

FICCIÓN RADIOFÓNICA. CENICIENTA PROGRAMÁTICA, CALEIDOSCOPIO NARRATIVO

Ana Gragera Macías
Facultad de Biblioteconomía y Documentación
Universidad de Extremadura

1. Introducción. La cenicienta mediática

Vivimos inmersos en un mundo en el que cada segundo multitud de estímulos activan nuestros sentidos. Estos, de un modo inmediato y a través de nuestro cerebro nos hacen llegar informaciones de lo que nos rodea a través de las sensaciones táctiles, olfativas, gustativas, visuales o sonoras. Sin embargo el valor que otorgamos a cada uno de nuestros sentidos en nuestra cultura nada tienen que ver entre unos y otros. Como apunta Lourdes Novalbos Bou:

“La densa iconosfera que caracteriza la civilización contemporánea postindustrial (desde la fotografía a la imagen sintética generada por ordenador, pasando por el cartel, el cómic, el cine o la imagen electrónica de televisión) constata que el ser humano es un “animal visual”; un “animal visual” que sobrevive, fundamentalmente, gracias a la agudeza del aparato ocular y que se relaciona con el entorno y obtiene información, gratificación intelectual, cultural, espiritual e incluso sexual a través de la mirada. En definitiva, vivimos en un mundo creado para los ojos, en una civilización basada, desde sus orígenes, en la percepción visual. En este “universo ocular”, el sentido del oído ha quedado relegado a un segundo plano, supeditado a las necesidades y carencias de la vista. Y la radio con él.” (1)

Tanto es así que en ocasiones al sonido en general y a la radio en particular se los ha descrito como “cenicienta mediática”. Si bien es cierto que la radio carecía hasta ahora de información visual y que esto posee inconvenientes a la hora de recibir determinados datos, la misma característica la hace beneficiarse de multitud de ventajas frente a otros modos de comunicación y,

sobretudo de expresión. En este sentido su unisensorialidad es entendida por muchos creativos como una fortaleza del medio que no tarda en disparar la imaginación del oyente. Así lo entienden Gutiérrez García y Perona Páez:

“Para la radio, el fuerte carácter asociativo de la percepción acústica resulta un aliado eficaz en la creación de imágenes auditivas, ya que permite construir sensaciones que otros medios de comunicación difícilmente pueden.” (2)

Para hablar de mensajes es preciso hablar antes de un lenguaje propio. José Igles define el lenguaje radiofónico “*como conjunto de formas sonoras y no sonoras que permiten la existencia de las unidades programáticas radiofónicas, reconocibles como tales tanto para el emisor como para el receptor de las mismas*”. (3) Además Igles habla además de dos niveles diferentes del lenguaje radiofónico. Por un lado el que se plasma en papel como escaleta y guión. Por otro el que verbaliza y materializa lo reflejado en ellos. De estos dos niveles y partiendo de su gramática y de las estructuras que estas crea hay un producto resultante que en una y otra forma, es un texto radiofónico. Balsebre lo define como “*un texto sonoro compuesto de imágenes sonoras*” Será también Balsebre quien aluda, a partir de ahí, a la narración radiofónica compuesta por textos sonoros definiéndola como aquella “*realizada con los elementos del código o códigos del lenguaje radiofónico.*” (4)

Esta narrativa, obviamente, se enmarca dentro de la narrativa audiovisual que define Jesús G^a Jiménez. Comparte con ella la misma finalidad: “*describir, explicar y aplicar la capacidad de la imagen visual y acústica para contar historias.*” (5) Para ello tenemos distintas herramientas en nuestras manos. En la radio, todos los mensajes que deseemos comunicar deberán hacerse llegar al oyente mediante músicas, efectos, palabras y silencios. De estos elementos y de la posibilidad de combinarlos nace la definición de Armand Balsebre de mensaje sonoro:

"Es la sucesión ordenada y continua, sintagmática, de los contornos sonoros de la realidad, representada por la palabra, la música, los efectos sonoros y el silencio, y clasificados según el sistema semiótico del lenguaje radiofónico." (6)

2. ¿Aprovechamos las herramientas que nos brinda el lenguaje radiofónico para comunicar?

Es fundamental aprovechar las potencialidades de los distintos atributos del sonido a la hora de crear mensajes radiofónicos con un dominio del lenguaje que sea digno de un medio con tantos años, obras y profesionales a sus espaldas. La música, los efectos sonoros, la palabra y el silencio poseen muchas cualidades que, en su combinación se multiplican y refuerzan de un modo asombroso. Como apunta Arheim:

"El redescubrimiento del sonido musical en ruidos y palabras, la unión de la música, el ruido y la palabra en una única unidad sonora, es una de las tareas artísticas más importantes de la radio." (7)

2.1. Sobre la palabra

En numerosos géneros radiofónicos, la palabra se emplea principalmente para narrar acontecimientos, explicarlos, interpretarlos. El uso de la palabra se caracteriza por una enunciación clara, redactada *"para ser hablada y no leída"* como apuntan Huertas Bailén y Perona Páez. (8)

La locución, entonación, ritmo y actitud que emplee la palabra dependerá del género al que nos refiramos. Toma una importancia mayúscula en los géneros de ficción, sobretodo porque la palabra en el medio radio también puede ser sugerente, evocadora, sobretodo en combinación con otros atributos del sonido. Cada oyente recrea en su mente la personalidad e imagen de la voz que escuchan. El universo personal de cada oyente otorga unos rasgos y características concretas a la voz que le informa, le emociona o le vende un producto. De hecho, Huertas Bailén y

Perona Páez aseguran que *"la forma que adopte la voz puede llegar a matizar sensiblemente o, incluso cambiar, el significado léxico empleado."* (9) Seguimos con Huertas y Perona:

"La voz es la sonrisa del radiofonista, su boca, sus ojos, sus manos, sus gestos... Su simpatía, su sentido del humor, su mirada... Sus movimientos, sus guiños, su vestimenta... La voz es amistad, confianza, credibilidad, misterio, alegría, tristeza, belleza, grandeza, fealdad, miedo, seguridad... La voz es, en definitiva, todo lo que el oyente pueda llegar a imaginar."

2.2. Sobre la música

La segunda de las herramientas que abordamos para poder elaborar mensajes con sonido es la música. En este caso, como en todos los demás, el significado que puede tener un sonido musical concreto pierde toda su esencia y adquiere una bien distinta al combinarse con otras formas del sonido. A veces la música ubica al oyente en un programa concreto de la parrilla o puntúa tiempos radiofónicos. Es el caso de los indicativos, caretas, golpes, ráfagas, etc. Sin embargo y no sólo en los géneros de ficción, también en reportajes, documentales o entrevistas, comprobamos como la función expresiva de la música en radio puede llevarse a lides más complejas. Beltrán Moner, alude a las funciones comunicativas de la música. Propone dos básicas: la anímica y la descriptiva. (10)

Y es que, por un lado la música en radio puede, al connotar irremediamente, guiar al oyente hacia un movimiento afectivo concreto, crear un clima emocional, fabricar una atmósfera, una textura, un olor. Francesc Bonastre, huyendo del uso de analogías entre el lenguaje escrito y el sonoro, señala, que *"la música no transmite significados, aunque lo que comunica significa algo para el oyente."* (11) Schaeffer, por su parte apuesta por la gran capacidad comunicativa de la música aludiendo a un *"resto sonoro del que se puede ocupar la música, desde lo no dicho a lo indecible."* (12)

Además de esta función más vinculada a los sentimientos y a los sentidos que una melodía puede despertar, la música, centrándonos en la segunda de las funciones que nos propone Beltrán Moner, una función descriptiva, puede ayudarnos a ubicar geográfica, histórica y culturalmente al oyente, y además sin costes de producción excepcionales. Unas maracas pueden llevarnos a la Cuba más alegre sin dificultad, un trombón a un circo repleto de luz en cuestión de segundos.

Una correcta selección musical puede ayudarnos a imaginar un paisaje, su color a partir del simbolismo musical de los instrumentos creadores de la melodía, el ritmo de la historia que narramos, etc. Y lo mejor de todo es saber que la expresión musical no trasladará las mismas sensaciones a cada oyente. Todos ellos se exponen a los mismos sonidos pero “escuchan” mensajes diferentes. Como las figuras que crea para ser vistas un caleidoscopio, cada receptor “mirará”, al interpretarla, la suya propia. Citando a Arnheim:

“El crescendo y el decrecendo festejan su marcha triunfal. Se descubre el brancal para el órgano (...) mientras que la música clásica sólo va ordenando las frases de igual intensidad colocándolas una junto a otra. Las elevaciones y caídas constituyen un elemento natural: es el artificio más inmediato que se emplea para representar las tensiones y el relajamiento psíquico. La expresión se consigue mediante los instrumentos, en especial con los de viento, alcanzándose los más altos refinamientos con efectos encantadores, como es el caso de Richard Wagner, Richard Strauss o Claude Debussy. Inmediatamente, la música cautiva el ánimo y los nervios, pasando a formar parte de la naturaleza, jubilosa, sonora, sin límites ni formas. Los instrumentos elevan sus voces al cielo, ríen, suspiran y gritan; suaves vientos emanan de las arpas eólicas, los contrabajos gruñen y alborotan.” (13)

2.3. Sobre los efectos sonoros

Balsebre define los efectos sonoros como *“un conjunto de formas sonoras representadas por sonidos inarticulados o de estructura musical, de fuentes sonoras naturales y/o artificiales, que restituyen objetiva o subjetivamente la realidad, construyendo una imagen.” (14)*

Aunque son utilizados en ocasiones en distintos géneros a modo de llamativos signos de puntuación será en la ficción donde encontremos aportaciones a las frases sonoras más que interesantes por parte de los efectos de sonido. Es también Balsebre, en El lenguaje radiofónico, quien propone cuatro funciones principales que pueden desempeñar los efectos de sonido dentro de un mensaje radiofónico. El teórico destaca la función ambiental, descriptiva, expresiva, narrativa y ornamental.

Profundizamos y ejemplificamos las funciones que apunta Balsebre. Por un lado pueden ser signos de puntuación, en su función narrativa, separador de secuencias en una historia. Podemos hallar efectos de sonidos desempeñando el papel de nexo entre dos dimensiones espaciales o temporales diferentes. Esto podríamos ejemplificarlo escuchando un gallo y logrando así que el oyente pensara en el amanecer. En este caso nos sentimos informados de la transición temporal pero sin el auxilio de la palabra en su intención interpretativa.

Los encontramos cumpliendo una función objetiva y descriptiva si a través de una asociación de ideas, la imagen proyectada por el sonido lleva al oyente a la identificación de una realidad. Por ejemplo, el sonido de unos caballos indicará al oyente que en ese lugar hay caballos. Además la acústica del lugar nos ubicará en un exterior, interior, creará la tan deseada tridimensionalidad.

Los efectos de sonido pueden, como vemos, cumplir una función subjetiva o, para ceñirnos a la terminología de Balsebre, expresiva. Esto ocurriría si el oyente asociara el efecto sonoro

descriptivo a una determinada situación afectiva. Pensemos por ejemplo en como la lluvia puede evocar melancolía. Por un lado podría darnos un dato objetivo, que en nuestra narración nos ubicara en una estación del año húmeda o en un lugar geográfico donde pudieran ser abundantes las lluvias, etc. Por otro lado puede conducirnos hasta un estado del espíritu cercano a la nostalgia.

Si siguiendo en esta misma línea, será a través de convenciones culturales como podríamos establecer una analogía entre la fuente sonora y la idea o la metáfora que representa. Aunque dependerá mucho del montaje radiofónico, siempre podremos recurrir a efectos como el de un reloj para aludir a una bomba o al de un trueno para inducir a la idea de terror o peligro.

Aunque la música es el elemento que suele crear climas y ambientes determinados, también puede conseguirlo el efecto de sonido si con su presencia ayuda al oyente a localizar la acción en un espacio visual. Imaginemos un campo con sonido de grillos.

Como hemos podido comprobar, en muchas ocasiones un mismo efecto logra varios objetivos. Además de los que ejemplificábamos anteriormente no podemos olvidar la intención ornamental que, acompañada de otras finalidades, en ocasiones persigue la utilización de determinados efectos de sonido.

Los atributos del sonido de los que hablamos, los efectos, encuentran campo abierto a su capacidad de comunicación en la hoy casi inexistente ficción radiofónica. Arnheim reflexiona sobre el adecuado uso de los efectos de sonido:

“En la obra radiofónica a representar serán más adecuados aquellos efectos sonoros cuya fuente posea una expresión similar ala imagen que se quiera presentar, a fin de que recuerden su origen. Y a la inversa: son de desear aquellos efectos sonoros que, además de ser expresivos, caractericen algo que permanezca a la escena que se está representando. Sin embargo,

ello no significa que cada efecto sonoro ha de estar relacionado con el asunto, con la propia fuente que lo emite. No es necesario representar el furor del viento sólo porque sopla el viento, sino que siguiendo las más sagradas tradiciones escénicas puede aprovecharse el efecto para proporcionar mayor inquietud al argumento. El viento colabora en dar una determinada expresión al acontecimiento, que va unida a su desnuda proximidad (...) Esta clase de efectos pueden utilizarse también tanto en las obras realizadas para ser transmitidas por radio como en el cine sonoro.”(15)

2.4. Sobre el silencio o el efecto-silencio

Resulta difícil catalogar al silencio. En ocasiones se le ha tratado como a un efecto más, pero aun con los efectos guarda también ciertas distancias ya que no suena. Tengamos algo permanentemente en cuenta: El silencio no suena pero sí significa.

Hay autores que, prefieren considerarlo un elemento distinto a todos los anteriores. Y es que el efecto-silencio o el silencio sin más es mucho más que un factor no verbal. Su ambigüedad y su poca presencia en nuestra vida cotidiana lo hace interpretable al máximo. Podríamos pensar que al no tener traducción alguna el silencio está vacío de significado. Todo lo contrario. Sus efectos, son muy interesantes. Un silencio será capaz de tomar uno u otro significado para cada oyente dependiendo del sonido que le preceda y que le suceda, dependiendo también, claro está de su duración, que no debe ser demasiada para no dejar que se confunda con un problema técnico y dependiendo del punto en el que se encuentre la narración a la que aporta su esencia cambiante.

Terrón propone siete modalidades de silencios con sus respectivas finalidades. Describe el silencio narrativo, descriptivo, rítmico, reflexivo, el silencio como recurso expresivo, como pausa y como error. (16)

Merayo Pérez alude por otro lado a cuatro funciones comunicativas principales del silencio. En esta ocasión la clasificación propuesta utilizaría el silencio como elemento de elipsis, de ceugma, de reticencia y de asíndeton. (17)

Como podemos comprobar, existen distintas clasificaciones sobre el uso del silencio radiofónico, el más callado pero puede que por ello el más significativo y, de nuevo, aunque todos los elementos del sonido lo sean, el más caleidoscópico, de los atributos del sonido.

3. Ficción radiofónica: Historias perdidas

La ficción radiofónica es el género con el que los elementos de sonido cobran todo su esplendor, con el que se pueden poner en juegos todas las estrategias de narración. Sin embargo, como podemos comprobar solo echando un vistazo a las programaciones radiofónicas de este país, no viven su mejor momento. Apenas tienen presencia en las parrillas. Enma Rodero apuesta por la radio digital y a través de internet como algunas de las grandes esperanzas a este género que fascina a los jóvenes estudiantes en las facultades. Quien sabe si serán los canales a través de los cuales se pueda atraer a nuevos oyentes para este medio cambiante y tendente a la fusión. (18)

La clasificación que Enma Rodero hace en su comunicación de los géneros de ficción en radio, distinguiendo desde el principio el elemento cómico o dramático de las obras en cuestión, nos introduce en un universo apasionante en el que desde los géneros de monólogo como el cuento o el relato radiofónico, la radionovela, los géneros de diálogo con los sketch, la representación o el radioteatro o los géneros mixtos como la adaptación literaria o la recreación, nos embarcan en distintos tipos de historia. Si observáramos este fenómeno desde distintos puntos de vista, incluso podríamos hablar por un lado de una historia de la radio, la historia de este país analizada a través de los contenidos y mensajes radiofónicos pero también de una historia de la forma de narrar historias.

Dentro de este tipo de historia de historias sería imposible no citar La Guerra de los Mundos de Orson Welles que Moline Margal transcribe íntegramente en su obra La fuerza de la Publicidad (19) o que tantos autores han analizado, entre ellos Novalbos Bou (1). Dentro de las historias narradas a través de la radio que han pasado a la historia de este medio, sería impensable no destacar el radiograma de Tomás Borrás Bermejo (Madrid, 1891-1976) "Todos los ruidos de aquel día". Para Pedro Barea, catedrático de Comunicación Audiovisual en la Universidad del País Vasco, "*parece ser la primera utilización muy extensa, y documentada, de los efectos sonoros como instrumento expresivo fundamental para un relato de ficción en la radio española.*" (20) Sin abandonar la bibliografía de Pedro Barea, en esta ocasión con "Teatro de los sonidos, sonidos del teatro: teatro-radio-teatro-ida y vuelta" (Bilbao, UPV 2000) nos podríamos acercar a la vinculación histórica de la radio con la política a través de los dramáticos, con el teatro y a partir de ahí, por supuesto con las obras no adaptadas sino creadas ya para este medio por plumas como la del creador que confió en las posibilidades de la radio Bertolt Brecht.

"Recuerdo la primera vez que oí hablar de la radio. Fue en unas viñetas humorísticas en las que parecía que un verdadero huracán radiofónico devastaba Estados Unidos. Sin embargo, se desprendía que aquello no era simplemente una moda, sino algo verdaderamente moderno." Bertolt Brecht. 1927.

3.1. Historias que oímos y que no nos cuentan las palabras

Hasta ahora hemos hablado de comunicar contando siempre con la palabra como un elemento fundamental del discurso narrativo a la hora de explicar e interpretar las historias que narramos. ¿Podríamos contar historias sin palabras? Transmitir sensaciones a través de paisajes sonoros es algo habitual y expresivamente imprescindible en radio y audiovisuales. Pero la propuesta que hacemos es diferente. ¿Tiene sentido narrativo, más que sensitivo, una historia narrada solo con músicas, silen-

cios y efectos? De ser así estaríamos hablando de un producto a medio camino entre el Paisaje Sonoro y la ficción radiofónica. De lo primero tendría la utilización de sus mismos elementos. De lo segundo su capacidad para narrar historias pero obviando la interpretación verbal. En ocasiones y sobretodo en la radio, damos demasiado protagonismo al diálogo, principalmente por la unisensorialidad del medio, cuando en realidad, los sonidos que rodean los acontecimientos que suceden cuentan mucho más de lo que pensamos.

Oigo unas voces. Luces a través de mi párpado.

Una campana dobla en la Iglesia de san Pedro.

Gritos de los bañistas. ¡Más cerca!, ¡Más lejos!, ¡no, por aquí no!

¡no, por allá! Los pájaros gorjean; Jeanne también.

Georges la llama. Canto de grillos. Una llana.

Raspa un tejado. Unos caballos pasan por el callejón.

Chirrido de una guadaña que corta la hierba.

Choques. Rumores. Unos retejadores andan sobre la casa.

Ruidos del puerto. Silbido de las máquinas recalentadas.

Música militar que llega a bocanadas.

Guirigay en el muelle. Voces francesas. Merci.

Bonjour. Adieu. Sin duda es tarde, pues ya se acerca mi petirrojo a cantar justo a mi vera.

Estrépitos de martillos lejanos en una fragua.

El agua chapotea. Se oye lejano el jadeo de un vapor.

Entra una mosca. Aliento inmenso de la mar.

VICTOR HUGO

“¿Podemos hablar, a propósito del poema de Victor Hugo, de un “paisaje sonoro”, de una totalidad organizada en el espacio a base de primeros planos y fondo, de detalles y conjuntos? Este es el problema consistente en saber si podremos totalizar lo que oímos.” (21)

Esta es la pregunta que lanza al aire Michel Chion en su obra *El sonido*. Podemos pensar que si un poema puede evocar sólo sonidos, un guión radiofónico podría darle cuerpo de onda para

hacerlo real. En el fondo sólo los separa una delgada línea lingüística.

En realidad encontramos Paisajes Sonoros, además de en nuestras vidas, en obras audiovisuales, en creaciones musicales concretas, etc, y no sólo en creaciones diseñadas con el propósito de ser un Paisaje Sonoro aislado.

Es muy frecuente crear Paisajes para insertar en determinadas obras o para fomentar enormemente la imaginación del oyente que se enfrenta a una obra carente de imagen, por ejemplo en reportajes o documentales radiofónicos.

Fue el canadiense Robert Murray quien creó en los años 70 la noción de “soundscape” (Paisaje Sonoro) y reflexionó, como lo hace Michel Chion en su obra *El sonido* sobre toda la filosofía que de esta propuesta se desprende sobre el entorno o medio ambiente sonoro. La idea del compositor canadiense es la de ordenar el entorno sonoro pero hacerlo además con un trasfondo estético sonoro. Murray dice:

“Para comprender lo que yo entiendo por estética acústica, consideremos al mundo como una inmensa composición musical que se desplegaría sin cesar ante nosotros.”(22)

La forma de captar el sonido que nos envuelve, de componerlo, de remitirnos a lugares realistas aunque no siempre sean reales puede llevarnos si lo deseamos a poder contar historias que encuadrar en una complejísima catalogación dentro de la ficción radiofónica.

Con las herramientas creativas en la mano podríamos optar por varias opciones: Por un lado podemos crear un cuadro impresionista en el que expresar, transmitir, hacer sentir por medio de pinceladas dentro de una narrativa no lineal, casi onírica una determinada sensación, textura y clima. Si hiciéramos esto estaríamos más cerca del concepto que propone el movimiento del Paisaje Sonoro. Por otro podemos ceñirnos a los atributos

más narrativos de los sonidos y lograr que podamos contar con sonidos no verbales un argumento concreto. En esta segunda opción estaríamos más cerca de la ficción radiofónica. Puede parecer complejo lograr este objetivo sin la utilización del elemento más utilizado, que no el más importante, en radio, la palabra. No lo es tanto. Hay mucha información en como sonamos. Se trataría de un ejercicio de abstracción y de escucha activa en el que “*el discurso se efectuaría de modo secuencial -temporal y espacial.*” (23)

Mediante un clima musical y los signos de puntuación de los efectos de sonido y del silencio, en todo caso de la palabra no explicativa, creamos constantemente lugares recónditos e historias fantásticas en la mente de cada oyente. El Paisaje Sonoro, y aquí estriba la analogía a la que aludimos con la metáfora caleidoscópica de su narrativa, despierta y entrena la imaginación de unos oyentes que, de un modo individual consume la obra irreplicable y única para cada receptor. Su experiencia vivencial y su forma de interpretar el código sonoro, siempre abierto a la participación de la mente del oyente, nos lo garantiza.

4. Apocalípticos y esperanzados. A modo de conclusión

Con la desaparición de la ficción radiofónica se han perdido riadas de posibilidad creativa en radio, hoy en día solo presente en algunas de las escasas apuestas por la publicidad radiofónica de calidad. Con su salida de las parrillas radiofónicas se perdían algunas interesantes figuras profesionales como es la del especialista de efectos especiales, pero sobretodo se ha esfumado la posibilidad del oyente para que al cerrar los ojos y abrir la mente pudieran cobrar vida en su interior geniales historias.

La ficción radiofónica forma para algunos parte ya de un recuerdo irrecuperable. Para otros, es un proyecto que, con la llegada de la radio que está por venir (cargada de interactividad) y “*las resquebrajaduras de la radio oráculo*” (24) de nuestros

días podrá hacer despegar con nuevas formas de contar a través del sonido participante la utopía de Brecht:

“La radio no posee más que una dirección, debería tener dos; la radio es un simple aparato de distribución, no hace más que transmitir (...), hay que transformarla de aparato de distribución en aparato de comunicación (...) no sólo debiera saber emitir, sino también recibir, no sólo hacer escuchar al oyente, sino hacerlo hablar, no aislarlo, sino ponerlo en relación con los demás: sería necesario que la radio abandonase su actividad como proveedora y organizara ese aprovisionamiento a partir de los mismos oyentes”.

5. Referencias bibliográficas

- (1) NOVALBOS BOU, Lourdes, “Paisaje sonoro de una invasión marciana”; en Revista Latina de Comunicación Social, numero 24, en (URL): <http://www.ull.es/publicaciones/latina/a1999adi/08lourdes.html> (Tenerife) 1999.
- (2) GUTIERREZ GARCÍA, M. y PERONA PAEZ, J.J. Teoría y técnica del lenguaje radiofónico, Editorial Bosch,S.A, Barcelona, 2002, p 69.
- (3) IGLES José. “El arte radiofónico como expansión del lenguaje radiofónico”, en revista Ólolo. Arte Sonoro, número 1. Universidad de Castilla la Mancha. 2000.
- (4) BALSEBRE A, El lenguaje radiofónico, Editorial Cátedra, Madrid, 1994, p. 165.
- (5) JIMENEZ Gº, J. Narrativa audiovisual, Editorial Cátedra, Madrid, 1993, p 14.
- (6) BALSEBRE, A, El lenguaje radiofónico, Editorial Cátedra, Madrid, 1994, pp.163-164

- (7) ARHEIM, R. *Estética radiofónica*, Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1980.
- (8) HUERTAS BAILÉN, A. y PERONA PAEZ, J.J. *Redacción y locución en medios audiovisuales: la radio*, Editorial Bosch. Barcelona. (1999) p19.
- (9) HUERTAS BAILÉN, A. y PERONA PAEZ, J.J. *Redacción y locución en medios audiovisuales: la radio*, Editorial Bosch. Barcelona. (1999) p 84.
- (10) BELTRÁN MONER, R, *La ambientación musical*. Edita Instituto Oficial de Radio y Televisión (IORTV). Madrid, 1984.
- (11) BONASTRE, F, *Música y parámetros de especulación*. Editorial Alpuerto, Madrid, 1977, p. 170.
- (12) SCHAEFFER P: *Traité des objets musicaux*, cit. Manejamos la trad. esp. de Araceli Cabezón de Diego, *Tratado de los objetos musicales*, Editorial Alianza Música, Madrid, 1988, p.182
- (13) ARHEIM R. *Estética radiófonica*, Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1980.
- (14) BALSEBRE, A, *El lenguaje radiofónico*, Editorial Cátedra, Madrid, 1994.
- (15) (13) ARHEIM R. *Estética radiófonica* Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1980. p 33.
- (16) TERRON BLANCO, JL, *El silencio en el lenguaje radiofónico*. Universidad Autónoma de Barcelona. Servicio de Publicaciones. Barcelona.1992.
- (17) MERAYO PÉREZ, A. *Para entender la radio*, Universidad Pontificia de Salamanca. Servicio de Publicaciones. 1992.
- (18) RODERO ANTÓN, Enma. “Clasificación y caracterización de los géneros radiofónicos de ficción: los contenidos olvidados”. Foro de investigación en comunicación. Comunicación. Radio. Campusred.
- (19) MOLINE GOLOVART, M, *La fuerza de la publicidad*, Estructura, Grupo de Estudios Económicos, S.A., Madrid, 1999. pp. 294-303
- (20) BAREA, P. “70 años de “Todos los ruidos de aquel día” de Tomás Borrás. En revista Latina de Comunicación Social, número 24, diciembre de 1999. (Tenerife)
- (21) CHION, M. “El sonido” Paidós Ibérica. Barcelona. 1999. p.29
- (22) MURAY SCHAFFER. *Le Paysage Sonore* (ed. J.C. Lattés. Paris. 1979. p 281)
- (23) DORFLES, G, *Naturaleza y artificio*, Editorial Lumen, Barcelona, 1972, p. 186.
- (24) BAREA, P, “El itinerario ibérico de un autor radiofónico llamado Bertolt Brecht” en revista de estudios de comunicación ZER. Numero 16. Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación. Bilbao. 2004