



Edita: Laboratorio de Tecnologías de la Información y Nuevos Análisis de Comunicación Social

Depósito Legal: TF-135-98 / ISSN: 1138-5820

Año 3º – Director: **Dr. José Manuel de Pablos Coello**, catedrático de Periodismo

Facultad de Ciencias de la Información: Pirámide del Campus de Guajara - [Universidad de La Laguna](#) 38200 La Laguna (Tenerife, Canarias; España)
Teléfonos: (34) 922 31 72 31 / 41 - Fax: (34) 922 31 72 54

ÁMBITOS Revista Andaluza de Comunicación Número 3-4
Año 2000 - Universidad de Sevilla

Voces sin cuerpo

Lic. José Manuel García Vázquez ©

Puede resultar llamativo para muchos que alguien a estas alturas trabaje sobre la radio o, cuando menos, que no sea sobre la radio digital o sobre las nuevas tecnologías aplicadas a este "viejo" medio de comunicación.

Esta comunicación forma parte de un proyecto de investigación más amplio que coordinaron los profesores Paz Gago y Francisco Nodar, de la Universidade da Coruña, sobre literatura y medios audiovisuales (cine, radio, televisión e Internet). Trabajo que pone de manifiesto que nos encontramos ante mecanismos de enunciación o procesos de recepción diferenciados, cada uno con un lenguaje propio. En el caso de la radio, a pesar de ser la hermana pobre y de los más negros pronósticos, sigue siendo un medio muy valorado y con un gran potencial comunicativo, otra cosa es que, en determinados momentos, pueda haber sido o siga siendo la gran olvidada.

Lo innegable es que algo ha cambiado y no ha sido para bien. Hay muchas razones, pero nosotros nos vamos a detener en una de ellas y de ahí el título de la presente comunicación, "Voces sin cuerpo". Título que no responde del todo a la realidad, pues es cierto que cada oyente "vestirá" a cada una de esas voces, pero con el que queremos expresar que la radio debe cuidar al máximo este elemento y la experiencia nos dice que eso no se hace, al menos como se hacía.

En nuestros días, los contenidos radiofónicos son bastante parecidos en casi todos los puntos del globo. Como decía una de las voces más populares de los cuadros de actores de radio española, Matilde Vilariño, "los informativos copan en exceso los tiempo radiofónicos y se mima poco la radio elaborada, de guión y buenas voces. ¡Qué tabarras esas repeticiones desde las seis de la mañana diciendo siempre lo mismo!" (1).

Para que la radio funcione como medio de comunicación expresiva es importante que el texto escrito sea un texto sonoro y que esté cuidada la "puesta en el aire". Es el modo de reconstruir el contexto comunicativo natural con un lenguaje artificial, en el que no está presente el interlocutor. Esto último nos lleva a considerar primero la palabra escrita, después la palabra hablada, en la que centramos esta comunicación, y, por último, la palabra oída. En primer lugar, se busca la palabra más sugerente, se encuentran las mejores voces, las más evocadoras para la emisión, y ello permite al oyente construir las imágenes que el autor del texto y el director de la adaptación pretenden transmitir.

Es necesario integrar en la redacción del texto aquellos recursos expresivos que connoten la impresión de una realidad acústica: la misma sensación de naturalidad y espontaneidad del discurso improvisado, pero sin los defectos de éste. Defectos que surgen, sobre todo, cuando se habla de lo que no se conoce, lo que acaba interfiriendo negativamente en el proceso comunicativo emisor/receptor. El lenguaje radiofónico debe huir de la elipsis y no tener miedo a la repetición que, además de ser efectiva desde el punto de vista comunicativo, da un cierto sentido naturalista al código semántico-descriptivo de la palabra radiofónica, más próxima a la comunicación dialogada e interpersonal, y en muchos casos nos evita recurrir a oraciones complementarias. Con ello se consigue que en la puesta en escena que del guión literario realiza el locutor el oyente no perciba la lectura de un texto o un discurso sin sentido, que lo único que hace es llenar un tiempo de radio. Para eso es necesario un cuidado guión, tanto desde el punto de vista literario como técnico, es la materialización en un texto de la imagen mental del emisor.

La imagen sonora empieza a componerse desde el papel, con el elemento más importante, la palabra escrita, y con las indicaciones necesarias para traducir fielmente lo que el creador, que generalmente no participa en la realización radiofónica, quiere transmitir. Por eso es preciso reglamentar la palabra radiofónica al margen de la estilística literaria: utilizar un vocabulario usual, comprendido por la mayoría de las personas, hacer frases cortas, evitar las inversiones y las subordinadas, utilizar preferentemente palabras con un valor descriptivo, respetar el ritmo del lenguaje hablado y la perspectiva del auditorio,

dirigiendo la narración hacia él, y no tener miedo a recurrir a la repetición del tema (2). Samuel Beckett hablaría de textos de radio para voces no para cuerpos (3). Pero con ser importante el guión radiofónico, lo cierto es que una buena voz puede salvar un mal texto y una mala voz puede estropearlo. Algo que tenían muy claro los primeros creadores radiofónicos, pero que, como veremos más adelante, ahora no es tenido en cuenta.

Si usted quiere ser actor, pero desespera porque su figura disiente de la de Apolo, no desespere; si su otro rostro, sus facciones, están regañadas con los héroes griegos y los patrones hollywoodenses, no le importe demasiado; y hasta si tiene usted una pierna escandalosamente más corta que la otra, no pierda las esperanzas, porque si tiene usted una voz timbrada, una voz agradable, sugerente en sus modulaciones y capaz, ella sola, de penetrar con la fuerza de sus matices; si tiene esa voz, usted podrá ser incluso el galán ideal en el que piensan muchas cabecitas femeninas, aunque no le conozcan. Puede ser usted astro de la radio (4). Es el texto de un anuncio de los primeros años de la radio. Se había abierto la puerta de la sala de los hogares a un sentido tan sugerente como el auditivo: un oyente está provisto de ciertas capacidades de percepción, que también le limitan, pero que le hacen sensible para ciertas sutilezas, sordo a otras y abierto al engaño y a la ilusión. Y aunque hay cinco elementos que facilitan la traducción sonora del mundo audiovisual y forman un lenguaje específico (palabra, música, efectos sonoros, silencio y montaje), es la palabra, entendida no como unidad gramatical sino como una forma de describir el lenguaje verbal, el elemento clave.

Cuando escuchamos un sonido y estamos privados de cualquier otra fuente de información acerca de él -especialmente de la visual- nos encontramos en la oscuridad: la mayor parte de lo que ocurre o de lo que existe queda disimulado y el sonido no nos permite su reconstrucción. Es la voz, apoyada en esos otros elementos que hemos citado, la que nos permite ver lo que se dice. Estas voces sin cuerpo o personajes invisibles, que Michel Chion bautizó como acusmáticos, construyen un texto dialogado que se inserta en el paisaje acústico, amueblado por música y ruidos.

El ejemplo más claro lo obtenemos al comparar el teatro escénico y el radioteatro. Al teatro radiofónico sólo le interesa que el actor tenga una excelente dicción y pronunciación, que no sólo tenga tacto para las frases y las palabras, sino también para cada sílaba y cada letra. La mala dicción crea una confusión tras otra, nubla e incluso oculta el pensamiento y hasta la historia misma que se nos pretende contar. Imagínense a un mudo transmitiendo sus sentimientos tiernos y poéticos a la mujer amada. En lugar de voz emite un ladrido carraspeante y repulsivo. Deforma aquello que es hermoso y querido en su interior. Esta deformación llega a desesperarle. Lo mismo puede decirse de un actor capaz de sentimientos elevados, pero con un deficiente instrumento vocal (5). Si éste era ejemplo que Constantín Stanislavski ponía a sus alumnos-actores para que entendieran la importancia de la voz en el teatro escénico, en el que el físico puede mejorar la comunicación, pues ahora imagínense a ese mismo mudo, por afortunado que fuera físicamente, transmitiendo esos mismos elevados sentimientos a través de la radio.

En la época actual "El loco de la colina" fue un claro ejemplo de lo que estamos contando. Jesús Quintero (6) creó un mundo y un nuevo lenguaje radiofónico. La madrugada, que hasta entonces vivía del deporte y del teléfono, se llenó de poemas, de reflexiones, de confidencias, de música sugerente, de juegos prohibidos. Pero lo verdaderamente novedoso fue su tono de voz, sus susurros, sus silencios, sus risotadas, sus diálogos a media voz, de comunicación boca a boca. En la práctica se demuestra continuamente que en la radio una voz íntima, baja y personal es la que produce un mejor efecto. Es evidente que la voz alta tiene otra función y pertenece a otro nivel de sentimientos. La voz baja corresponde más a un ánimo tranquilo que a uno excitado, parece más adecuada para las noches y para dirigirse a un solo individuo. El escritor Juan José Millás se pone como ejemplo de un oyente nocturno y solitario: "Por la noche colocaba la galena debajo de la almohada y me dormía con la oreja sobre el auricular. Narcotizado por las voces que misteriosamente entraban en mi cuerpo" (7). Estaríamos hablando de voces graves para emisiones nocturnas y para denotar mayor presencia, y de voces agudas, más alegres, para programaciones diurnas.

Claudio de la Torre (8) era muy claro a la hora de explicar las que, según él, son las condiciones más importantes de un actor radiofónico, su calidad de voz, su timbre, su tono. Se es galán en la radio, genérico o actor de carácter, según la voz sugiera claramente esos tipos definidos en toda obra. La voz suplente el gesto y el rostro de las actrices y actores del Teatro Invisible de Radio Nacional de España. Una forma de hablar mesurada, resonante... posee incluso muchas cualidades semejantes a las de la música y el canto. Las letras, las sílabas y las palabras son las notas musicales del lenguaje. Si no es así, el locutor puede hacer caer al oyente en un profundo sueño hipnótico mediante el tono de voz, por lo cual no es de extrañar que la antipatía de los abonados a la radio recaiga más sobre el cómo se habla que sobre el qué se habla.

Claridad y sonoridad son dos cualidades esenciales para una correcta percepción del valor significativo de la palabra en la radio. La creación radiofónica debe estructurarse desde el equilibrio entre el componente semántico y el componente estético del lenguaje. Aunque la palabra aguda da una imagen auditiva luminosa y clara, su uso no es suficiente si la información semántica del mensaje radiofónico describe un ambiente oscuro. En esas condiciones, no sólo el actor no podrá transmitir esa imagen luminosa, sino que el oyente puede codificar erróneamente este mensaje, en apariencia contradictorio. La palabra debe disponer de todos los colores del sonido. Unas cualidades determinadas a través de cuatro factores: color, melodía, armonía y ritmo.

El color de la voz no sólo nos describe el escenario y el ambiente en el que se desarrolla la acción, sino que también nos aclara cómo es el protagonista. Entre los criterios que ha seguido siempre el director de un radiodrama en el proceso de selección de voces, éste ha sido uno de los fundamentales: la asignación de unas determinadas voces a unos personajes concretos en función del grado de congruencia que el director establece entre los estereotipos vocales de los actores y el perfil físico y

psicológico de los personajes. Aunque hoy sabemos, gracias a los numerosos trabajos que se han realizado, que esas sugerencias que nos hace la voz son traicioneras y raramente una voz permite imaginar el tipo físico que la ha emitido: existen voces bellísimas que pertenecen a sujetos muy poco agraciados. Pero el hecho es que esa equivocación es generalizada y la convención funciona. Funcionaba en el pasado como funciona en la actualidad. De este modo podremos distinguir al héroe y al villano, al malo y al bueno, al ingenuo, al padre, a la adolescente o al pobre. Nos encontramos pues que el color de la voz es uno de los instrumentos claves en la construcción del personaje no sólo en el radiodrama, sino también del locutor del programa informativo o de entretenimiento.

Todos creían que Periquín, el personaje de "Matilde, Perico y Periquín", era un chico de Madrid a quien sus padres "maltrataban" con todo merecimiento. Y Periquín era, en realidad, Matilde Vilariño, de quien siempre se dijo que tenía voz de cuento. Lo creían hasta los hijos reales de Matilde Vilariño: cuando hizo ante ellos el personaje le pidieron que no siguiera "que no sabía". Pero este "engaño" no sólo funcionaba en el pasado, Xavier Sardá o Elvira Lindo pudieron mantener durante mucho tiempo que el señor Casamajor, un jubilado picarón, o Manolito Gafotas, el niño de Carabanchel Alto, eran personajes reales. Todo eso, gracias a que la herramienta de la radio, el verbo, es el principio de la vida. A partir de la voz puedes construir un individuo desde los pies hasta la cabeza. Entre todos los dones de la naturaleza que los seres humanos han tenido que adaptar para transformarlos en instrumentos musicales, ninguno ha demostrado ser más versátil y sublime que el más común de todos ellos: la voz humana. En solitario, formando parte de un coro, cantando a modo de oración o en impetuosos arranques de sonidos sin palabras, la voz es una bendita paradoja, pues utiliza el mismo medio que el habla para permitirnos escapar de los límites del lenguaje (9).

La voz, además de ayudar a describir el escenario y aclarar cómo es el protagonista, cubre otra limitación del medio, la ausencia del lenguaje gestual, que conduce a que sea la melodía de la voz la que exprese los distintos matices semánticos o estéticos y, por tanto, la dramatización de la realidad. Mientras que el color definía la distancia y la luz, la melodía marca la continuidad temporal y sintagmática.

Hay un tercer apartado significativo de la palabra oral, sobre todo en el radioteatro, la armonía entre las voces que suenan simultáneamente o en sucesivos planos sonoros. Un problema complejo cuando las voces se superponen, lo que conduce al enmascaramiento de una de ellas, y que es más probable cuanto más parecidos sean los tonos. Todos sabemos que los sonidos fuertes ahogan a los sonidos débiles. Podríamos comparar este hecho con la imposibilidad de ver al quedar cegados por un destello de luz, pero el oído es distinto al ojo. Una luz brillante nos ciega durante bastante tiempo; el oído se recupera con gran rapidez. Una luz brillante nos ciega para todos los colores; un sonido fuerte de una frecuencia particular sólo hace inaudibles sonidos de ciertas frecuencias (10).

Siguiendo el esquema señalado anteriormente, además del color, la melodía y la armonía, hay cuarta dimensión expresiva de la palabra, la que determina la sensibilidad del oyente: el ritmo, la repetición periódica de un mismo elemento según la proporción definida por el creador, es una impresión subjetiva que variará según el grado de sensibilidad del radioyente. El ritmo tiene poderes mágicos para influir en su estado de ánimo. Creado mecánica, intuitiva o conscientemente, actúa de forma efectiva sobre nuestra vida interior, nuestros sentimientos y nuestras experiencias internas. Un actor debe aprender a ser rítmico no sólo cuando habla, sino también en silencio. El ritmo no puede funcionar con entidades separadas, sino con el conjunto de elementos que forman parte del lenguaje radiofónico.

La entonación y las pausas son los elementos claves que podemos manejar para dar ritmo a las palabras en las frases y evitar de ese modo el aburrimiento y la fatiga auditiva del radioyente. La entonación resalta la parte sustancial de la frase. Un acento puede indicar afecto o malicia, respeto o desprecio, franqueza o hipocresía, puede ser ambiguo o sarcástico, de modo que la entonación no queda reducida a una serie de ondas sonoras que hacen vibrar el tímpano. Las pausas como elementos rítmicos no deben confundirse con las pausas gramaticales o con las que tienen como objetivo facilitar la respiración. Como el texto escrito no existe para el radioyente, tenemos que pensar en pausas lógicas (y también psicológicas) y no en las gramaticales. No tienen porqué coincidir. La pausa lógica marca el texto, la psicológica el subtexto. La pausa lógica contribuye a la comprensión del texto, la pausa psicológica añade vida a los pensamientos. La pausa lógica sirve al cerebro y la psicológica a los sentimientos.

Si el creador de la imagen sonora radiofónica ha hecho un uso adecuado de los códigos de enunciación sonoros habrá dado un paso importante para que la comunicación con el oyente funcione. Pero siempre ha de tener en cuenta las características de la recepción como acto totalizador y de integración sensorial.

El proceso de comunicación y expresión radiofónica no se produce sin el oyente, que es el que construye las imágenes auditivas, resultado de relacionar la conciencia o conocimiento que de la realidad tiene, con el objeto sonoro radiofónico que percibe. De modo que, además de los esfuerzos del emisor, hay una serie de condicionantes, que dependen de la percepción, para que la comunicación funcione: el contexto, el conocimiento o familiaridad con el código radiofónico, la memoria y atención. Influye, además, el hecho de que, a diferencia del teatro escénico, el espectador siempre está solo, no hay posibilidad de que se produzca un proceso de interacción con el resto de espectadores. El proceso de recepción produce un efecto individualizante, debido a que cada oyente crea algo únicamente válido para sí mismo. Eso no quiere decir, sin embargo, que nos encontremos ante un receptor pasivo: es el oyente el que recompone la totalidad de los signos, no es sólo oír.

- 1 Palabras de Matilde Vilariño recogidas por Lorenzo Díaz en su libro "La radio en España 1923-1997" (1997), Madrid, Alianza Editorial, p. 262.
- 2 Normas citadas para el código semántico del lenguaje radiofónico por Richard Aspinall (Balsebre, Armand, 1994, "El lenguaje radiofónico". Madrid: Cátedra, p. 84).
- 3 Frase de Samuel Beckett incluida en la carta a su editor americano Barney Rosset, 27 de agosto de 1957. (Rodríguez Gago, María Antonia, 1988, "Arte y experimentación en el teatro radiofónico de Samuel Beckett", artículo en la revista El Público. Madrid, págs. 29-37).
- 4 Texto de un anuncio publicado en la revista de Radio Nacional en su número del 22 de abril de 1945.
- 5 Constantín Stanislavski ponía este ejemplo a sus alumnos-actores en el apartado de "dicción y canto" ("La construcción del personaje", 1999, Madrid: Alianza Editorial, p. 126).
- 6 Jesús Quintero fue uno de los considerados innovadores con títulos como "El loco de la colina" en radio y "El perro verde" en TV. "El loco de la colina" fue el programa que mejor representó el tono intimista de la radio de noche en la transición democrática en España. Fue el arquetipo de un nuevo formato de entrevistas donde son tan importantes las palabras como los silencios.
- 7 Después de su juventud en el campo recogiendo algodón o aceituna, recorrió Andalucía como actor, representando a Shakespeare en las plazas de los pueblos. Siento la comunicación como un arte. No soy ni un ejecutivo, ni un vendedor, ni un presentador, ni un periodista, pero quizá me nutra de todo eso y todo lo haya filtrado, y como además venía del mundo del teatro, con todo ese material creó un personaje (Díaz, Lorenzo, 1998, "Años de radio. Recuerdo y semblanza de los protagonistas del dial". Madrid: Ediciones Temas de Hoy. Págs. 202/205).
- 8 Millás, en una colaboración en el diario El País, "Voces", 19 de noviembre de 1999, p. 96.
- 9 Poeta, novelista, dramaturgo, guionista y realizador cinematográfico, Claudio de la Torre dirigió en Radio Nacional de España un ciclo de radioteatro compuesto por más de cien obras clasificadas por épocas y tendencias, desde los griegos hasta la segunda mitad de este siglo. De la Torre fue catedrático de lengua y literatura española en la Universidad de Cambridge, director artístico de los estudios de doblaje Paramount en París y Premio Nacional de Literatura.
- 10 Leon Botstein, director musical de la American Symphony Orchestra, escribió un artículo sobre la voz humana, que calificó como el mejor instrumento musical, con motivo del especial que el diario El País dedicó al fin del milenio. 10 de octubre de 1999, p. 87.
- 11 Pierce, John R., 1985, "Los sonidos de la música", Barcelona: Paidós. P. 74.

FORMA DE CITAR ESTE TRABAJO EN BIBLIOGRAFÍAS:

García Vázquez, José Manuel (2000): Voces sin cuerpo. Revista Latina de Comunicación Social, 33. Recuperado el x de xxxx de 200x de:
<http://www.ull.es/publicaciones/latina/aa2000kjl/w33se/63stg1voces.htm>