

EL MOVIMIENTO EN LA CONFIGURACIÓN DEL ESPACIO DE LA NARRATIVA RADIOFÓNICA

Virginia GUARINOS

La radio es el medio que nos permite ver con los oídos, dice Saiz Olmo (1988: 37), y, por ello, tanto para hacerla como para analizarla hay que pensar con los oídos. Más aún se debe producir este esfuerzo receptivo e interpretativo cuando pretendemos hablar sobre el espacio radiofónico y, dentro de él, sobre la configuración del movimiento, pues lo espacial siempre se formula en los medios a través de imágenes visuales y no de imágenes sonoras.

Sobre el espacio radiofónico, uno de los primeros y más importantes teóricos de la radio, Arnheim, se pregunta: *¿Puede oírse el espacio?*. Y él mismo contesta: "Sí, aunque de modo indirecto. Nuestro oído percibe el espacio por la conducta que adquiere el sonido dentro de él. Nuestro oído puede indicarnos de dos maneras la amplitud espacial. En primer lugar, por el tipo de eco que se produce cuando el sonido choca contra las paredes o, precisamente, por la falta de algún tipo de eco". Estas simples referencias nos plantean en realidad más preguntas que respuestas. Y lo mismo sucede con otros teóricos más modernos y contemporáneos a nosotros, tanto que se puede llegar a encontrar contradicciones radicales entre ellos. Por ejemplo, el propio Arnheim decía que la radio cuenta, sobre el cine, con la ventaja de poder disponer de un espacio estático permanente sin producir en el receptor la monotonía espacial que sí conllevaría en el cine el plan fijo y el escenario único. Muñoz y Gil (1988: 35) afirman, por el contrario, que "el espacio radiofónico suele ser dinámico. La radio trata el espacio de dos formas distintas: o bien se limita a producirlo haciéndolo sensible por los movimientos de los actores y de los micrófonos, o bien lo produce creando un espacio percibido por el oyente como único, pero compuesto por la unión y sucesión de espacios fragmentados que pueden no tener ninguna relación entre sí". Observamos además que en esta última cita se mezclan dos conceptos diferentes de espacio: el espacio escenográfico y el espacio secuencial.

Con un simple vistazo rápido a los teóricos se observa que existe muy poca referencia al espacio narrativo radiofónico, tanto en manuales de lenguaje como de guión radiofónico. Por el contrario, mucho se refiere sobre el espacio mental y las sugerencias al espectador, la formación de la escena mental, del espacio subjetivo; nada sobre el espacio explícito, palpable, audible, es decir, sobre la representación espacial narrativa técnicamente hablando, con apoyo formal explícito independiente del poder de sugerencia de los elementos sonoros para connotar espacio. Incluso, en ese aspecto, los teóricos pueden llegar a referirse a la palabra espacio con otras acepciones, como sucede con McLeish (1986: 18 y ss.). Este autor habla de la *escasez del espacio radiofónico* en comparación con el espacio de las columnas de un periódico o el tamaño de las letras utilizadas en los titulares, refiriéndose al espacio radiofónico como espacio textual y como tiempo del discurso radiofónico pero no como espacio narrativo.

Para centrar el tema, recurrimos a una de las definiciones más completas de espacio radiofónico, la que proporciona el profesor Balsebre, y es la siguiente: "El espacio auditivo radiofónico es, lógicamente, un espacio psicológico que integra dimensiones de informaciones sensoriales distintas, puesto que la realidad es un conjunto perceptivo integral. Consecuentemente, el espacio auditivo radiofónico sugerirá también dimensiones propias del espacio visual que el radioyente no ve. Es desde esta perspectiva que ha de entenderse el espacio auditivo radiofónico como una síntesis de figura y fondo, con unos límites más o menos definidos. El oído del radioyente localizará la acción sonora donde el emisor la haya convenientemente ubicado. El emisor habrá de participar al radioyente de un cierto enfoque y perspectiva" (1994:151). Nos interesa retener de esta definición la referencia final que indica que el espacio radiofónico es síntesis de figura y fondo con unos límites más o menos definidos. Y a partir de ella, intentemos completarla con la cuestión sobre cómo la radio consigue crear esa síntesis, qué recursos emplea para ello, cómo se crea el espacio radiofónico, cuáles son las posibilidades de evocación espacial en radio.

La radio, por su naturaleza exclusivamente auditiva, utiliza sus cuatro elementos sonoros muy intensamente, más que la televisión o el cine. Debe sacarles más provecho a esos cuatro elementos. De los cuatro, dos en particular son explotados como constructores de sugerencia espacial en el oyente. La palabra, a través de las descripciones de narradores, locutores o personajes, situando los objetos dentro del espacio de acción o describiendo directamente el decorado en el que se encuentran los personajes y los acontecimientos o acciones. Y la música en su función de descriptor cronotopográfico, como sugerencia espacio-temporal, que también contribuye a evocar en el oyente un espacio tipificado. Una música, por su codificación, por los estereotipos culturales aprendidos por los oyentes de hoy, puede sugerirnos que estamos en un país o ciudad determinados, siempre y cuando el oyente poseála

competencia receptora para identificar ese tipo de música como propia de un lugar. Y los ruidos nos ayudan a saber de la existencia de un determinado objeto y a amueblar la escena, el decorado, por tanto para crear también espacio, que con efectos técnicos se valorizan mucho más. El silencio, por su parte, no puede expresar espacio en términos absolutos, pro sí el silencio relativo, la desnudez sonora, la presencia de un único elementos sonoro sin compañía, que en cierto modo se aproxima al silencio.

Por tanto, no es sólo el contenido narrativo o descriptivo de la palabra lo que sugiere espacio, también, como dice Cebrián, existe otra manera de reflejar el espacio sonoro: "Por la captación de sonido propio de la realidad informativa mediante el uso de la técnica de los micrófonos además de por la traducción a código verbal de un locutor" (1994:317). Él mismo indica que "La segunda modalidad es la más frecuente, pero también la de menor exigencia y la de menor valor documental informativo sonoro" (1994:317). Cebrián describe el espacio en relación a la información pero es extensible su aportación a todo tipo de discurso narrativo radiofónico. Y así, el primer modo, el técnico, requiere una mayor elaboración, por lo que lo encontraremos mucho más profusamente en textos ficcionales y no informativos.

Contextualizado el concepto de espacio radiofónico y relacionadas las formas de expresión de dicho espacio en radio, procede ahora situar las coordenadas espaciales, retomando aquello de figura y fondo que decía Balsebre. Técnicamente lo que más se ha tratado y estudiado en radio han sido los tipos de distancia. Tres tipos de distancias en concreto son referidas siempre: entre fuente sonora y micrófono, entre aparato receptor y oyente y entre fuente sonora y oyente, siendo ésta última psicológico-imaginativa y pretende hacer que el oyente se integre en la acción, en el lugar de los sucesos como si estuviera en directo. Conseguir los distintos tipos de distancias depende de si se está en lugar cerrado o abierto, del número de objetos sonoros que compartan el espacio, del movimiento o no de la fuente sonora y de la situación del micrófono. Distancia e intensidad del sonido funcionan de forma proporcionalmente invertida: a más distancia menos intensidad del sonido. Según esas distancias se distinguen en radio el primerísimo primer plano, el primer plano, el plano general y el plano de fondo, ya sean reales, grabados de forma efectiva, o técnicos, reproducidos, generados artificialmente.

Pero además de las distancias, necesitamos otro parámetro para concretar la síntesis figura/fondo. Se trata de la dirección. El oído humano puede percibir direcciones. El micrófono no puede hacerlo. Dos fuentes sonoras equidistantes al micrófono y situadas en distintas direcciones resultarán igualadas al ser recogidas por un micrófono. O al menos así e en el sistema monofónico. El sistema estereofónico, especialmente usado en musicales y dramáticos desde que se creó en los años 50, permite el relieve acústico o perspectiva acústica, es decir, la distancia entre

las fuentes sonoras y la relaciones que se establecen entre ellas. Se basa en la distinta intensidad con que los sonidos alcanzan los oídos según su dirección. Cada oído alcanza con mayor relieve el sonido que tiene más cerca mientras que el otro lo percibe más lejos; es un intento de reproducción de las condiciones naturales de percepción. Técnicamente se graba con dos micrófonos. La cuadrafonía y sensorround coloca otros dos micros en el fondo de la sala o contra las paredes, recogiendo así el sonido también de reverberación, los indirectos. Aunque estas técnicas no suelen emplearse en radio por su elevado coste y por la elaboración de producción que suponen.

Contamos ya con el concepto de espacio, con cómo sugerir espacio y dentro de él las distancias y direcciones en un plano. Pero todo lo dicho recrea un espacio fijo, sin que el micrófono se mueva o provoque esa sensación. La sugerencia de movimiento no es provocada únicamente por el movimiento real. Un espacio fijo alternado con otro en la puesta en serie, creando secuencias, sin duda, crea secuencias, saltos espaciales, espacios discontinuos entre plano y plano que fomentan la imaginación del movimiento en el oyente. Dentro de un espacio fijo, existe además la posibilidad de movimiento interno, e incluso con los cambios espaciales se hace variar la atención del oyente hacia un objeto o personaje determinados en virtud del tipo de plano en que aparezca su voz o sonido. Tiene que ver con las distancias que otorgan profundidad al espacio radiofónico. En cualquier caso, por ese problema ya aludido de la equidistancia de los sonidos a la fuente que los recoge, el espacio sonoro radiofónico plantea una serie de dificultades que hace que en radio sea difícil reproducir una imagen mental que recree primeros planos o planos medios o generales alternándose, dependiendo del tipo de plano sonoro en que aparezca el sonido. El oyente, por su capacidad de atención o por poder estar realizando otras actividades simultáneas a la audición, pierde matices que en realidad no son muy habituales en radio. Uno de los mejores textos donde puede comprobarse el hecho es el de la audiodescripción cinematográfica que algunas cadenas tienen en emisión. La audiodescripción es un espacio radiofónico que emite una película simultáneamente radio-televisión. En el texto radiofónico se intercala un narrador entre los diálogos que explique lo que sucede y que no se puede ni ver ni intuir por el diálogo de los personajes, puesto que en esos momentos no se produce ninguno (Guarinos). En estos programas de radio se puede observar que la alternancia de planos contraplanos, las variaciones de planos generales y primeros planos de personajes, a pesar de existir en la película, son insuficientes para el oyente a la hora de cambiar en su imaginación de primeros planos a planos generales. Esto que sucede con total frecuencia en cine y televisión no es muy habitual en el texto expresamente creado para radio porque los profesionales saben de esta limitación e inutilidad del recurso en resultados eficaces para el oyente.

La alternancia visual de planos se manifiesta en la radio en alternancia de planos sonoros. También en cine se utilizan las voces en distintos planos para redundar el carácter de distancia espacial, de perspectiva que el plano de imágenes visuales muestra, con una intención realista, de coherencia interna entre el tipo de plano visual y el tipo de plano sonoro. Y esta misma lógica perceptiva se intenta aplicar en el discurso radiofónico. Pero además de la sugerencia del movimiento a través del montaje, de la alternancia de planos, existen otros modos de movimientos más “reales”, el movimiento interno, el externo o dinámico y el que combina ambos en el mismo plano, externo e interno. Afirma García Jiménez (1993: 372) que “la narrativa de la imagen auditiva incorporó al discurso inicialmente toda la serie de significantes sonoros claramente perceptibles e identificables para designar el movimiento. De este modo se creyó configurar eficazmente el espacio narrativo. Se acudió, por ejemplo, hasta la saciedad al efecto sonoro de pasos que se escuchan en aumento o disminución para expresar la idea de aproximación o lejanía”. Este caso, realmente frecuente aún hoy en radio, nos servirá para ilustrar la sensación de movimiento a través del efecto sonoro de objetos móviles, objetos que se aproximan o se alejan de la fuente de recepción del sonido. De ello se deduce que el plano sonoro es un plano fijo con movimiento interno.

Sin embargo, por esta misma lógica, el aumento o disminución de un sonido producido por un objeto del que tenemos la certeza de que está inmóvil nos puede llevar a la conclusión de que estamos ante un movimiento del micrófono que recoge el sonido. Pero *travelling* y *zoom*, movimiento real del micrófono o efecto de subir o bajar el volumen son intercambiables en la creación radiofónica. El movimiento espacial en radio se complica generosamente cuando entramos a diferencias o a tratar de localizar planos con movimiento real radiofónico. Los discursos audiovisuales suelen presentar espacio dinámico cuando se recurre al falso movimiento o *zoom*, a la panorámica y al *travelling* y las diversas variedades que de cada uno existen. Generalmente el movimiento audiovisual suele cumplir unas funciones, sobre todo en relatos ficcionales, funciones que son expresivas y muy pocas veces gratuitas. El panorama de la sonosfera radiofónica, lógicamente, es bien distinto. La expresividad narrativa del movimiento en radio ha de ser manifestada por otras vías además de las propias del movimiento sonoro, en tanto que estos modos de movimiento audiovisual *aludidos anteriormente no tienen correspondencia simétrica en forma audible*.

Arnheim (1980: 45 y ss.) se preguntaba si es posible captar el movimiento para radio a través del sonido. Y manifestaba que pueden distinguirse tres casos fundamentales:

1.- “Es posible percibir el movimiento de una fuente sonora si se produce una variación cualitativa en la dirección, en la distancia o en ambas a la vez, que ponga

de manifiesto el tono. De acuerdo con lo que hemos dicho referente a la dirección y ala distancia, todos los movimientos producen el mismo efecto que si de una variación de distancia se tratara, pues, utilizando un único micrófono y canal no es posible expresar un verdadero cambio de dirección: sólo se puede actuar sobre la aparente cambio de distancia. Así pues, el carácter de un movimiento varía por competo en determinadas circunstancias...” De lo que se deduce que el zoom resultaría poco pertinente en radio, en tanto que se confunde con el acercamiento de la persona u objeto sonoro al micrófono. Sólo resultaría efectivo con la ayuda explicativa de un narrador o la certeza de que estamos ante un objeto no móvil.

2.- “No sólo se puede oír el movimiento de fuentes emisoras de sonido, sino que bajo determinadas circunstancias también se puede escuchar el paso de objetos que no emitan ningún sonido en el caso de que se pueda representar con ayuda de sonidos. Cuando desde cierta distancia se oye la conversación de dos personas y entre ellas y el micrófono pasa un obstáculo, por ejemplo un coche, es posible percibir dicho paso incluso si el vehículo no hace ningún ruido por el temporal amortiguamiento de las voces. De manera similar se oye el abrir y cerrar de una puerta o ventana. Gracias a estas representaciones indirectas, pueden lograrse diversos efectos”. Pero ambos casos se tratan de movimiento interno y espacio fijo, no movimiento externo o movimiento dinámico.

3.- “También existe la posibilidad e oír movimientos de algo que permanece en el mismo lugar. Cuando una persona gira la cabeza, mientras está hablando, se puede percibir el efecto del cambio de dirección del sonido. Este efecto es muy reducido cuando el sonido es emitido por un instrumento de cuera provisto de caja de resonancia, como un violín o un piano. Por el contrario, se evidencia mucho más en los instrumentos de viento y, de modo especialmente en el aparato vocal humano...” En este caso, el efecto sería el de una panorámica, sin movimiento interno en el plano con movimiento externo sin variar de posición, con giro sobre el propio eje.

Efectivamente todos estos tipos de movimientos pueden ser recogidos y transmitidos por un discurso radiofónico. Pero el problema que entrañan es la diferenciación y discriminación sonora que el oyente pueda realizar. En radio, por ejemplo, zoom y travelling son perfectamente confundibles y desplazamiento de un objeto móvil ante micrófono fijo y panorámica sobre ese objeto fijo, también. El efecto sonoro del movimiento se esquematiza así y se reduce prácticamente al travelling y la panorámica, siendo necesaria incluso, para distinguirlo entre ellos en muchos casos, la aclaración del narrador, si lo hubiera. El zoom y el travelling de acercamiento o alejamiento se confunden en radio porque el sonido no permite nada más que la constatación de la existencia o no de acercamiento o alejamiento pero no la naturaleza de dicho acercamiento o alejamiento, el procedimiento por el que se hace, la calidad del movimiento. Existe movimiento, no cualidad. Tal es la esquematización de resultados, que uno de los autores que hablan de ello sólo define el travelling. Así

sucede en Cebrián (1994: 326), quien define el movimiento de travelling hacia delante “cuando se va pasando gradualmente de un plano de fondo a un primerísimo primer plano o de travelling hacia atrás cuando se pasa de un primerísimo primer plano a un plano de fondo. El travelling hacia delante da la sensación de aproximación, de penetración en la realidad informativa. El travelling hacia atrás, por el contrario, produce la sensación de distanciamiento de audición de la realidad desde una perspectiva más amplia. Uno y otro ofrecen la sensación de cambios de los puntos de interés informativo, el paso del protagonismo de unos puntos a otros”. Sin duda, esta definición en un discurso audiovisual completo correspondería a un zoom y también al caso que Arnheim describe como el reloj de pared que no puede moverse pero cuyo sonido se hace cada vez más patente, recurso, por cierto, muy extraño en el lenguaje radiofónico.

Y en realidad, puede así tratarse de travelling sonoro de acercamiento o distanciamiento pero existen otros tipos de planos y no sólo en profundidad sino en lateralidad o de acompañamiento. En el primer caso el sonido se hará más intenso y se perderá de nuevo cuando el micrófono se aleja otra vez, y en el segundo caso el sonido se mantendrá siempre en igual presencia, y correspondería al travelling de acompañamiento. El de lateralidad se puede conseguir con la estereofonía de paso de un objeto de un oído a otro pero se confunde con el movimiento del objeto y no del plano en el momento en que se trate de un objeto móvil. De nuevo, vemos cierta “insuficiencia”, por comparación, del lenguaje radiofónico, en tanto que se necesitaría de la aclaración del narrador. Por otro lado, estos tránsitos de lateralidad también pueden ser confundidos con la panorámica sonora. La panorámica se puede conseguir con la lateralización del sonido estereofónico pero la naturaleza de la misma tampoco es tan rica como la visual. El travelling circular del micrófono alrededor de un objeto tampoco concluye en nada, expresivamente hablando, en tanto que la distancia con respecto al micrófono sería la misma; si el micrófono va girando también con el objeto, no se sabe si es circular o no, ya que no se altera la distancia.

En definitiva, sólo resulta efectivo para el oyente el travelling de acercamiento o alejamiento sobre objeto fijo y el de acompañamiento. El más usado y el más claro para el oyente es éste último, ya sea falso o real, es decir, ya sea como efecto de montaje o como realización efectiva. Dentro de él, los hay conseguidos a través de efectos sonoros palpables únicamente y sin recurrencia a la palabra, pero también sugeridos y recreados en la ideoscena del oyente gracias exclusivamente a la palabra. Y por último, se puede conseguir combinando sonido de efectos, montaje y redundancia verbal: solo efectos, sólo palabras o palabras y efectos. Independientemente del modo en que se pretende crear sensación de movimiento, las funciones de su aparición suelen referirse a tres casos. En todos ellos se quiere conformar, a través del travelling, una continuidad espacio-temporal y de acción, una fluidez

que construye planos-secuencia. Además el movimiento radiofónico contribuye a romper con el estatismo radiofónico tan cotidiano. La radio es el medio más sentido que tenemos, donde el espacio de observación y narración que supone el estudio permite muy pocas posibilidades de variación del paisaje referido. Y en tercer lugar, se utiliza como recurso expresivo de intensificación, en un punto de giro en la trama o en una llamada de atención sobre un objeto al que se quiere realzar en una escena.

Tomemos para ejemplificar un caso de sugerencia de movimiento sólo a través de efectos sonoros, una cuña publicitaria de las más emitidas y conocidas, de JB (desde 1996) con el siguiente contenido:

Pasos PP a PF

Diálogo PP/pasos PF

Voz 1 (masculina): Veo que le ha atrapado este cuadro

Voz 2 (femenina): Sí. Es único.

Voz 1: Si yo fuera su asesor en arte, se lo recomendaría.

Voz 2: Es una decisión difícil.

Voz 1: Le invito a madurarla tomando un JB.

Voz 2: ¿Va usted a ser también mi asesor en whisky?

Voz 1: ¿Por qué no? Yo siempre lo tomo solo.

Voz 2: Veo que aprecia lo auténtico. ¿Qué sabe del autor del cuadro?

Voz 1: ¿Le gustaría conocerle?

Voz 2: Sí.

Resuelven pasos.

Voz 1: Pues ya le está conociendo.

Líquido en vaso PF

Voz 2: Si usted lo toma solo, yo también. Es usted único.

La cuña comienza en silencio con el efecto de dos pasos de calzado masculino. Se imagina que un caballero se acerca a algún sitio. Cuando entra el diálogo y los pasos van a fondo, comenzamos a oír dos pasos más, desacompañados con los anteriores. Con ello suponemos que tenemos ahora a dos personajes andando, un hombre y una mujer, deducidos por sus voces. Pensamos que la mujer se encontraba mirando un cuadro. Llega un hombre a su encuentro y comienzan a andar ambos, desplazándose desde el lugar del cuadro hasta otro, dentro de la misma habitación (¿galería de arte?) donde se halla habilitada una zona con, al menos, vasos, hielo y whisky. Allí se detienen y finaliza la historia.

En la construcción del espacio llaman la atención dos elementos: la continuidad espacial y el desplazamiento, el recorrido por dicho espacio. O mejor dicho, la continuidad espacial a pesar del desplazamiento. Ambos elementos sólo son compatibles gracias al movimiento que se realiza con el micrófono. Aun partiendo de la idea

de que este efecto general se elabora desde una mesa en un estudio y se falsean los efectos, es de notar que el efecto es el de movimiento: las voces permanecen en todo momento en primer plano, de lo que se deduce que el micrófono acompaña a los personajes en su itinerario. Y lo hace en una determinada posición, a la altura de sus cabezas, en tanto que el sonido de los calzados permanece en todo momento como plano de fondo. Ninguno de los dos sonidos varían de intensidad, por lo que la distancia del supuesto micrófono es siempre la misma. Estamos, entonces, ante un travelling de acompañamiento que hace que la fuente que recoge el sonido camine al mismo tiempo y la misma distancia que lo hacen los personajes, aunque no podamos distinguir dirección que emprende el movimiento. Se puede imaginar que van andando hacia delante, hacia la izquierda o la derecha. La continuidad que existe en las acciones hasta el final de la historia hace que estemos también ante un plano-secuencia.

Un corte de un capítulo de la radionovela bufa de Gomaespuma, *Cándida*, (M-80, capítulo emitido en 1995) nos servirá para encontrar otro ejemplo que realiza la sugerencia de movimiento gracias a las palabras, al diálogo.

Voces en PP y efecto de tráfico de coches en PF

Voz 1 (femenina): Señora, yo se lo prometo de verdad. Que yo no tengo nada que ver con la Santa Rita de nada, de nada.

Voz 2 (femenina): Ya, ya, sí. Eso lo vamos a ver en cuanto que lleguemos y hablemos con la viuda de Ayala. ¡Qué pena! De verdad. Sabiendo mi interés por ingresar en el grupo de las amigas devotas de Santa Rita, vas tú por la espalda y te metes antes que yo.

Voz 1: Señora, que yo no sé nada de la viuda pelleja esa. Además, ¿qué no es Santa Rita, la de Rita, Rita, lo que se da no se quita?

Voz 2: Pues sí, pues a mí nadie me ha dado nada en toda mi vida, ¿eh? Así que yo no puedo ser devota de la santa esa.

Voz 2: ¡Ah! Yo no te he dado nada, ¿no?

Voz 1: Así que no se preocupe, que, si me aceptan, yo le paso el sitio pero rápido.

Voz 2: Aquí es donde vive la viuda de Ayala, aquí en esta casa.

Voz 1: Habrá que pasar.

Voz 2: Pues venga.

En este caso no hay pasos que indiquen el movimiento de los dos personajes. Y, aunque hay tráfico de coches de fondo, bien se podría producir la conversación paradas en mitad de la calle. Sólo el diálogo y el mantenimiento de las voces en el mismo plano indican, el primero, que están dirigiéndose a alguna parte y, el segundo, que el micro las acompaña. Por lo demás esos indicadores verbales se manifiestan a través del uso de adverbios de lugar ("aquí es...") y del futuro inmediato

(“en cuanto lleguemos...”) para concretar lo que se está haciendo, lo que se hará y dónde se encuentran después de haber pasado por otros lugares.

Y, por último, otro ejemplo que combina el recurso de la palabra y el efecto sonoro para sugerir movimiento. Se trata de una secuencia del relato ficcional *Las Meninas*, emitido en el programa de Canal Sur Radio, *La vida alegre* (Dirigido por Inmaculada Jabato, capítulo emitido en 1996).

Voces en PP, música en PF

Voz 1 (masculina): Bueno, venga, vamos. Allí está la puerta. Allí me parece que hay una puerta y dos guardias. Nada más que hace mirarte, además.

Voz 2 (femenina): Sí. Espérate, vamos a acercarnos.

Voz 1: ¡Hola! Buenos días.

Voz 3 (masculina): Santo y seña.

Voz 1 y 2: La vida alegre, Canal Sur Radio.

Voz 3: Vale.

Voz 1: Funciona. ¡qué bien! Esto es mágico.

Voz 2: Espérate, a mí me da susto.

Voz 1: Ten cuidado, ten cuidado. Allí estoy viendo yo ya a las dos meninas que van entrando para una habitación, seguro. ¿No ves que llevan...?

Voz 2: Espérate. No corras. No me dejes sola, que me da susto.

(...)

Voz 1: Vamos a seguir con la monja, venga, ven conmigo. Ten cuidado, Inma, que los tacones se te están abriendo del barro... ¡Uy! ¡Qué oscuro!

Voz 2: ¡Qué daño! Jesús, cógeme del brazo

Voz 1: Espera, que voy al tacto.

Voz 2: Eso es una antorcha.

Voz 1: Vamos a coger una antorcha de éstas. Cae mucha brea.

Voz 2: No te vayas a quemar.

Voz 1: Mira, vamos a bajar. Venga, cuidado.

(...)

El movimiento queda sugerido por el mantenimiento del nivel de las voces, aun tratándose de un paseo de los personajes, lo que nos lleva a pensar en un travelling de acompañamiento, unido a los localizadores topográficos reiterados y las formas verbales que indican movimiento (“Venga, vamos. Allí está la puerta”, “vamos a acercarnos”...). Los efectos sonoros, en esta ocasión, no son los tópicos pasos, sino el aumento y disminución de presencia de los sonidos correspondientes a objetos o personajes que estaban alejados de los protagonistas de la acción, y que se convierten en cercanos a ellos gracias a la aproximación que esos mismos personajes hacen

en su recorrido hacia otros personajes u objetos. Como se puede leer, incluso se realiza en el itinerario un paso de exterior (calle con barro) a interior (pasillos oscuros), y se evoca paso lento y hasta efecto de correr, tal como lo indican los diálogos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARNHEIM, Rudolph (1980): *Estética radiofónica*, Barcelona, Gustavo Gili.
- BALSEBRE, Armand (1994): *El lenguaje radiofónico*, Madrid, Cátedra.
- CEBRIÁN HERREROS, Mariano (1994): *Información radiofónica. Mediación técnica, tratamiento y programación*, Madrid, Síntesis.
- CHION, Michael (1993): *La audiovisión. Introducción a un conjunto de análisis de la imagen y el sonido*, Barcelona, Paidós.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús (1993): *Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra.
- GUARINOS, Virginia (1999): *Géneros radiofónicos ficcionales*, Sevilla, Mad.
- MCLEISH, Robert (1986): *Técnicas de creación y realización en radio*, Madrid, Instituto Oficial de Radio y Televisión.
- MUÑOZ, José Javier & GIL, César (1988): *La radio. Teoría y práctica*, Madrid, Instituto Oficial de Radio y Televisión.
- RODRÍGUEZ BRAVO, Ángel (1998): *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*, Barcelona, Paidós.
- SAIZ OLMO, Jesús (1998): *Nueva radio para nuevos tiempos con nuevos modos entre nuevos medios*, Valencia, CEU San Pablo.