

Jesús Saiz Olmo

## Periodismo de Radio

De los estudios al ciberespacio

A los lectores de la  
biblioteca universitaria CEU-UCH  
en el día de San Francisco de Sales  
patron de los periodistas. El autor

Jesús Saiz Olmo

26-ENE-2011

Universidad Cardenal Herrera-**CEU**  
Fundación Universitaria San Pablo-**CEU**  
MONCADA (VALENCIA)



**CEU**

*Biblioteca*

*Universidad Cardenal Herrera*

Registro

Núm.: P41773

Entrada día: 25 de enero de 20 11

1ª edición: Valencia, enero 2005

**Edita:** SERVICIO DE PUBLICACIONES  
Universidad Cardenal Herrera-**CEU**  
Fundación Universitaria San Pablo-**CEU**  
Avda. Seminario, s/n - 46113 MONCADA (Valencia)  
Tfno. 96 136 90 00 FAX: 96 139 52 72  
[www.uch.ceu.es](http://www.uch.ceu.es)

Diseño y maquetación: Cristina Ríos / Ana Isabel Molins  
SERVICIO DE PUBLICACIONES

ISBN: 84-96144-53-4

Depósito Legal: V. 400-2005

Imprime: Gráficas Marí Montañana, s.l.

Av. Blasco Ibáñez, 22 (Pol. Ind. El Barranc)  
46132 Almassera (Valencia)  
Tel. 963 912 304\*, Fax 963 920 639  
[imprenta@marimontanyana.com](mailto:imprenta@marimontanyana.com)

## TABLA DE CONTENIDOS

<b>1. LA RADIO YA ES DIGITAL</b> .....	5
1.1. De los estudios al ciberespacio.....	6
1.2. El ordenador en la radio.....	11
1.3. La difusión y recepción de la señal .....	12
<b>2. EL NUEVO PERIODISTA RADIOFÓNICO</b> .....	15
2.1. Algunas condiciones personales .....	16
2.2. Los perfiles profesionales.....	17
2.3. El nuevo 'operador de red' .....	18
2.4. Cómo adquirir una buena preparación .....	19
<b>3. LOS ESCENARIOS DE LA PRÁCTICA</b> .....	21
3.1. Primer escenario .....	21
3.2. El escenario profesional: la emisora de radio .....	26
3.3. El mejor escenario natural: la calle.....	27
3.4. Un caso singular: los estudios de Radio Barcelona.....	28
<b>4. EL EQUIPO DE TRABAJO DEL PERIODISTA</b> .....	31
4.1. El micrófono .....	31
4.2. Los auriculares .....	35
4.3. El aparato grabador de sonido.....	35
4.4. El ordenador portátil .....	38
4.5. La bolsa de exteriores.....	38
4.6. El teléfono móvil.....	39
4.7. Los enlaces con la emisora: líneas RDSI .....	40
<b>5. LA VOZ EN LA RADIO</b> .....	43
5.1. El milagro de la voz .....	44
5.2. Mecanismos que intervienen en su producción.....	45
5.3. Cómo debe ser la voz radiofónica .....	47
5.4. Entrenamiento de la voz.....	48
5.5. Problemas en la voz.....	51
5.6. Cuidado de la voz .....	55

<b>6. EXPRESIÓN ORAL Y LOCUCIÓN</b> .....	57
6.1. Una buena locución radiofónica es posible.....	58
6.2. La buena locución y sus claves.....	60
6.3. La expresión verbal o cómo decir en la radio.....	62
6.4. Los acentos en la locución radiofónica.....	63
6.5. Algunos ejercicios asociados a la locución.....	63
6.6. Inconvenientes que ocasiona una locución deficiente.....	64
<b>7. LA IMPROVISACIÓN</b> .....	65
7.1. Antes de improvisar.....	66
7.2. Qué debe hacer para improvisar bien.....	67
7.3. Situaciones típicas en las que se improvisa en la radio.....	68
<b>8. MÍMICA RADIOFÓNICA</b> .....	71
8.1. Definición.....	72
8.2. Argumentos a favor de su utilización.....	72
8.3. Acerca de su práctica.....	74
<b>9. ACERCA DE LA REDACCIÓN EN LA RADIO</b> .....	75
9.1. Características del texto informativo.....	75
9.2. Los signos de puntuación.....	76
9.3. Aspectos formales en la redacción radiofónica.....	77
<b>10. EL GUIÓN EN LA RADIO INFORMATIVA</b> .....	79
10.1. Definición.....	81
10.2. Estructura del guión.....	82
10.3. Tipología y clasificación.....	84
10.4. Aspectos generales para su elaboración formal.....	88
10.5. Dudas que surgen al guionista de radio no iniciado.....	91
<b>11. LOS RECURSOS SONOROS</b> .....	95
11.1. Tipología y clasificación.....	95
<b>12. EL PROCESO DE PRODUCCIÓN DE LA NOTICIA</b> .....	109
12.1. La noticia.....	110
12.2. Primera etapa: el consejo de redacción.....	111
12.3. Segunda etapa: la materialización.....	112
12.4. Tercera etapa: la puesta en antena.....	118
<b>13. OTRAS RUTINAS Y CONVENCIONES</b> .....	121
13.1. La noción y uso del tiempo en la radio.....	121
13.2. Errores y disculpas en antena.....	125
13.3. La cuenta atrás.....	126
13.4. La prueba de voz.....	128
13.5. De las intervenciones en cadena.....	129
13.6. Sobre las grabaciones.....	131
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	133

## INTRODUCCIÓN

---

Al contemplar la radio desde fuera de la radio, como oyente, veo en ella una de mis ventanas a la vida. Cuando nací la radio ya estaba en casa. Como oyente unas veces y escuchante otras, considero que es un medio apasionante y excitante. Me transforma en *mirador* privilegiado de cosas y paisajes y en discreto observador de personajes. Sus voces, cada una distinta y todas ricas en matices y tan próximas, aunque lejanas, me seducen y pueden llegar a turbarme si me gustan. Sus músicas me trasladan a imaginarios diferentes cuando no me colman de recuerdos. Los sonidos y ambientes que revela me llevan a inventar cuando no a soñar despierto. Con su silencio, cuando se muestra silente, pienso, reflexiono y llego a gravitar sobre mi mente, que descansa. La radio me ha dado muchas cosas. Es fiel amiga a cambio de muy poco. Es permanente compañía. Sé si me miente o me dice la verdad: es sutilmente transparente. Me entretiene y en los peores y mejores momentos, para lo bueno y para lo malo, tengo en ella la mejor información: es uno de mis espacios vitales. Como periodista he conocido la radio desde dentro de la radio; aún es más: un medio fascinante que cautiva a quien se acerca a conocerla. Te da si tu le entregas. No te traiciona. Es sincera. Es poderosa. Y agradecida para los que a ella nos hemos entregado con pasión. Por mi experiencia personal y profesional doy fe de ello. Una gran cadena nacional nos dice esta temporada: “La radio: nuevos espacios para encontrarnos”. Si te parece... ¡quedamos en la radio! Gracias, Radio.

Éste es un libro pensado para estudiantes, futuros periodistas radiofónicos y también para aquellos, como los de comunicación audiovisual, cuya especialización va a tener que ver con el “hacer” radio. Lo que se intenta transmitir a todos ellos es lo que entiendo que debe ser una radio bien hecha; porque está al día en todos los órdenes, pero también porque tiene en cuenta las convenciones y rutinas más sólidas de esta encantadora profesión.

El texto es consecuencia de una observación atenta, durante largo tiempo, del mundo radiofónico que nos rodea, de la experiencia docente, del trato con tantos alumnos de promociones que precedieron a las que ahora, generosamente y con atención, se ocupan de este libro, y fruto, también, de mi propia experiencia como periodista en el medio.

No se trata de un manual. Se ha concebido como un breve libro de instrucciones que ayudará al lector en la práctica del periodismo ejercido en la radio. A pesar de que incluyo en sus páginas algunos conceptos y definiciones, recomiendo que se profundice en ellos, para lo cual aporto una bibliografía seleccionada en la que se incluye lo esencial de la radio y que permitirá a los lectores adquirir ese conocimiento general, profundo, al que me refiero.

El periodista de hoy, el de radio en particular, cuando su cometido tiene que ver con la elaboración de la información, desempeña una actividad doble: intelectual y técnica. Ambas facetas son importantes y por ello tienen protagonismo en este trabajo, pero en particular la segunda, la técnica. Todo ello sin dejar de lado aquellos aspectos formales que constituyen el fundamento de toda práctica profesional y más, habiendo observado cómo suelen pasarse por alto aspectos relacionados con el respeto y la aplicación de formalismos elementales que se han demostrado de utilidad en el ejercicio profesional a través de los años.

Con este libro reclamo una especial sensibilidad hacia todo lo sonoro en general y lo radiofónico en particular, a los periodistas y a todas las personas que trabajan en la radio y que quiero transmitir al estudiante, futuro profesional, antes de que llegue ese ansiado momento de su integración definitiva en el medio.

Cuando de operaciones o rutinas de trabajo se trata hay cuestiones en las que no podemos ser flexibles y en las que, por el contrario, conviene mantener una actitud firme y exigente acorde con unos cánones de actuación formalistas aceptados por la profesión. De entre las cuestiones a las que no convendría aplicar la mala práctica del *todo vale* destaco, por fundamentales, el guión de radio y todo lo que de él se deriva; también la rutina conocida como mímica, o temas que tienen que ver con la voz, la locución y la improvisación radiofónicas.

Aunque hay periodistas que se refieren al periodismo como uno sólo y no les agrada distinguir, el ejercicio de éste en la radio exige unas rutinas de trabajo y una preparación que no se precisan, por ejemplo,

cuando se ejerce la profesión en una revista, un periódico o el gabinete de comunicación de una empresa, en donde se necesita dominar otras habilidades. De ahí el título de este libro: *periodismo de radio. De los estudios al ciberespacio*, el subtítulo, deja patente el interés del autor por reflejar el impulso que las innovaciones tecnológicas más recientes -en principio para bien- dan al quehacer profesional y al paisaje ambiental de las emisoras<sup>1</sup>.

Concluyo. Por muy sencillas, incluso simples, que puedan parecer algunas nociones sobre la radio, no conviene darlas por conocidas. Cuando se produce la toma de contacto con los estudiantes que inician su formación en las facultades, donde impartimos el saber radiofónico, no todo se entiende, por muy obvio que sea.

Todos las sugerencias, instrucciones y recomendaciones que se proponen en este libro pretenden ser una ayuda para evitar que los hoy estudiantes y mañana profesionales se incorporen a las redacciones y estudios de radio con muy buena formación teórica pero sin una adecuada práctica de la técnica que se les ha transmitido. Y, también, sin ese conjunto de saberes de la profesión que se han rescatado y actualizado para que sigan siendo útiles al *arte de la palabra*, que no otra cosa es la radio. Todo esto, en esencia, es lo que pretendo con este libro.

Valencia, diciembre de 2004

---

<sup>1</sup> El autor forma parte del equipo de investigación IIECT que lleva a cabo el proyecto *Medios de Comunicación en el Ciberespacio. El impacto de Internet en las estructuras comunicativas tradicionales*, financiado con fondos del Ministerio de Ciencia y Tecnología y del FEDER (BSO2003-08535) y fondos de la Universidad Cardenal Herrera-CEU (PRUCH 03-05); como investigadora principal (IP) dirige la doctora Elvira García de Torres.

## *In memoriam*

Dedico este trabajo a dos voces de la radio que acaban de decirnos adiós: el asturiano Ángel Álvarez, se fue en agosto y el cordobés Matías Prats se marchó en septiembre. Dos voces únicas de la radio -tan distintas a la hora de decir- que siempre permanecerán en nuestra memoria sentimental.

Con Ángel Álvarez, colaborador musical hasta casi el final de sus días y especialista radio de vuelo de profesión, en la compañía Iberia, descubrí, en los años 60 -yo sólo tenía poco más de diez años- una nueva música que no escuchaba en otras partes y un sonido diferente de la radio: el de la entonces moderna frecuencia modulada. El impacto de Ángel Álvarez estuvo -para mí- en sus programas 'Alta Fidelidad' y 'Los Clásicos de la música ligera' en Radio 2 (hoy Radio Clásica) de Radio Nacional de España. Con Ángel Álvarez empecé a enamorarme de la radio.

Matías Prats ya era historia de la radio cuando yo nací. Supe de él más tarde. Locutor clásico y periodista radiofónico antes que televisivo, me quedo con su esfuerzo, constante, por hacer el trabajo bien hecho. Su presencia ante los micrófonos, por su voz tan particularísima, nunca pasó de largo. Del profesional, que se marchó como sólo saben hacerlo los verdaderos maestros de la radio, diciendo adiós, casi en silencio -sin charlatanear ni molestar a nadie-, tomo algunos de sus mensajes dados a los que siempre estamos empezando: "No somos locutores. Somos **interlocutores** de radio" "En la radio no hay borradores. Lo que has dicho ¡dicho está!" "Para ponerse frente a un micrófono es bueno, siempre, tener una buena voz. La prudencia y la serenidad también ayudan". Los últimos recuerdos que conservo de don Matías en mi memoria se remontan a un programa de televisión (creo que fue en Antena 3 TV) en el que Lola Flores -ya desaparecida- y su hija Lolita, intentaban dialogar, a su manera, entre alegrías y no pocas bromas -como la de la madre a la hija sobre la "mona negra"- con la voz de la radio, la del NO-DO y la de las retransmisiones taurinas por televisión; al poco se intercambiaron el micrófono de las preguntas y fue Matías Prats el que entrevistó -aquí sí- a las dos Lolas: la Grande y la que le sigue, hoy no menos grande. Fue una velada televisiva con "Sabor a radios".

¡Adiós, maestros!



## 1. LA RADIO YA ES DIGITAL

---

Si la tecnología y lo que conlleva pudiéramos representarla en forma de espectro, observaríamos que la radio contemporánea abarca o dispone de instalaciones diversas que irían de uno al otro lado de esa representación espectral, de izquierda a derecha, cubriendo desde lo analógico hasta los avances digitales más recientes.

Aunque con el tiempo la parte analógica tiende a ir desapareciendo o desplazándose hacia el lado digital, hoy, en los escenarios radiofónicos aún se encuentran en perfecta armonía ambas tecnologías. A pesar de ello, como estamos comprobando, toda emisora de nueva creación o que pasa por una remodelación o actualización de instalaciones y equipos ya cuenta únicamente con una infraestructura digital en la que la informática es la tecnología sobre la que gira el funcionamiento del medio: desde la producción hasta la emisión, pasando por la realización y ya no digamos la gestión administrativa, comercial y de la propia dirección. Para la radio contemporánea no hay mejor herramienta que la informatizada ni mejores equipos que los digitales y si a ello añadimos el papel de enlace y multidifusor que juega el satélite, tenemos trazado el retrato tecnológico de la nueva radio.

La revolución tecnológica en la radiodifusión sonora por ondas, en el caso de España, arranca tímidamente en la segunda mitad del Siglo XX hasta que algunos años después se producen las innovaciones más espectaculares que van transmutando la radio analógica tradicional en la radio digital contemporánea que es en la actualidad.

Con la utilización del *transistor* en la fabricación de nuevos aparatos de radio (1953) se inicia la carrera tecnológica hacia la radio moderna, mientras que la presentación en sociedad del hoy popular *disco compacto* (1979) constituye el punto de no retorno hacia la era digital del medio. Los dos hechos mencionados pueden tomarse como la

clave que marca la transformación de lo analógico del medio en una radio digital en la que las aplicaciones informáticas, con el ordenador y su bosque de videoterminals al frente, marcan el paisaje de todas las emisoras españolas y de las de gran parte del mundo.

En este período, muchas nuevas tecnologías y no pocas innovaciones han aparecido y desaparecido en un avance imparable que alcanza su punto álgido en la década de los años 70. No hay tiempo para implantar y esperar a que se consolide y amortice lo adquirido por las empresas operadoras. A gran velocidad unas innovaciones van desplazando a las otras en un desenfundado desfile de adelantos.

A pesar de lo dicho da la impresión de que la radio española ha entrado en una fase de aparente estabilidad en cuanto a cambios tecnológicos se refiere que, probablemente, nos proporcione a corto plazo unos años sin tanta renovación en la que encontrará acomodo y por consiguiente se podrá desarrollar, sin sobresaltos de ningún tipo, la nueva radio digital de funcionamiento mediante código binario -de *ceros* y *unos*- en la que ya se ve reflejado el presente y futuro tecnológico del medio que un día inventara Guillermo Marconi.

## 1.1. De los estudios al ciberespacio

Con el ordenador ocupando su sitio en las emisoras y la aplicación espectacular de las telecomunicaciones, hace su aparición **Internet** (1991). La World Wide Web (WWW) también conocida como 'telaraña mundial' -otras maneras de llamar a Internet- es una red informática, de alcance planetario, formada por un conjunto de redes que funcionan mediante **TCP/IP**, *protocolo de transmisión de mensajes que garantiza la circulación de los paquetes de datos desde origen hasta su destino* [4]<sup>2</sup>.

Internet ha revolucionado muchas de las cosas de este mundo. La radio española no se ha quedado atrás y desde el comienzo se ha dejado seducir por todo lo que esta *red de redes* le proporciona. El sonido de la radio ya viaja no sólo de los estudios al éter sino que va de los estudios al ciberespacio. Un nuevo ámbito éste del ciberespacio en el que no se conocen fronteras y donde la nueva audiencia son los

---

<sup>2</sup> Los números entre corchetes [ ] remiten a la relación de *Obras consultadas*, al final del libro.

internautas que interactúan entre ellos y también -no tan fácil ni masivamente, aunque lo parezca- con la propia radio. Ha nacido la fuerza de la **interactividad**: una nueva panacea que buscan alcanzar, como *tan-tan* de nuestro tiempo, los tradicionales y los nuevos medios electrónicos y multimedia hoy presentes en la Red. Así la define el profesor Zabaleta:

“Desde una perspectiva técnica, la interactividad completa, en nuestra opinión, podríamos definirla como: La máxima capacidad de comunicación e interacción entre todos los usuarios de la red, en ambos sentidos, por el mismo canal, incluyendo la posibilidad por parte del usuario para modificar y crear el contenido y los servicios. [...] Existen diversas soluciones de interactividad definidas por una serie de parámetros: según su dirección, su grado, el canal, su naturaleza y la actividad del usuario.” [13]

El nuevo Siglo XXI es el de la radio digital y el de la radio transnacional. Internet ha roto las fronteras geográficas para llevar el mensaje sonoro de la radio, y mucho más, a todos aquellos internautas que, conectados a un ordenador fijo, o portátil, tienen acceso a la WWW. Entre la inabarcable oferta de contenidos de Internet, se encuentra la radio mundial de todos los países y de todos los tipos: pública, privada, institucional, alegal, de universidades, libre, de barrios, de aficionados, comunitaria... la Radio con mayúsculas. Toda la radio: una radio para no desconectar.

La descrita es la mejor visión que podría ofrecerse de la nueva radio. Su atractivo, la cara bonita que nos muestra, es la calidad de sonido que está en condiciones de ofrecer y la desaparición de las fronteras geográficas para un medio que las tuvo en otro tiempo. También tiene sus inconvenientes. Esa destrucción de fronteras que ha propiciado Internet y el uso de los satélites de comunicaciones ha dado al traste con fenómenos tan consolidados otrora como la llamada *radiodifusión exterior* de alcance mundial -aunque delimitado- que no cuenta con la influencia que tuvo; se trata de un inconveniente por cuanto sabemos que algunos países, fuera de la órbita de los más desarrollados, en desigualdad respecto a los más ricos, han perdido este importante servicio difusor de la cultura, tradiciones y progreso del mundo moderno.

Otro inconveniente lo encontramos en que técnicamente el fenómeno Internet requiere redes de cierta capacidad que permitan el flujo

comunicativo, ya que un número excesivo de internautas en el ciberespacio, consultando o conectando a la vez el mismo servicio, podría bloquear cualquier red de poca capacidad, colapsándola. Lanzar *al aire* en la Red también sale caro si se quiere dar un buen servicio: el coste de un canal capaz y veloz a la vez.

La radio en Internet puede ser contemplada, para su análisis y estudio, desde diferentes perspectivas considerando el uso o la utilización que de la Red se haga y teniendo en cuenta el sujeto promotor de la iniciativa. Los casos que podemos encontrar de radios en la Red son, entre otros, los siguientes:

1º **la radio creada exclusivamente para emitir por la Red que no necesariamente tiene que ver con la radio tradicional por ondas.** Se les denomina webcasters, si disponen de sitio propio en la Red, o bitcasters si dependen de un operador al que deben "subir" sus contenidos sonoros en forma de documento informático.

2º **la radio tradicional por ondas que no emite contenidos sonoros y que utiliza la Red sólo como escaparate** promocional de sus programas y de los profesionales que en ella trabajan. Instala su sitio para que se sepa de su existencia y poco más. Como digo, no hace uso de la red para emitir contenidos sonoros.

3º **la radio convencional por ondas que hace uso de las ventajas que le proporciona la Red y que además emite por ella** determinados contenidos sonoros a la vez que la emisión tradicional por ondas hertzianas. Suele incluir, en su *sitio* ciberespacial, otros contenidos grabados en formato audio para Internet.

Mientras en el caso a) podríamos referirnos a la **radio desde la red**, porque nace en la Red y está pensada para Internet exclusivamente, en los casos b) y c) sería mejor hablar, para diferenciarla de la anterior, de **la radio en la Red** y estaríamos ante la radio de siempre, la convencional por ondas, que hace uso más o menos completo de las posibilidades de este nuevo fenómeno mediático que es Internet.

### 1.1.1. *La radio desde la red*

Es la auténtica radio del ciberespacio la que nace pensada para Internet y que, por consiguiente, se concibe con otros contenidos además del sonido de la radio tradicional. Es otra radio, no es esa radio que los habituales oyentes conocemos como nuestro medio de comunicación. No lo es porque, entre otras cosas ofrece mucho más; lo cual no es ni mejor ni peor, es sencillamente diferente. Entiendo por ello que no se debe parangonar con fenómenos tan distintos a pesar

del común de sus contenidos sonoros. La radio desde Internet es un nuevo medio y así hay que contemplarlo [5].

La que se considera primera experiencia de este tipo en España es obra de Fernando Berlín; fue el pionero creando su emisora de radio en la Red que hoy sigue activa habiendo recibido numerosos galardones y reconocimientos por lo original del proyecto: al poco de empezar a funcionar, la empresa Microsoft, seleccionó a Radiocable<sup>3</sup> - así se llama su proyecto-, como uno de los treinta mejores medios de comunicación del planeta y en enero de 2000 obtuvo el premio de periodismo Nuevos Lenguajes. Radiocable se puso en marcha el 14 de mayo de 1997 desde un dominio particular ofreciendo contenidos sonoros grabados para que los internautas pudieran escuchar los que quisieran y cuando quisieran, en el momento elegido por cada uno.

En la radio desde Internet juegan un papel fundamental los formatos de compresión de secuencias de audio como el **MP3** que permite reducir o comprimir un archivo o fichero de sonido de 10 Mb en uno de sólo 1 Mb aproximadamente, siendo inapreciable al oído humano la pérdida de calidad. El mencionado formato, diseñado en Alemania en un proyecto iniciado en 1987, se impuso en 1998 como el estándar de sonido en la Red de Internet, por su reducido tiempo de transmisión y descarga.

### **1.1.2. La radio en Internet**

En el caso de España, la incorporación de la radio tradicional por ondas al ciberespacio se ha producido no de manera uniforme; cada emisora lo ha hecho como ha entendido y según sus intereses. La implantación ha tenido lugar de modo desigual. No obstante, desde el primer momento, la radio española ha estado presente en Internet. Empezó Onda Cero Radio (1996). Catalunya Ràdio fue la primera que lo hizo emitiendo su programación al ciberespacio, en directo y en catalán (abril de 1996) y Cadena 40 (SER) y Cadena 100 (COPE) empezaron también, como pioneras (octubre de 1996), junto a algunas otras.

Estimo que hoy, a pesar de su masiva implantación, la radio por ondas aún no está aprovechando el inmenso potencial y las ventajas que la

---

<sup>3</sup> Puede visitarse en <http://www.radiocable.com>

presencia en Internet supone para el medio, para sus oyentes e incluso para sus clientes -los anunciantes y las agencias de publicidad- en el caso de la radio comercial.

### 1.1.2.1. Qué puede obtener la radio de su presencia en la red

En general, como primera apreciación, entiendo que Internet es el mejor escaparate que en estos momentos puede tener el universo radiofónico más allá del propio medio que es quien mejor se puede promocionar a sí mismo.

Cuando la radio tradicional pisa la Red “se ve y se oye” cosa que no pasa con la radio convencional que inventara Marconi que sólo se escucha y únicamente podemos *verla* si imaginamos a través de los sonidos: se trata de otra *visión* distinta a la que ofrece la Red. Además, cuando la radio por ondas se asoma a la Red, encontramos las siguientes ventajas:

1ª Puede emitir en vivo como lo hace a través de las ondas aunque con una cobertura mundial, sin otros límites para el oyente que el contar con un ordenador y el correspondiente acceso a la Red.

2ª Está en condiciones de ofrecer a su público una radio que satisfaga sus preferencias y unos programas de archivo ya emitidos anteriormente.

3ª Puede poner en marcha las encuestas digitales como complemento para la programación sondeando acerca de diversos temas.

4ª La Red le permite adelantar los contenidos de la programación del día, de la semana o del mes, junto al esquema general de programación. Algo que la radio había perdido desde que los diarios pasaron a ocuparse de la oferta de televisión más que de la radiofónica. De esto hace ya bastantes años.

5ª Se puede establecer una relación interactiva completa -no siempre se hace así- con la audiencia que, además, podrá participar en los programas a través de los correos electrónicos o de los denominados *chat*.

Para la radio, Internet también es un buen auxiliar del Gabinete de Comunicación que se utiliza para dar difusión a sus comunicados e incluso a testimonios sonoros. Onda Cero Radio ha ofrecido sus ‘Notas de Prensa’ desde hace mucho tiempo, de modo gratuito, a quienes lo solicitaban.

Los correos electrónicos a espacios radiofónicos ya se han implantado como un nuevo sistema de establecer comunicación con la emisora

para tomar parte en sus programas. La ventaja que ofrecen es que no tiene que esperar el oyente a que le *pasen* por antena; manda su participación por escrito y ‘cuelga’ o desconecta. En el medio lo leen o no, según el caso. La desventaja del nuevo sistema de participación es que nos priva, a los demás, de la voz de los oyentes que por su riqueza y matices puede comunicar mucho más que un simple texto leído por otra persona.

## 1.2. El ordenador en la radio

Las denominadas Intranet -redes informáticas para el uso interno de las empresas, radiofónicas en nuestro caso, basadas para su funcionamiento en los protocolos propios de Internet sin que tengan que estar conectadas a la Red-, son la clave para la marcha de la radio contemporánea sustentada en el uso de los ordenadores. Ya no se trabaja de otro modo.

### 1.2.1. De la redacción informatizada a los sistemas de audio digital en disco duro

Los ordenadores personales (PC) aparecen a principio de los años 80 y en la radio entran por los despachos de gerencia y administración publicitaria; o sea, por las oficinas de las emisoras. En las salas de redacción, las cantarinas máquinas de escribir fueron desplazadas por pequeños ordenadores personales y más tarde por los denominados **sistemas de redacción informatizada** (1980) [10] que a la radio española -concretamente a la Cadena SER, la pionera- no llegan hasta 1987.

Las **redacciones informatizadas** por su coste económico y su mantenimiento exclusivo, bajo llave y mediante puerta trasera por las multinacionales propietarias de los sistemas, ceden terreno a otra innovación denominada genéricamente **sistema de gestión de audio digital en disco duro** que también cuenta entre sus prestaciones con un elemental sistema de gestión de noticias y con un editor de audio para los correspondientes testimonios sonoros o cortes de voz para las noticias. Es lo que hoy prevalece en los estudios de radio de casi todas las emisoras de radio españolas con nombres ya tan familiares como *Mar System* de Aplicaciones Electrónicas Quasar (AEQ), *Viva de*

ASPA, y *Dalet* de la empresa del mismo nombre; estos tres, junto a otros no tan implantados como los mencionados.

### 1.3. La difusión y recepción de la señal

No menos importantes que Internet y el uso de los ordenadores, de los que ya me he ocupado, son los dos temas que seguidamente vamos a abordar: la radio *satelital* y la nueva *radiodifusión sonora digital* más conocida como **DAB** (Digital Audio Broadcasting). Veamos.

#### 1.3.1. La radio vía satélite

La utilización de los satélites en la radio contemporánea se emplea entre otros cometidos para el transporte de la señal punto a punto e incluso para la difusión directa del mensaje como ocurre con el *sistema de radiodifusión directa por satélite* (conocido por las siglas **BDS** en inglés).

En la radio española las emisiones que se dieron a conocer con el entonces popular calificativo de “vía satélite” se ponen en marcha a finales de los años 80. En el caso de la Cadena SER, Radio Valencia y 30 emisoras más inauguraron este sistema de transporte de la señal el 22 de septiembre de 1988.

Los satélites utilizados en radiodifusión funcionan en las denominadas *órbitas geoestacionarias*; se trata de órbitas ecuatoriales a una distancia aproximada de 36.000 kilómetros de altura en las que el satélite permanece fijo respecto a la Tierra en esa órbita; con el tiempo la trayectoria del ingenio espacial sufre ligeras variaciones que son ajustadas desde la estación terrena durante la vida útil del artefacto que viene a ser entre diez y doce años.

La señal que se difunde “vía satélite” debe recorrer, como mínimo, el doble de la distancia que separa al satélite de la superficie terrestre; esa es la causa de los retardos (inferiores al segundo) que se producen al recibir señales por este sistema y que tantos quebraderos de cabeza crean a las emisoras que no lo solucionan de algún modo.



### 1.3.1.1. ¿Qué ha proporcionado la utilización del satélite a la radio?

- Atender una cobertura mundial debido a que este tipo de emisiones no tienen que soportar el límite de las fronteras terrenales.
- El intercambio internacional de programas -especialmente los musicales de todo tipo- entre grandes corporaciones de radio.
- En un ámbito próximo o local, ha favorecido llevar la señal a zonas de difícil cobertura mediante enlaces terrestres, eliminando así obstáculos por razones orográficas o de otro tipo.
- Un abaratamiento de los costes de emisión en cadena, respecto a los enlaces permanentes mediante línea que tradicionalmente se han utilizado.
- Ha facilitado el tráfico de programas y otros contenidos entre la emisora cabecera de una cadena y sus asociadas.
- Por último, a los enviados especiales a zonas conflictivas, mal comunicadas, les ha permitido establecer conexión directa con la emisora, en su país de origen, a través de modernos sistemas de telecomunicaciones por satélite con los que ya cuentan los periodistas de los medios más pudientes.

El satélite es hoy un sistema seguro y los fallos se atribuyen más a despistes humanos o averías en la estación terrena que a fallos en el ingenio espacial: por ejemplo, el 24-9-2004, una conocida radiofórmula en frecuencia modulada -prefiero omitir su nombre- se quedó sin sonido suministrado 'vía satélite' a las emisoras periféricas teniendo interrumpida la emisión (sólo se escuchaba música pero no el 'sonido cadena' del programa habitual) entre las siete y las ocho de la mañana. La dependencia de los medios de comunicación de éstas y otras tecnologías avanzadas incita a pensar sobre quién o quiénes las controlan y -si se me permite el juego de palabras- que podría ocurrir si los controladores se descontrolan.

### 1.3.2. La radio digital (DAB)

Una de sus manifestaciones de la radio digital es la conocida por las siglas DAB -del inglés *Digital Audio Broadcasting*-. La *radiodifusión sonora digital* en estos momentos y en el caso de España, tiene ocupados especialmente a las principales partes implicadas en el proyecto: los operadores, fabricantes de aparatos, la Administración... con el fin de que la nueva radio, ya en marcha, sea una realidad al alcance de todos. Está considerada como el avance más revolucionario desde que se empezase a utilizar la banda de FM estereofónica que en

nuestro país tuvo lugar en los años 60. En España las primeras emisiones oficiales DAB se iniciaron el 30 de septiembre de 2001.

Las circunstancias que envuelven este asunto del DAB, al menos aquí, es que los sectores implicados se encuentran en una situación de espera en la que ni están parados ni marchan al ritmo que sería de esperar. Para los operadores de radio el problema es la falta de receptores y el precio elevado que hay que pagar por los pocos modelos disponibles en el mercado; también el tema de los contenidos que se quieren distintos a los de la radio convencional y que tienen su coste como es natural. En definitiva, para que la radio digital sea de uso generalizado sobran palabras y faltan acciones de todos los actores implicados ¿a qué están esperando?

## 2. EL NUEVO PERIODISTA RADIOFÓNICO

---

El periodista debe tomar la radio, si le interesa de verdad, como una carrera de fondo pero nunca de velocidad: tiene que aprender a resistir si quiere llegar a ser algo en ella. La clave está en el aprendizaje y el enriquecimiento día a día y en que se esté dispuesto a soportar, con dignidad, los embates que se encuentre en el duro camino que va a tener que recorrer hasta llegar a ser un buen y reconocido profesional del medio.

A la introducción no libre de heroicidad que acabo de trazar hay que decir, ya con el barro hasta los tobillos, que el perfil del nuevo profesional que se avecina, el que van a necesitar y demandar las empresas radiofónicas, es distinto, por necesidad, al que hasta ahora hemos venido trazando a los aspirantes durante su etapa formativa.

Ese cambio encuentra razón de ser, entre otras, en las siguientes causas:

- En la convergencia de varias líneas de negocio en una misma empresa, o grupo, que dispone de plataformas diferentes -ya no es sólo radiofónica, sino multimedia- para servir el producto informativo: prensa, radio, televisión, Internet e incluso la telefonía móvil de avanzada generación.
- Por la globalización que debido al uso de los satélites, con todas sus posibilidades, tiende a cubrir a la vez mercados nacionales y supranacionales.
- En la inmediatez lograda en el acceso a las fuentes de información, propiciada por sistemas de alcance universal como Internet.
- Por la informatización total de los sistemas de trabajo que favorece una ejecución rápida, casi instantánea, de las acciones para las que, en general, se necesita ahora menos tiempo y un número menor de técnicos que el que se precisaba, para hacer lo mismo, en la radio analógica.

Dicen los operadores y algunos teóricos que la de periodista radiofónico es una especialidad que se va a transformar -en algunos sitios ya lo es- en la de periodista multimedia y polivalente: es decir, un profesional capaz de afrontar la actividad informativa y productiva en radio, prensa, televisión, Internet y en todo aquello que nos vaya proporcionando el avance de la ciencia y el conocimiento.

Internet, sobre el que gira gran parte de la comunicación en la actualidad, es un medio nuevo y multimedia: en él se puede ver, oír, leer, escribir, interactuar... todo a la vez, conformando un interesante cóctel, llamativo y no precisamente fácil de *tomar* por su complejidad.

## 2.1. Algunas condiciones personales

A pesar de los nuevos perfiles que se trazan, no podemos olvidar aquello que siempre se le supuso a los periodistas y que da sentido a una digna y honrada profesión hoy tan maltratada por un grupo de advenedizos e intrusos entre los que están unos cuantos que dicen ejercerla y unos mal llamados empresarios y directivos de los medios que no sólo los amparan sino que los respaldan en sus felonías a la vez que las fomentan, lo cual no hace sino agravar el asunto.

Vayamos a lo que de verdad le interesa al que aspira a ejercer la profesión. El profesor Emil Dovifat dice -tiene razón en ello- que “*en el talento periodístico se unen la **inteligencia**, el **carácter**, la **voluntad** y el **temperamento***” [2] y en los momentos de más dificultad -añadiría yo-, cuando de cubrir el suceso se trata, mucha **calma** y **serenidad** para que la realidad de los hechos no le desborde. Es muy fácil, en situaciones extraordinarias, dejarse llevar por las circunstancias del momento y ahí es donde los profesionales que lo son de verdad, por vocación, ponen en marcha su autocontrol mostrando un **buen temple**. Por muy cruda que se muestre la realidad ante los ojos, o si la emoción del momento rebasa sus normales límites, llegado el caso, debe mantenerse el tipo.

No debemos olvidar en este vademécum dos valiosas cualidades humanas: la **humildad** y una justa dosis de **orgullo bien entendido**; éste, distinto al orgullo arrogante y vanidoso que no encaja en el *buen hacer* radiofónico.

El periodista, como escuché decir una vez, debe ser **independiente** e **imparcial**. Cuando se trata de cubrir puestos de responsabilidad se

buscan, profesionales *no manchados* o no comprometidos, desde una perspectiva profesional, con nadie ni con nada. En todo caso **comprometidos con la búsqueda de la verdad** que es la que debe perseguir todo buen periodista. Esta opción no gusta a todos aquellos que tratan de amordazar, mediante la coacción y un compromiso esclavo, por lo que tiene de castrante, al mensajero de la verdad que debe ser el periodista.

## 2.2. Los perfiles profesionales

En el primer semestre de 2003, un grupo interesado en que la radio digital en España saliera de ese letargo en el que parece sumida acelerando su puesta en marcha para disfrute de todos y no sólo de quienes experimentan con ella, en un esfuerzo prospectivo, hacía públicas las claves para entender -decían- los nuevos perfiles profesionales del sector radiofónico. Esas claves eran las siguientes:

- ***Se tiende hacia un profesional polivalente*** que trabaja en diferentes lenguajes y soportes, con unas competencias tecnológicas de usuario mucho más flexibles: elabora un contenido que sirve para una locución clásica, redacta una pieza dirigida a un PAD (servicios de datos asociados a programas) y además, realiza otra, que no tiene sentido difundir para la gran mayoría, pero que puede interesar a un segmento concreto de la audiencia y, probablemente, vaya destinada a un servicio de pago. El mismo redactor desarrollará las tres piezas utilizando, según convenga, textos imágenes y sonidos: ***un periodista multimedia***. [6]

El riesgo al que nos lleva todo esto es que un periodista en la radio, al frente del operativo técnico (manejando equipos) y *diciendo* las noticias, pueda llegar a quedarse en blanco y no sepa qué decir o cuente cosas raras en un momento dado.

Dos años antes, en febrero de 2001 en una entrevista en el diario El País le preguntaron al presidente de *CNN Internacional Networks* -entonces embarcado en una importante reestructuración de sus operaciones para integrar la producción de contenidos- si no se corría el riesgo de perder el foco con la diversificación de las funciones tradicionales del periodista, a lo que Chris Cramer respondió:

No espero que un sólo periodista desempeñe todo el trabajo, pero debe ser capaz de cubrir una noticia para las distintas plataformas. Ya no tendremos a varios periodistas escribiendo los mismos titulares y contenidos como sucede ahora. Debemos reinventarnos para prepararnos al futuro. El cambio es constante y debemos dar marcha atrás hacia nuestros orígenes, cuando éramos más pequeños, eficientes e inteligentes.

Las palabras de Chris Cramer pintan otro paisaje y nos permiten mantener cierta esperanza de que los cambios -que vendrán; ya son presente en muchos medios- no se llevarán a cabo tan drásticamente como parece que algunos dibujan. Claro, que todos no piensan como el señor Cramer.

### 2.3. El nuevo 'operador de red'

Tras lo apuntado veo conveniente la creación de una nueva figura profesional para la radio, -esa nueva radio, suspendida en un entorno multimedia más o menos complejo- que podría denominarse **operador de red** y que, a diferencia *operador de control* tradicional, se ocuparía, exclusivamente, de la servidumbre que imponen los nuevos medios e innovaciones entre las que Internet y todo 'lo informático' figuran a la cabeza.

El nuevo **operador de red** que proponemos para las emisoras no es ni responsable de sitio Web, ni informático -aunque no está de más que tenga conocimientos de ambas especialidades-, ni sólo periodista. Es algo más. Trabaja pendiente de uno o varios videoterminals conectados a la Red y estará en contacto con el equipo de realización del programa.

El **operador de red** que proponemos aquí es el profesional de la información, el periodista radiofónico, el informador experto que, controlando el manejo de herramientas multimedia, se ocupará de pasar los contenidos de audio, ya emitidos, a la sección de archivo del sitio *Web* de la emisora, así como a dotarlo de contenidos informativos o de otro tipo según se vaya precisando. Otra de sus funciones será la de dar respuesta y anotar, o resumir, aquello que apunten los oyentes que participen en los programas de radio. Con ello, el nuevo **operador de red** hará realidad la interactividad de la que tanto se habla y que

requiere de interlocutores permanentes en los medios para que lo sea de verdad.

También trabajará, con rapidez, los sistemas de búsqueda para localizar toda aquella información de interés (función de documentalista) que se requiera durante el desarrollo del programa.

Cada turno de trabajo o programa de larga duración debería contar al menos con un *operador de red*. Se descargaría de ocupaciones adicionales a los operadores de control, a los miembros del equipo de producción y a los propios redactores-presentadores que, al final, de seguir ocupándose “de todo” van a dar a los oyentes la sensación de que ellos, los oyentes, “no pintan nada” porque estarán más pendientes del videoterminal conectado a la Red que de cosas tan elementales de las que no se puede prescindir entre las que están el *hacer* la radio.

## 2.4. Cómo adquirir una buena preparación

Si está aún en la Universidad, aproveche cuantas oportunidades para practicar le propongan los profesores y busque aquellas otras que libremente, durante horas de libre disposición de las instalaciones, pueda llevar a cabo.

No pierda la oportunidad de solicitar, a partir de la experiencia que proporciona el primer contacto con las asignaturas de radio, unas prácticas de verano.

Pase, en los estudios de la facultad y en los medios, por todas las tareas que le asignen, propias de la profesión; no descarte ninguna. Conozca todo lo que se puede hacer. Sólo así estará preparado para hacerlo y podrá pedir, llegado el momento, a los demás, que le hagan determinada tarea:

- a) porque usted la hizo antes
- b) porque usted vio cómo se hacía

No pedirá imposibles, algo que suele pasar a los no iniciados en la profesión y a los que no la conocen bien. Las cosas parecen difíciles hasta que se intentan y entonces dejan de ser difíciles.

No olvide el conocimiento de idiomas: el español, el de su comunidad, si contase con otra lengua, y cuantas pueda dominar de uso en

determinados foros: inglés, francés, alemán, italiano... Todas le van a ayudar en el ejercicio profesional.

Por último no le vendría nada mal el buscar una especialización informativa que será una puerta más a otras experiencias profesionales. Pise firme en su preparación añadiendo, a todo lo dicho, un seguimiento de la actualidad: primero la más cercana y acto seguido la que marca la actividad mundial en general.

No olvide que el periodista de radio tiene que trabajar y mantener entrenada la voz y ejercitarse en la expresión verbal, locución e improvisación. Lo trato en este mismo libro más adelante.

Ya puede empezar que la tarea es ardua y sólo llegarán a ser alguien, profesionalmente hablando, los mejor preparados. Para afrontar esta labor hace falta valor y esfuerzo ¿está dispuesto?



### 3. LOS ESCENARIOS DE LA PRÁCTICA

---

El periodista de radio va a desempeñar su actividad en una *redacción de informativos*, sentado ante el videoterminal de un ordenador primero y ante el micrófono después y también va a tener que salir de los estudios de la emisora, a exteriores, para cubrir eventos, acontecimientos, sucesos y cualesquiera sean los hechos de que se trate, susceptibles de convertirse en noticia.

Los escenarios de la práctica profesional, como se deduce, son numerosos y con peculiaridades diferentes en cada caso. A todos ellos el periodista tendrá que adaptarse haciendo frente a cuantas dificultades de última hora le surgan. El ejercicio profesional del periodismo en el medio radio requiere de una gran capacidad de adaptación y de reacción frente a los problemas y los hechos que van a ir surgiendo en cada momento. Hay que estar preparado para cualquier cosa; siempre en estado de alerta.

El primer escenario de trabajo, lo tiene el aspirante a periodista radiofónico en la Universidad a donde habrá acudido buscando respuesta a sus dudas y en cuyas aulas y estudios de radio recibirá un equilibrio de formación entre contenidos teóricos y técnicos que aplicará, con interés desde el primer día, en las sesiones de simulación práctica que se realicen y que más tarde deberá demostrar que domina en aquellos otros escenarios en los que la profesión encuentra su más noble justificación.

#### 3.1. Primer escenario; la radio en la Universidad

La enseñanza de la radio en la Universidad tiene dos escenarios naturales o propios. El primero de ellos es **el aula** donde el profesor imparte, intenta transmitir a sus alumnos -a aquellos que se muestran

más atentos y receptivos-, educación, comportamiento, modos de actuación o intervención social y conocimiento teórico-técnico para la formación integral del futuro periodista. En el aula es donde el profesor da respuesta a las preguntas y dudas que tienen y le plantean -no siempre lo hacen- sus alumnos. El segundo escenario está constituido por **los estudios de radio** y determinadas **localizaciones exteriores** a las que les envía el profesor.

Los estudios de radio son semejantes a los simuladores de vuelo que las grandes compañías de aviación ponen a disposición de sus pilotos profesionales para que se adiestren en el control de cabina de los diferentes modelos de aparatos que existen y, además, se ejerciten en la práctica de vuelo en múltiples situaciones y circunstancias más allá de las que pudieran entenderse por normales. En el simulador, los aspirantes viven situaciones reales con la ventaja de que los momentos críticos no suponen un riesgo para la vida del pasaje ya que con esos escenarios *no se vuela en realidad*, aunque se simula cualquier situación verdadera (carga del aparato, velocidad del viento, condiciones de visibilidad reducidas, situaciones límite, etc.), dirían los pilotos.

Ya en nuestro caso, gracias a los estudios de radio que actúan a modo de simuladores pero que son auténticos, como los que instalan las emisoras de radio -incluso más completos- los estudiantes de periodismo de radio no corren el riesgo del directo porque en ellos *no se sale al aire*, con lo que los errores o contenidos poco afortunados, si los hubiese, no trascienden a la audiencia.

Emitir *en vivo* una clase práctica de radio, de aspirantes, es algo tedioso para los oyentes, además de que una clase no puede ni debe alterar su dinámica de trabajo para adaptarla a una emisión de radio; en aquellas facultades en las que se sale *al aire*, se trabaja con espacios seleccionados -muchos de ellos grabados- realizados por alumnos de últimos cursos o recién licenciados que ofrecen contenidos bien realizados y de interés para una hipotética audiencia.

Los alumnos deberían aprovechar con ahínco y dedicación cuantas sesiones de simulación se les presente vivir en la Universidad para prepararse bien, concienzudamente diría, antes de salir al terreno o escenarios por los que discurre la profesión. Además, el alumno debe actuar sin miedo. Sin temor a cometer esos errores que en el ejercicio como periodista profesional podrían tener consecuencias, si no irreparables sí, en algunos casos, de solución difícil o comprometida.

También, en los estudios de radio, los alumnos, deben tener en cuenta las observaciones que los profesores hacen a sus compañeros, también alumnos -no lo olvide- y apreciar así lo bueno y lo malo que hagan los demás estudiantes, y a la vista de lo que el profesor comente a cada uno de ellos, tomarlo como ejemplo de lo que habrá que hacer, o no hacer, al menos en primera instancia.

### **3.1.1. Una clase práctica: lo he visto con mis propios ojos**

La sesión práctica de periodismo radiofónico impartida en la Universidad, en grupos reducidos de trabajo, siempre constituye, sea cual sea su contenido, un valioso enriquecimiento para todo aquel alumno que la siga con atención e interés. En primer lugar por lo que a cada uno le corresponda realizar según indicaciones del profesor. También por lo que se pueda aprender observando a los compañeros, también alumnos como usted, no lo olvide.

La situación de una clase práctica en la que hubiese veinte alumnos es la de tener, ante nosotros, veinte modelos de realizar una misma tarea, veinte voces con registros distintos y, en definitiva, veinte maneras de aprender a mejorar nuestra propia forma de hacer, teniendo en cuenta lo observado en los demás.

El ver las prácticas con los propios ojos, sin que a uno se lo tengan que contar, la observación de los compañeros y lo que dice el profesor a cada uno de ellos, constituye una insustituible escuela. Una escuela que nos enseñará a superarnos a nosotros mismos en lo que se dice que debemos hacer y a no caer en los vicios o fallos que se cometen, sin cesar, en las primeras clases; lógico, por otra parte, si se trata de no iniciados en su mayoría.

#### **3.1.1.1. Los fallos de quienes empiezan**

Estamos en primer curso. Los alumnos que por vez primera toman contacto con la práctica radiofónica en el locutorio, la que nos permite a los profesores enseñarles a dar los primeros pasos ante el micrófono y apreciar cómo suena y cuáles son las características de su voz, cometen una serie de fallos -casi siempre los mismos- que por tratarse de algo habitual, durante las primeras semanas, me interesa comentar aquí.

No hace falta decir que se trata de acciones que deben evitarse y que si el principiante se aplica, ahora que voy a referirme a ellas, posiblemente llegue a sus clases de ese primer año en el que tomará contacto con la práctica de nuestro medio en el escenario de la Universidad, alertado y si se ha puesto a ello, iniciado en el entrenamiento.

Los fallos observados, sin que el orden establecido suponga una mayor o menor importancia, son estos:

- Articulación y vocalización deficientes
- Respiración incorrecta durante la fonación
- Entonación incorrecta con tendencia a 'cantar'
- Finales de frase unas veces sordos o apagados sin que se escuchen y otras alargados, o estirados, de modo muy relajado y poco profesional.
- Están muy pendientes de la realización técnica y de lo que les diga el técnico (inseguridad), cuando son ellos -los locutores- los que deben marcar criterios.
- Se distraen con facilidad si pasa algo en el entorno del locutorio o control.
- Marcan las comas en la lectura de modo tan exagerado que alteran el ritmo natural de la lectura.
- Cuando tras la locución de un compañero toman la palabra, lo hacen lentos o descompasados sin tener en cuenta que el ritmo lo marca el presentador principal o -siempre que sea el correcto- quien les precede en la lectura.
- Los ruidos en la mesa del locutorio, provocados al golpear el micrófono o su peana, o por manejar los papeles del guión o de las noticias, sin cuidado, son corrientes. También les pasa esto porque no tienen preparada la noticia siguiente cuando acaban de leer una de ellas.
- No controlan el micrófono. Suelen sentarse mal y ponerse a una distancia del mismo que no es la correcta. En esas condiciones, cuando están alejados del micrófono, o emiten la voz sin intensidad suficiente, o la orientan mal respecto a la cápsula microfónica, ésta -la voz- no se escucha bien.
- Empiezan a hablar con el micrófono cerrado o fuera de servicio. No piden que se les abra, con el correspondiente gesto de mímica y se ponen a *decir* los textos sin ver que la luz de señalización (piloto rojo), está apagada (*micro* fuera de servicio). Luego, cuando prosiguen, lo que habían dicho a micrófono cerrado dicho está y,

claro, el oyente no se entera del contenido completo de la noticia ¿No sería mejor al abrir micrófono repetir, de nuevo, aquello que, por los auriculares, deberían haber notado que no se ha oído? Esto sería lo correcto.

- No controlan el uso de los auriculares en cuanto a su volumen de sonido (la tendencia es a escucharlos casi sin volumen) ni en lo que se refiere a su correcta posición centrados y bien sujetos sobre la cabeza.
- Si se equivocan reanudan siempre igual. Deberían experimentar nuevos modos, empezar de manera distinta, para evitar caer en los mismos errores que les llevaron al fallo.
- Suelen leer, en lugar de 'decir' lo que tienen ante sus ojos. Trabajan muy *colgados* de los textos.
- A algunos les traicionan los nervios. Se trata de una situación normal al principio pero que debe superarse lo más pronto posible. Todos hemos estado nerviosos cuando un buen día empezamos en el periodismo radiofónico. Mientras los nervios no trasciendan de algún modo a la voz que es lo que escuchará el oyente, ese estado carecerá de importancia.
- Los textos de las noticias los redactan sin tener en cuenta que son para 'decir' en la radio y por consiguiente las comas que contienen no permiten una respiración cómoda al locutor.
- Como consecuencia de lo anterior se sienten incapaces de solucionar, sobre la marcha, durante la locución, las incorrecciones que encuentran en textos que ellos mismos han redactado.

### **3.1.1.2. Desafíos que deben superar los estudiantes**

Los buenos profesionales saben que siempre se está aprendiendo a "hacer radio". Nunca sabemos bastante y pobre de aquél que crea que ya lo sabe todo ¡Iluso! Para los que empiezan, los desafíos mínimos que deberían superar son:

1º Alcanzar una buena elocución y hacerlo con elocuencia, sin olvidar la naturalidad. Que la locución esté libre de acentos, cantilenas, malas entonaciones y vicios en la expresión que hay que descartar como 'vale', 'digamos', 'bueno', 'por supuesto que sí' así como otras expresiones y palabras no recomendadas que denotan pobreza de vocabulario si se abusa de ellas y causan mala impresión cuando se utilizan sin que venga a cuento. El lenguaje de la calle debe utilizarse con cautela porque no todo lo que en ella se dice o escucha, es válido y recomendable.

2º Conocimiento y control formal del guión de radio.

3º El conocimiento y control de las rutinas de trabajo como la mímica, el uso de los recursos sonoros, la prueba de voz, la técnica de la improvisación y la cuenta atrás, las rutinas propias de espacios de trabajo como locutorios y controles así como las del trabajo en *exteriores* con la entrevista, el reportaje y las retransmisiones a la cabeza; todo lo anterior, sin olvidar el proceso de producción de la noticia en las redacciones.

4º Una correcta redacción para la radio, controlando los signos de puntuación y demostrando el conocimiento y dominio de un vocabulario rico.

5º Alcanzar un conocimiento suficiente del entorno social actual; especialmente el local o más cercano y el nacional.

6º Controlar bien la configuración del mapa o panorama de la radio. Especialmente la radio local, la autonómica y las grandes cadenas de radio nacionales (RNE, SER, COPE, OCR y Punto Radio).

## 3.2. El escenario profesional: la emisora de radio

De un lado tenemos las *grandes radios*, vinculadas a los grandes grupos de comunicación y de otro las *radios de cercanías*, donde situaríamos las emisoras locales que son aquellas que ofrecen las *noticias de la tierra* o programas que más interesan a los oyentes porque les cuentan lo que a ellos más les afecta; ésta es la *radio de proximidad* que teóricos de la Escuela de Barcelona han estudiado partiendo de planteamientos del profesor Moragas para la televisión local. El que unas y otras sean *públicas* o *privadas* atendiendo su titularidad también marca diferencias.

### 3.2.1. Los estudios. Distribución espacial

En la distribución de espacios en las nuevas emisoras se aprecia un cambio de paisaje ambiental en relación a lo que se tenía hace unos años. Se aprecia claramente en dos aspectos:

1º La presencia de **salas de redacción** de espacio diáfano en la que los tabiques y zonas cerradas han desaparecido. Todo está a la vista y sólo algunas mamparas facilitan las operaciones sonoras en reducidas **superficies de control** situadas sobre las propias mesas de los redactores.

2º La desaparición de los **conjuntos control-locutorio** tradicionales y, por consiguiente, de los grandes visores de separación que

justificaban esa expresión radiofónica de la *pecera*. Ahora en los estudios más modernos y avanzados han desaparecido.

Los estudios de las emisoras no dejan de ser escenarios artificiales -no ocurre en ellos la actualidad ni los acontecimientos noticia- en los que los periodistas completan su actividad periodística real que donde verdaderamente ocurre es en la calle: *exteriores* de los estudios.

### 3.3. El mejor escenario natural: la calle

En la radio hablar de *exteriores* supone hacerlo indirectamente de contacto con los hechos y acontecimientos en el mismo lugar en que estos se producen.

Ya en los primeros años de la radio [3], tras una primera década experimental, una vez consolidado el invento de Marconi, se empieza a detectar cierta división del trabajo en las emisoras con tres grandes áreas: **emisiones, producción** y *exteriores*, recayendo sobre *exteriores*. la actividad de calle que en aquellos tiempos pioneros de la radio consistía en llevar a cabo retransmisiones de conciertos, de óperas y de música sacra desde algunas iglesias.

Hoy, hablar de *exteriores* en la radio, se sigue vinculando a la transmisión de eventos que se cubren de mil modos: con un sencillo teléfono portátil (la más cómoda unidad móvil, que no la mejor) o bien desplazando al lugar todo un dispositivo técnico que haga posible alcanzar el escenario de los hechos en toda su dimensión, para lo cual se dispone de unidades móviles *ligeras* y *pesadas*, estas últimas verdaderos estudios rodantes que permiten la grabación y realización de eventos extraordinarios.

#### 3.3.1. Localización interior en exteriores

Cuando de salir a la calle se trata, puede serlo bajo techo -en una ubicación cubierta- o al aire libre, sometidos a las inclemencias del tiempo (frío, calor, lluvia, granizo, viento, etc.) En ambos casos se trata de trabajo o actividad en *exteriores*; o sea, fuera de los estudios de la emisora de radio.

Será sencillo y cómodo el trabajo periodístico en una localización interior, a cubierto, pero en *exteriores*, si es conocida de antemano; es decir, si el periodista sabe de ella acerca de la distribución de espacios,

de las posibilidades de trabajo para los profesionales técnicos de radio y sobre las características acústicas de la misma. Sería el caso de un auditorio público o de la sala de prensa de cualquier institución privada u organismo público que ya hoy se preparan -no siempre en las mejores condiciones- para celebrar en ellas, eventos como ruedas de prensa, comparecencias públicas, recitales para auditorios reducidos, etc.

Por el contrario, si la disposición del espacio y sus condiciones acústico-técnicas no son conocidas con antelación, por tratarse, por ejemplo, de una instalación de carácter no permanente, provisional, preparada para atender cualquier eventualidad informativa, se corre el riesgo de que, durante el desarrollo del operativo correspondiente, se presenten problemas con la acústica del recinto e incluso alguna dificultad en la transmisión de la señal,

En esta segunda situación el reportero y su apoyo técnico deberían desplazarse al menos con un día de antelación a la fecha prevista para cubrir el evento, con el fin de observar la instalación y prever la dotación técnica con la que mejor se podrá trabajar. Si no fuese posible ese desplazamiento y únicamente se permitiera el acceso el día previsto para la acción informativa, la única recomendación es la de que habría que ir dotados desde el punto de vista técnico lo mejor posible, para que no quede ninguna posibilidad sin poder atender por falta de cualquier elemento o dispositivo: o sea, se desplazarán al lugar todo tipo de latiguillos y cables, micrófonos de diferentes características y respuestas, sin olvidar distintos tipos de conectores para la red eléctrica y baterías (pilas); todo ello por si hubiese que actuar de modo autónomo frente a cualquier incidencia no prevista en cuanto a la falta o corte de fluido eléctrico en el lugar como ocurrió en el verano de 2004 -al menos en una de las etapas de la Vuelta Ciclista a España-; se quedaron sin luz los periodistas y, en el caso de la radio, sólo algunas cadenas, previsoras, siguieron funcionando con la transmisión de la etapa.

### **3.4. Un caso singular: los estudios de Radio Barcelona**

Para concluir este recorrido por los escenarios en los que tiene lugar el ejercicio del periodismo radiofónico, vamos a recoger como caso singular, la configuración y dotación técnica de los nuevos estudios de



la emisora decana de España, EAJ-1 Radio Barcelona de la Cadena SER.

La emisora ha reestructurado por completo su histórica sede de la calle de Caspe, en el centro urbano de Barcelona, en la que se ha considerado la mejor reforma y más moderna actualización de unos antiguos estudios de emisora llevada a cabo en nuestro país.

Es un modelo difícil de imitar porque se trata de un edificio completo y porque el presupuesto supera los nueve millones de euros - incluyendo obra civil- pero, por lo que se refiere a equipamiento y distribución de espacio, estamos ante un caso digno de tener en cuenta por otras emisoras hasta donde les sea posible alcanzar.

#### **3.4.1. Distribución por plantas**

El edificio cuenta con 5 plantas y 2 sótanos distribuidos en 4.000 metros cuadrados. En el momento de su inauguración, en septiembre de 2002, la distribución del espacio y equipamiento, según se hizo público, era el siguiente:

**SEGUNDO PISO SÓTANO:** ocupado por los equipamientos eléctricos: un grupo electrógeno de 630 kilovatios y dos servidores informáticos.

**PRIMER PISO SÓTANO:** dedicado a los estudios de radio propiamente dichos; siete estudios de radio en total.

**PLANTA BAJA:** acoge dos estudios de radio singulares; uno de ellos visible desde la calle (cara a la calle) y otro, de grandes dimensiones y usos múltiples. En este último caso se trata del recuperado estudio Toreski que permitirá, como en los antiguos auditorios, la presencia de público para que asista y vea grabaciones, emisiones en directo, conciertos cara al público y seguimiento de conferencias.

**PRIMER PISO:** lo ocupa el centro de redacción y área de producción de programas, informativos y radiofórmulas musicales.

**SEGUNDA PLANTA:** Destinada a despachos de gestión empresarial como dirección de emisora, administración y publicidad.

Las dos últimas plantas, libres entonces, estaban destinadas a ser ocupadas por dependencias de otras empresas del grupo PRISA propietario del inmueble desde julio de 1999.

### **3.4.2. Digitalización total: en torno a los servidores informáticos**

En estas nuevas instalaciones de Radio Barcelona, los equipos tradicionales analógicos, han sido desplazados por una instalación digital establecida en red -una Intranet- que ha hecho posible que cualquier texto escrito o testimonio sonoro (sea un tema musical o unas declaraciones de personajes) resida en el disco duro, en el servidor, pudiendo ser recuperado desde cualquiera de los ordenadores disponible en los estudios o en el área de producción de programas.

Desaparecen de los controles de emisión los minidiscos, los reproductores de CD y por supuesto los giradiscos y viejos magnetófonos de bobina abierta. Todo gira en torno a los servidores informáticos.

Los espacios de los estudios de cada una de las ofertas de programación son diáfanos: cara a cara los directores técnicos que a su vez pueden ser quienes locutan, con los invitados o resto de personal del equipo. Ya no existe la tradicional separación de triple cristal -razón de ser de las viejas *peceras*, como decía antes- y todo está a la vista. Los auriculares y el uso de micrófonos muy direccionales y de baja sensibilidad, la justa para evitar acoples, favorecen al operador de los ordenadores la audición en preescucha. Los videoterminales, a uno y otro lado, permiten la intercomunicación mediante el ya familiar 'chat' -aquí interno o privado- que hace innecesarios los gestos de la mímica, según cuentan.

¿Qué ocurre con los técnicos de sonido? Dicen que los informadores -responsables ahora, de principio a fin, de su trabajo como periodistas- podrán prescindir de ellos. Es discutible y difícil de sostener si de hacer una buena radio, bien realizada y rica desde un punto de vista narrativo se trata. No obstante, todo esto, en parte, es la realidad: la imagen de la nueva radio contemporánea.

## 4. EL EQUIPO DE TRABAJO DEL PERIODISTA

---

Dedico este capítulo a perfilar sólo aquellos elementos propios asociados al periodista en su escenario radiofónico, remitiendo a otros trabajos la descripción completa de esos viejos y nuevos equipos. Una vez en la profesión, un usuario no iniciado, no va a ocupar más de una semana en conocer el conocimiento elemental de cada elemento; su dominio ya será cuestión de las habilidades con las que cuente cada uno.

El periodista de radio no debería excusar, bajo ningún concepto, el conocer, como mínimo, los equipos propios del profesional del medio que aquí recojo y que tienen como precedente el instrumento que es la propia voz entendida como soporte de la palabra hablada, sustancia básica sobre la que se sustenta cualquier mensaje informativo radiofónico.

### 4.1. El micrófono

Para que la palabra esté en el aire o quede registrada en un soporte analógico o digital siempre será necesario disponer de un micrófono que haya tomado la voz.

El **micrófono** *es el primer instrumento técnico de la cadena de sonido*. Junto a un hombre de radio a la búsqueda de la noticia, siempre habrá un micrófono. Por ello, su conocimiento y perfecto dominio será algo elemental inherente al quehacer profesional del periodista radiofónico.

Veamos algunas ideas acerca de qué es un micrófono:

- en general, podemos decir que un micrófono es el instrumento que *transforma* ondas sonoras en señales eléctricas.

- también se dice, desde el punto de vista de la física, que el micrófono es un transductor acústico-eléctrico que convierte la energía acústica en energía eléctrica.

No es mi intención aquí el ofrecer un completo tratado de microfonía, ni del resto de equipos o elementos, porque ni es el momento, ni contamos con espacio para ello. Lo que pretendo es que el estudiante, futuro periodista de radio, disponga de unos conocimientos muy elementales que le permitan utilizar correctamente los equipos.

Ante un micrófono, si queremos hacer bien nuestro trabajo, no podremos quedarnos parados. Si nos gusta el trabajo radiofónico verdaderamente, tendremos que ir más allá e indagar sobre ese micrófono y sobre otros elementos con los que vayamos a trabajar. Habrá que conocer sus características, sus prestaciones y cómo responde el instrumento en cuestión cuando le *prestemos* nuestra voz ¿Nos gusta cómo capta el sonido? ¿Es sensible a los ruidos y ambientes que le entregamos?

El que las emisoras de radio estén dotadas de unas marcas y modelos de micrófono determinadas, que suelen coincidir en el caso de España y otros países europeos, ya es una garantía de que ese elemento técnico es adecuado a las funciones que al instrumento se le van a encomendar. Pero quien debe conocer bien el micrófono es el periodista que lo tiene que usar. En la radio de hoy, en este sentido, se está trabajando a ciegas en bastantes casos, porque el usuario último, el periodista, no sabe lo que lleva entre manos. Nunca mejor dicho.

Al margen de la tipología y prestaciones a las que me voy a referir y que se contemplan en general para cualquier micrófono, el periodista de radio con el fin de subsanar esa toma de sonido “a ciegas” debería actuar de alguno de los siguientes modos:

- a) Tomar nota de la marca y modelo del micrófono o micrófonos que tiene en su emisora o que le van a proporcionar para su trabajo en *exteriores*. Siempre podrá hacer esto, la primera vez que se enfrente al instrumento. La pregunta de estos detalles -marca y modelo- así como de sus prestaciones concretas, podrá solicitarlas a sus compañeros del departamento técnico de la emisora, a personal de emisiones o a los propios compañeros operadores de control que seguro que les facilitan información precisa.
- b) Con los datos tomados de a) siempre podrá acudir, vía Internet, al manual de uso y características del micrófono en cuestión que los fabricantes suministran gratuitamente para cada modelo y que suele estar disponible en documento descargable de la red tipo .pdf o similar.

c) Por último, conocidas las características de ese micrófono -que es el que va a tener que utilizar en la emisora, agencia de noticias o productora de sonido donde desempeñe su trabajo- sólo le quedará probarlo y comprobar la respuesta sonora que le entrega: de su voz, del sonido tomado en *exteriores*, de un ambiente sonoro delicado y frágil, de un escenario ruidoso... Y aún más: no hay dos micrófonos iguales aunque marca y modelo coincidan. Para cada micrófono profesional se traza su propia audiometría o radiografía sonora para saber cómo responde a determinadas frecuencias. Ya sabe. Si lo suyo es la radio y la radio es sólo sonido, no se olvide del micrófono. Conózcalo a fondo antes de usarlo, pruébelo y así podrá obtener de él la mejor prestación que a usted, como periodista de radio, le proporcionará el mejor sonido y, por extensión, casi seguro, el mejor trabajo.

#### 4.1.1. Tipos de micrófonos

Son varios los factores que nos permiten hablar de una u otra tipología de micrófonos. Si consideramos el sistema de transducción, los micrófonos habituales pueden ser: **dinámicos** y de **condensador**.

Considerando la carcasa que cubre la cápsula microfónica son otras las denominaciones.

#### 4.1.2. Principales prestaciones de los micrófonos

De los micrófonos, en el caso de la radio, nos interesa su sensibilidad y la fidelidad. El coste del micrófono es directamente proporcional a estos valores. Cuando más extremos positivamente hablando son ambos valores, más alto coste tiene el micrófono.

**La sensibilidad** es la capacidad del micrófono para responder, con señales eléctricas a los impulsos sonoros más débiles.

Por ejemplo: será sensible si toma, bien, el ruido de un aparato distribuidor de aire acondicionado, ubicado en una habitación, por muy silencioso que sea.

Otra de las prestaciones más elementales es la fidelidad.

**La fidelidad** de un micrófono es la relación que existe entre la toma sonora inicial y la señal eléctrica que genera.

Cuanta menos deformación se detecte en la señal eléctrica de salida, respecto a la toma sonora inicial, más fiel será el micrófono de que se trate.

### 4.1.3. *Cómo ponerse ante el micrófono*

En casi todas las emisoras de radio españolas el tipo que más abunda es el **micrófono dinámico**. Así pues, las orientaciones acerca de *cómo ponerse ante el micrófono* se refieren a este tipo en concreto y son, en esencia, estas:

1ª Hablar siempre dentro de la zona sensible o dentro de la curva de directividad del micrófono, a una distancia de un palmo largo (aproximadamente 24 centímetros) de la cápsula microfónica.

2ª Para evitar los *poping* o 'popeos' en español, al pronunciar determinados sonidos (ocurre en algunas labiales), dirigiremos nuestra voz con cierta inclinación y nunca de frente respecto a la cápsula microfónica.

3ª Si se está leyendo un guión, nunca extenderemos nuestros brazos por la parte posterior del micrófono. Ello sólo provoca que limitemos nuestra capacidad respiratoria al comprimir de algún modo la caja torácica.

4ª Procuraremos que el micrófono capte sólo aquellos sonidos que los oyentes tengan que oír. Para ello habrá que evitar ruidos con papeles, lapiceros, aderezos o adornos que puedan llevarse en las muñecas e incluso las señales tipo "pi, pi" que algunos relojes digitales hacen sonar si no se han desactivado.

5ª Frente al micrófono debe estar bien sentado sobre el asiento de la silla y guardando cierto paralelismo con su respaldo. Ni echado encima del micrófono ni demasiado alejado de él (recuerde lo del palmo). Por los auriculares, que debe colocarse en todo momento, observará cómo responde su voz al ser captada por el micrófono y devuelta a sus oídos a través de ellos. Ante cualquier anomalía en la toma de su voz, vaya rectificando su posición ante el micrófono hasta que se escuche perfectamente.

6ª El acercarse o alejarse de esa medida estándar del palmo largo a la que siempre me refiero, le permitirá matizar con énfasis cualquier palabra o frase (si se aleja del micrófono) o insinuar, hasta llegar a susurrar, cualquier otra, si se aproxima a él hasta una distancia extremadamente corta que no ponga nunca en riesgo la nitidez del sonido captado; en este último caso, deberá bajar para ello la intensidad que imprima a su voz con el fin de no saturar la señal sonora dirigida al micrófono.

El **antiviento** es uno de los *vestidos* que se pone a los micrófonos en la radio. Su principal función es la de amortiguar aquellas ondas sonoras que por emitirse muy próximas a él, o por ser desproporcionadas en su intensidad y volumen, distorsionan el sonido.

Otras funciones del antiviento serían: a) la protección del micrófono frente a cualquier golpe y b) la promoción de la emisora o cadena.

## 4.2. Los auriculares

También llamados *cascos* en la jerga profesional, son el dispositivo técnico que permite a locutores y técnicos hacer un seguimiento de la grabación o emisión en vivo y/o directo cuando no es posible la escucha directa, caso, por ejemplo, de que los micrófonos “en vivo” no nos lo permitan. Deben ir bien colocados, centrados sobre la cabeza, y ajustados perfectamente a los pabellones auriculares.

El volumen de trabajo será alto pero sin que llegue a dañar los oídos. Téngase en cuenta que unos auriculares a volumen bajo, cuando se trabaja en la radio, sirven para muy poco porque, entre otras cosas, no permitirán apreciar con nitidez un fondo o cualquier detalle sonoro que acompañe nuestra locución. Lo mejor es que el hablante ante el micrófono se escuche a sí mismo y distinga aquellos sonidos y fondos sonoros que le acompañan durante la realización del programa. Y no olvide esta recomendación: si al ponerse ante el micrófono no escucha bien sus auriculares, si puede, no empiece a trabajar y pida otro par.

## 4.3. El aparato grabador de sonido

En el mercado ya existen aparatos grabadores (grabadores en adelante) de mano y de sobremesa, avanzados respecto a los tradicionales magnetófonos de casete. Ya no utilizan cinta como soporte del sonido que toman sino un dispositivo de memoria de estado sólido, dispuesta internamente en el propio grabador.

Han sido los propietarios de las marcas más implantadas en el sector de la radiodifusión sonora (NAGRA, UHER y AEQ) las primeras en desarrollar nuevos ingenios profesionales para grabar, en los que las incómodas cintas magnetofónicas (arrolladas en bobina abierta o en

soporte casete) han sido desplazadas por otro tipo de soporte de carácter informático, incluso extraíble y grabación digital<sup>4</sup>.

Los modelos mejor dotados de este tipo de aparatos profesionales tienen cápsulas microfónicas intercambiables según las necesidades del reportero y entradas y salidas dispuestas para enviar por sistema de línea RDSI, la entrevista o el sonido que se esté tomando en ese instante o que se haya tomado hace unos minutos. Por supuesto se trata de grabadores compatibles con sistemas informáticos del tipo PC que facilitan una cómoda y rápida edición del sonido tomado.

Lo descrito ya es presente, se dispone de ello en el mercado y reúne estándares profesionales. El único inconveniente es su precio, considerado demasiado elevado para la mayoría de emisoras de radio de nuestro país.

Aquí en España el reportero de calle sigue utilizando los antiguos casetes de mano que -salvo algunos modelos más grandes (también portátiles)- no son aparatos profesionales pero resuelven la toma de sonido en exteriores con una relativa media-baja calidad pero a bajo coste.

Sólo algunas empresas han optado por dotar de grabadores tipo minidisco a sus reporteros considerando que se pasa de la grabación analógica a la digital y que se permite una sencilla edición de su contenido, útil para la selección de algún testimonio sonoro o corte de voz. Los grabadores minidisco en el mercado no están pensados para entornos de trabajo profesionales y su reducido tamaño (con teclas de control tipo miniatura), dificulta el control y puesta en marcha de la grabación. El que la mayoría de modelos no disponga de altavoz para la escucha, dada la poca autonomía eléctrica de la que disponen, y sólo funcione mediante escucha a través de miniauricular o auricular, dificulta una reproducción vía telefónica si una intervención de urgencia lo requiriese. Podemos añadir a lo comentado, el inconveniente de que el arranque del minidisco no es del todo silencioso -por el dispositivo de armado del disco que corre una pestaña para que la cabeza de láser lea la superficie del disco- ni tampoco el punto de arranque es instantáneo como sucedía con algunos magnetófonos de casete en los que, tras soltar la tecla de

---

<sup>4</sup> Aplicaciones Electrónicas Quasar (AEQ), con sede central en Leganés (Madrid), acaba de desarrollar el nuevo sistema de grabación profesional para periodistas y reporteros de nombre PAW-100.



pausa, se escuchaba *ipso facto* el punto de la declaración o corte que habíamos seleccionado. Cuánto echamos de menos los tiempos del grabador SANYO M-1111 y similares de esa marca, por su sistema de pausa tan adaptado a la ‘suelta’ de *cortes de voz* radiofónicos sin lloros de la grabación. No hemos encontrado nada parecido con posterioridad.

#### 4.3.1. El grabador a casete de mano o portátil

Como se desprende de lo que acabo de comentar, el grabador a casete de mano sigue siendo el aparato más utilizado por la radio española actual para su trabajo en *exteriores*. Sólo con mirar en los informativos de televisión a los periodistas de radio que abordan a un personaje para tomarle unas declaraciones, es suficiente para confirmar lo que estoy diciendo. Hoy por hoy, el casete de mano -lo poco que ya ofrece el mercado- sigue utilizándose para las grabaciones en la calle por los periodistas. La realidad es esta.

##### 4.3.1.1. Normas elementales para una correcta utilización

Sea el de la emisora o el nuestro propio hay que considerar lo siguiente:

- 1ª. Debemos tener el grabador siempre operativo para trabajar con el: funcionará perfectamente, estará cargado con pilas nuevas de tipo alcalino y marca conocida y los cabezales estarán limpios y libres de cualquier residuo que haya podido dejar el pase de cintas anteriormente.
- 2ª. Si utilizamos una cinta ya usada antes, deberemos pasarle un **desmagnetizador** por su superficie que borre cualquier rastro de los registros de sonido, anteriores, que aún contenga. Así evitaremos confusiones que, informativamente hablando, pueden tener consecuencias graves para el informador.
- 3ª. Si la cinta que vamos a utilizar es nueva, trataremos que sea la adecuada al aparato grabador, pues de lo contrario el registro de sonido que tomemos podrá resultar deficiente: con una tonalidad aguda (lo que se conoce como sonido metálico), con volumen en la grabación más bajo del que correspondería o con zonas desiguales en las que el sonido no se ha tomado con la misma intensidad. Cualquiera de las causas expuestas podría inutilizar el trabajo periodístico con el consiguiente fracaso.

#### 4.4. El ordenador portátil

Si en periodismo impreso desempeñado en periódicos y revistas, particularmente en fotoperiodismo, el ordenador portátil es un instrumento del que no se puede prescindir, ya empieza a ocurrir algo similar en el periodismo radiofónico. En este caso, el nuestro, la redacción de textos informativos, la elaboración de pautas y guiones, la toma y edición de sonido y si fuera necesario el correspondiente envío a la emisora, bien por Internet o bien mediante línea RDSI, encuentran en el ordenador portátil su mejor herramienta. Para ello sólo habrá que dotar este reducido y completo instrumento, del software de aplicación y periféricos que satisfagan cada una de las mencionadas necesidades. En el periodismo de radio no es todavía de utilización masiva pero su uso creciente no se detiene. La grabación digital y la edición de audio no son problemas para los portátiles, cada día más potentes, veloces y con capacidades que permiten la grabación de varias horas con sonido digital, con alta calidad y estereofonía.

#### 4.5. La bolsa de exteriores

Si es tradicional ver y vincular la imagen de un periodista al papel y lápiz o al bloc de notas de gusanillo, alargado para que quepa en la palma de la mano y un bolígrafo, el de radio se asocia, de inmediato, al conjunto micrófono y grabadora. Se libra así de llevar esos más de 125 kilos de material básico de trabajo que transporta el reportero de televisión compuesto por parabólica para el envío de crónicas vía satélite, una o varias cámaras, el ordenador portátil, algún foco o antorcha, microfonía diversa, y otros complementos.

El periodista tradicional escribe sobre papel y el de radio *escribe* los sonidos sobre cinta o en el disco de un ordenador, tomando el micrófono en lugar del bolígrafo.

La aproximación del periodista de radio a sus fuentes, cuando trabaja en exteriores, tiene lugar mediante un aparato adecuado para la toma de sonido: un casete, un minidisco, un *hardware* que registra el sonido sobre memoria de estado sólido en un ordenador o en cualquier otro dispositivo. El micrófono que hace posible la toma puede estar incorporado al mismo aparato, a su cuerpo, o bien puede insertarse en la correspondiente entrada de micrófono.

El equipo básico que suele ir en la llamada *bolsa de exteriores* está compuesto por los elementos para la toma y registro de sonido: el micrófono, sus cables y conectores, latiguillos, alargaderas, cintas, pilas y una grabadora.

El micrófono va “vestido” con una capucha de material poroso con funciones de ‘antiviento’ y un *culo* de promoción e identificación de la emisora o cadena, serigrafiado como el antiviento. Si en lugar de *culo* en torno al micrófono se utiliza una placa de plástico igualmente serigrafiada con el logotipo de la cadena o emisora y se sujeta al cuerpo del micrófono o al pie de micro mediante una pinza metálica, se denomina, en el argot, *peineta*.

Si el periodista utiliza directamente el aparato grabador, sin micrófono externo, es bueno que le adhiera alguna pegatina identificadora del medio para el que trabaja. Los entrevistados saben, de ese modo, a qué medio están entregando sus declaraciones.

#### 4.6. El teléfono móvil

El teléfono móvil ha supuesto otra revolución para la radio que a partir de su incorporación ha estado aún más cerca que antes en los escenarios de la noticia. Hoy está en el bolsillo de cada redactor, en su ‘bolsa de exteriores’ suministrado, incluso, por la propia emisora. Es el sistema más instantáneo, rápido y económico que una emisora tiene para conectar con sus redactores en el exterior aunque no es el más recomendable.

Movable, móvil o portátil -no existe acuerdo en cuanto a su denominación correcta- este pequeño artilugio técnico, que casi todo el mundo tiene, ha revolucionado aquellos entornos en los que se utiliza. En la radio, en todos los medios, cubre bastantes necesidades: desde convertirse en una ultraligera unidad móvil con la que contactar para facilitar una información de alcance, hasta permitir que los oyentes participen en el programa. Participación que puede realizarse de mil modos e incluso pagando por ello si la llamada es a unos determinados números con coste adicional para quien llama.

El uso del teléfono móvil, cuenta con la limitación de que sólo se puede utilizar en zonas de cobertura y con que la carga de la correspondiente batería dispone de un tiempo limitado para su uso aunque en caso de necesidad, podría ser sustituida por otra recién

cargada. La cobertura, la calidad de la señal y la distorsión del sonido más o menos acusada cuando se establece la comunicación vía satélite, son algunos de los puntos débiles de este tipo de telecomunicación de alcance universal, en la actualidad totalmente implantado en la radio.

El efecto multiplicador de estos teléfonos -llamando grupalmente a números determinados y mediante mensajes cortos- es tan instantáneo y veloz que, añadido a la ventaja de la amplia difusión de una cadena de emisoras, puede provocar en la población el efecto racimo de determinados artilugios bélicos. Ya en España se ha vivido alguna situación atípica con resultados llamativos, por lo espectacular de los mismos, que deben hacer pensar a especialistas mediáticos y sociólogos, sobre las bondades y también acerca de las perversidades que se pueden cometer con estos minúsculos pero poderosos artefactos de bolsillo en el caso de usarlos con fines no convencionales como la de masas. Los medios de comunicación como la radio y también la televisión, no deberían actuar como multiplicadores de unas acciones poco legítimas en las que se persigan fines propagandísticos y de agitación de masas -poco nobles casi siempre-; no es lo propio. Datos recientes señalan que el negocio de los mensajes cortos SMS facturan en España 350 millones de euros.

La radio siempre ha sido la primera en informar hasta que llegó la televisión y ahora la red de Internet; no obstante, la libertad de movimiento que proporciona este medio convencional al usuario -nos referimos al teléfono móvil-, ninguno de los sistemas clásicos mencionados ha logrado superarla.

#### **4.7. Los enlaces con la emisora: líneas RDSI**

La *red digital de servicios integrados* (RDSI) es el sistema convencional que se utiliza hoy en la radio para enlazar físicamente dos puntos cuando de establecer una conexión informativa se trata. Se ha definido como una evolución de la red telefónica básica (RTB) de características digitales frente a la RTB y operando a velocidades elevadas de transferencia con variedad de contenidos: voz, imágenes, datos.

La diferencia entre un enlace de línea (microfónica antes o RDSI en la actualidad) y un enlace telefónico convencional está en que en el

primer caso la conexión se contrata punto a punto, en exclusiva, mientras que en el caso de la línea telefónica estamos ante el supuesto más corriente de conexión que a diario llevamos a cabo el más mortal de los ciudadanos. En la conexión telefónica ésta se establece pasando por diferentes nodos o puntos de red a través de las centrales automáticas de conmutación, lo cual puede enrarecer la señal, aportando ruido (interferencias) a la comunicación.

El periodista de radio que hace muy poco trabajaba con líneas microfónicas, ha sustituido las conocidas 'cajas amarillas' a las que llegaban los pares de líneas microfónicas por el **terminador de red** o elemento que facilita el enlace de los equipos del usuario que generan la señal de programa con la línea RDSI.

Los elementos mencionados y otros a los que no nos hemos referido, también básicos en las redacciones, como las **fotocopiadoras** e **impresoras**, constituyen el instrumental de trabajo básico con el que el periodista de radio lleva a cabo su actividad en las emisoras modernas. Aplíquese en su conocimiento y dominio y póngase al día, rápido, en la utilización de cuantas innovaciones se vayan incorporando a su entorno de trabajo. Sólo así estará preparado para afrontar cuanto le encomienden una vez incorporado al mundo de la profesión. Que nada de lo que vea o tenga a su alcance le sea ajeno. Interésese y tenga curiosidad por todo. El aprendizaje de todo ello, para no iniciados, no suele ocupar o extenderse más allá de una semana; a veces incluso menos días.

## 5. LA VOZ EN LA RADIO

---

Para el periodista de radio dedicado a poner sonido a la palabra, la voz es un instrumento de trabajo imprescindible. Constituye por ello una de las primeras cosas de las que se tiene que ocupar. La voz hay que trabajarla, no le quepa ninguna duda.

El periodista de radio y todo aquel que toma el micrófono para dirigirse a los oyentes como profesional, tiene la responsabilidad de **conocerla** bien, **usarla correctamente** y **mantenerla** en perfecto estado.

La voz es un instrumento de precisión. Por consiguiente, es valiosa, delicada y exige atención y cierto cuidado. En el momento de utilizarla, deberá hacerlo con intuición y talento para convertirla en poderoso instrumento de comunicación y no pocas veces de persuasión y también de seducción.

En cualquier caso, si su voz no le acompaña y a pesar de ello cree que lo suyo sigue siendo la radio y no quiere saber nada de otro medio - cosa a la que no debería nunca renunciar-, siempre podrá ser un buen guionista o productor que no ha de usar su voz directamente ante un micrófono o bien sí podrá estar ante el micrófono, pero el tiempo justo para no cansar al oyente con una voz poco radiogénica.

También pudiera ser que su voz, esa que cree que no le acompaña, aún no haya mudado en el paso de los años -son ustedes los estudiantes muy jóvenes- y todavía pueda trocar. No pierda la esperanza de que en su voz aún pueda darse un cambio a mejor.

## 5.1. El milagro de la voz

No quiero seguir adelante sin recoger aquí, por lo sugerentes que me resultaron en su momento, cuando las leí, las palabras que el lingüista Sebastià Serrano dedica a la voz en su obra *El regalo de la Comunicación*; empieza así:

“Lo cierto es que en la actualidad todavía no disponemos de muchos estudios de referencia sobre la importancia de la voz, pero intuitivamente todos pensamos que tiene mucha. Ya los antiguos retóricos afirmaban que el impacto de un discurso estaba más relacionado con **cómo** lo pronunciaban que con **qué** decían. Es decir, en la representación, la actuación, la pronunciación, la dicción... El viejo Demóstenes, el orador mítico, siempre decía a sus discípulos que el éxito en el discurso estribaba en tres puntos determinantes: primero, la representación; segundo, la representación, y tercero, la representación. Para él la representación sólo significaba la manera de decir. Si quisiéramos afinar un poco más, hoy por hoy al hablar de la voz haríamos referencia al tono, la entonación, el ritmo, la velocidad, la intensidad, la resonancia, la claridad, la inflexión o el timbre. Una voz armoniosa es la que sabe jugar con todos esos elementos, y a la hora de comunicarnos, en nuestras tareas asistenciales y, en general, en toda la actividad comunicativa, hemos de procurar poner la voz en su sitio.” [12]

Qué hermoso texto y cuán valioso tiene en tan pocas palabras. No olvide el mensaje de Demóstenes a sus discípulos y todos esos elementos necesarios para producir una voz equilibrada y armoniosa. Localice sus significados y empiece a ponerlos en práctica cuando intervenga en público o lo haga para la radio desde la calle. Y, al final, lo que hay que hacer siempre al principio: **poner la voz en su sitio**. Esto no será posible si los que empiezan a conocer la radio, desde dentro de la radio, no hacen por perder la vergüenza o el miedo al qué dirán los demás: o sea, en la facultad, los propios compañeros de estudios.

Con timidez, con ese miedo al *qué dirán* quienes nos escuchen no irá a ninguna parte. Empiece a confiar más en usted mismo y a olvidarse un poco de lo que otros puedan pensar de usted. Deje a un lado ese falso sentido del ridículo que tanto freno pone a algunos cuando de hablar en público se trata. Eso sí, siempre, actuando con respeto y corrección. Por cierto, del encendido del rubor que invade el rostro -si le ocurre-

no se preocupe, es propio de personas que actúan con recato, son prudentes y reflejo de haber recibido una buena educación. Con el paso de los años se suaviza llegando a desaparecer.

Termino este punto con una idea clara y sencilla con la que debemos quedarnos: *la voz es una espiración sonorizada que crea una sensación en quien la escucha*. En nuestro caso los oyentes de la radio.

## **5.2. Mecanismos que intervienen en su producción**

La producción de la voz debemos contemplarla como un sistema más o menos complejo en el que intervienen otros subsistemas: a) el respiratorio, b) el de la fonación, c) el de la articulación y d) el resonador.

Sistemas básicos del cuerpo humano, como el sistema nervioso, cuando padecen desajustes por causas diversas, podrían provocar disfunciones que afectarán a la producción y emisión de la voz. Entre ellas están alteraciones del habla como la tartamudez.

### **5.2.1. La respiración en la producción de la voz**

La respiración, siempre que sea correcta, es la base para llevar a cabo una buena producción y emisión de la voz; cualquier aspecto relacionado debe contemplar, antes que nada, el aprender a respirar bien.

La respiración es un acto involuntario y automático necesario para vivir. Empezamos a respirar en el momento en que nacemos y son muy pocas las ocasiones en las que nos paramos a reflexionar y mucho menos a educar o adiestrarnos en el acto de la respiración.

#### **5.2.1.1. Fases de la respiración**

La respiración se produce en tres etapas no prescindibles:

- a) inspiración o aspiración
- b) pausa, también llamada apnea
- c) espiración



Su realización irá acompañada con el tipo de manifestación oral que estemos realizando en el momento.

### 5.2.1.2. Tipos de respiración

En primer lugar hay que distinguir la respiración fónica, propia de la producción de la voz, de la respiración áfona que es la que todo ser humano viene haciendo desde que nace.

La respiración áfona -la que nos permite vivir- es automática y se lleva a cabo inconscientemente sin que nos demos cuenta de ella.

La respiración fónica es intencionada y debe realizarse correcta y profundamente, de modo pleno, para llevar a cabo una buena fonación o producción de voz.

En segundo lugar encontramos otros tipos de respiración según utilicemos, de modo preferente en el instante de respirar, unas u otras partes del cuerpo:

a) **Respiración clavicular.** Se trata de una respiración corta en la que sólo se hace trabajar la parte alta de los pulmones y en la que no se les llega a insuflar el aire necesario para una buena respiración. La insinúan los niños cuando se les pide que respiren profundamente: elevan las clavículas y meten el estómago hacia adentro. Imagínese el resultado. No es la indicada en la producción de la voz.

b) **Respiración torácica o costal.** Se lleva a cabo utilizando exclusivamente la zona del pecho. Se toma aire desplazando ligeramente las costillas flotantes y poco más. Es una respiración interesante pero no la adecuada cuando se trata de producir la voz hablada en condiciones.

c) Por último nos encontramos con la respiración abdominal, también llamada respiración completa o **respiración diafragmática** que es la correcta, la adecuada para aquellas personas que van a utilizar la palabra en público o ante el micrófono, caso de profesores, conferenciantes y locutores de radio entre otros muchos.

En la respiración diafragmática, la inspiración será nasal, profunda, no entrecortada, silenciosa, realizada en un sólo movimiento que llene primero la base de los pulmones haciendo descender el diafragma, ocupando luego la parte media y por último la superior de los pulmones hasta ensanchar los pectorales. Tras la pausa o apnea necesaria, la espiración se hará por la boca que permanecerá entreabierta y sin inflar las mejillas. Así me adiestró en mi aprendizaje la especialista doña M.<sup>a</sup> Teresa Estellés a la que debo buena parte de

lo que conozco sobre este interesante tema y que, por extensión, tan útil ha sido a mis alumnos.

En este último caso, se aprovecha lo bueno de una respiración costal o torácica pero haciendo funcionar el músculo del diafragma e incluso ciertas partes del dorso. Estamos ante una respiración completa y profunda que nos proporcionará el volumen de aire suficiente para emprender cualquier acción hablada sin ningún problema; claro, siempre que, como decía, se efectúe correctamente. Durante las sesiones prácticas de cada curso, los profesores le ayudaremos a comprobarlo.

### 5.3. Cómo debe ser la voz radiofónica

A los estudiantes a quienes me dirijo debo recordarles que *casi todas las voces sirven para la radio siempre que sepamos aplicarlas a la tarea más adecuada*. Quizá, la suya, no sea la mejor voz para, por ejemplo, dar las noticias como presentador de un informativo pero sí podrá ser útil para hacer una crítica, ofrecer una crónica o *decir* un comentario; recursos más breves y que por ello nunca se harán pesados de seguir a los oyentes.

Las voces de la radio son múltiples y todas ellas, aunque parecidas, distintas. Siguen un modelo que es el que predomina, en general, en las grandes cadenas de emisoras y que nada tiene que ver, por otro lado, con lo que se denominan *voces institucionales*. Únicamente tiene que fijarse en cómo *dicen* los profesionales y las profesionales de la radio -no son las mismas tonalidades en los unos y las otras- para darse cuenta de qué es lo que se lleva en cuestión de voces en una u otra cadena. Por la credibilidad que transmiten se prefieren las tonalidades y registros medios tendiendo hacia los graves que otros más agudos; esto tanto en voces femeninas como masculinas y en el ámbito de los informativos en la radio. Así se desprende de algunos estudios que sobre el tema se han llevado a cabo en España y que sería interesante que pudiera consultar [8].

Se han dicho ya muchas cosas en torno a la voz, de tal modo que quienes empiezan y buscan soluciones rápidas al tema -algo difícil de conseguir- no se entretienen en leer lo que de ella se ha escrito. Se trata de una actitud, esa de no entretenerse leyendo algo acerca de un tema, que no le recomiendo en este caso. Por si se mantiene en sus

trece y tiene prisa, le adelanto lo siguiente sobre cómo debe ser la voz radiofónica:

a) Debe ser una **voz natural**. O sea, la nuestra, la que cada uno tiene sin ningún tipo de afectación ni engolamiento.

b) Debe ser una **voz entrenada** para su cometido: hablar por la radio. Quiero decir con ello que deberemos ser conscientes de lo que vamos a hacer.

c) Lo dicho en a) y b) se completa con una **expresión correcta**, tanto en el ámbito profesional como en el particular. Si en privado no hacemos las cosas bien, en público no conseguiremos milagros. Hablar de expresión correcta conlleva una dicción o "buen decir" excelente y un conocimiento de la gramática y demás normas relacionadas con el uso del lenguaje y del idioma en que vayamos a hablar. Sea cual sea la lengua en la que tengamos que hablar, siempre, cuando lo hagamos en emisiones en cadena, para todo el territorio nacional, que esté lo más libre de acento posible. O sea, evitemos que se note nuestra procedencia para no distraer o afectar, con ese acento particular de un territorio, a ningún oyente sensible a este tema.

En la Cadena SER, en otro tiempo, se decía a quienes tenían que hablar o locutar por sus micrófonos, respecto a la voz, lo siguiente:

"Una voz clara, bien timbrada y sin defectos ostensibles de pronunciación es suficiente para comunicar un texto al oyente. [...] Se rechazan voces nasales, con frenillo, gangosas y con dificultades fonatorias."

En definitiva, un buen comunicador radiofónico debe estar en condiciones de demostrar en cualquier momento un dominio absoluto de su voz y de utilizar uno u otro idioma sin que las características de uno interfieran cuando se utilice el otro. Por cierto, si aún no lo ha hecho, no estaría mal que empezara ya, a escucharse para ir conociendo su voz: ¿sabe cómo suena? ¿ha descubierto qué rasgos tiene? ¿le gusta a sus amigos y conocidos? Empiece a trabajarla.

## 5.4. Entrenamiento de la voz

El entrenamiento requiere dar los siguientes pasos:

1º Tomar conciencia de los músculos que intervienen en la respiración y liberarlos de tensiones innecesarias. Deben mantenerse con el tono muscular adecuado.

2º Alcanzar un estado de relajación inicial que nos proporcione concentración de la mente y control del cuerpo en el momento de iniciar los ejercicios respiratorios y fono-articulatorios.

3º Saber los distintos tipos de respiración que existen y utilizar aquel que nos aporte una perfecta y generosa ventilación pulmonar.

El entrenamiento de la voz, siguiendo la secuencia anterior, le adiestrará para una correcta emisión adaptándola a aquellas circunstancias que se le puedan presentar en cada uno de los escenarios de la práctica.

No será igual el esfuerzo en una locución de noticias que el requerido para la retransmisión de la llegada a meta de una prueba ciclista ni tampoco el que se precisará informando en la calle, en directo, de una concentración multitudinaria de personas que, por ejemplo, el esfuerzo vocal empleado al comentar, durante una transmisión religiosa, el desarrollo del ceremonial.

Conocidos los músculos y partes del cuerpo que intervienen en la formación de la voz -¿ya los ha localizado?-, podemos comenzar.

#### **5.4.1. Ejercicios de relajación**

Empecemos por unas elementales pero eficaces técnicas de relajación de mente y cuerpo.

La puesta en práctica deberá ser en un lugar tranquilo y silencioso. Lo haremos vestidos con una ropa cómoda incluidos unos calcetines de lana si es tiempo frío para no resfriarnos por los pies. Cerca, sobre el suelo, habremos depositado una manta campera o toalla grande de playa sobre la que, llegado el momento, nos situaremos en posición supino. Una música suave que no diga nada, que no nos marque paisaje o nos recuerde algo -sólo que nos acompañe-, sonará a muy bajo volumen en un aparato reproductor: casete, minidisco, lector de *cedé*... lo que sea.

##### **5.4.1.1. Relajación de la mente: concentrativa**

Relajación concentrativa es aquella con la que vamos a intentar dejar la mente en blanco, libre de toda preocupación que nos ocupe y que no sea otra cosa que el propio ejercicio de la relajación. Se practicará de pie, deambulando sin orientación alguna que nos distraiga por la estancia en la que nos encontremos, con los brazos

suelos, junto al cuerpo y sin fijar la mirada ni en nada ni en nadie. Hasta que nos quedemos como despistados o extraviados de mente. Nos echamos sobre la manta o toalla playera en posición supino.

#### **5.4.1.2. Relajación del cuerpo: segmentaria**

La relajación del cuerpo es la conocida como segmentaria debido a que, tomando de pies a cabeza cada una de las partes clave del cuerpo humano, vamos descargándolas de tensión negativa o de estrés para liberarlo físicamente. Esta práctica es muy eficaz ya que deja a quien se ejercita en ella, como una balsa de aceite, totalmente renovado: o sea, en las mejores condiciones para iniciar las prácticas de respiración que precederán a las técnicas correspondientes de vocalización.

#### **5.4.2. Ejercicios de respiración**

Ya con la mente en blanco (libre de preocupaciones) y el cuerpo relajado, procede iniciar una serie de ejercicios de respiración cuyos objetivos serán:

- a) Aumentar nuestra capacidad respiratoria haciendo que se injiera el mayor volumen de aire posible.
- b) Que aprendamos a respirar de manera acompasada y administrando bien el aire de la espiración que es el que provoca la emisión vocal haciendo vibrar las cuerdas vocales evitando, en esa acción, ahogos, golpes glóticos y otros fenómenos inconvenientes para la producción de la voz.

Los ejercicios de respiración, realizados en posición supino sobre una superficie dura, en el suelo, consistirán en varias tablas en las que se combinarán la inspiración, la pausa y la espiración, con distintos ritmos -rápido, lento, etc.- alternando unos tiempos con otros y con la emisión de aire; aire y determinados sonidos: sonido “f”, sonido “s” y otras combinaciones.

#### **5.4.3. Ejercicios de control muscular**

Estos ejercicios tratan de dotar de buen tono muscular a todas aquellas zonas del cuerpo que intervienen activamente en la producción de voz y en su posterior emisión articulada.

No vamos a entretenernos en describir cómo se hace cada uno de los ejercicios porque hoy ya se dispone de tratados en los que las propuestas de ejercicios son muy completas<sup>5</sup>. Simplemente enuncio los que habría que llevar a cabo en el entrenamiento: serían tablas de cabeza, de cuello y de hombros.

#### **5.4.4. Ejercicios con los órganos fonoarticuladores**

Proporcionarán a los órganos y músculos responsables de la articulación, la agilidad necesaria para que ésta se efectúe resueltamente y sin torpeza manifiesta.

Las tablas deberían incluir prácticas de **movilidad labial, movilidad lingual, mímica facial y movimientos de mandíbula** entre otros ejercicios.

#### **5.4.5. Ejercicios de emisión vocal y articulación**

Iníciense en este apartado tablas de distintas emisiones sonoras, lecturas seleccionadas, resonancia, impostación, etc. que tuve la fortuna de que me transmitiese otro de mis maestros en estas lides, el especialista valenciano Vicente-Miguel Ramírez Cervera.

### **5.5. Problemas en la voz**

Antes de pasar adelante, manifiesto que cuando se observe la más mínima anomalía en la producción de la voz o en su emisión articulada -no otra cosa es el lenguaje-, deberá acudir a los especialistas médicos correspondientes que son los indicados para observar y tratar al paciente.

En mis clases en la facultad -llevo ya diecisiete años observando la voz y la expresión de mis alumnos-, en la primera toma de contacto que tengo con ellos para apreciar las características de sus voces y su expresión verbal, en cuanto descubro alguna anomalía les sugiero inmediatamente que vayan al especialista médico correspondiente:

---

<sup>5</sup> Consulte la *Bibliografía seleccionada* al final del libro.

Si los especialistas médicos que entienden en el tema que nos ocupa son los **otorrinolaringólogos**, los **foniatras** y **logopedas** serán quienes le ayuden a utilizar de forma correcta los sistemas productores de la voz. También resultarán imprescindibles cuando de reeducar la emisión vocal se trate, tras una intervención en las cuerdas vocales, por ejemplo, o en la correcta realización de ejercicios encaminados a reeducar un aparato fonador maltratado, porque se haya utilizado incorrectamente o porque no se sepa respirar bien.

Más ideas. La voz humana no se estropea de usarla. Se deteriora, en cualquier caso, de no utilizarla o de usarla mal. Un grito de intensidad sonora fuerte, emitido sin control, como sucede a los niños cuando berrean o se emberinchan, puede ser causa de trastornos vocales. En un adulto, elevar la voz por encima del ruido ambiental, de igual modo que en el caso del niño, puede crear alteraciones en la fonación.

Una respiración inadecuada, insuficiente, no completa o pectoral, también puede afectar al hablante.

El utilizar la voz sin proceder a un calentamiento previo de las cuerdas que las deje tensadas convenientemente para iniciar la emisión vocal, puede ser la causa de alteraciones funcionales leves.

Cuando se padezca una afonía que ocasione una falta de voz total o parcial, salvo prescripción facultativa, no debe dejarse de hablar; no obstante, si se procede a ello, se hará siempre sin sobreesfuerzo. Solo de ese modo las cuerdas vocales estarán tensas mínimamente para construir la voz y la correspondiente locución desde una situación inicial correcta, es decir, con las cuerdas vocales pretensadas.

Cuando no se siguen los consejos a los que me he referido -y que mis maestros me supieron transmitir- surgen trastornos en la fonación.

### **5.5.1. Trastornos más comunes**

#### **5.5.1.1. Las disfonías**

Se llama disfonía a cualquier alteración que se detecte en la producción de la voz. Las disfonías se manifiestan provocando un cambio en las características normales de la voz que pasa a sonar distinta a lo que en ella es habitual. Y, en principio, nadie mejor que uno mismo para detectar estas alteraciones.

Para el otorrinolaringólogo, doctor Perfecto Llopis, *una voz con disfonía se presenta en forma de ronquera, voz leñosa, velada, bitonal, apagada, etc.*<sup>6</sup>

### 5.5.1.2. Lesiones típicas: nódulos y pólipos

Explicado de un modo sencillo diré que lo que se entiende por **nódulos** es la aparición de pequeñas protuberancias en la superficie de una o de las dos cuerdas vocales. Vienen a ser como pequeñas callosidades, de tamaño variable, que por desarrollarse en la propia superficie de las cuerdas provocan una vibración irregular de éstas que da lugar a una voz desigual, rota y afectada. En cuanto detecto estas voces entre mis alumnos les remito a los especialistas médicos para que les diagnostiquen.

Aunque se trata de un problema -disfonía- si el nódulo se toma a tiempo se le puede dar solución aplicando mecanismos para la educación de la voz, corrigiendo las causas que lo han producido. Es corriente que a los afectados por nódulos se les enseñe a respirar y a utilizar correctamente su sistema fonoarticulatorio.

La voz afectada no siempre supone que se han desarrollado nódulos en la superficie de las cuerdas. Otras alteraciones innatas como el tener una cuerda de mayor longitud que la otra o bien cuando son de distinto grosor, también dará lugar a emisiones de voz irregulares sin que se trate, como en este caso referimos, de nódulos.

Así pues téngase en cuenta que si los nódulos se detectan a tiempo, pueden eliminarse mediante técnicas de reeducación de la voz sin que se precise su extirpación mediante intervención quirúrgica.

Habrà que proceder a ella, a la intervención quirúrgica, si unas cuerdas afectadas por nódulos no se controlan a tiempo y estos, los nódulos, degeneran, aumentando de tamaño.

La transformación del nódulo en pólipo -por no haber tratado el primero a tiempo-, hace que lo que inicialmente eran pequeñas protuberancias en la superficie o epitelio que envuelve a las cuerdas se convierta en un pedículo o estructura peduncular que requerirá ser extirpada mediante intervención quirúrgica. Una voz, alterada en su proceso de creación por el tamaño del pólipo, se escuchará ronca,

---

<sup>6</sup> Véase el diario *Las Provincias*, 22-7-2000.



sorda e incluso gravemente afectada en cuanto a sus características fundamentales llegando, en estados avanzados de desarrollo, a prácticamente impedir la fonación.

Con este ejemplo de los nódulos y el de los pólipos sólo he querido alertar sobre la importancia que tiene acudir a los especialistas ante los mínimos síntomas de deterioro que observemos en nuestra voz. Una visita a tiempo al otorrinolaringólogo, respaldada seguidamente por la función reeducadora de los logopedas y foniatras, resultará providencial en muchos casos. Por supuesto, cuando de enseñanzas radiofónicas se trate, siempre, escuchando y aplicando las orientaciones iniciales que cada profesor pueda señalar para el progreso de sus alumnos.

#### **5.5.1.3. Sintomatología que aconseja la visita al especialista médico**

Cuando determinadas afecciones o síntomas no remiten es necesario que se acuda presto al especialista médico, al otorrinolaringólogo, para que aprecie el estado de nuestras cuerdas vocales. Mediante una laringoscopia u otros métodos más sofisticados de los que hoy se dispone, podrá detectar cualquier afección del órgano fonador.

Los síntomas que deben controlarse si se repiten frecuentemente, sin que lleguen a remitir, son estos:

- 1º Resequedad de laringe
- 2º Carraspera matutina
- 3º Sensación de ahogo al hablar
- 4º Falta de tono muscular en aquellas partes del cuerpo relacionadas directamente con la fonación
- 5º Cualquier alteración de la voz
- 6º Molestias de cuello
- 7º Molestias para tragar

#### **5.5.1.4. Qué hacer con las voces sucias o rotas**

La voz que llamamos sucia o rota es la que durante su emisión la percibimos poco clara; de ahí su nombre. El sonido en ella no se produce limpio.

Salvo que sea consecuencia de alguna patología, la voz sucia se puede evitar con una higiene adecuada y hábitos saludables. Entre éstos últimos, deberán evitarse las corrientes de aire y los ambientes fríos de los aires acondicionados. Respecto a las normas higiénicas deberá evitarse el consumo, poco antes de la emisión de voz, de determinadas frutas, como el plátano y también los productos lácteos de todo tipo: provocan una mucosidad o salivación espesa que ensucia e incomoda la emisión de la voz sea hablada o cantada.

Las pastillas o productos ‘para la voz’ -que deben ser recomendados por el médico sólo cuando sea necesario- no se deben tomar porque igualmente ensucian la voz: entre ellos están los caramelos con azúcar y otras sustancias entre sus componentes e incluso las pastillitas de clorato de potasa a las que ha habido algunos *devotos* que, antes más que ahora, las han utilizado para *aclarar* su voz. Únicamente el agua natural a temperatura ambiente, tomada a pequeños sorbos, nos ayudará a tener una voz sana y libre de cualquier impureza leve, en un momento dado.

A veces hablamos de voz sucia porque no la hemos preparado para trabajar. No lo olvide: siempre hay que proceder al *calentamiento vocal*, antes de una emisión de voz; puede hacerse simplemente leyendo con voz normal, ni alta ni baja, el texto al que luego, en el micrófono, nos tengamos que enfrentar.

## 5.6. Cuidado de la voz

### 5.6.1. Normas higiénicas elementales

#### 5.6.1.1. Higiene nasal

El periodista de radio, el hablante profesional, tendrá sus fosas nasales despejadas, bien ventiladas y libres de cualquier impureza o flema que dificulte la inspiración de aire que deberá ser intensa y profunda sin que llegue a ser ruidosa. Para ello, un eficaz sistema lo tiene en la limpieza de las mismas mediante suero salino isotónico (solución salina baja). Puede consultar a su farmacéutico o hablar de ello con el profesor.

### 5.6.1.2. Sobre el tabaco y sus consecuencias

No puedo indicar nada mas rotundo que un ¡**NO FUME!** Este corrosivo y letal vicio puede dejarse -a veces no sin un intenso esfuerzo inicial- concienciándose de sus nefastas consecuencias y haciendo que trabaje a fondo su voluntad.

En el tema del tabaco todo es cuestión de fuerza de voluntad. En cuanto consiga deshabitarse del vicio ya no tendrá problemas en dejarlo. Sólo unos días iniciales, no más de una semana, difíciles para el dominio de su voluntad -la suya, que sólo es de usted y, por consiguiente, únicamente estará en sus manos el emprender la acción benefactora- y el problema de fumar quedará controlado. De esa situación de control y dominio del vicio, a dejarlo totalmente no faltará nada; pero lo más interesante, por esa situación de control a la que habrá llegado, gracias al dominio de su voluntad, es que **NO LE COSTARÁ NADA**. Lo conseguirá con un mínimo esfuerzo inicial y además desde una perspectiva económica le saldrá gratis.

No lo olvide. Lo primero es la voluntad. **De su voluntad depende:** el resto, coser y cantar. ¿Me dice que no se siente capaz? ¡No le creo! Inténtelo. Luego viene y me lo cuenta para que le felicite ¡Le espero!

Si hace caso omiso a estos consejos las nefastas consecuencias del tabaco no hacen su aparición de inmediato. Será al cabo de unos años cuando comprobará que las dificultades respiratorias y ruidos espiratorios aumentan progresiva y rápidamente. Habrá arruinado su carrera, su profesión y, además, podrá costarle la vida. Si es fumador, sopesa a qué lado de la balanza quiere poner su bienestar. En mi caso le digo que no tengo dudas. Si es joven como imagino y fuma, aún está a tiempo de enmendar. Salga de la trampa alquitranada, pegajosa y mortal que es el tabaco; en poco tiempo será la ruina de su voz y a medio o largo plazo un agónico y triste final para sus días.

Cuando lo deje -sólo cuesta una semana, con su fuerza de voluntad- mejorará en calidad de vida, la capacidad de sus pulmones y su entorno personal: comprobará que las cosas saben, huelen y tienen su color. Es otra cosa. Todo es distinto y mejor sin el tabaco ¿Lo intenta? Muchos jóvenes y no tan jóvenes, con carácter y dominio de su voluntad lo han conseguido ¡No sea débil!

## 6. EXPRESIÓN ORAL Y LOCUCIÓN

---

Vamos a tratar de aportar lo justo -unos mínimos elementales diría- para que el hoy estudiante en la Facultad y mañana profesional sepa cómo actuar por lo que a *decir*, locutar o manifestarse verbalmente se refiere. Procedo así porque ya se cuenta con bastantes trabajos en los que el interesado podrá encontrar una orientación con la que completar lo que aquí sólo dejo enunciado con el fin de alertar al alumno acerca de su importancia.

La abundancia de información que sobre la materia que nos ocupa se ha escrito, provoca, en ocasiones, un rechazo en quienes se aproximan al tema que desbordados por lo mucho que se dice en cada uno de los tratados optan por no hacer casi nada. Algunos, no iniciados en su mayoría, buscan soluciones rápidas que les muestren lo esencial del asunto, dejando para después el entrenamiento vocal que ven más pesado y laborioso por la constancia que requiere. Si en la lectura de este libro no sigue el orden que marcan los capítulos, es conveniente que antes de empezar con éste lea, al menos una vez, el anterior dedicado a la voz. Comprendido aquel y habiendo practicado su contenido para “poner la voz en su sitio” -como nos decía el profesor Serrano-, paso a referirme a la **locución que es el modo de decir la voz hablada en la radio**. El modo de hablar en definitiva.

La radio tiene la palabra y la palabra es poderoso medio que igual sirve como instrumento para hacer el bien como para el mal; utilizada incorrectamente, la palabra puede llevar a la confusión y empleada con fines perversos puede ser arma de propaganda, caos y destrucción.

La palabra es rica en significados y matices por lo que exige utilizarla con propiedad según el sentido que más convenga.

En la radio, la palabra ha de ser clara, para que se entienda; debe manifestarse con buenos modos, sin caer en un excesivo populismo o

vulgaridad a donde se va de modo fácil si no se cuenta con una buena formación básica o una buena educación. En definitiva: **si la voz - como decía- hay que trabajarla, la palabra hay que cuidarla.**

El lenguaje radiofónico -no el que permite elaborar el mensaje en su conjunto, sino el lenguaje verbal de la radio- no tiene más límites que el léxico. El filólogo Guillermo Rojo, poco antes de pronunciar su discurso de ingreso en la RAE, refiriéndose al aprendizaje del idioma por los estudiantes -la reflexión vale para nosotros- dijo:

“[...] creo que se estudia demasiada gramática, aunque sea tirar piedras contra mi tejado. Los chicos tienen que tener un conocimiento técnico del idioma, pero no se le puede dar más importancia a esto que a desarrollar la destreza lingüística. **Deben aprender a expresarse con soltura y naturalidad en el tono adecuado, y esto se aprende hablando, leyendo y discutiendo** y no creando estudiantes pasivos.”<sup>7</sup>

Superado lo que nos recomienda el académico, profesor Rojo, serán el buen gusto y la estética los que deberán prevalecer en el momento de utilizar el idioma en la radio; quiero decir con ello que el que usemos en nuestras manifestaciones como informadores deberá ser enriquecedor para quienes nos escuchen y estar bien dicho además de utilizado con corrección.

## 6.1. Una buena locución radiofónica es posible

¿Cómo lograrlo? Lea con atención. En primer lugar será imprescindible que cuente con unos buenos órganos para la fonación y que la producción de la voz se produzca libre de defectos paladales o lingüísticos como los frenillos, gangosidades, tartamudeos agudos y otros. Si así fuera, si su garganta responde, sólo queda el tener ganas de locutar bien y para ello, usted, sólo tiene que querer hacerlo. No se produce de modo automático y exige ponerse a trabajar para conseguirlo.

Si escucha la radio con cierta curiosidad, comprobará que por ella locuta y habla mucha gente y que no todos están preparados para ello. El que a uno le dejen hacer unas prácticas en un medio -me refiero

---

<sup>7</sup> Véase el diario ABC, 6-10-2001 (Las **negritas** son del autor de este libro).

ahora a lo que ocurre a bastantes estudiantes- no es garantía de que ya goce de las mejores cualidades vocales para la profesión. Locutores, lo que se dice buenos locutores profesionales de la palabra se escuchan pocos. Los que lo son, disfrutan la mejor recompensa como premio a ese esfuerzo que hicieron preparándose a conciencia, porque así lo decidieron un buen día. ¿Qué va a hacer usted? En este tema no hay más vuelta de tuerca. Para construir una buena locución radiofónica, al margen de unas condiciones naturales, indispensables, hacen falta voluntad, esfuerzo y entrenamiento regular.

Para locutar bien se requiere un hacer libre -no otra cosa es la voluntad- que nos mueva a ello, a querer locutar bien, de modo natural y con corrección. En las clases en la Universidad, algunos alumnos un poco holgazanes no ponen intención ni atención en la locución porque piensan que se trata de *cosas* del profesor que les está obligando a un esfuerzo para decir, locutando, algo que podrían decir igualmente (eso creen en su ignorancia) ‘de cualquier manera’ y sin tanto esfuerzo. Leen un texto -casi siempre mal leído las primeras veces- y ¡ya está! No se plantean el volver a repetir la lectura para corregir sus fallos y mejorar. Es la ley del mínimo esfuerzo. Un mal hábito en este caso.

El esfuerzo, esa actividad del ánimo para conseguir una cosa venciendo dificultades -la locución en este caso-, se pide a los aspirantes que reaccionan de ese modo, como decía antes al hablar de las clases en la Universidad. Quizás no se hayan formulado la pregunta del maestro que ahora asumo y que le hago, directamente, para que la responda: ¿De verdad quiere ser locutor de radio? ¿De verdad le interesa ser periodista radiofónico donde se le va a pedir que locute bien? Reflexione y respóndase, por favor.

Si contesta *no*, no pierda más tiempo ni moleste al profesor y a sus compañeros. Si la respuesta fue *sí*, continúe adelante. Tenga en cuenta que ese esfuerzo inicial que se le pide al que empieza algo que desconoce, con el tiempo irá siendo menor por los buenos hábitos que irá adquiriendo. No desfallezca y siga. No pare. ¡Siga! ¡Siga!

Siga entrenando como lo hacen los mejores deportistas, los de élite. Usted no puede contentarse con ser un locutor, un comunicador radiofónico cualquiera. Debe prepararse para ser un excelente profesional de la palabra. Y no hablo ahora de ‘estrellas de la radio’ ni nada por el estilo que, por otro lado, no existen como tales y nada serían de no contar con el equipo de producción que les surte de contenidos para sus programas. Las ‘estrellas’ son sólo una invención

de las empresas radiofónicas que han elevado a la categoría de mitos mediáticos a unos cuantos profesionales a los que han preferido promocionar, por sus nombres, antes que dar a conocer los programas a los que ponen su voz, únicamente para saciar la voracidad de una sociedad consumista y desbocada que, acomodaticia y poco crítica, *traga* lo que le den y en todo cree con lo que ello supone: someter la propia voluntad al dictado de los medios o de quienes en ellos hablan y *predican*.

Algunos de los alumnos que sólo quieren pasar de unos temas a otros, sin detenerse a pensar ni asimilar bien sus contenidos, creen que con los pocos ejercicios que durante el curso les solicita el profesor, en las clases prácticas, en el laboratorio de radio, es más que suficiente para ponerse ante el micrófono y hacerlo bien. Qué ilusos son los que así piensan y actúan.

Durante el curso, en las clases, aprenderán a hacer una serie de ejercicios y su mecánica, destinados a construir bien una buena base. Ejercicios que de nada servirá aprenderlos si no se entrena, día a día, con regularidad, en su ejecución ¿Cómo si no va a estar preparado para ser un buen locutor?

He querido abordar así este tema, fundamental para el futuro profesional de la radio, porque entiendo que en las reflexiones del maestro y en el pensar éstas con serenidad y poner en práctica los tres órdenes a los que nos referíamos -**voluntad, esfuerzo y entrenamiento**- radica la clave de todo buen locutor: de radio, de televisión y profesionales de la palabra en general. Los ejercicios, ya los conocerá en las clases, a través del profesor que le iniciará en ellos.

Una última reflexión. En materia de locución radiofónica no cabe la medianía; o se locuta bien o se locuta mal y en este último caso, no debería estar autorizado para hacerlo en público, ante los micrófonos de ninguna emisora.

## 6.2. La buena locución y sus claves

En la radio la locución debe ser natural, sin afectación; así de sencillo. A este primer aspecto que debemos tener en cuenta, añadiremos cinco factores clave; son estos:

- a) la **vocalización** y una perfecta **articulación** de los sonidos.

- b) la **entonación** o cadencia con la que decimos.
- c) el **ritmo** o la velocidad de exposición.
- d) la **actitud** o manifestación del ánimo.

Los cinco factores destacados hacen que el lenguaje verbal de la radio resulte claro e inteligible a quienes escuchen. El profesor Emili Prado, ha reflexionado sobre ellos [7]. Nosotros los abordamos ahora de modo breve y con claridad.

### **6.2.1. Vocalización**

Vocalizar consiste en pronunciar con claridad las vocales, las consonantes y sonidos de lo que se habla. La falta de vocalización dificulta el entendimiento del mensaje. Para pronunciar con claridad se debe articular muy bien en el momento de hablar.

### **6.2.2. Entonación**

Viene de entonar y es la inflexión de la voz según el sentido, la emoción o el acento con que se habla. Cuando la entonación no es la adecuada se puede caer en la cantinela. La entonación debe proporcionar una melodía a la expresión verbal que no debe ser siempre la misma. Para entonar bien, si se trata de decir lo que hay escrito en un texto, nos guiaremos por los signos de puntuación.

### **6.2.3. Ritmo**

La velocidad a la que decimos algo es lo que conocemos como ritmo de la locución o manifestación verbal. En la radio, más en los informativos, casi nunca se lee o trabaja ante el micrófono en solitario. Si así fuera, el ritmo lo marcará el presentador o director del espacio radiofónico. Los demás redactores se adaptarán a ese ritmo que les vendrá dado y que no puede evidenciar desajustes y si, por el contrario, homogeneidad y armonía en el conjunto de hablantes.

### **6.2.4. Actitud**

Hace referencia al estado de ánimo del locutor manifestado de uno u otro modo. Esa actitud, en el caso de la práctica radiofónica, deberá



ser neutra en el sentido de que no descubra ninguna afectación personal que pueda turbar en un momento dado al locutor y que por extensión impresione a la audiencia.

Otra cosa distinta sería la actitud de los personajes en un guión dramático; esto ya formaría parte de la interpretación de una obra y la responsabilidad del actor radiofónico sería, precisamente, la de reflejar una u otra actitud marcada por el autor y/o el director de la obra. En el terreno del periodismo en la radio la norma sería: *que lo personal no afecte, para nada, a lo profesional.*

### 6.3. La expresión verbal o cómo decir en la radio

Insisto. En la radio **hay que decir** -que no leer- de modo natural, sin artificialismos. El *decir* en la radio debe entenderse como un leer de modo natural, sin que se note que se está leyendo. No es lo mismo la lectura de noticias para un informativo que la lectura de un texto en cualquier programa radiofónico no informativo. Se deberá huir de las formas vulgares o excesivamente populares algo a lo que desgraciadamente nos tienen acostumbrados algunos políticos, no pocos personajes y bastantes invitados en los medios sin distinción de clase y condición.

El hilván entre las noticias se pueden hacer mediante la oportuna **pausa** o recurriendo a frases hechas que es lo habitual -aunque no siempre lo más conveniente- en la radio actual. Las pausas eran propias, en otro tiempo, de las emisiones de la BBC para el exterior. Hoy se pueden escuchar construcciones del tipo: “sepan ustedes...”, “también les contamos...”, “fuera de Valencia...”, “más cosas...” y otras expresiones por el estilo.

Para aprender a *decir* bien en la radio, el alumno, mañana periodista, deberá intentar experimentar con su voz, con su expresión; haciendo y *diciendo* una cosa de mil formas distintas. Deberá *flirtear* con el micrófono para conocer bien todas las posibilidades: las propias, las de uno mismo, y las del micrófono que aun siendo de la misma marca y modelo, no todos suenan igual. Sólo actuando como digo logrará progresar en su aprendizaje.

#### 6.4. Los acentos en la locución radiofónica

Por **acento** entendemos aquella manifestación de la voz por la que podemos conocer la procedencia de los hablantes. *El acento es la música de las palabras*. Los acentos, aceptados en las emisiones de radio locales o autonómicas, siempre que no entorpezcan la comprensión de lo que se dice, no son recomendables en una emisión en cadena para todo el territorio nacional; precisamente por ser España un país con una gran variedad de lenguas y dialectos. Cuando desde una emisora local se hace una intervención para una emisión en cadena, debe utilizarse lo que se denomina **sonido cadena** o lo que es lo mismo, una expresión libre de cualquier acento regional.

En una comunidad bilingüe -la valenciana o cualquiera de las que hay en España-, el esfuerzo por mejorar la expresión, por hablar y decir según la lengua utilizada, deberá ser mayor: habrá que dominar dos lenguas. Un buen hablante, en el ámbito profesional de la radio, no descubre -salvo que lo haga intencionadamente y ello no siempre conviene- el acento del idioma de donde procede. Las posibilidades laborales aumentan con el dominio de las lenguas pero sin que los acentos de unas y otras, o los rasgos que las identifican, se mezclen o sencillamente se aprecien durante el habla.

#### 6.5. Algunos ejercicios asociados a la locución

No estaría mal, para empezar, que lea y grabe su voz en una cinta o disco para comprobar cómo lleva a cabo la vocalización, la articulación y la entonación de las frases. Si tras escuchar su lectura con sentido crítico -usted debe ser su mejor crítico- observa que la expresión no es la correcta, vuelva a intentarlo de nuevo. Cuanto más entrene, más progresará en cuanto al modo de *decir* las lecturas.

En esa lectura que haga tendrá que ir aprendiendo a utilizar los silencios y las pausas porque va a poner su voluntad en que así sea. Podríamos decir que **la pausa es un silencio de segundo**. De un segundo, de dos o de tres, pero no de más ya que pasaría a considerarse un silencio. **La pausa es un silencio corto**.

La lectura de poemas sobre un fondo sonoro que acompañe, también constituye una buena práctica que incide en la formación completa de la voz hablada.

## 6.6. Inconvenientes que ocasiona una locución deficiente

Partiendo de la base de que todo periodista de radio está capacitado para locutar correctamente en el ejercicio de su profesión, no haría falta este epígrafe. Ahora bien, si pensamos que como seres humanos siempre podremos vernos desbordados por cualquier circunstancia inesperada o excepcional y ello repercutirá emocionalmente en nuestro estado de ánimo y, por consiguiente en nuestra actitud, en el momento de locutar ante el micrófono, es por lo que conviene dejar constancia de las consecuencias que puede ocasionar, en la información radiada, una locución afectada o deficiente.

El profesor Balsebre, en su estudio sobre la credibilidad (1994) llegó a la conclusión -entre otras cuestiones- de que **las equivocaciones verbales** y **la inseguridad** que pudiera manifestarse en la locución de noticias, afectará necesariamente a la claridad y a la credibilidad del mensaje informativo que se emite.

En el momento de locutar -al margen de que todos podemos tener lo que se dice “un mal día”- **la equivocación verbal** *debe entenderse como la consecuencia de la falta de confianza en uno mismo que da lugar a indecisiones, titubeos y vacilaciones en el momento de decir algo*: desde nombres de cosas, o propios, hasta determinadas palabras que cambiamos al no ser capaces de encontrar la adecuada al instante.

**La inseguridad** puede manifestarse en forma de nerviosismo, sudores y, de nuevo, dudas en la expresión verbal que se manifestarán con expresiones sonorizadas del tipo *eeeheh, eeehhh, uhhmmm...*, o pausas que rozan el silencio, cuando un invitado -en un coloquio, debate, entrevista o lo que sea- se *apodera* del periodista, por su marcada personalidad, que no es capaz de afrontar la débil personalidad de éste, del periodista bisoño. Estas situaciones, como recuerda el profesor Balsebre, hacen dudar sobre la profesionalidad y buena preparación del periodista e introducen una fuente de ruido que rompe la continuidad de la narración o la conversación cruzada que se esté manteniendo con un invitado.

Como se puede apreciar, superar todo lo que estamos transmitiendo en este capítulo es un desafío y también un arte. El arte de la palabra que no otra cosa es la radio, como venimos diciendo.

## 7. LA IMPROVISACIÓN

---

En el periodismo radiofónico el dominio de la improvisación verbal es fundamental.

El periodista debe llevar siempre consigo, o en su *mochila* de destrezas -si sale a la calle-, la capacidad de improvisar. A ella tendrá que recurrir con frecuencia, casi siempre cuando menos lo espere.

Improvisar no consiste en decir un texto aprendido de memoria como haría un actor que ha estudiado lo que tiene que decir antes de salir al escenario; esto no es improvisar.

*Improvisar, en general, consiste en saber expresar, de presto, sin más preparación que el conocimiento que se tenga, cualquier cosa con sentido. Es una acción espontánea que se lleva a cabo cuando se presenta la necesidad.*

La improvisación verbal es el ejercicio que los profesionales de la radio deben afrontar cuando lo que tienen que decir ante el micrófono, o frente a un público que les escucha, no se recoge por escrito o no está en las páginas de un guión.

Piense una cosa. A diario, cuando hablamos con otra persona, lo hacemos generalmente improvisando. Dialogamos con nuestro interlocutor, con libertad, sin afectación en la mayoría de los casos, creando la frase adecuada a cada momento, respondiendo con ella a lo que nos haya dicho antes la persona con la que conversamos... Por qué entonces no hacerlo siempre así, como cuando hablamos con los demás en el día a día. Pues porque las situaciones son distintas a las habituales de cada día, la gente no es la misma y el ambiente, o espacio en el que nos encontremos -no siempre el mismo-, también condiciona lo suyo. No digamos ya lo que cohibe a algunos la

presencia de un micrófono. Hay una razón para que así ocurra a algunos: aún no han practicado suficiente la improvisación.

Siga leyendo y le daré algunas pautas que si las pone en práctica con regularidad le harán más corto el tiempo que va a necesitar para su aprendizaje y dominio.

## 7.1. Antes de improvisar

Empezaré refiriéndome a una frase que habrá leído o escuchado alguna vez y que dice algo así como que *la mejor improvisación es la que está preparada* o, dicho de otro modo, *la mejor improvisación es la menos improvisada*. Esto, que queda muy bien escrito sobre el papel, no es del todo cierto. Lo comento.

La *preparación* a la que se refiere la frase no tiene que ver con que hay que escribir primero y aprender de memoria, después, aquello que vamos a *decir* de modo “improvisado”. Eso no sería una improvisación sino mas bien, como ya he insinuado al referirme al papel del actor, alardear de nuestra capacidad para retener o memorizar algo. Quien nos escuchara lo percibiría poco natural. La *preparación* tiene que ver con el acto de pensar acerca del tema o asunto sobre el que se vaya a improvisar. Como mínimo el improvisador tendrá que preparar, si dispone de tiempo, un esquema, mental o escrito, con aquellas tres o cuatro ideas clave que le ayudarán a salir airoso de su narración o exposición improvisada.

Ya con el esquema *-in mente* o escrito- lo demás dependerá de otros factores. Sin que en este momento importe el orden veamos algunos de ellos:

- Cualquier improvisación deberá afrontarse desde una buena base de conocimiento y preparación. O sea, con ese buen bagaje de saber y experiencia que se le supone al profesional.
- El profesional tomará conciencia de que va a improvisar, sabiendo que va a ser capaz de hacerlo bien, superando el trance.
- No obstante lo anterior, el exceso de seguridad o, mejor, de confianza, no conviene a quien improvisa. Puede ser malo, porque podría llevar a no improvisar, convenientemente, aquello de que se trate.
- El miedo superable o cierta tensión emocional, positiva, *que no afecte pero que alerte*, siempre convendrá a quien vaya a improvisar.

Facilitará una reacción rápida, ipso facto, a ese imprevisto que se produce en un momento y que lleva a poner en marcha el mecanismo de la improvisación: unos hechos imprevistos que estén sucediendo, la respuesta inesperada de un entrevistado, una pregunta con la que no contaba que le hagan en una intervención en directo... En estos casos cierta dosis de estrés positivo es beneficioso.

- Utilice, durante la improvisación, una voz bien templada y segura que no muestre vacilaciones ni se aprecie dubitativa.

- A lo anterior, que no es poco, le recomiendo que añada una enorme capacidad de imaginación. Le permitirá decir, de la mejor manera posible y del modo más comprensible para el oyente, las mejores ideas o una correcta e interesante narración de unos hechos, según sea el caso.

En definitiva, debe poner de su parte agilidad y rapidez mental que se verá potenciada por una buena facilidad de palabra y fluidez verbal que, si fuera preciso y gracias a ese bagaje que ya posee y se enriquece a diario, sin cesar, le permita -llegado el caso- introducir cambios, sobre la marcha, a lo que había previsto decir. Esto es improvisación y para esto, en la radio, hay que estar preparado siempre.

## 7.2. Qué debe hacer para improvisar bien

Si para leer bien hay que haber leído mucho fuera de micrófono y saber interpretar y dar sentido a aquello que se lee, de igual modo para improvisar bien se tendrá que haber improvisado mucho antes de que pueda hacerlo con cierta garantía de éxito. Como dice el radiofonista de Radio Nacional de España, José Manuel Rodríguez, *Rodri*, la capacidad “no baja del cielo” [9].

Aprenda a improvisar. Escriba distintos temas en pequeños papelitos doblados, métalos en una bolsa y saque uno al azar, lea su contenido y sin más preparación que la de su bagaje de conocimiento, tras una pausa, trate de improvisar una exposición a un auditorio imaginario (sus oyentes en la radio o un público que le escucha, por ejemplo). Primero hágalo durante un tiempo corto: un minuto. Luego aumente a dos minutos y así hasta ir improvisando cada vez más tiempo. Cuando ya tenga soltura, fruto de haber practicado mucho -no sólo una o dos veces-, la improvisación será para usted la mejor red de seguridad de la que pueda disponer cuando le suceda algo inesperado *en el aire* de las ondas.

### 7.2.1. Pautas en la práctica de la improvisación

- a) Aprenda a afrontar el hecho de la improvisación, ese primer instante, sin que le afecte emocionalmente.
- b) Prepárese lo mejor posible (no memorice) sobre el asunto del que tenga que hablar porque, una cosa está clara, no puede hablarse de aquello que no se conoce o domina. Piense por ejemplo en cualquier tema que no domine -*los ácidos grasos le propongo*- y trate de hablar sobre él sólo dos minutos. Quizás no llegue a articular palabra.
- c) Cuando aborde la improvisación no se disperse respecto al tema que esté tratando (no debe salirse a jardines ajenos).

El arte de la improvisación -porque podríamos hablar de arte si se sabe improvisar- hay que aprenderlo, como todo, con esfuerzo y mucha constancia.

Insisto. Cuanto más extenso sea su bagaje de conocimientos, estará en mejores condiciones de defenderse ante una improvisación que se verá capaz de llenar de contenido.

### 7.3. Situaciones típicas en las que se improvisa en la radio

El periodista de radio, -locutor, redactor o reportero-, tendrá que afrontar, improvisando con soltura, situaciones como las siguientes:

- a) Dar indicativos, hora y temperatura, estado del tráfico... durante los turnos de continuidad o cuando se le requiera para ello.
- b) Saludar y despedir cualquier programa, en directo, sin tener que escribir antes lo que haya que decir; por ejemplo:

¡Buenos días a todos!

Les invitamos a que nos sigan en este programa de tres horas que ahora empezamos escuchando, para empezar, la voz de Luz [por ejemplo].

- c) Dar paso a un contenido distinto al anunciado porque -por ejemplo- la conexión con la unidad móvil ha fallado. En estos casos se intenta de nuevo y de no entrar la conexión -sin insistir una tercera vez- se pasa a otro asunto hasta que se recupere el enlace.
- d) En las emisiones en cadena, cuando falla la conexión con la emisora local que iba a informar de un asunto, el redactor en la central puede afrontar el tema, si lo conocía de antemano, de modo improvisado, siempre que lo haga con seguridad. No es recomendable, en casos como este, dar el texto que iba a ofrecer el redactor de la emisora local, aunque se tenga delante. Quizás se restablezca la

conexión y el redactor de la local tenga la oportunidad de ofrecer su información, incluyendo un testimonio sonoro o *corte* del que no disponía la cadena.

e) También deberá improvisarse cuando una transmisión -por ejemplo de un acto público importante- atrase su inicio respecto a la hora oficial prevista para su comienzo y no sea posible devolver la conexión con los estudios centrales. El reportero (comentarista) al frente, deberá estar capacitado para, durante un tiempo que no estaba previsto -largo o corto-, dar a los oyentes más detalles e información del ambiente que se vive antes de que principie el acto.

f) Referirse a un tema musical que suena en lugar de otro que estaba previsto. Un presentador o comentarista debe conocer la música que se va a poner en el espacio cuya presentación asume.

g) Hay que improvisar en aquellos reportajes de calle en los que se presencia -y se transmite-, en directo, lo que está ocurriendo. Será el relato improvisado de lo que sus ojos están viendo en vivo.

h) En situaciones de fallos técnicos. Cuando se cae el sistema y no da tiempo a coger ni el bolígrafo ni la 'olivetti' (si encuentra alguna en redacción) la improvisación actúa como la mejor red de seguridad. Esta situación ocurre. Tengo referencias de redactores radiofónicos, expertos, que *arman* el boletín horario -tres o cuatro minutos- sin papeles, sólo con unas notas y el buen conocimiento que tenían de los hechos y noticias antes de la avería. Claro, pueden hacerlo, además, porque saben improvisar muy bien y dominan su técnica.

Y así tantas situaciones parecidas son las que a diario encontrará el radiofonista. Si como le digo la improvisación está siempre presente en la radio, empiece a plantearse su dominio con las pautas que acaba de leer poniéndola muchas veces en práctica. Comprobará cómo adquiere soltura y es capaz de perderle ese miedo no siempre justificado.



## 8. MÍMICA RADIOFÓNICA

---

La mímica en la radio facilita la comunicación interpersonal entre quienes intervienen en la realización de espacios o programas radiofónicos; en concreto, cuando no sea posible la comunicación mediante otros sistemas como por ejemplo:

- De viva voz, cara a cara.
- Verbalmente, a través del conocido como *circuito de órdenes* -o línea interna como también se llama- que activa el operador de mesa si el micrófono está *en aire*.
- Mediante una *pizarrilla* del tipo 'vileda' que se pueda borrar rápido y con facilidad.
- Recurriendo a notas escritas sobre un papel, con rotulador de trazo grueso y oscuro, para que el destinatario lea su contenido de modo rápido y sin dificultad.
- A través del videoterminal del ordenador, simulando el escribir una nota en un papel con caracteres grandes tras crear una página en blanco con un programa de tratamiento de textos tipo Word.

Frente a los anteriores sistemas, la mímica permite una comunicación rápida, segura y clara respecto a una serie de operaciones relacionadas con la realización del programa que resultaría complicado aclarar, en plena emisión, mediante notas escritas o verbalmente. Su eficacia sólo será posible si los gestos se realizan tal cual son según convención y acuerdo de la profesión.

## 8.1. Definición

*Mímica en la radio es el conjunto de gestos efectuados con los brazos, mediante el movimiento de manos y dedos -a veces se añade algún gesto facial-, que permite el entendimiento entre los profesionales mientras intervienen en la realización de un programa o espacio de radio.*

La mímica es necesaria en la radio casi siempre. No lo sería cuando un profesional trabaja solo ante el micrófono sin el auxilio de un técnico de sonido. Tampoco sería necesaria cuando las rutinas entre un mismo equipo de profesionales hace posible que se trabaje casi de modo automático; a pesar de ello, nunca se sabe cuándo puede surgir el imprevisto que forzará a utilizarla, por eso hay que conocerla y estar en condiciones de usarla en cualquier momento. Su uso es clara muestra del buen hacer profesional de quienes a ella recurren.

## 8.2. Argumentos a favor de su utilización

El desarrollo y aplicación de las modernas tecnologías a la realización radiofónica ha llevado a algunos a anunciar una muerte prematura de la mímica radiofónica. Incluso en los denominados “chats” que propician las redes internas e Internet, ya presentes en las emisoras de radio, se ha llegado a encontrar la solución de intercomunicación que dejaría sin razón de ser a la mímica tradicional.

No veo la propuesta anterior como solución. O no constituye solución más cómoda que la que se tiene. Se puede leer un texto ante el micrófono y estar pidiendo, mediante mímica, que se suba un fondo sonoro; lo que no se podrá hacer es leer ese texto y escribir con el teclado del ordenador la misma orden que antes podíamos simultanear gracias a la mímica. Nadie centrado en su tarea, puede escribir, a la vez que habla, qué acción desea que le ejecuten en control -aunque sólo fuera pinchar con el puntero el botón correspondiente a un gesto concreto de la mímica. En estos casos algo saldría mal: o lo que se *dice* o lee, o lo que se pide mediante teclado y videoterminal de ordenador.

Claro está, si quiere recurrir a ella tendrá que conocer y dominar el conjunto de gestos que superan la cifra de 40, útiles para todo tipo de

realizaciones radiofónicas: de informativos, de entretenimiento, retransmisiones diversas, de espacios dramáticos...

Para quienes todavía no creen en la mímica radiofónica vayan unas razones fundamentales que avalan su utilización:

- a) permite establecer la comunicación entre locutorio y control a micro abierto, o sea, estando *en aire*, donde no puede decirse nada más que aquello que tienen que conocer los oyentes que nos escuchan.
- b) hace posible alterar el contenido o el orden de un guión cerrado, sobre la marcha, ya que gracias a ella, a la mímica, el técnico puede saltarse el orden o las instrucciones del guión según se le indique.
- c) con su utilización se marca el ritmo de inserción de los contenidos establecidos en el guión, con más precisión, porque es con nuestra mano como mejor se marca al operador de mesa la inserción de los recursos sonoros y demás acciones.
- d) en aquellos contenidos en los que se recurre a la improvisación (no se dispone de guión cerrado ni pauta) como por ejemplo en la apertura o presentación improvisada de un espacio cualquiera, la ejecución de la mímica aquí es imprescindible, de modo particular cuando hay que alternar esa presentación con la música que acompaña a la palabra.

Sólo se aprecia su valor e importancia cuando en el momento de ejecutar el gesto correspondiente no se sabe cómo hacerlo o bien cuando el técnico de control desconoce lo que se le está solicitando. La impotencia de ambos -la del profesional en el micrófono y la del técnico en el control, cuando uno de los dos no la conoce y domina- sume al equipo de trabajo en unos momentos llenos de angustia que sólo si se han vivido en alguna ocasión se sabe de sus efectos perturbadores.

Los gestos de la mímica que están continuamente adaptándose a las necesidades que van surgiendo, aparecen recogidos en algunos trabajos con desigual fortuna por cuanto no siempre hay coincidencia en cómo se muestra la ejecución de un mismo gesto. Para evitar errores, los gestos convencionales de la mímica, heredados de los grandes maestros de la radio y aquellos otros de reciente incorporación, también convencionales, no los muestro aquí mediante dibujos, ni tampoco los relaciono, sino que los ejecuto directamente en las primeras clases, sin dudas ni titubeos, para que el estudiante conozca cómo deben ejecutarse. Luego los exijo en todas las clases prácticas en el estudio de radio. El estudiante no tiene que dejar de

practicarlos para ir asumiendo lo que supone su realización, fiel y segura, cuando así convenga. Los cambios en las rutinas profesionales propias del hacer radiofónico dejan obsoletos algunos de ellos mientras otros nuevos se añaden a la relación. Entre todos debemos ir construyendo la mímica para la radio de este nuevo milenio. Se necesita.

### 8.3. Acerca de su práctica

Se dice que cada emisora de radio entiende la mímica de un modo determinado. No obstante, los signos convencionales son gestos universales en el trabajo de la radio. Más bien diría que esos gestos han tenido que enriquecerse con algunos otros que ha sido preciso crear a raíz de las nuevas formas de trabajar que las innovaciones más recientes han ido incorporando a la radio.

Como sucede con el guión de radio, si nos ajustamos a las convenciones y usos tradicionales habrá un total entendimiento entre todos. Evitaremos confusiones y nos libramos de tener que dar una serie de explicaciones que reclamarán aquellos que no entiendan lo que les pedimos recurriendo a una mímica no ajustada a esos convencionalismos firmemente arraigados.

Cuando trabaje en el locutorio frente a un profesional bien formado e interesado por todo lo que tiene que ver con la radio bien hecha, nunca le fallará: conocerá perfectamente la mímica radiofónica de siempre, la que hemos aprendido, por tradición, de los veteranos maestros de la radio a quienes la hemos visto, muchas veces, llevar a la práctica.

Cuando el equipo encargado de la emisión o grabación de un programa sea siempre el mismo, llegará a compenetrarse de tal modo que necesitará muy poco de la mímica para saber cómo actuar en cada instante. En esas ocasiones de entendimiento o de *buena sintonía interpersonal* es cuando mejor se trabaja en la radio.

## 9. ACERCA DE LA REDACCIÓN EN LA RADIO

---

La redacción es una de las esencias del periodismo tradicional y también del radiofónico. Por ello en las facultades donde impartimos su enseñanza, la redacción está presente en casi todos los cursos de la licenciatura. A pesar de que pudiera parecer que rigen las mismas reglas de redacción sea cual sea el medio, la escritura de textos en la radio informativa utiliza unos recursos, exigidos por la propia naturaleza del canal radiofónico, que deberán aplicarse con el fin de que el mensaje sea comprensible por los oyentes.

Casi todo lo que se dice por la radio, antes de que salga al aire, se ha tenido que escribir. El que los textos radiofónicos se oigan cuando se *dicen* y no se vean sobre el papel o en el videoterminal del ordenador por quienes los reciben, los oyentes, no exime al periodista de escribirlos correctamente en todos los sentidos; huelga decir, pero lo digo, que deben escribirse sin ninguna falta de ortografía y con los acentos ortográficos en su sitio. Es el único modo de que quien los lea -sea el que redactó el texto u otra persona- no se equivoque al sonorizarlo por faltarle, por ejemplo, unos acentos o no haber situado, de modo conveniente, unas comas de lectura, cuya función es distinta a la de las tradicionales comas ortográficas.

### 9.1. Características del texto informativo

Existe coincidencia entre los estudiosos del medio en la ya clásica trilogía de características elementales que debe reunir todo texto para ser radiado; son estas:

- a) la brevedad
- b) la claridad

### c) la concisión

La **brevedad** exige que las noticias radiofónicas sean cortas o tengan una extensión justa. Justa para que quien escuche no pierda el hilo de la información y recuerde, sin mucho esfuerzo, de qué se le está hablando. La extensión de una noticia típica para emitir en un boletín horario, estará compuesta por dos o tres párrafos de dos o tres líneas de distinta longitud cada párrafo.

La **claridad** tiene que ver con el orden de exposición de las ideas que conforman el texto informativo. Orden que tiene que ser lógico para facilitar la comprensión del texto. Se opone a la claridad del mensaje una ordenación oscura o complicada de las ideas expuestas. Cualquier redactor debería comprobar la claridad de su texto leyéndolo en voz alta antes de pasar al locutorio. Apreciará, de inmediato, si su escrito contiene fallos o faltas y procederá a su corrección.

La **concisión**, por último, está relacionada con la necesidad de expresar las ideas de modo exacto y atinado con el menor número de palabras posible. Brevedad y concisión son sinónimos. Para que las ideas, como exige todo texto conciso, se expresen de modo atinado y exacto se evitará incluir en la redacción, siempre que se pueda, nombres extranjeros de difícil pronunciación, cifras largas o complejas no redondeadas, etc. La concisión aplicada al texto de la noticia demanda de quien redacta, el uso de datos precisos y que se entiendan con facilidad por la numerosa y por consiguiente heterogénea audiencia de la radio.

En cuanto a **la extensión de las frases** del mensaje radiofónico informativo la longitud ideal hay que fijarla en torno a las 30 palabras por frase, para facilitar su retención por el oyente. Retención que se verá favorecida si reiteramos las ideas haciendo uso de la redundancia.

El tema es más enjundioso de lo que aquí puedo mostrar. Una formación integral del periodista de radio y una buena dosis de sentido común, no muy alejado del **sexto sentido** [11] de lo radiofónico, le permitirán dar con la solución adecuada a cada caso.

## 9.2. Los signos de puntuación

Se utilizan en la radio para adecuar la redacción al código oral que se usa en el medio. Como ya he dicho, se escribe primero lo que luego ha de *decirse* que -dicho sea de paso- es como se lee en la radio: *diciendo*

lo que hay escrito en el guión o sobre un papel. Haga un esfuerzo **por decir en vez de leer** lo que tiene escrito ante sus ojos, en el guión o en un papel y notará la diferencia por poco que se fije en ello. Comprobará que insisto mucho sobre esta idea que trato de que haga suya y domine.

Los signos de puntuación clave que marcan los grupos fónicos y las oraciones son las comas y los puntos (punto y seguido, punto y aparte y punto final), Estos dos signos le permitirán, durante la lectura, dar la entonación adecuada al texto, transmitiendo sentido a lo que se lee (dice).

Las frases cortas, entre guiones “- -” permitirán al redactor, añadir ideas aclaratorias en el transcurso de un texto informativo, aunque deberán evitarse, siempre que se pueda, en aras de la comprensibilidad del mensaje informativo.

Las frases interrogativas es mejor marcarlas con el correspondiente acento prosódico y ortográfico en el pronombre interrogativo correspondiente, antes que introducir los signos de interrogación que si no se saben controlar, durante la lectura, incitarán al locutor principiante a exagerar la entonación más allá de lo normal, haciendo que se note que está leyendo el texto.

El redactor experto puede introducir signos de exclamación e interrogación pero no debe leerlos nunca. Dará sentido entonando adecuadamente sin que se note que tiene un texto delante. Suele notarse este aspecto cuando se han escrito en un papel las preguntas completas de las entrevistas y además -porque se trata de preguntas- se les han añadido los correspondientes signos de interrogación. Si están los interrogantes, el principiante va a caer en la trampa que supone su lectura exagerada; el periodista experto, no. Mejor no los utilice y mucho menos escriba sus preguntas completas o cerradas como luego las hará durante la entrevista.

### **9.3. Aspectos formales en la redacción radiofónica**

Siempre que no vaya a leer directamente del videoterminal del ordenador, lo cual sería una posibilidad, imprimirá en soporte papel los textos que haya redactado, teniendo en cuenta, si le es posible, las siguientes observaciones:

1ª Utilice una hoja para cada noticia e imprima sólo por una cara. Use formato UNE A-4 que es el más corriente hoy en la mayoría de impresoras.

2ª Guarde unos márgenes generosos en torno a tres centímetros por lado para facilitar la inserción de notas y retoques.

3ª Redacte a espacio y medio o doble espacio. Se lee el texto más cómodamente y facilita las correcciones entre líneas.

4ª No justifique el texto. Se lee mejor alineado por la izquierda.

5ª Utilice para escribir una familia y un cuerpo legibles, sin filigranas ni subrayados y con letras altas y bajas (mayúsculas y minúsculas). Propongo usar una Times del cuerpo 13 o una Verdana de cuerpo 11 ó 12. Las letras con terminales o *Serifs*, como la Times, se visualizan mejor.

6ª No corte palabras mediante guiones, ni de ningún otro modo a final de línea. Tampoco corte los párrafos al final de página.

7ª Cierre la redacción de la noticia o de sus textos con tres letras equis ( x x x ) centradas al final. Indica al lector, si es distinto a quien lo redactó, que ya no sigue el texto; que ha concluido.

8ª Si su escrito tuviera más de una hoja, numere las páginas añadiendo a la última la copulativa "y", por ejemplo "y 3". Puede utilizar los formatos automáticos de numeración de páginas que incorporan los programas de tratamiento de textos de los ordenadores y quedaría así: 1/3, 2/3 y en la última página 3/3.

9ª No olvide iniciar la redacción del texto de sus noticias con la línea de crédito en la que figurarán arriba, empezando por la izquierda y separados por guión o punto y coma, los tres datos siguientes:

- hasta cuatro palabras que identifiquen el contenido de la información o noticia. Si pueden ser dos o tres, mejor que cuatro.
- el nombre, seudónimo o alias del redactor del texto.
- la fecha de la redacción.

La línea de crédito quedaría del siguiente modo:

**Premios Ondas 2005; Oscar Sierra; 3-10-2005**

[Sigue el texto de la noticia en dos o tres párrafos, de dos o tres líneas cada párrafo, si se trata de una noticia para un Boletín Horario]

x x x



## 10. EL GUIÓN EN LA RADIO INFORMATIVA

---

Un guión es la presentación por escrito del producto radiofónico. El producto radiofónico se refleja en la correspondiente programación. La programación de una emisora o la de una cadena de emisoras la conforma un conjunto de audiciones, a las que también podemos llamar espacios. Las audiciones pueden estar divididas en secciones. Secciones que están llenas de contenido. Todos esos contenidos, en la radio, son de naturaleza sonora.

El término **programa** se utiliza en la radio para denominar las unidades con entidad propia que integran la programación. Los programas tienen entidad por sí mismos integrados en la programación; disponen de un título y sintonía entre otros recursos. Podrá deducirse con facilidad que programa es sinónimo de audición o espacio. Las secciones son autónomas dentro del programa en el que se insertan pero dependen de éste; aisladas no podrían emitirse. Por su notoriedad y éxito algunas secciones, con el tiempo, alcanzan la autonomía del programa en el que están insertas pero se trata de casos muy especiales.

El guión en la radio informativa puede serlo del todo -el programa informativo en conjunto- o de alguna de sus partes, por ejemplo, una sección dedicada a reportajes. El formato de guión será distinto en cada caso. El informativo estará reflejado, todo él, en un guión abierto, tipo pauta -o minutado si así interesara-, mientras que la sección, dedicada al reportaje *de mesa*, dispondría para su realización de un guión cerrado.

Cada producto radiofónico, sea el que sea, no se entiende sin su correspondiente guión. Incluso en el caso extremo de que alguien, solo, ante el micrófono, estuviera realizando un turno de continuidad tendrá *in mente* el orden de los temas y las ideas con las que ilustrará

cada una de las músicas que ponga o lo que vaya a decir a la audiencia. Es errónea la idea de que el guión sólo se necesita para la radio de creación, no informativa, basada en contenidos narrativos como sucede con los espacios dramáticos. Se ha de tener presente pues que el guión, en la radio, hace falta siempre.

Un guión radiofónico recoge o refleja el contenido del programa antes de su realización. El profesional que por el hecho de serlo se le supone competencia, con sólo dar una ojeada al texto del guión, será capaz de sonorizar mentalmente, de imaginar, como va a resultar un guión escrito antes de su realización. Esta destreza le permitirá corregir, o mejorar, aspectos del guión que estén mal reflejados por escrito o que resultarían más radiofónicos de llevarlos a cabo de otro modo. Todo esto ocurrirá así gracias a la acción de ese *sexto sentido* de lo radiofónico en el que tanta confianza siempre he depositado sólo por haberlo experimentado y conocer su eficacia. Lo he definido, en un trabajo mío anterior [11], del siguiente modo:

**sexto sentido** en el arte radiofónico es el estado de adelanto, anticipación y prevención a las acciones o los hechos que se posee o se puede llegar a poseer y que dependerá de unas determinadas cualidades humanas como la inspiración, la intuición y la visualización y también del mayor o menor grado de talento y experiencia que se tenga.

El guión es un instrumento para la coordinación. Afecta a todos los que, con una u otra función, van a intervenir en su realización: editor o presentador, operadores de control y sonido, productores, redactores, locutores... todos tienen que disponer y utilizar una copia del guión.

Sigamos con más ideas generales. El guión en la radio es único y debe hacer posible, si es un guión de radio y se ha desarrollado bien, la realización del programa.

En la radio bien entendida no podremos considerar como guión lo que se denomina "guión literario". Tampoco, aisladamente, nos servirá de mucho lo que otros llaman "guión técnico".

En el primer caso, el "guión literario" contiene únicamente el texto, la narración de una historia o de unos hechos; pudiera ser con algún matiz respecto al perfil de las voces o personajes, si las hubiese en la narración, y poco más. Nunca constituirían datos suficientes para llevar a cabo la realización del mismo.

En el segundo caso, el llamado “guión técnico” no existe como tal, aislado. En todo caso lo que algunos denominan de ese modo no son más que aspectos de la realización o del montaje de sonido que los técnicos, o la dirección técnica del programa, han destacado para que la operación de realización salga perfecta.

En ambos casos *-literario y técnico-* se trata de partes o contenidos del guión de radio pero que de poco sirven por separado. No procede, pues, contemplarlos como *tipos* de guión de radio. Por eso decía al empezar que el guión radiofónico es único.

Se desprende de lo dicho que el guión de radio lo tiene que escribir alguien que conozca bien el medio, el *arte radiofónico* o, en el caso del periodismo de radio, aquel que domine el proceso de producción de la noticia y cada una de sus etapas. Si no fuera así, el guión podría no ser entendido por quienes vayan a trabajar con él y requeriría de ajustes técnicos y reajustes en general que le tendría que dar un guionista de radio, antes de su conclusión. Sólo así estaríamos ante un instrumento de trabajo eficaz y útil para todos, que no otra cosa debe ser un guión en la radio.

De igual modo, si el desarrollo formal del guión no se ajusta al conjunto de convenciones al uso, conocidas en cualquier entorno profesional, o éste, el guión, se encuentra sobrecargado de instrucciones y datos técnicos innecesarios, servirá de muy poco para su fin último: la realización del espacio o programa.

## 10.1. Definición

*Desde un punto de vista general entiendo que **guión de radio** es el instrumento para la coordinación consistente en la relación escrita y ordenada de los contenidos narrativos e instrucciones técnicas que conforman un espacio o programa de radio.*

En primer lugar, según las convenciones de la práctica radiofónica fijadas y aceptadas por los buenos profesionales del medio, se trata de un documento escrito.

Contiene aquello que el oyente tiene que oír y/o escuchar en la emisión, o sea, los contenidos narrativos contados o dichos según el código del buen hacer que indica el lenguaje radiofónico y las

instrucciones técnicas necesarias para convertir en realidad, en cuanto a planos de sonido, transiciones entre palabra y música e inclusión de efectos sonoros, si los hubiera, el contenido narrativo del guión.

Por último, se dice que el guión refleja un programa o espacio de radio. Téngase en cuenta que un programa contenedor, como puede ser el magazine, puede incluir varios espacios de menor duración que, a su vez, cada uno de ellos, podría disponer de su propio guión independiente del guión general referido al programa del tipo contenedor o magazine cuyo formato de guión ideal son la pauta o el minutado.

## 10.2. Estructura del guión

En general hay que entender por estructura, la distribución ordenada de las partes de un todo; en este caso se trata del guión radiofónico. En los guiones de radio podemos distinguir tres partes fundamentales que marcan su estructura. De principio a fin son las que denomino las tres 'ces' básicas del guión:

- la cabeza
- el cuerpo
- la cola

### 10.2.1. La cabeza

Con esta parte de la estructura se abre el guión. En la cabeza figuran, datos relativos a la emisión, la grabación, el tipo de programa, así como el nombre de los responsables del guión y del espacio radiofónico de que se trate. También podrá contener aspectos referidos a la emisora o cadena por la que vaya a emitirse, al título del programa o sección, al día y hora de emisión o a la grabación, entre otros detalles.

El contenido de la *cabeza* será distinto si corresponde al guión de un magazine informativo o de entretenimiento o bien al de un informativo.

Desde un punto de vista formal la *cabeza* siempre abrirá el guión precediendo al *cuerpo* que figurará, a continuación, en la misma página.

### 10.2.1.1. Datos en la cabeza del guión

Sin que haya que incluirlos todos, estos son algunos de los datos que podrían incluirse en la *cabeza* de un guión de radio, dispuestos uno a continuación de otro o, si fueran muchos, como convenga:

- EMISORA
- PROGRAMA
- ESPACIO
- FECHA DE EMISIÓN
- HORA DE EMISIÓN
- DIRECTOR
- GUIONISTA
- PRESENTADOR
- VOCES
- DIRECCIÓN TÉCNICA
- REALIZACIÓN
- DURACIÓN

Es habitual que las grandes emisoras de radio pongan a disposición de los guionistas las primeras hojas con los puntos de referencia de la *cabeza* del guión e incluso el logotipo de la empresa radiofónica o productora de programas de que se trate si fuera el caso.

### 10.2.2. El cuerpo

El cuerpo es la parte principal del guión que sigue a la cabeza de la que se separa por una raya o filete fino. Contiene el guión propiamente dicho, o sea, textos por locutar o interpretar e instrucciones técnicas a locutores y operadores de sonido.

Si se tratara de una obra argumental se añadirán los matices correspondientes a la interpretación de cada actor en un momento dado, si los hubiese. También figuran en el cuerpo del guión los complementos sonoros e instrucciones técnicas dirigidas a los operadores de control.

### 10.2.3. La cola

La cola, a la que también se puede llamar *anexo*, es la parte que cierra el guión de radio. Siempre debe abrir página nueva.

Sus funciones básicas son las siguientes:

1ª. Informar, de modo completo -con detalle-, de todas las fuentes sonoras que se van a necesitar para la realización del guión.

2ª. Indicar cuántas aclaraciones especiales precise el contenido del cuerpo del guión.

3ª. Recoger matices o detalles técnicos fundamentales para que la realización de parte de sus contenidos, en directo, pueda ejecutarse como los ha concebido su autor y que son de obligado conocimiento antes de su grabación o puesta en antena si se trata de un directo.

El anexo de músicas, por ejemplo, permitirá al operador de sonido, localizar, puntear y ordenar, antes de empezar la realización, todas aquellas músicas que vaya a utilizar en la realización.

También pasados los años, si hubiese que volver a realizar el guión, permitiría localizar las músicas utilizadas en el mismo o -dada la información de los temas musicales- localizarlos en soportes distintos al original; por ejemplo, en discos -versiones recopilatorias- que contengan el tema de que se trate.

Veamos un ejemplo de cómo irían unos temas musicales reflejados en el anexo o cola del guión:

CD1. CAFÉ DEL MAR (Vol.5) José Padilla, C/1 "Mumbai Theme Tune" (A.R.Rahman), Durac.: 05:15, (Manifesto, Polygram, 1998) [sintonía programa].

CD2. 100 AÑOS DE CINE (Vol.2)(Disco 1), C/4 "Shaft" (B.S.O. de la película SHAFT/por Isaac Hayes), Durac.: 04:37, (Epic, Sony Music, 1995).

CD3. RAIXA/Maria del Mar Bonet, C/9 "Sempre hi ha vent" (con Ars Emsemble. Directo desde Plaça del Rei de Barcelona), Durac.: 1:56, (World MUXXIC, 2001).

CD4. LUNAS ROTAS/Rosana, C/8 "Sin miedo", durac.: 03:22, (MCA, 1996).

CD5. LAS MEJORES OBRAS DEL CANTO GREGORIANO/Coro de Monjes del Monasterio Benedictino de Santo Domingo de Silos, (Disco 2) C/7 "Salve regina (solemne)", durac.: 02:32, (EMI Classics, 1993).

CD6. LUNA DE OTOÑO/Miguel Fernández, C/2 "Canción para un piano", Duración: 03:48, (RTVE. Música, 1996).

### 10.3. Tipología y clasificación

Considerando lo dicho en el apartado precedente sobre representación de contenidos completa, total, absoluta o, por el contrario, incompleta, abierta o parcial, podemos afirmar que los guiones de radio según la

forma de plasmar su contenido y el grado de desarrollo de ese contenido se clasifican del siguiente modo:

### 10.3.1. Guiones abiertos

#### 10.3.1.1. La pauta

Es un guión adecuado para utilizar en la radio informativa donde no se sabe qué va a ocurrir en el transcurso del programa. La actualidad informativa puede cambiar en cualquier instante.

La **pauta** es el guión de radio, de tipo abierto, que recoge, en enunciado simple, el orden de contenidos de un programa de radio.

Su formato al ser del tipo abierto permite introducir cambios sobre la marcha en la relación ordenada de contenidos que se habían previsto.

Una pauta puede presentarse en distintos desarrollos dependiendo de que se enuncie, correlativamente y por orden, todo el contenido del programa o sólo parte del mismo.

Estaremos ante una **pauta total** si recoge, como apuntaba, todos los contenidos, secciones y elementos que se incluyen en el espacio de radio al que se refiera. Será una **pauta parcial** si se recogen únicamente parte de los posibles contenidos; por ejemplo, en un programa de una hora, con contenidos en directo, improvisados o leídos por su presentador, sería suficiente con la pauta de temas musicales completos por radiar en esa hora, cuya copia tendrá el técnico; se denominará pauta parcial, o simplemente pauta. A simple vista resultará fácil detectar si nos encontramos ante un desarrollo de programa integral o sólo de parte del mismo.

Los técnicos de control, siempre podrán recurrir llegado el caso, si así lo acuerdan control y locutorio, a los fondos sonoros de continuidad (hace años en *bandeja de continuidad* y hoy en *carpeta de continuidad*, en el ordenador) para cubrir transiciones y para utilizar como fondos sonoros.

#### 10.3.1.2. El minutado

El minutado, en la radio y dentro del contexto de lo que se entiende por guionización, hay que entenderlo como una variante de la pauta. Se trata de un guión abierto o pauta, a la que se han añadido los

tiempos: la duración de cada uno de los contenidos y de los espacios y la suma total, arrastrada progresivamente, hasta cubrir la duración real del programa.

El minutado permite al realizador y al responsable de un programa, viendo los tiempos (parciales y totales), hacer un seguimiento de la emisión para comprobar si se está siguiendo el plan de trabajo establecido o si se va a ritmo distinto que exigiría ajustes sobre la marcha.

En los programas de larga duración, por ejemplo, en un magazine de cuatro horas, en lugar de un minutado absoluto de las cuatro horas se suele recurrir a cuatro pautas de una hora, subdivididas por cuatro cuartos de hora que permiten ver si la previsión de contenidos ha encajado en su momento o si algo *se ha caído* de la pauta.

Otra versión de los minutos cuadrada de antemano -bastante frecuente-, trabaja con bloques de veinte minutos/hora, lo que proporciona tres grandes temas o bloques de entretenimiento a cubrir en ese tiempo, generoso, si se respeta su duración. Nunca sucede así: las inserciones de publicidad, cuando las hay; los flecos de los boletines horarios y las desconexiones locales, si se trabaja en cadena, nunca dejan el tiempo como se había previsto. No obstante es algo que debe pensarse y convenirse cuando de establecer un minutado se trate.

### **10.3.2. Guiones cerrados**

Como decía, no veo adecuado hablar en la radio de guiones literarios o de guiones técnicos por lo que ya he comentado y que no deseo volver a repetir. Bien es cierto que en algunas corporaciones europeas de radio de cierto prestigio, como la BBC de Londres, se llaman guiones literarios a los textos que determinados autores escriben para la radio; no obstante lo dicho, nunca esos textos escritos para la radio, serán guiones de radio porque estarán incompletos para llevar a cabo su realización.

Según la presentación formal de los contenidos e instrucciones, los guiones de radio cerrados podrán ser de tres tipos: americanos, europeos y mixtos.



### 10.3.2.1. El formato americano

Llamamos guión cerrado de tipo americano a aquel que presenta los contenidos narrativos e instrucciones, escritos a una sola columna ocupando todo el ancho de página.

En este guión se alternan, según proceda, las instrucciones técnicas y los textos a locutar o interpretar.

Es un guión cómodo de escribir por cuando no hay que establecer más que una sola columna, la natural de cualquier texto. En general es el que siempre se utilizará en la radio, salvo que la complejidad de la historia recogida exija el cambio al modelo europeo.

Dará problemas trabajar con estos guiones cuando, por ejemplo, en el transcurso de los diálogos, en un momento dado, haya que insertar algún efecto sonoro o hacer sonar alguna música de ambientación. En estos casos se precisará otra disposición formal de los contenidos del guión para que desde el control de sonido se sepa, con precisión, en qué momento exacto hay que insertar algún complemento a las voces. Cuando esas instrucciones especiales, en el transcurso de los diálogos, en un momento puntual, abundan en exceso, este guión cerrado, tipo americano se nos convertirá en poco ágil para la realización.

Por ejemplo: piense en un diálogo largo, una acción dramática de más de una página en la que, en un momento dado, deben hacerse sonar unos disparos. Para el operador de efectos será más eficaz que se le ponga en el guión el punto exacto en el que debe hacer sonar los disparos que no el que se le indique, al comienzo de ese largo diálogo, algo así como:

• CUANDO EL ACTOR 1 DICE AL ACTOR 2 "¡Vas a morir!"  
SONARÁN DOS DETONACIONES DE PISTOLA.

Pudiera suceder que, dada la longitud del texto, al especialista de efectos, se le pasara el punto exacto en el que debería hacer sonar los disparos. El guión de tipo europeo evita, en gran medida, este tipo de problemas.

### 10.3.2.2. El formato europeo

Un guión de radio de formato europeo es el que presenta su contenido principal recogido en el cuerpo, a dos columnas paralelas. En la de la izquierda figuran las instrucciones al realizador y operadores de sonido. En la columna de la derecha se reflejan los

textos que habrá que decir ante el micrófono. Es un formato que presenta, de modo preciso, el punto exacto en el que se debe insertar la música o el efecto de sonido, pero no es el más conveniente para el caso de los informativos que aquí nos ocupa.

### 10.3.2.3. El formato mixto

Llamamos guión mixto a aquel que sigue formalmente el modelo europeo pero que, en un momento dado, a lo largo de su desarrollo toma -en una o varias de sus instrucciones técnicas- el formato americano, abandonando temporalmente el tradicional formato europeo a dos columnas.

Un guión mixto es pues una variante del guión europeo, pero no al revés, o sea, no se trata de una variante del formato americano. El formato de guión que llamamos mixto surge cuando se presenta una instrucción técnica a control compleja y larga que obligaría a desarrollar formalmente el guión -de no convertirlo en mixto- a una columna con el consiguiente desajuste visual del mismo. Para evitar esa desproporción visual a la que llevaría una instrucción particularmente larga, es por lo que surge el formato mixto. En él, una vez recogida esa atípica instrucción, por su larga extensión, se retoma el formato europeo con el que se había empezado.

Este tipo de guión es de utilidad cuando se incluyen en el guión muchos contenidos *pregabados* que requieren de explicaciones técnicas extensas. No es el caso de los programas informativos convencionales.

## 10.4. Aspectos generales para su elaboración formal

En la elaboración de cualquier guión de radio se tendrán en cuenta una serie de formalidades que ayudarán a su mejor comprensión por todos los actores implicados en su realización y evitarán, como no nos cansaremos de insistir, pérdidas de tiempo. Ajustándonos a los formalismos y convenciones establecidos y cuya utilidad se ha venido demostrando, el guión no dejará de ser, como se pretende, un eficaz y útil instrumento de trabajo. Sin excederse en interlineados y márgenes nunca se escatimará la utilización de papel para que los contenidos del guión se vean y puedan corregir, llegado el caso, con facilidad. Cierta holgura en los márgenes permitirá el añadido de notas u observaciones

de última hora: un teléfono en una pauta-guión, el nombre de un invitado que sustituye al previsto, etc.

También aquí debemos recordar, como adelantábamos al referirnos a la estructura, que todo guión debe presentarse dividido en tres partes: cabeza, cuerpo y cola.

Llevará numeradas todas las páginas. A la última se le añadirá la copulativa “y”; por ejemplo 16, 17 “y 18”. Si la numeración es automática, por ordenador, se acepta el sistema 14/14; por ejemplo:... 12/14, 13/14 y la última página que sería la 14/14. El número se pondrá a pie de página o arriba a la derecha; mejor la primera posibilidad.

El cuerpo del guión -sólo el cuerpo- se cerrará, al concluir su contenido, con la palabra FIN o bien colocando XXX centradas y en línea aparte para indicar que se ha terminado y que no sigue nada más referido al texto del guión propiamente dicho. Por ejemplo: como se aprecia, se escribirán esas equis a un tamaño normal, sin exagerar:

X X X

Al concluir el cuerpo del guión, se indicará en el tratamiento de texto del ordenador, salto de página. La cola o anexo siempre iniciará así una nueva página.

En la redacción de textos, éstos se alinearán a la izquierda. Se leen mejor por el locutor que si van justificados sobre el ancho de página.

En los textos del cuerpo no deberán partirse las palabras al final de la línea. Con ello se evitarán problemas a la hora de decir lo que continúa escrito en la siguiente línea.

Cuando se trabaje con un guión dramático, de ficción, será conveniente que se numeren al margen izquierdo, correlativamente, todos los párrafos para facilitar la repetición de textos durante los ensayos. ¡Atención! sólo los párrafos y no cada una de las líneas del texto. Estas operaciones se ven facilitadas por los modernos programas informáticos de tratamiento de textos.

En los guiones dramáticos o en el resto de guiones completos, las referencias a voces o personajes irán en mayúsculas seguidas de dos puntos [:] o bien de punto y guión [-.]. veamos algunos ejemplos:

LO 1:	LO.-	PEPITO.-
LO 2:	NARRADOR:	LA.-

LA 1:	LA 1.-	MANUEL:
LOC:	VOZ NIÑA:	ANCIANO.-
LOC 2.-	SARA.-	PALOMA:

En cualquier guión, especialmente en los dramáticos, las matizaciones referidas a la interpretación de un texto irán siempre entre paréntesis y en mayúsculas precediendo su ejecución.

MANUEL: (SOLLOZANDO) ¡Yo pensé que me querías!... (SE PONE A LLORAR) ... Veo que no es cierto... ya no puedo hacer nada por seguir amándote... ¡Me voy para siempre!...

Al final de página, en el cuerpo, los párrafos deberán dejarse siempre completos.

Las grabaciones sonoras siempre llevarán junto a ellas su duración total y la parcial que será la que realmente se piensa utilizar. Este detalle es muy útil para el realizador de sonido.

Las declaraciones, testimonios o cortes de voz deberán reflejar, igualmente, su duración exacta junto a la cabeza de cómo empieza y cómo termina (dos o tres últimas palabras).

El anexo o cola contendrá: las fuentes usadas, una memoria del contenido y cuantas observaciones estimemos hacer al control.

Se observará una buena distribución de las instrucciones a control, que siempre irán desplazadas a la derecha respecto al margen izquierdo.

Las instrucciones a control de sonido irán precedidas de la palabra **CONTROL:** o bien del acrónimo **CTR;**; lo que se prefiera. Siempre irán escritas combinando mayúsculas con minúsculas. En el modelo americano se dispondrán desplazadas (sangradas) a la derecha respecto al margen izquierdo. En relación al párrafo precedente de texto, o de una instrucción, se dejará un espacio adicional (extra); lo mismo respecto al párrafo que sigue. Todo con la finalidad de que las instrucciones a control se distingan con facilidad en el conjunto del cuerpo del guión.

Voy a terminar este capítulo tan importante en la práctica radiofónica diciendo que en el momento de usar por vez primera el guión de radio -tras comprobar los datos de identificación que figuren en la cabeza-, lo haremos mirando la cola. Será el contenido del anexo o cola del guión el que primero habrá que leer para recopilar las fuentes sonoras a utilizar (caso de los operadores de sonido) o para tener en cuenta

esas observaciones especiales que no figuran en el cuerpo y que los redactores-locutores o actores no podrán pasar por alto.

Hacer un guión de radio nunca debe constituir una carga o suplicio (como dicen algunos alumnos); haga unos cuantos y verá cómo le resulta gratificante ponerse a ello. Además, faltan guionistas en la radio (buenas ideas y talento, diría uno) y quien sepa plasmarlas sobre el guión. Una buena salida profesional en el mundo de la radio, la de guionista.

### 10.5. Dudas que surgen al guionista de radio no iniciado

**CUESTIÓN o PREGUNTA PLANTEADA:** *En mi experiencia como estudiante en prácticas, realizando y presentando programas, nunca he trabajado con guión.*

**COMENTARIO o RESPUESTA DADA:** Si el programa o los programas se realizaban por el sistema *locutor que se hace su propio control de sonido* (autocontrol) pudiera ser que no hiciese falta guión, sobre todo si de presentar música y comentar cuestiones que domina se trataba. Con la ayuda de un operador en control y sin guión -como dice- sólo le quedaba la posibilidad de, entre tema y tema musical, decidir con el técnico lo que se iba a decir y realizar seguidamente. El que se plantee la cuestión de ese modo, no quiere decir que ya toda la radio se pueda hacer sin guión. Las situaciones que se presentan en el trabajo diario son múltiples y siempre hay un guión o una solución, aunque no sea siempre la mejor, para cada caso. Una de ellas es recurrir a la capacidad para improvisar que, como ya debería saber, es imprescindible dominar en la radio.

**P:** *¿Quién tiene que hacer los guiones en la radio?*

**R:** En la radio de creación lo debe hacer el autor del producto radiofónico que suele ser el guionista. En otros casos, es responsabilidad del guionista. En el caso de la radio informativa son los editores o directores de cada uno de los programas quienes tienen que hacer la pauta o el minutado correspondiente en la fase de *ajuste* del proceso de producción de la noticia. Mala radio informativa es aquella que basa el radiodiario en un guión cerrado en el que está hasta el saludo (¡Buenos días!) y la despedida del presentador de turno, e incluso aquella radio en la que el informativo de las 8 de la mañana ya ha quedado, en guión cerrado, redactado desde la noche

anterior. Estos casos existen porque los he visto con mis propios ojos, sin dar crédito a lo que estaba contemplando ¿Qué sucedería de producirse cualquier acontecimiento informativo no contemplado en ese guión cerrado, en el que ya se da por sentado que nada nuevo va a pasar? Así son las malas radios que *haberlas haylas*.

**P:** *En un guión cerrado me resulta difícil cuadrar los tiempos.*

**R:** No tendría por qué ser así. Si el texto para *decir* en antena se ajusta al tiempo disponible y se cuenta con algún complemento sonoro que permita reajustar pequeños desajustes en la previsión -porque el ritmo de lectura no hubiese sido el indicado, por ejemplo- no debe ser un problema ajustar el tiempo. Ayúdese de un cronómetro, instrumento del que no se puede prescindir en la radio durante las fases de editaje y montaje y, por supuesto durante la realización.

Otro asunto distinto sería cuando se programa un espacio, como una entrevista de carácter, que ya está grabada de antemano. Si tiene una duración determinada, 50 minutos por ejemplo, y los informativos que preceden se alargan en su duración habitual ya se sabe lo que va a pasar. Hace falta un reajuste del tiempo de esa entrevista grabada que, afortunadamente, es posible porque cuenta con dos temas musicales que acompañan al diálogo y que se pueden acortar. Claro, para ello hace falta práctica y dominio del ordenador y un buen control del tiempo. Este cometido, hace unos años era responsabilidad de la dirección técnica de los programas. Hoy está en manos o quiere que esté en manos de los propios periodistas. Prefiero no traer a colación casos antirradiofónicos que en este sentido y, en cadena, hemos podido escuchar este mismo verano.

**P:** *Si en un guión cerrado te falla un invitado -o parte del contenido previsto- y no puedes acabar el programa cómo debes actuar.*

**R:** Sencillo. Recurriendo a contenidos alternativos que siempre se tienen preparados como recurso y que son cuestiones o temas intemporales que “suelen encajar casi siempre”. Como última solución se recurre a la emisión de música adecuada al momento y al tipo de programa. Se advierte con toda naturalidad a los oyentes de la incidencia que obliga a recurrir a la música y no debe pasar nada.

**P:** *¿Se pierde naturalidad con el guión?*

**R:** Si se refiere a que si se pierde naturalidad leyendo lo que pone el guión, le respondo que no tiene por qué. El buen profesional, entre sus rutinas de trabajo, debe tener perfectamente asumida la de adecuar la

lectura, el contar o el *decir* un texto, sin que se note que se está leyendo y teniendo en cuenta las características del mismo; no serán iguales formas de expresión las requeridas en un texto dramático que las que se utilicen para contar las noticias del día.

En sentido diferente, si se refiere a que la radio de guión es una radio menos natural y espontánea y por consiguiente más pesada de seguir por el oyente, le diré que no tiene por qué, siempre que la interpretación y lectura de ese guión esté en manos de profesionales en los que no se notará lo que tienen entre manos. Tendremos la sensación de que nos hablan sin más, como si los tuviéramos ante nuestros ojos. El oyente no se enterará de que existen unos textos.

**P: *Me preocupa el entendimiento con el técnico ¿cómo evitar los desajustes entre la voz y la entrada de música?***

**R:** Pues estamos ante otro caso en el que se plantean preocupaciones de jóvenes a los que aún falta la práctica de la profesión que es la que, junto a la teoría y la técnica adquirida durante los estudios en la Universidad, les dará seguridad para el resto de su trayectoria en el trabajo radiofónico. Veamos. Nunca se darán desajustes entre la voz (hablar, *decir*, leer) y la entrada de música, si la orden (mediante el correspondiente gesto de la mímica) se da de modo correcto y a tiempo, para que el técnico de sonido actúe según le indicamos. El periodista tendrá que haber asumido la rutina que le va a permitir estar diciendo y ejecutando un gesto, correcto -sabiendo lo que ejecuta y qué significa, sin distraerse (afectarse) por ello, mientras hace el gesto- y a tiempo (con antelación) para que todo salga perfecto; asunto distinto es que el periodista no sepa pedir lo que toca (que pinche música, por ejemplo), que lo haga a destiempo respecto a su anuncio verbal o bien que el técnico no nos mire o esté distraído; cosas, todas ellas, impensables en ambientes profesionales.

Y termino. Un guión no debe ser un florero recargado de mil colores y detalles. Un guión de radio no debe tener más que aquello necesario para que su contenido se pueda realizar sin problemas. Y NADA MÁS. En un guión de radio los adornos están fuera de lugar.

Por último, una buena e infalible recomendación al alumno que empieza. Si quiere saber si su guión está bien hecho, entréguele al realizador o técnico de control el texto de su guión y las fuentes sonoras que deba utilizar durante la realización y marche al locutorio sin explicarle nada. Si el técnico o realizador no le llama para pedirle aclaraciones y el programa se realiza, sin más, es que todo está claro.

Es una prueba infalible para que el alumno compruebe si sabe hacer un guión radiofónico.

Si ha leído atentamente este capítulo, ya sabrá a qué atenerse en sus próximas prácticas sobre el guión de radio. Cuestiones relativas a los planos de sonido y a las siglas de las fuentes que deben utilizarse, se verán sobre la marcha, conforme vayan surgiendo las necesidades.



## 11. LOS RECURSOS SONOROS

---

*Los recursos sonoros son elementos utilizados en la producción radiofónica para completar el contenido de cada uno de los espacios y hacer factible la continuidad de la programación.*

Se recurre a ellos para identificar, separar y servir de soporte a acciones publicitarias o de promoción. También como acompañamiento a la locución de textos o como puente sonoro entre contenidos, para facilitar su comprensión y aportar realce estético allá donde se apliquen.

Los recursos sonoros van incluidos en los guiones de radio para su realización; en otros casos se *dicen* en directo por locutores o se insertan por los técnicos de sonido cuando *continuidad* lo señale en la *pauta diaria de programación*. Hoy la automatización de emisiones, mediante el uso del ordenador, ya incluye directamente en los *bloques* programados, los recursos sonoros que convengan sin tener que recurrir a los locutores que lo hacen sólo para su grabación la primera vez.

### 11.1. Tipología y clasificación

#### 11.1.1. Recursos de identificación

Los recursos de este grupo permiten a los oyentes identificar la emisora que escuchan y cada uno de sus productos.

Su correcto uso permite reforzar la imagen de marca de la cadena o emisora de que se trate; por consiguiente, son éstas las que establecen los criterios sobre su utilización en cada momento.

#### 11.1.1.1. Indicativos

Estamos ante el recurso de identificación básico, el más elemental.

*Un indicativo, en su formulación pura, es la voz del locutor informando del medio (nombre de la emisora y/o cadena) y de la frecuencia de emisión. No lleva música de acompañamiento y siempre se dice en directo.*

Aunque en la actualidad tiende a estar grabado, el profesional debe saber *decirlo*, en directo, cuando así se le pida o tras cualquier imprevisto, o corte, al reanudar la emisión.

En algunos medios al indicativo también se le llama **‘emite’**: — *Pasa al locutorio y da un emite*, le pueden pedir.

Veamos algunos ejemplos de indicativo:

- Sintonizan Radio 80 Valencia. 96.1 en frecuencia modulada
- Emite en 98.4 megahercios de frecuencia modulada, Radiocolor Alcoy
- Están sintonizando Radio Valencia. Cadena SER 1.179 kilohercios de la Onda Media
- Estás escuchando, desde Valencia, la 97.7 ¡La radio!

Al menos tendrían que emitirse dos o tres indicativos repartidos en cada hora. En la radio contemporánea se escuchan poco y cuando los medios se exceden de la cantidad aconsejada llegan a molestar al oyente.

Cuando el indicativo se refiere a una cadena de radio, se debe omitir la frecuencia de emisión de cada una de las emisoras de la cadena.

- Radio 3. Radio Nacional de España
- ¡Escuchan la Cadena SER!

Si se prefiere indicarlas, se emitirán de modo rotativo, o aleatoriamente mencionando una emisora local cada vez que se dé. Por ejemplo:

- MÁXIMA FM. En Valencia, 95.7

Transcurrido un tiempo y según fije la política de *continuidad* de la cadena, podrá decirse:

- MÁXIMA FM. En Madrid, 104.3

Y así sucesivamente con el resto de estaciones que conforman la red de emisoras de la cadena.

### 11.1.1.2. Sintonías

Cuando se trata de crear un programa o espacio de radio o de poner en marcha una nueva emisora la sintonía es una de las primeras cosas en las que hay que pensar.

Lo habitual hoy es que las sintonías si son de una emisora o cadena se pidan a un músico profesional que las compone. De esa composición original se extraerá la sintonía general propia del medio y los distintos modelos rítmicos de esa sintonía general o institucional. Así como la que identifica los productos propios de la emisora o cadena como son los *informativos*.

En la colección de este tipo de recursos es frecuente encontrar sintonías y elementos sonoros diferentes para utilizar según el momento en el que se vayan a emitir. No será la misma una sintonía que suene a las 8 de la mañana (sonará ágil y muy viva) que otra reproducida a las 3 de la tarde (pausada) o la emitida de madrugada (nada estridente para invitar al descanso); los ritmos vitales de la mayoría de oyentes, en determinadas horas del día, deben tenerse en cuenta al componer o crear estos recursos.

*La sintonía es una composición musical, original, que se utiliza, en unos casos, para la identificación de programas, sus espacios o secciones y, en otros, para la identificación de emisoras o cadenas.*

La sintonía siempre está grabada, lista para su reproducción. Es única, llamativa y adecuada a las características del producto o medio que identifique. Es preferible que sea instrumental para favorecer la presentación de los contenidos, hablando con ella en plano de fondo.

La sintonía se utiliza para abrir y para cerrar el producto radiofónico de tal modo que cuando suena, el oyente identifica o bien que empieza el espacio que escucha o que está a punto de concluir.

En programas de varias horas de duración, habitualmente interrumpidos por los boletines horarios, también podrá hacerse sonar la sintonía al concluir cada *bloque horario* y de modo particular al reanudarlo tras las noticias. Es un buen modo de alertar al oyente de que se prosigue.

Cada una de las secciones o espacios de un programa magazine de larga duración también puede contar con su sintonía particular que lo identifica. Hay veces que, en la jerga de la radio, a todos estos recursos de identificación -como ahora la sintonía-, o a otros recursos con funciones de separación también musicales, se les llama globalmente 'musiquita' o 'musiquilla'. Nuestra recomendación es que a cada recurso se le llame por su nombre.

Si la sintonía no fuese original -también si lo es- habrá que contar, antes de utilizarla, con gestionar permisos y abonar derechos de reproducción que pesen sobre el tema o canción elegida. Hable sobre ello con la dirección de su emisora.

### 11.1.1.3. Caretas

*Una careta es el recurso de identificación formado por una sintonía y por aquellos créditos que interesen del programa o sección: el título, el nombre del presentador o presentadores, el del guionista, la emisora...*

La careta siempre va grabada. Tiene una parte principal o cuerpo, en el que aparecen los créditos y alguna referencia al programa, y puede tener una cola musical, tan larga como se quiera, que permita iniciar el programa hablando sobre ella o concluirlo holgadamente hasta que llegue el siguiente espacio. La cola musical también puede ser breve y resolver de modo brillante y rápido para que resulte efectista y contundente; en este caso, sin posibilidad de que la voz del locutor empiece o concluya sobre la misma. Todo dependerá de la finalidad que se persiga y, por ejemplo, de que el espacio en sí, esté grabado o se realice y emita en directo.

Cuando en las referencias de la careta, además de los créditos del programa se mencione que se trata del inicio o del final del mismo,

nos referiremos a ella como **careta de entrada** o **careta de salida** según sea el caso. En general, donde estas menciones especiales no se recogen, nos referimos a ella como careta genérica o simplemente **careta**.

Veamos algunos ejemplos:

CARETA DE ENTRADA: "Aquí comienza, Sutilezas, un programa de Radio CEU para la mujer de hoy ..."

CARETA DE SALIDA: "... les hemos ofrecido, Sutilezas, un espacio de Radio CEU, dedicado a la mujer de hoy".

CARETA: "Sutilezas, un programa de Radio CEU para la mujer de hoy. Con guión de Myriam Lara".

La ventaja de la careta respecto a la sintonía es que, al estar sus créditos grabados, siempre suena igual, sea cual sea la voz que luego, tras *pincharla*, tome la palabra. Así pues, la careta es de utilidad cuando precede a un programa de algún especialista o colaborador que no pone su voz y que locuta el redactor de servicio en la emisora; uno distinto cada vez, o cada semana. En el supuesto mencionado, el oyente se ubicará escuchando la careta y su música y luego ya le será indistinto oír una u otra voz *diciendo* el contenido del guión del programa.

La sintonía, permite más dinamismo durante la presentación y/o despedida del producto radiofónico; una entrada y/o salida más rápida que la de la careta y distinta cada vez. La sintonía, a diferencia de la careta suele utilizarse cuando quien presenta es siempre el mismo y el programa se emite en directo. Esto es así por convención acordada en la actividad radiofónica, aunque puede no hacerse así.

Concluiremos diciendo que no son incompatibles la sintonía y la careta cuando se crea un programa. Pudiera ser que el espacio en cuestión dispusiese de los dos recursos de identificación recurriendo a uno u otro a conveniencia; aunque no es lo habitual. Sí ocurre que la sintonía con la que se arma la careta sea, en algunos productos radiofónicos, la que se usa como fondo sonoro para acompañar determinadas lecturas de textos o comentarios.

#### 11.1.1.4. Identificadores

*Se denominan **identificadores** aquellos otros recursos sonoros que no siendo alguno de los mencionados en su formulación pura, como se propone, cumplan la función de identificar.*

La de *identificador* es una denominación comodín para todas aquellas variantes que, por escapar de lo convencional, dan lugar a confusiones. Para evitar éstas, todo aquello que no sea ni indicativo, ni careta, ni sintonía y que cumpla la función primera de identificar una emisora o espacio de radio, será denominado identificador. Un ejemplo de identificador con triple función -programa, presentadora y cadena- sería:

¡No es un día cualquiera!, con Pepa Fernández. En Radio Nacional de España.

#### 11.1.2. Recursos de separación

Los recursos sonoros de separación se utilizan en el transcurso de los programas para separar o diferenciar unos contenidos de otros.

En el caso de los *informativos* los recursos de separación son diferentes compases musicales de más o menos duración que permiten diferenciar entre secciones o entre distintos contenidos en una misma sección. Esos sones o compases suelen extraerse de la correspondiente sintonía para que guarden cierta afinidad con ella sin que lleguen a desentonar o contrastar en exceso.

En la radio comercial actual se usan poco los recursos de separación ya que se prefiere recurrir a la publicidad -cuñas por ejemplo- o las promociones de otros programas con esa función; otras veces son giros lingüísticos del locutor, los que sirvan para ello. A pesar de lo observado, el oyente necesita las pausas o respiros que proporcionan su uso. Los recursos de separación básicos son estos:

##### 11.1.2.1. Ráfaga

Es una música de corta duración, en torno a los 10 segundos. En el caso de los *informativos* se cuenta con las llamadas *ráfaga larga* y *ráfaga corta*. Para cada una de ellas existe el correspondiente gesto de

mímica y se distingue una de otra sencillamente por su mayor o menor duración fácil de apreciar.

### 11.1.2.2. Cortina

La cortina, como recurso de separación, puede durar hasta el doble de la ráfaga; o sea, no menos de 10 ni más de 20 segundos.

Una cortina equivaldría a la *ráfaga larga* del informativo. La denominación cortina es más adecuada para los productos radiofónicos argumentales, como los dramáticos, donde se usa para separar escenas o actos. En los programas de entretenimiento sirven como rápida transición entre secciones o contenidos, distinta al puente sonoro como más adelante veremos.

### 11.1.2.3. Golpe musical

Se trata de un recurso efectista. También llamado '**punto**' por su brevedad -en torno a 5 segundos-, se utiliza con frecuencia en los espacios informativos. Sus principales características son:

- a) la **efectividad** a la hora de llamar la atención del oyente.
- b) la **brevedad** que no rompe el ritmo del espacio en el que se inserta.

### 11.1.3. Recursos de promoción y publicidad

Nos interesa aquí incluir los *recursos sonoros de promoción y publicidad* -que nada tienen que ver con los *informativos* en la radio que son el eje de este libro- sólo con la finalidad de que el estudiante tenga una idea global de todos ellos; aunque no corresponda al periodista de radio intervenir en su realización, sí deberá tenerlos presentes para su inserción en determinados programas o espacios informativos.

El publicista contemplará estos *recursos de promoción y publicidad*, en el momento de su estudio y para establecer una tipología, desde una perspectiva distinta que dará como resultado una clasificación más atomizada que la que aquí presentamos, con el fin de mostrar a sus clientes un catálogo más amplio de posibilidades de trabajo. A pesar de lo cual, las emisoras comerciales de radio presentan -en general- sus tarifas de publicidad, tomando sólo dos o tres formatos

publicitarios: la cuña, los microespacios y los anuncios por palabras (éstos propios de las emisoras locales); lo dicho, tomando unos tiempos estándar de partida y tarifando, cada segundo o minuto de más, cuando se sobrepasan esos tiempos de referencia. Tras esta aclaración que considero pertinente, prosigamos.

Para la publicidad o promoción de marcas, productos o servicios, en la radio, se recurre a un conjunto de recursos que cumplen esa finalidad. La realización de algunos de estos recursos es compleja porque deben intervenir músicos, actores que interpretan los textos y técnicos se sonido. Los estudios en los que se graban no son -no deberían ser- los de las emisoras de radio como tantas veces se hace.

Este grupo de recursos se emiten previamente grabados y digitalizados, pudiendo estar en distintos soportes: como documento informático enviado por Internet o en disco *cedé* que es lo más corriente hoy. Antes, hace años, se distribuían en carretes de cinta abierta de pequeño formato: los conocidos T1.

#### 11.1.3.1. Cuñas

*Una cuña en la radio es el recurso sonoro de corta duración que se intercala en el transcurso de la programación con un fin publicitario o promocional. La duración estándar de la cuña son 20 segundos.*

Cada segundo adicional que sobrepase al tiempo estándar se tarifa añadiéndolo al precio de la correspondiente unidad. Otras duraciones habituales son las de 15, 30, 40, 60 y 70 segundos; además del valor patrón de 20 segundos.

La cuña de radio se caracteriza porque en su creación pueden utilizarse todos los elementos del lenguaje radiofónico, *los sonoros* -la palabra, la música, los efectos de sonido- y también el silencio como elemento *no sonoro* del lenguaje radiofónico. En la radio, los segundos de silencio 'suenan' y se notan cuando, con talento, se hace que así sea.

En cuanto a la realización la cuña de radio siempre va grabada. Una vez en el soporte adecuado (documento sonoro en el ordenador, cartucho de cinta, disco compacto...) se puede distribuir a las emisoras. Para lanzarla al aire habrá que convenir su emisión mediante contrato firmado por el departamento comercial de la



emisora y el anunciante, momento en el que pasará a figurar en la *orden de radiación de publicidad* y en las listas de reproducción del sistema automatizado, en el servidor u ordenador de emisiones.

Las denominadas *cuñas de autopromoción* son las que utiliza la emisora para dar publicidad a sus propios espacios; por ejemplo: la emisión de programas especiales, el adelanto de parte de la programación, etc. Cualquier producto de autopromoción siempre se emitirá en horario distinto al del contenido al que se refiera y en programa diferente, siempre fuera del mismo. Lo de la mañana se promociona por la tarde y viceversa. Las autopromociones de fin de semana se suelen promocionar de lunes a viernes. Las autopromociones de espacios de madrugada en cualquier momento del día.

### 11.1.3.2. Jingles

*El jingle es una composición musical, cantada o no, compuesta específicamente para el anuncio de una determinada marca, producto o servicio. Cuando suena provoca en el oyente, por reflejo condicionado, el recuerdo de aquello que se anuncia o promociona.*

Hay algunos jingles que han pasado a la historia de la radio publicitaria por su popularidad y supervivencia a lo largo de los años como la conocida *Canción del Cola~Cao*. Otros dos ejemplos los tenemos en el jingle de Martini (¡Donde esté y a la hora que esté, un Martini le invita a vivir...), o también el jingle con el que se promocionaba la desaparecida cadena Antena 3 de Radio (Antena 3, Antena 3, mucha más radio en Antena 3, Antena 3, Antena 3, LA RADIO BIEN HECHA... Antena 3, Antena 3, mucha más radio... [y así sucesivamente]).

Hoy casi todas las cadenas de emisoras tienen sus propios jingles de promoción.

### 11.1.3.3. Menciones

Algunos formatos de este tipo de recursos se insertan, en directo, en la programación llegando, en casos extremos, a confundirse con el

mensaje informativo al que acompañan: es el caso de las menciones y los comunicados.

*Una **mención** es el recurso de promoción o publicidad consistente en la voz del locutor o animador de un programa nombrando, de viva voz, una marca, producto o servicio en el transcurso de una retransmisión o programa de radio.*

Las menciones descansan sobre una frase guía o eslogan que, diga lo que diga el animador, siempre estará incluida en el mensaje.

Es frecuente escuchar menciones durante la transmisión de acontecimientos deportivos o programas especiales de carácter extraordinario, en particular los destinadas a la audiencia más joven.

Las menciones siempre se realizan *diciéndolas* en directo, sobre la marcha y con el estado de ánimo y la emoción del momento que será una u otra según de qué se trate y el desarrollo o la emotividad con la que se vaya cargando el evento. Para reforzar el efecto de la mención, a veces, si así se conviene comercialmente, se hace sonar a continuación, la cuña correspondiente del producto mencionado -si se tiene-; se refuerza la acción de la mención y supone un ‘respiro’ para el animador. Otras veces no ocurre así para que no decaiga el ritmo de la transmisión que se vería afectado por la emisión de la cuña. Una de las claves de la mención es que quien la *dice*, el animador, se deja llevar por la emoción del evento y la adapta a las circunstancias. Piénsese en una cuña en el último minuto -llegada a meta- de una etapa cualquiera de la Vuelta Ciclista a España, por ejemplo. En este caso, *decir* una mención encajaría perfectamente, pero una cuña sería a todas luces inoportuna porque seguro que ralentizaría la retransmisión y privaría a los oyentes de la emoción y paisaje sonoro correspondiente a ese instante.

#### 11.1.3.4. Comunicados

*Los **comunicados** son textos publicitarios leídos sin ningún tipo de acompañamiento musical por el locutor de continuidad -de turno- en la emisora de radio. Se trata de anuncios muy económicos por cuanto se contratan por el número de palabras que contiene el texto del mensaje que deba decirse. Equivaldría al anuncio por palabras de los periódicos.*

En este contexto no tiene nada que ver con el también llamado *comunicado de prensa* que los gabinetes de comunicación de las empresas e instituciones emiten para informar o matizar hechos que a ellas conciernen.

En las pequeñas emisoras donde los anunciantes son de carácter local, con poca capacidad de inversión para las grandes campañas de publicidad, el *comunicado* se sigue escuchando en la actualidad. Son anuncios adecuados para tomar el formato de **comunicado** las carteleras de espectáculos (con las películas que se proyectan en los cines o los espectáculos teatrales o circenses), las ofertas de los comercios (rebajas de temporada y sus precios) o las de tiendas de barrio (la oferta de alimentos perecederos de la jornada... “melones de temporada a 1 euro la unidad” o cualquier otra cosa), las notas necrológicas, los animales de compañía extraviados (perros, gatos, pájaros exóticos,...), etc., etc.

Cuando los comunicados se agrupan para ofrecerlos en la radio, todos seguidos, se habla de *guía comercial*. La lectura de varios comunicados en una *guía comercial* se suele hacer con una música instrumental de fondo -la misma para todos los comunicados- para no aburrir a quienes escuchan e imprimir cierto dinamismo a la lectura de la guía que suele hacerse a dos voces cuando hay muchos comunicados agrupados. Las notas necrológicas, si las hubiere, se dan al final de la guía comercial, separadas de un respetuoso silencio, sin música de fondo y -si se tiene- precedidas de un golpe de gong y un tono de voz circunspecto que llame la atención a la audiencia.

En los comunicados que sólo se tarifican por palabras -a veces también contemplando la hora o el momento de su lectura- el ahorro respecto a la cuña está en que no incluye gastos de realización, ni de músicas, ni del soporte que no existe mas que en una hoja de papel en la guía comercial o en el videoterminal del ordenador. Puede darle lectura indistintamente una u otra voz profesional según quién se encuentre en el estudio, cubriendo turno de continuidad.

#### 11.1.4. *Recursos de acompañamiento*

Son músicas convencionales que se utilizan -de uno u otro modo- como refuerzo de los contenidos hablados del mensaje radiofónico o como nexo de contenidos. Llamamos a la música convencional porque se establece que sea así en función a una serie de precedentes o

costumbres consolidadas a lo largo del tiempo. Cumplen esa función de nexo o apoyo a la palabra radiada, siempre que se usen de forma adecuada a los contenidos que acompañan tal como indico seguidamente en cada uno de ellos.

#### 11.1.4.1. Los fondos sonoros

*Se entiende por **fondo sonoro** toda música convencional que se ajusta al contenido que acompaña.*

Para acompañar a los contenidos hablados en la radio, una de las convenciones nos indica que los fondos sonoros sean instrumentales, que no incluyan voz cantada o coros que prevalezcan sobre la melodía o la música; éstos, los fondos cantados, distraen la atención del oyente sobre aquellos mensajes que se les vayan a transmitir. Debe establecerse, de modo natural, una adecuación estética entre fondo sonoro y contenido hablado al que el fondo sirve de refuerzo.

Algunos especialistas apuntan que los fondos sonoros permiten a los oyentes diferenciar los contenidos hablados, más serios en general -son sólo palabra-, de aquellos otros contenidos a los que, gracias a la aplicación del fondo sonoro, se les quiere dotar de menor seriedad o de una cierta ambientación.

Un buen fondo sonoro, con la intensidad adecuada y acompañando en su momento justo, nunca supondrá un problema en la radio; más bien, aliviará la escucha de contenidos hablados que pudieran resultar, por su excesiva duración, especialmente densos o cansinos al oyente. El fondo sonoro hay que controlarlo muy bien para que se note su presencia, sin molestar -su inserción es todo un arte para los técnicos de control-; caso contrario, el redactor dispone de gestos de la mímica que le garantizan, bien realizados, que desde control se le dará al fondo la presencia que así convenga al locutor que, en definitiva -si sabe lo que hace- es quien decide cuánto debe notarse o percibirse un *fondo sonoro*.

#### 11.1.4.2. Las transiciones sonoras

Son composiciones musicales convencionales -del momento o clásicas- que separan unos temas de otros; permiten el nexo entre unos y otros contenidos o entre unas y otras secciones de un programa o,

por qué no, entre unas y otras músicas: en este caso la denominación es la de **música de colchón**, para diferenciarla de las músicas a las que separa.

También permiten cubrir el tiempo de espera entre programas cuando uno termina antes de la hora establecida; puede pasar antes o después de los servicios principales de noticias o *diarios hablados*.

Las **transiciones sonoras**, también denominadas *puentes* o *colchones musicales*, constituyen un elemento fundamental cuando de cubrir un *tiempo de continuidad* se trata.

#### 11.1.4.3. El *sinfín*

Cuando una música convencional se dispone técnicamente de modo ininterrumpido para que suene sin extinguirse, mientras nos interesa, se le denomina “*sinfín*”.

Es frecuente hacer sonar “*sinfines*” durante la lectura de los titulares al principio de un programa informativo, durante la presentación del tema del día o en el transcurso de una rueda de temperaturas durante las emisiones en cadena.

En la actualidad, para reproducir un fondo sonoro mediante el ordenador se establece un bucle o lazo en el archivo digital que nos interesa hacer sonar indefinidamente; sucederá de ese modo hasta que el operador, posiblemente tras pasar el atenuador de canal o *fader* a cero, pulse parada o *stop*.

Se buscará que un recurso de este tipo suene técnicamente bien, para lo cual deberá prepararse con el fin de que no se aprecien saltos bruscos entre el comienzo y el final del lazo o bucle establecido. Un fondo sonoro *sinfín* será tanto mejor cuanto más extensa sea su duración. Si se fija un *sinfín* de corta duración con alguna variación significativa en la melodía, el oyente apreciará cuando empieza y termina el bucle. Como mínimo es recomendable un minuto o más de bucle o lazo para que no se aprecie que el dispositivo está sonando una y tantas veces como se desee, sin parar.

## 12. EL PROCESO DE PRODUCCIÓN DE LA NOTICIA

---

La actividad de los periodistas de radio tiene como objetivo informar:

- a) de las **noticias** que ocurran.
- b) de los **hechos** que acontezcan.
- c) de las **previsiones** de la jornada.

Se trata de cosas distintas con las que se llenan los informativos de la radio convencional en general. Esta actividad, como se ha comprobado en estudios sobre la producción de la información a través de los años, sigue un proceso rutinario que el profesor Balsebre, al que tomo como referencia en lo principal de este epígrafe, ha estudiado y que describe así:

“La noticia es el resultado de la reiteración mecánica, automática, de unos mismos procesos, diariamente. Las razones que determinan la transformación de un hecho en noticia se expresan en decisiones rápidas. Automáticas, mediante procesos cognoscitivos muy sencillos. La rutinización de la producción de la información revela que el periodista es muchas veces el sujeto menos consciente de las razones primeras y fundamentales que explican por qué realmente un determinado hecho es transformado en noticia.” [1]

Cuando el turno de una redacción de informativos empieza su actividad, pensemos a primera hora del día, tras el turno de noche, lo primero que procede, antes de empezar, es emprender una tarea de coordinación, de planificación de la jornada, que se lleva a cabo con la reunión del *Consejo de redacción*.

Las etapas que se detallan a continuación reflejan el trabajo del periodista en el *centro de producción de informativos* tradicionalmente llamado *redacción de informativos* o sólo

**redacción.** Esas etapas van desde la coordinación inicial con la reunión del *Consejo de redacción*, hasta la *puesta en antena* de la información, pasando por la fase intermedia de la *materialización* en la que es el periodista de radio, el principal y casi único protagonista del proceso de producción de la noticia que en este capítulo contemplamos.

## 12.1. La noticia

### 12.1.1. Modelos básicos de noticia radiofónica

#### 12.1.1.1. Noticia estricta

La noticia estricta, como indica su nombre nos ofrece sólo el hecho informativo, sin más.

Una noticia redactada para la radio debe ser breve, estar redactada de forma clara y ser concisa en cuanto a la información que aporta. Si se trata de una noticia radiofónica, salvo excepciones y pensando que es para un boletín horario, no debería superar los dos o tres párrafos de dos o tres líneas cada párrafo en el formato habitual de DIN A-4 vertical, sin que evidentemente llegara a cubrirse la superficie de la cara, teniendo en cuenta que cada noticia debe redactarse en una de las caras de la hoja, aislada del resto de noticias. Con ello se facilita el orden que habrá que dar a esa noticia, más adelante en la fase de ajuste.

#### 12.1.1.2. Noticia ilustrada

La noticia ilustrada añade a la anterior al menos un testimonio sonoro de alguno de los protagonistas o testigos de la noticia. Por eso también se denomina *noticia con declaraciones*.

La ventaja del testimonio en la radio radica en que da a entender a quienes escuchan que, precisamente por contar con ese testimonio, se ha estado en contacto directo con las fuentes lo cual aumenta la credibilidad que al medio atribuyen los oyentes.

Es norma deseable en las emisoras contar con testimonios sonoros para aquellas noticias más destacadas. Si además se trata de exclusivas del medio, la consideración de la emisora como medio que merece todo crédito, se dispara con facilidad hacia índices altos.

## **12.2. Primera etapa: el consejo de redacción**

El inicio de la jornada en una emisora de radio, por lo que a la actividad periodística se refiere -aunque suele ser permanente durante 24 horas-, tiene lugar al comienzo del día con la denominada reunión del *Consejo de redacción*. Su misión es la coordinación inicial de la actividad informativa en el medio de que se trate.

A la reunión acuden los directores de informativos y de programas informativos así como los responsables de sección si los hubiese. Si no es muy extensa la plantilla -me refiero a las emisoras- concurren también todos los miembros de la redacción con turno de mañana. Téngase presente que cuando planteamos todos estos asuntos siempre nos referimos a lo que sería lo ideal, como ocurre en algunos casos; lo digo porque no es extraño encontrar *redacciones* con sólo dos personas -cuando no una sola- para cubrir el turno de mañana. Entonces uno se reúne consigo mismo, con su conciencia, o si le acompaña alguien, con su otro compañero para esa coordinación inicial de la jornada de trabajo.

### **12.2.1. La coordinación de la actividad periodística**

Para que la coordinación funcione se tiene que contar con una relación de hechos previstos para ese día o *carpeta de previsiones* y con las notas que los redactores del turno saliente hayan dejado a los redactores que van a tomar el relevo. Todo ello se recoge y prepara para iniciar la acción de coordinación a la que acabamos de referirnos.

Cuando la información es *en cadena*, se acude a las reuniones del *Consejo de redacción* habiendo mantenido previamente una *rueda interna* con las emisoras adscritas para saber su *oferta* autonómica o local a los informativos de la red de emisoras. Es en esta reunión donde los redactores locales tratan de *colocar* o *vender* -como también se dice en la jerga radiofónica- al menos un tema de aquello destacado que haya ocurrido en su zona de cobertura.



En la reunión del *consejo de redacción* se lleva a cabo la siguiente rutina de trabajo:

- 1º) Se procede a la selección de **nuevos temas o asuntos informativos** a cubrir.
- 2º) Se distribuyen las **convocatorias del día que deberá atender cada redactor** (ruedas de prensa, presentaciones, actos públicos, etc.) y que son seleccionadas de entre las ofertas recibidas (carpeta de previsiones).
- 3º) Se decide sobre el **seguimiento de temas anteriores** no concluidos.
- 4º) Se estudian las propuestas que pueda hacer el equipo de redacción de la emisora para **abordar temas propios, exclusivos de la emisora** y que, por ello, son los más interesantes, aunque muchas veces haya que dejarlos sin atender porque exigen más tiempo del que se dispone. En la jerga periodística a esta acción se le denomina *levantar noticia*.

### 12.2.2. Consecuencias de la reunión del consejo de redacción

El resultado tras la reunión que dura el tiempo justo es el siguiente:

- 1º) Tras la valoración de los temas **se fija la agenda del día** en función al interés e importancia de los acontecimientos.
- 2º) **Se adjudica el trabajo a los redactores.**
- 3º) **Se atribuye una duración y formato inicial a cada uno de los temas adjudicados** que pasan a definitivos si no ocurre algo más importante que trastoque los planes establecidos.

### 12.3. Segunda etapa: la materialización

Si la reunión del *Consejo de redacción* es una actividad colectiva como indica su nombre, esta nueva fase de materialización, con sus fases -ya lo hemos apuntado- es individual y en ella el periodista actúa en solitario en la producción de la noticia. Tanto es así que habrá ocasiones en las que ante hechos sorpresa, no previstos, tendrá que tomar decisiones rápidas de última hora, sin poder consultar a sus jefes. Todas las fases que mencionamos se producen igual, sea cual sea el medio del que hablemos. Lo que ocurre es que según el teórico que las enuncie se denominarán de uno u otro modo. A pesar de ello, la **redacción**, en el caso de las emisoras de radio, por ejemplo, siempre

será eso: el trabajo de transformar lo sucedido en hecho informativo escrito primero y *dicho* después ante el micrófono.

### 12.3.1. Documentación

Ya de un modo individual el redactor se pone en marcha para entrar en contacto con las fuentes de la noticia. Es lo que Balsebre denomina fase de documentación. Nos habla de documentación, en lugar de búsqueda, porque el periodismo tradicional se tendría que asemejar, en consonancia a lo que ocurre con la investigación científica, a un auténtico proceso de búsqueda o documentación. El periodismo tendría que ser una actividad próxima a la investigación científica, a la investigación. La actividad periodística auténtica, la que va a la búsqueda de la verdad de los hechos, es investigación.

Aquí el periodista debe aprender a manejar sus contactos para obtener la mejor información. Y estar preparado para ir a la calle. El periodista, como decía la campaña publicitaria de los Informativos de una gran cadena de radio española, debe responder a las siguientes preguntas: ¿Qué ha pasado? ¿Dónde fue? ¿A qué hora? ¿Quién estaba allí? ¿Cómo sucedió?. Y algunas otras más, añadiría...

**Secretaría de redacción:** *en todo centro de producción de programas informativos se trata de la sección que se ocupa de facilitar el contacto de los periodistas con las fuentes en algunos casos; de solicitar testimonios sonoros a emisoras asociadas e intercambiar con ellas informaciones; de facilitar los pases, credenciales o acreditaciones para los periodistas que oficialmente irán a cubrir un evento, etc., etc.*

Entre las peculiaridades de esta primera etapa de documentación encontramos que el capítulo de previsiones, llevadas a cabo por fuentes interesadas, es tan extenso que hay miedo a no dejar de dar ninguna de esas previsiones. Ello hace que no haya tiempo para hurgar y levantar temas propios.

Otra cuestión a considerar tiene lugar cuando el periodista entra en contacto con las fuentes de la noticia. En ese instante en el que el periodista se enfrenta a la fuente, se debe aprender a escuchar. Si se escucha mal lo que nos dicen se podrá caer en errores que el periodismo no puede permitirse. Esto sucede cuando el redactor delega la responsabilidad de una escucha atenta, al aparato grabador,

relajándose en su obligación básica. Luego, una vez en la redacción con la grabación sonando, aprecia que hay cosas que se le escapan y especialmente esa serie de gestos que -por no haber estado atento- se le han *distraído* sin saber bien qué quería decir cuando apuntó esta o aquella otra cuestión. Ya sabe: grabe, tome notas, pero no deje de escuchar con atención; aprenda a hacerlo.

### **12.3.2. Selección**

En el proceso de producción de la noticia, la selección hay que entenderla como la acción de elegir unos hechos sobre otros, de entre todo lo que tenemos, de entre todos aquellos que nos han llegado a la redacción.

Hoy, como existe la sensación de que hay que dar todo lo que llegue y que no podemos dejar de dar aquello que nos ha llegado -y lo que llega es mucho-, nos encontramos con que la selección, no se lleva a cabo. Como consecuencia de la falta de tiempo la radio trabaja sobre todo con 'previsiones' -que no son noticias, sino un adelanto de lo que va a pasar- y con noticias de 'reserva' que se tienen y que vienen arrastradas de comunicados o hechos anteriores (seguimiento de la actualidad). Se trabaja pues mal, porque se prefiere dar todo lo que se tiene, aunque sea de modo telegráfico, antes que buscar las noticias en la calle.

Si lo que se da procede de fuentes competentes de alto rango como son algunos gabinetes de comunicación de instituciones y también las principales agencias, se convierten, sin ellas quererlo, en las determinantes de los contenidos informativos que lanzan al aire casi todas las emisoras de radio. Esto ocurre así por la credibilidad que se les suele atribuir.

### **12.3.3. Verificación**

La verificación consiste en comprobar la verdad del hecho al que hemos tenido acceso, antes de darlo a la audiencia como noticia.

Las normas del buen ejercicio profesional nos dicen que si vemos los hechos con nuestros ojos y no nos cabe duda de lo que ha sucedido, podemos darlos como ciertos. Esto es así casi siempre si somos testigos de la realidad.

No obstante lo anterior, en ese proceso de producción de la noticia al que nos estamos refiriendo, deberíamos consultar al menos con dos fuentes relacionadas con los hechos para ratificar su veracidad.

Será bueno pues, en la presentación de la noticia, o en el transcurso de su relato ante el micrófono, mencionar las fuentes que hemos consultado, a las que hemos tenido acceso, para aportar mayor credibilidad a aquello que estamos diciendo. El oyente así lo debe entender.

En la radio española -también en las de otros lugares- se conviene que determinadas fuentes informativas como las agencias de noticias estatales (Efe) y otras fuentes competentes de alto rango, gozan de suficiente credibilidad -lo decíamos en la fase anterior- y por consiguiente todo aquello que a través de esta nos llegue no precisará de verificación. Lo dicho no debe hacernos caer en la trampa de confiar 'a ciegas' en las mencionadas fuentes informativas. El periodista debe verificar siempre. Tiene la obligación de hacerlo.

#### **12.3.4. Redacción**

El periodista afronta la redacción del texto informativo teniendo en cuenta las instrucciones que haya recibido respecto a extensión e inclusión de testimonios sonoros, así como en todo lo referido a entradillas, títulos y pies de las noticias si se le han solicitado. Unas cuantas observaciones acerca de la redacción las encontrará en el capítulo nueve de este libro.

#### **12.3.5. Tratamiento periodístico**

El tratamiento periodístico tendrá que ver con el género con el que se vaya a abordar la noticia. Es una fase simultánea a la anterior ya que se piensa en el tratamiento periodístico an el mismo instante de ponerse a redactar.

Ese tratamiento periodístico o 'vestido' con el que vamos a presentar el hecho noticioso ya nos ha venido dado, en principio, desde que en la reunión del *Consejo de redacción* se nos ha adjudicado el trabajo de cubrir tal o cual evento. Lo sabemos, pues, de antemano.

No obstante lo anterior, se incluye aquí en las fases de la materialización de la noticia porque ante cualquier evento de última

hora, cualquier acontecimiento no previsto, será el redactor el que tenga que afrontar qué forma o género va a utilizar para tratar informativamente el acontecimiento. Esa decisión, a diario y sin urgencia, se deberá consultar al responsable del que dependa nuestro trabajo en la redacción.

### 12.3.6. *Montaje*

En los informativos radiofónicos se da esta fase cuando las noticias cuentan con declaraciones de los protagonistas y hay que seleccionar del testimonio sonoro los llamados *cortes de voz*.

*Un corte de voz es un fragmento de sonido preparado para su inserción en un programa o espacio de radio.*

La duración de los cortes de voz de los informativos determinarán, en cierto modo, el ritmo del programa en el que se inserten. La sensación que se percibirá por parte de los oyentes será distinta según sean éstos más o menos extensos. Cortes de voz de larga duración -más de un minuto- ralentizarán el ritmo de los informativos. Cortes de voz breves -entre 20 y 30 segundos (la duración media ideal)- agilizarán la sensación que los oyentes tengan del informativo en cuestión.

El montaje informativo lo realizan hoy los redactores, cosa que no sucedía hace algunos años.

Esta rutina elaborada por el propio periodista tiene como ventaja la agilidad que supone el no tener que decir a nadie lo que tiene que hacer. Uno trabaja y punto. Es más rápido todo. Ahora bien, para que todo salga a pedir de boca el redactor debe saber montar y ser sensible hacia lo sonoro. Debe saber controlar el volumen de las fuentes sonoras y disponer de los conocimientos para que no distorsione la grabación y el *corte de voz* en cuestión reúna una mínima calidad técnica, o sea, que se pueda emitir.

Una buena regla de oro respecto a este asunto es -respecto a la fuente de salida de la grabadora en el montaje- usar siempre “*el máximo volumen de salida sin que llegue a saturar la señal sonora*”; claro está, máximo volumen sin que llegue a alcanzar el umbral de la distorsión.

### 12.3.7. Supervisión

La supervisión hay que entenderla como un 'control de calidad' de la información que el periodista ha redactado. Corresponde supervisar a los redactores jefe, directores o editores de informativos; en definitiva, a los responsables del trabajo de redacción durante un turno.

En esta fase del proceso podría suceder que la noticia sujeta a supervisión pasara a una nueva etapa y quedara lista para radiarse o bien que se devolviera al redactor para su rectificación, corrección o ampliación.

Gracias a la observación participante que he llevado a cabo en algunas redacciones he comprobado que la supervisión no se lleva a cabo; entre otros, por los siguientes motivos:

- a) Por falta de personal suficiente en los turnos de redacción.
- b) Por falta de tiempo para ello.
- c) Por falta de carisma o autoridad por parte de quién debería supervisar.

### 12.3.8. Ajuste

Esta fase que llamamos ajuste supone el cierre del trabajo individual del periodista. Durante el ajuste el profesional responsable del espacio de noticias -el redactor jefe o el editor- procede a la distribución secuencial de las noticias recibidas, a ordenarlas por secciones y dentro de estas a distribuirlas por orden de importancia o según determinado criterio.

Tras esa distribución a la que nos acabamos de referir se procede a confeccionar la pauta o minutado del programa -según el caso- que permitirá a quienes intervengan para ponerlo en antena, saber qué tienen que decir, por lo que se refiere a los redactores y qué deben hacer sonar en cada instante, por lo que se refiere a los técnicos.

Como cierre de esta etapa de materialización y sus fases nos queda lo siguiente:

- a) **una pauta** o minutado.
- b) **las noticias** que van a entrar en antena y que ya habremos procedido a repartir a los redactores encargados de leerlas ante el micrófono.

c) los **testimonios sonoros** -*cortes de voz* o simplemente **cortes**-listos para su reproducción junto a la noticia que acompañen<sup>8</sup>.

## 12.4. Tercera etapa: la puesta en antena

La producción de la noticia acaba para el periodista de radio -si todo ha ido bien- con la supervisión y tras el ajuste se inicia la etapa en la que se procede a la *puesta en antena* de las noticias.

Antes de la *puesta en antena* el redactor que va a leer la información, deberá ensayar -con su voz- la lectura de aquello que luego va a decir ante el micrófono. Estos ensayos previos a la *performance* o puesta en escena (antena) del informativo, deberán llevarse a cabo, como mínimo, quince minutos antes de la hora de inicio del informativo. Así evitaremos ahogos, errores en la expresión y en el oyente el desconcierto que esas acciones equivocadas o erróneas, por falta de una lectura o ensayo previo, podrían provocarle. Por cierto, nunca se le ocurra acudir corriendo a gran velocidad a un locutorio; la falta de aliento y la fatiga harán que no cumpla bien su cometido como locutor de las noticias y moleste innecesariamente a quienes le vayan a escuchar.

Las dos fases de la puesta en escena responden a los dos equipos de trabajo que se responsabilizan, por igual, de la emisión del programa informativo: los redactores -aquí como locutores- que presentarán y dirán en antena las noticias y los técnicos de sonido que serán los responsables de *realizar* el informativo. Aquí **el realizador** en el control técnico y **el director del programa** ante el micrófono, o no necesariamente, son los responsables de la coordinación para que todo salga bien.

### 12.4.1. Presentación

Durante la presentación el *editor* o mejor el director del informativo llevará la voz cantante y dará paso a cuantos redactores estime conveniente. Éstos permanecerán atentos para no salir al aire carraspeando, haciendo bisés de lo que van diciendo o actuando de

---

<sup>8</sup> Al conjunto de todos los cortes o *piezas* de un programa o sección se le denomina "tren de voces".

modo especialmente plácido y poco afortunado para la lectura de las noticias. El *ritmo de la lectura* lo impondrá la intervención del presentador del programa y a él habrá que seguir para no desentonar. Ese ritmo o velocidad de lectura es variable según los programas y el estilo general de las emisoras o cadenas pero, en la radio española, se sitúa entre unos márgenes que van de las 170 a las 190 palabras por minuto.

En la *puesta en antena* de la radio de nuestro tiempo la figura del redactor, periodista radiofónico, ha sustituido a la del tradicional locutor que sólo se encargaba de poner voz a los textos que se le pasaban para su lectura y de improvisar ante cualquier cosa inesperada de última hora o para cubrir fallos técnicos durante la realización. No obstante al redactor ocupado en esta tarea se le llama locutor.

#### **12.4.2. Realización**

Paralelamente a la presentación se desarrolla, por profesionales no periodistas, la realización del informativo. Se trata del momento definitivo, de esa hora de la verdad en la que los hechos y las noticias, ya producidas, saltan al aire y se dan a conocer; es entonces cuando lo dicho ante el micrófono realmente se convierte en noticia: cuando se emite, dándose a conocer a la audiencia. Antes de su emisión aún no es noticia.



## 13. OTRAS RUTINAS Y CONVENCIONES

---

Las destrezas básicas que planteo en este último capítulo, tan importantes como las recogidas hasta aquí, debe dominarlas cuanto antes con el fin de que, una vez en el ejercicio de la profesión, no haga perder el tiempo a nadie como consecuencia de su desconocimiento.

### 13.1. La noción y uso del tiempo en la radio

En la radiodifusión sonora tradicional mediante ondas radioeléctricas en la que el producto radiofónico dispone para su emisión *al aire* de las 24 horas que tiene el día, o de los 1.440 minutos que esas 24 horas son, recae en el periodista la obligación de controlar el paso del tiempo de forma exacta y precisa; el aspirante a serlo, ahora en la facultad *tiene que saber qué es un minuto*. Quiero decir con ello que debe asumir que *un minuto es un minuto*, ni más, ni menos. A pesar de la obviedad y aunque no lo parezca, un minuto permite decir muchas cosas si se utiliza bien. O sea que si de *decir* hablamos, un minuto es mucho tiempo en la radio. Y algunos alumnos no son conscientes de ello porque no tienen asumida esa noción fundamental de la práctica. También en muchas otras ocasiones, no radiofónicas, el control del tiempo es básico, como ocurre a los conferenciantes o a los profesores cuando imparten conocimiento y docencia ante sus auditorios.

Durante las clases prácticas en la Universidad observo cómo el estudiante de los primeros cursos, no es consciente de lo que da de sí un tiempo determinado; por ejemplo, el que se le concede para hacer un trabajo y del que no es capaz, al principio, de controlar su transcurrir. Unas veces intenta justificar cierta impericia diciendo al profesor que la entrevista que se le ha encargado de cuatro minutos -es un ejemplo-, no la ha podido desarrollar bien porque esos cuatro

minutos que tenía que durar, daban para muy poco. El entrevistado, comentan, tenía más cosas que decir y yo -me dice el inexperto- muchas más preguntas preparadas que no he podido formular.

También se da el caso contrario. Alumnos que se muestran incapaces de cubrir esos cuatro minutos que se les han marcado ¡no pueden! Estos últimos se quedan a medias en su entrevista -que debía durar entre cuatro y cinco minutos- y acaban sin resolverla y muy agobiados, por no haber sabido finalizar un trabajo que, por poca habilidad que se tenga, no tendría que haber supuesto ningún problema al estudiante que aspira a ser periodista.

El que acabo de comentar, es uno de los trabajos que encargo a los alumnos, cada año, para que se acostumbren a controlar el tiempo y aprendan a saber cuánto son cuatro minutos y cuánto se puede hacer con ellos, cuando de realizar una entrevista informativa corta se trata.

Piénsese que para la entrevista que pido, con una duración entre cuatro y cinco minutos, el alumno dispone de un generoso margen de un minuto para concluir correctamente el ejercicio, sin tener que cuadrar, al segundo -como algunos piensan- el mencionado ejercicio en *exteriores*. Esta propuesta práctica a mis alumnos, que conciertan con todo tipo de personajes de la sociedad, va acompañada de fórmulas de actuación que conocen de antemano para que todo les salga bien. Veamos algunas:

a) Es necesario, ***antes de comenzar la entrevista, avisar al entrevistado del tiempo del que se dispone para su realización*** y advertirle de que no es posible propasarse: sólo cinco minutos. Con esta advertencia, el entrevistado, ya debería ajustar o repartir sus respuestas, por lo que se refiere a su extensión, teniendo en cuenta el tiempo disponible y también lo que pretende decir.

b) Otra fórmula para no excedernos en el tiempo convenido consistirá en que ***una vez superados los cuatro minutos -umbral mínimo del tiempo disponible- que nos habían propuesto para la entrevista no deberá hacerse al entrevistado ninguna pregunta más***. Dejaremos entonces que el entrevistado concluya la respuesta que esté ofreciendo en ese momento aprovechando, acto seguido, para despedir y cerrar correctamente. Todo esto se hará en el tiempo que reste del último minuto disponible. No se preocupe si fuera poco, porque con sólo cinco segundos, incluso alguno menos, podría decir a la audiencia algo tan sencillo como:

“... nada más por hoy. Mañana volvemos. ¡Adiós!”

[Esta despedida puede realizarse en menos de cinco segundos. ¡Pruebe a decirla en ese tiempo y verá cómo lo consigue!]

c) En el caso de que su interlocutor sea parco en sus respuestas no alcanzando el umbral mínimo establecido de cuatro minutos, no pasaría nada. El periodista de radio recurrirá a la improvisación para cubrirlo; técnica que ya debe saber controlar por haber leído y practicado lo que le sugiero en el capítulo siete de este libro.

Quedarse corto o no alcanzar el tiempo convenido en la radio, siempre tiene buena solución; podría rellenarse ese hueco con un puente sonoro u otros contenidos. Difícil resultaría el ajuste si por el contrario, se pasara del tiempo acordado; claro, siempre podría recurrirse al montaje o, incluso -tratándose de una grabación- a reducir la velocidad de reproducción pero estas propuestas, especialmente la última, son perversas y nunca jamás debería llevarlas a la práctica. De ahí la importancia que tiene el control del tiempo en la radio.

Le aseguro que si pone en práctica las fórmulas anteriores, la entrevista le saldrá en el tiempo que su director (el profesor en este caso) le ha solicitado.

Durante la entrevista, el periodista de radio -el alumno ahora- no debe convertirse en un esclavo del reloj o del cronómetro. Antes de mirar su reloj y antes de entrar en período de prácticas como estudiante o becario en alguna emisora, ya deberá tener una noción bastante acertada del transcurrir del tiempo y saber ajustar su reloj interno a una medida o duración determinada: por ejemplo, cuánto son cuatro minutos, *tener la noción de cuánto duran* esos cuatro minutos. Sería a partir de esa noción, cuando debería plantearse mirar su reloj para ver de cuánto tiempo dispone todavía, pero nunca antes porque imagine lo agobiante que resultaría, no sólo para usted, sino también para el propio entrevistado, observarle en semejante acción.

El ser humano es capaz de adquirir esa habilidad de controlar el tiempo de un modo aproximado y sin reloj a la vista ¿Qué otra cosa sucede cuando por la mañana nos levantamos a una hora determinada, casi siempre la misma, poco antes o a la vez que suena nuestro reloj despertador? Ocurre así porque nuestro reloj biológico se ha ajustado a unos hábitos y ya actuamos con cierto automatismo.

Si no dispone de un cronómetro para controlar el tiempo -preferiblemente con cuenta regresiva- que su reloj de pulsera sea de modo de presentación horaria digital. Es la única forma de que trabaje cómodamente y no se exceda respecto a ese tiempo que se asigne para cualquier trabajo informativo: hoy en los estudios de radio, en la facultad, por el profesor, o bien, mañana, en el escenario al que le

envíe su jefe de informativos, para cubrir un acontecimiento interviniendo en directo o para realizar una entrevista de duración limitada.

### 13.1.1. *Las señales horarias*

Este automatismo utilizado en la radio lo forman seis señales sonoras llamados en nuestra jerga '**pitidos**': los primeros, suenan cinco segundos antes de la hora exacta y el último -el sexto- dura algo más que los cinco primeros y suena coincidiendo con la hora exacta en ese momento.

Nunca antes de las *horarias* (así se les llama también en la jerga de la radio) deberían emitirse contenidos en diferido, grabados, para evitar problemas de ajuste si se produce alguna incidencia técnica durante la emisión. Tampoco debe hacerse referencia en un guión a estas señales horarias, porque su inserción "en aire", si así se contempla en la imagen de continuidad de la emisora, o cadena, se produce, como hemos dicho, de modo automático. Los espacios radiofónicos deben empezar a su hora, a la hora en punto, se escuchen o no, las señales horarias.

### 13.1.2. '*Cortes de voz*' de 30 segundos y *cuñas* de 19 segundos

Cuando de noción del tiempo en la radio se trata, otra situación difícil de entender por los alumnos al principio, se presenta cuando se les pide que, del testimonio sonoro de un personaje, extraigan un "corte de voz" de 30 segundos en el que el personaje diga algo interesante con lo que ilustrar la noticia a la que acompaña el mencionado testimonio sonoro. Algunos no pueden creer que ello sea posible. Aunque no lo crea, así ocurre en la profesión; tiene pues que aprender a controlar tiempos particularmente breves.

La incorporación de la informática a la realización radiofónica está obligando a los operadores, a ser aún más exigentes con el estricto cumplimiento de los tiempos ya que los ordenadores, en los que se programan los productos a emitir, no entienden que en un informativo, en el que se ha dispuesto para el *cierre* una *pieza* que ponga la nota de color, de dos minutos, ésta dure dos minutos y unos segundos más. Si la salida de ese informativo es la conexión con la central -si se tratara de una emisión en cadena- no le quepa ninguna duda de que el sistema

informático la cortará, dejando sin su final o cierre la mencionada *pieza* para la que sólo se habían reservado dos minutos -ni más, ni menos- y que el redactor no supo o no tuvo tiempo para ajustar.

Con el fin de evitar problemas como el descrito que se ocasionan por no atenerse a los tiempos convenidos, ya hay departamentos comerciales de cadenas y emisoras en las que un recurso publicitario como las cuñas de radio, con duración patrón de 20 segundos, ya no se piden de 20, sino de 19 segundos. Esos 19 segundos, llevados a un ajuste fino, serán 19 segundos y 59 centésimas; o sea, casi 20 segundos que sí aceptaría el sistema informático del ordenador donde se programa la cuña. No aceptaría, por el contrario, 20 segundos y 59 centésimas que casi serían 21 segundos. Por eso, hoy, ya se piden cuñas de 19 segundos. Y acabo de explicarles el porqué de esa petición no precisamente caprichosa.

Resumiendo. En la radio hay que medir muy bien el tiempo. Hay que hacerlo con precisión. Usted haga lo que le pidan si no quiere que le rechacen el trabajo o le amonesten. Primero cumpla con su deber como buen profesional. No haga perder el tiempo a sus compañeros ni tampoco, como a veces se hace en las clases, con el profesor, intente justificar lo injustificable; al menos así es en el mundo de la radio. Luego, si dispone de tiempo sobrante, puede experimentar con nuevas ideas e incluso proponerlas para su aceptación. Pero esto ya es otro asunto.

### **13.2. Errores y disculpas en antena**

La pregunta es: *¿siempre hay que pedir perdón por los errores que se cometan en antena? Vayamos con la respuesta: no siempre; depende.*

La situación es bastante frecuente en los que empiezan de becarios o aquellos otros que viven sus primeras experiencias como profesionales. Es lo que llamo “el perdón de los novatos”. No necesariamente hay que pedir perdón cuando nos equivoquemos o cometemos pequeños errores. Si se hace, vamos a distraer al oyente que tratará de descubrir -si no lo detectó a tiempo-, la falta por la que el locutor pide perdón a sus oyentes. Debe pedirse perdón, si nos damos cuenta del error, sólo tras cometer una equivocación importante. Por ejemplo, al confundir un nombre o apellido de una persona, o bien cuando atribuyamos un cargo o responsabilidad

equivocados a un personaje. En 2004, recién nombrado el nuevo titular de la Fiscalía General del Estado, Cándido Conde-Pumpido, el redactor de una importante cadena de radio, dijo: "...el fiscal general del Estado, Cándido Conde Cupido, [*de inmediato rectificó, añadiendo*] ¡Perdón! El fiscal general del Estado, Cándido Conde Pumpido...". Aquí, en este caso, la rectificación con el perdón por delante, está justificada. No lo estaría ante cualquier traspies en la lectura; entre otras cosas porque no tiene importancia, si no afecta a la comprensión de la información que se dice, y también porque los errores en la lectura son, para los que empiezan, el pan nuestro de cada día y continuamente estarían pidiendo el mencionado 'perdón' incómodo en este caso para quienes escuchan.

### 13.3. La cuenta atrás

Esta rutina se realiza siempre que se vaya a grabar cualquier intervención hablada o de otro tipo; bien porque la lleve a cabo el propio redactor o bien porque éste, conecte con la emisora para que le graben la crónica, el comentario o cualquier otra información o noticia.

Tiene sentido, como hemos dicho, si se va a grabar, sea cual sea el soporte, pero especialmente si se trata de una grabación en cinta magnetofónica para facilitar a los técnicos, entre otras cosas, la reproducción en el punto exacto de arranque de la grabación.

#### 13.3.1. *Cómo ha de decirse*

La *cuenta atrás* ha de decirse colocando el micrófono frente a la boca, a la distancia adecuada. Con el volumen y tono de voz que emplearemos durante la grabación y a velocidad normal -ni muy rápido, ni lento- diremos los números de la cuenta atrás desde el 10, el 5 ó el 3 y hasta el número cero inclusive, de modo regresivo. Dicho, quedaría así:

CINCO, CUATRO, TRES, DOS, UNO, CERO...

[comienzo del relato informativo]

No lo olvide, para llevarla a cabo: debe emplear la voz de forma alta, clara y firme, sin titubear.

### 13.3.2. *Algunas funciones de la cuenta atrás*

Esta rutina de la *cuenta atrás* previa a las grabaciones, especialmente cuando son en soporte de cinta -de casete o de bobina abierta- sirve para lo siguiente:

1º Si se trata en una grabación magnetofónica, para indicar al técnico el punto preciso de su comienzo.

2º Para que el aparato grabador reajuste el Control Automático de Grabación (CAG) del magnetófono -si dispone de este dispositivo- y de ese modo no se produzcan variaciones bruscas en el sonido que tenga que registrarse.

3º Para que el periodista aproveche y *aclare* su voz, en ese momento inicial de la cuenta atrás. Será útil empezar la cuenta desde 10 cuando la voz o las circunstancias lo recomienden.

4º Para advertir indirectamente al público que nos esté observando, que se va a empezar el trabajo de grabación y que, en cierto modo, (se sobrentenderá) se ruega silencio en el entorno.

5º Para cubrir con esa *cuenta atrás*, cualquier olvido del periodista en relación a la presencia de banda inerte al comienzo de la cinta o casete que, como se sabe, no graba; por ello lo de inerte. Esta última razón es evidente pero, desconozco el motivo (despistes quizá) por el que bastantes principiantes se olvidan de ese tramo inicial y empiezan su grabación sin que se escuche la cuenta atrás y, a veces, si han corrido mucho, incluso con la grabación de su entrevista, o de lo que sea, inservible porque no se oye entera.

### 13.3.3. *Qué no debe hacerse en la cuenta atrás*

1º Llevarla a cabo, parar el stop o la pausa y reanudar a la hora de la entrevista. No es correcto porque entonces se vería afectado el sistema automático de grabación y el registro podría empezar con cualquier ruido no conveniente.

2º No utilizar la fórmula de cuenta indicada antes. Téngase presente que cualquier cuenta atrás que se haga sin terminar con el cero final, sorprenderá al operador de sonido que tendrá que rebobinar para escucharla de nuevo y así dar paso al comienzo de la grabación sin problemas. No valen expresiones del tipo: "uno y adentro"; "uno y... pincha"; "cero y al aire", etc. o acabando en "tres, dos y uno" pasando acto seguido a la grabación. Todas estas fórmulas son inútiles de no existir acuerdo previo sobre ellas.

3º Realizar la cuenta atrás en lugar distinto al de la grabación: Esta operación, no correcta y poco profesional, convierte en inservible la rutina que nos ocupa.

### 13.4. La prueba de voz

En el periodismo radiofónico la llamada *prueba de voz* es un tipo de prueba de sonido que se realiza antes de las grabaciones o de las intervenciones desde exteriores.

La prueba de voz se realiza porque lo solicita el técnico de sonido, o porque así conviene y la pide o lleva a cabo el propio locutor o reportero, en este caso, cuando trabaje sin la asistencia de un técnico de exteriores.

Se trata de controlar básicamente el caudal sonoro de la voz de quienes va a intervenir en antena o en una grabación.

Para hacer la prueba de voz con la emisora o con un control técnico en exteriores, seguiremos los pasos que nos vayan indicando y no pararemos hasta que el operador de control nos diga otra cosa.

Si nos encontramos en un locutorio, la prueba de voz la solicitará el técnico de sonido a cada una de las voces que van a intervenir en la grabación, especialmente cuando no se conocen esas voces y conviene, por ello, llevar a cabo un control de calidad de las mismas.

La prueba de voz se solicita sea cual sea el producto radiofónico: grabación de un comentario radiofónico, recepción en estudios de una crónica desde exteriores o la toma de voz para realizar una cuña de autopromoción de un programa o, por qué no, la careta de un espacio determinado.

#### 13.4.1. Procedimiento

Una vez nos disponemos a efectuar la prueba de voz convendrá seguir los pasos siguientes:

- Cuando nos diga el técnico empezar a hablar ante el micrófono que vayamos a utilizar, como lo haremos tras la prueba: con la misma intensidad, la misma entonación, la misma distancia del micrófono. Lo correcto será que se lea el mismo texto que se utilizará luego y que posiblemente sea el que figura en el guión de radio.
- Si la prueba de voz es para grabar una intervención improvisada, en la que no se disponga de guión, se seguirán los pasos del punto a) sin tener en cuenta lo que se dice del guión. Ante la ausencia de un texto concreto, el profesional debe empezar a decir lo que se le ocurra, hasta que el técnico de control le diga ¡basta!, suficiente. Nunca deberá empezar el locutor o redactor tonteando con frases del tipo:



*¿qué quieres que te diga?... ¿ya está claro? ¿Y ahora qué más digo?* El técnico indicará el principio y el final de la prueba de voz que se prolongará tanto como necesite para ajustar ganancia y niveles de micrófono y, si procede, dar algún retoque ecualizando el sonido. Cuanto mejor haga esta prueba rutinaria el redactor o locutor, menos tiempo hará perder a todos.

- La profesionalidad de los técnicos hará innecesaria la mencionada prueba de voz siempre que se trabaje en las condiciones habituales y se conozca la voz de los redactores o locutores que han de intervenir. Para un buen operador de sonido, partir de un ajuste intermedio de la señal, facilitará rápidos reajustes -que no se apreciarán en antena- nada más se digan las primeras palabras ante el micrófono. De este modo es como a diario se suelen comenzar las grabaciones de sonido. Así se hace en las intervenciones en directo para las que no siempre se realizan las pruebas de voz y en donde los ajustes de volúmenes de éstas se hacen sobre la marcha.

### 13.5. De las intervenciones en cadena

Cuando una emisora está adscrita a una cadena de radio, es frecuente efectuar intervenciones con distinta finalidad. Me referiré a distintas situaciones.

Las ruedas o *rondas informativas* constituyen un formato utilizado en la radio de modo permanente para ofrecer información puntual, bien sea de los resultados deportivos en un programa tipo carrusel, o bien información de servicio como la situación del tráfico en las carreteras o el estado del tiempo, entre otros muchos casos.

Técnicamente las rondas informativas se efectúan por el sistema de conexión conocido en la jerga como **múltiplex**. El múltiplex, dependiendo de su capacidad, en cuanto al número de canales que pueda acoger de una sola vez, podría permitir, técnicamente hablando, la intervención simultánea de todos los puntos informativos conectados en un momento dado; no obstante, si hablaran todos a la vez, se haría difícil la escucha por los oyentes. No es el caso porque se establecen códigos de trabajo para que, pudiendo intervenir a la vez, lo hagan cuando toque a cada uno.

Al margen de lo excepcional del *carrusel deportivo*, formato en el que ya se sigue una rutina de trabajo que ronda la perfección del sistema sin que el oyente perciba su complejidad real, en el día a día se

presentan algunos problemas cuando se trata de establecer un múltiplex:

- se anuncia a una redactora y se escucha la voz de un redactor (o viceversa); fallo, en este caso, de coordinación.
- se acopla el sonido en cuanto se abre el canal del múltiplex a la emisora local que está a punto de entrar; despistes del redactor de la emisora local.
- no se consigue establecer la conexión con el punto informativo anunciado por el conductor de la rueda; posible fallo de control central en cabecera o de la emisora local que no activó la conexión para entrar en cadena.

Y algunos más que por poco que uno se fije en los programas de radio apreciará enseguida.

Por todo lo dicho, me limito a sugerir, al futuro profesional, algunas rutinas para que sus primeras *ruedas informativas* -quizá sea lo primero que se le encomiende hacer- le salgan perfectas:

a) En el momento de informar debe ajustarse a lo que se le ha pedido sin salirse del tema. Por ejemplo: “minuto y resultado” de una competición deportiva, pues ya sabe: minuto de juego y resultado en el marcador. Si no se ha pedido nombre de los autores de los tantos, no se dan. Se suele hacer de ese modo, para que no decaiga el ritmo, la dinámica de los programas, cuando en las rondas son muchas las emisoras que intervienen.

b) Si se encuentra en una emisora local, en el momento en que se sitúe en el locutorio ante el micrófono, en turno de espera hasta que le den paso, se abstendrá -si tiene el micrófono abierto (piloto rojo encendido)-, se abstendrá, digo, de hacer ruidos de cualquier tipo ni comentar nada si alguien le acompaña si no quiere correr el riesgo de interrumpir de modo no oportuno la rueda informativa. Mucho menos simulará carraspeos o rascará levemente el protector del micrófono para comprobar -curiosidad de novato- si en *control central* de la cadena le tienen ya “en aire” o no.

Los turnos de espera se establecen de antemano y siempre son los mismos sabiendo, en cabecera de cadena, el nombre de quien va a intervenir informando desde cada emisora. Cuando se produzcan cambios y no sea el mismo periodista de siempre el que vaya a entrar en cadena, hay que advertirlo previamente a que se celebre la rueda, por línea interna. Si se trata de un cambio de última hora y no se ha podido avisar, y se le anuncia con nombre distinto al suyo, se

abstendrá de comentar nada al respecto. Si le conoce el moderador de la rueda y lo estima oportuno, ya procederá a corregir el fallo tras su intervención.

c) Ocurre a veces en las ruedas informativas, cuando las cosas no salen bien (en jerga, cuando actúan los llamados ‘duendes de la radio’) que al darnos paso, teniendo la conexión lista por nuestra parte, no se nos escucha en cadena. Se insiste en que entremos *en aire* y nada: desde la emisora local, el redactor *desgañitándose* para que se le oiga y nada puede hacerse. Desde cabecera de cadena siempre se concluye más o menos así, sin intentarlo más de dos veces: “Bien... parece que no tenemos, de momento, esta conexión... Seguimos informando.”

Si se nos diera paso con posterioridad, no se hará referencia al incidente a pesar de que no se trataba de un fallo nuestro -lo sabíamos, seguro-, ni tampoco se utilizarán expresiones del tipo: “¡como decíamos...!”, o bien, “como queríamos decir...” [y ustedes, cadena, no nos han dejado, se parece insinuar a modo de autoexculpa].

d) Un último consejo para intervenir en las ruedas informativas. Utilice señal de retorno que no sea procedente de satélite si no quiere que se le trabe la lengua al hablar y parezca que no sabe lo que dice. La señal satelital llega con un retardo mínimo que hace que nos oigamos descompasados a través de los auriculares, lo que provoca errores y torpeza en el hablante o informante en este caso. No olvide tampoco, con micrófono *en aire*, llevar los auriculares sobre su cabeza, bien colocados y ajustados a sus pabellones auditivos (orejas) y a un volumen alto pero nunca sobrepasado: le perjudicaría su sentido auditivo y provocaría desagradables silbidos y acoples en la señal sonora.

### 13.6. Sobre las grabaciones

La incorporación de los sistemas de grabación a la radio -primero sobre frágiles discos y luego sobre rudimentarias cintas- supuso una verdadera revolución en su día: permitieron pasar de una radio hecha en directo a poder realizarla en diferido.

En la actualidad los sistemas de grabación de sonido sobre cinta magnética ya son historia en casi todas las emisoras. El sonido hoy se registra y conserva directamente en los denominados **discos duros** de los ordenadores.

La grabación, sea sobre soporte tradicional, en cintas magnetofónicas -ya en vía de extinción-, o sobre el disco duro de ordenador puede llevarla a cabo el técnico de sonido o directamente el periodista.

Cualquier grabación, sea sobre el soporte que sea, debería llevar su correspondiente etiqueta, ficha de identificación de su contenido y *matrícula*. Esta necesidad es patente cuando se trata de cintas magnetofónicas de bobina abierta o de casete, pero afecta igualmente a cintas DAT, cintas en cartucho, así como a los discos compactos domésticos (CD) y discos mini (MD). No olvide identificarlas y señalar de algún modo su contenido.

En el caso de documentos sonoros digitalizados, en el ordenador, deberá seguir la rutina de trabajo que se haya establecido en la emisora de radio en la que desempeñe su trabajo; rutina que seguirá al pie de la letra cuando de nombrar los archivos de sonido, para su archivo en el servidor, se trate. La llamada *matrícula* de los archivos sonoros informatizados es un código distinto al nombre del documento en cuestión que, por ello, puede utilizarse con diferente fin: identificación por el departamento comercial de anuncios publicitarios, programación automatizada de contenidos y algunas otras funciones de identificación en el sistema.

No hace falta que mencionemos aquí el papel fundamental que juegan las grabaciones como soporte de los archivos sonoros documentales de las emisoras pero, estos, ya son el objeto de una obra distinta a la que en este momento acabo de concluir.

## BIBLIOGRAFÍA

---

### A. Obras consultadas

- [1] BALSEBRE TORROJA, Armand, *La profesionalidad periodística en la radio española* [investigación inédita], Bellaterra, UAB, Departament de Comunicació Àudiovisual i Publicitat, 1993, p.328.
- [2] DOVIFAT, Emil, *Periodismo 1*, México, U.T.E.H.A., 1964 (reimpresión).
- [3] FAUS BELAU, Ángel, *Historia de los primeros cien años de la radio y la televisión*, Barcelona, Ediciones Internacionales Universitarias, 1995.
- [4] FRANQUESA, Ester (dir.), *Societat de la informació: noves tecnologies i Internet: diccionari terminològic*, Barcelona, TERMCAT, 2000.
- [5] LÓPEZ VIDALES, N. y PEÑAFIEL, C. (Coords. y Edits.), *ODISEA 21. La evolución del sector audiovisual*, Madrid, Fragua, 2003.
- [6] ORTIZ, Miguel A. y Cuesta, Juan, *La radio digital. Nuevos perfiles profesionales*, Madrid, Instituto Oficial de Radio y Televisión (RTVE), 2003.
- [7] PRADO, Emili, *Estructura de la información radiofónica*, Barcelona, ATE, 1981.
- [8] RODERO ANTÓN, Emma, *Locución radiofónica*, IORTV-Publicaciones Universidad Pontificia, 2003.
- [9] RODRÍGUEZ, José Manuel ("Rodri"), *Técnicas de locución radiofónica*, IORTV, Madrid, 2000.
- [10] SAIZ OLMO, Jesús, *La redacción informatizada en radiodifusión sonora: su incidencia en el proceso de producción de la noticia. El caso de Valencia* (Tesis doctoral), Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona. Departament de Comunicació Àudio-visual i de Publicitat, 1995.

- [11] SAIZ OLMO, Jesús, *Nueva radio para nuevos tiempos con nuevos modos entre nuevos medios*, Valencia, Fundación Universitaria San Pablo-CEU, 1998.
- [12] SERRANO, Sebastià, *El regalo de la comunicación*, Anagrama, Barcelona, 2004.
- [13] ZABALETA URKIOLA, Iñaki, *Tecnología de la información audiovisual. Sistemas y servicios de la radio y televisión digital y analógica por cable, satélite y terrestre*, Barcelona, Editorial Bosch, 2003.

## B. Bibliografía seleccionada

- ALTEN, Stanley R., *El manual del audio en los medios de comunicación*, Andoain, Escuela de Cine y Vídeo, 1994.
- BALSEBRE, A., MATEU, M. y VIDAL, D., *La entrevista en radio, televisión y prensa*, Madrid, Cátedra, 1998.
- BALSEBRE, Armand, *El lenguaje radiofónico*, Barcelona, Cátedra, 1994.
- BALSEBRE, Armand, *La credibilidad en la radio informativa*, Barcelona, Feed-Back, 1994.
- CEBRIÁN HERREROS, Mariano, *Géneros informativos audiovisuales*, Madrid, Ciencia 3, 1991.
- DE LA BANDA, Mariano, *Escafurcios y palabras. Diccionario de abuso de la lengua castellana*, Madrid, Temas de Hoy, 2001.
- LÓPEZ VIDALES, Nereida y PEÑAFIEL SAIZ, Carmen, *La tecnología en radio. Principios básicos, desarrollo y revolución digital*, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2000.
- MARTÍNEZ-COSTA, María del Pilar (coord.) *Información radiofónica. Cómo contar noticias en la radio de hoy*, Barcelona, Ariel, 2002.
- MERAYO PÉREZ, Arturo, *Para entender la radio. Estructura del proceso informativo radiofónico*, Salamanca, Universidad Pontificia, 1992.
- MUÑOZ, José Javier y GIL, César, *La radio. Teoría y práctica* (2ª ed. revisada), Madrid, IORTV, 1994.
- SOENGAS, Xosé, *Informativos radiofónicos*, Madrid, Cátedra, 2003.
- VENTÍN PEREIRA, José Augusto, *Programación en radio: una propuesta teórica*, Madrid, Fragua, 2003.