



Universidad Nacional
Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística
(C.I.D.E.A)

Metodología para la creación de una ficción sonora basada en el libro "La Ruta de su Evasión" de la autora Yolanda Oreamuno.

Proyecto de Graduación presentado en la Escuela de Música

Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística

Universidad Nacional

Campus Omar Dengo

Para optar al grado de Licenciatura en Música con Énfasis en Educación Musical

Sustentantes:

MÓNICA MORALES CASCANTE

1-1567-0645

DANIELA AGUILAR SEMERARO

1-1563-0648

Octubre 2024

Metodología para la creación de una
ficción sonora basada en el libro "La Ruta
de su Evasión" de la autora Yolanda
Oreamuno.

Dedicatorias y Agradecimientos

Daniela Aguilar Semeraro:

Quiero dedicar este proyecto y a la vez agradecer a mis personas más queridas en el mundo: a Nonna Ornella y tía Mary, por cuidar de mí y darme motivación para ser mejor cada día. A mis papás, Luis y Giovanna, por inculcarme la excelencia desde pequeña y por enseñarme a dar siempre lo mejor de mí. A Néstor, por ser el compañero más amoroso y comprensivo durante todo este proceso. A mis hermanos y hermana, Daniel, Emilio y Natalia, pues espero ser siempre un buen ejemplo para los tres, y a Mónica, mi compañera de proyecto, quien antes, durante y después de este proceso he tenido el honor de llamar ante todo mi amiga.

Mónica Morales Cascante:

A mi familia, que ha sido el soporte para sobrellevar el camino en estos años de descubrimiento, en especial a Yadira Cascante, mi mamá, por ser mi sostén y fortaleza. Agradezco a las amistades curiosas que, en muchas conversaciones, fueron parte de los cimientos de este proyecto. A Daniela, por creer y sostener un sueño conmigo; dedico este momento a tantas tardes en las que imaginamos formas de construirlo. A quienes estuvieron y fueron parte importante de lo que se ha construido. Quiero agradecer la compañía de Priscilla Arias, quien, siempre amorosa y con fe, me acompañó y sostuvo hasta cerrar el camino. Gracias por tanto amor.

Agradecimiento conjunto:

De parte de ambas queremos expresar un profundo agradecimiento a nuestra tutora Deborah Singer González. Desde los primeros planteamientos de este proyecto, supimos que su amplio conocimiento y trayectoria no solo como Músico y Educadora Musical sino también como Máster en Literatura Latinoamericana, serían la amalgama perfecta requerida para poder llevarlo a término. El entusiasmo que mostró hacia este proyecto, su sensibilidad como persona y su experticia como docente fueron una parte importante de nuestra motivación para llevarlo a cabo y nos dio la confianza para explorar y visitar de manera cada vez más profunda y compleja una obra literaria que tiene un alto valor personal para ambas.

Queremos agradecer también a Katarzyna Bartoszek Plezsko, subdirectora de la Escuela de Música, por su constante orientación para poder realizar todos los procesos administrativos requeridos para este proyecto. Apreciamos inmensurablemente su disponibilidad, disposición y gentileza para responder nuestras preguntas y acompañarnos en el proceso.

Agradecer a José Arceyuth Jiménez por brindarnos apoyo como actor de voz y brindarle al proyecto una interpretación profesional. A Yudrith Barrantes Ramírez por su generosidad y entrega dando vida al personaje de Teresa, con una voz profunda y emotiva. Gracias a ambos por el tiempo y la energía.

Finalmente, queremos agradecer a nuestros lectores Mabel Marín Ureña y Daniel Solano Ulate por regalarnos recursos tan valiosos como su tiempo y conocimiento para la revisión de este proyecto. La guía de ambos y sus comentarios finales dieron cierre y redondez a nuestro trabajo y nos aportaron perspectivas que enriquecieron el producto final.

Con todo nuestro cariño y admiración, muchas gracias a todos.

Daniela y Mónica.



Índice

Tabla de contenido

CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN	12
1.1 DESCRIPCIÓN DEL TEMA Y SU IMPORTANCIA	12
1.2 PREGUNTA	18
1.3 OBJETIVOS.....	19
1.3.1 <i>Objetivo General</i>	19
1.3.2 <i>Objetivos Específicos</i>	19
1.4. ANTECEDENTES	20
1.4.1 <i>Antecedentes sobre ficción sonora en España</i>	20
1.4.2 <i>Antecedentes Latinoamericanos</i>	22
1.4.3 <i>Antecedentes en Costa Rica</i>	23
CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO	25
2.1 FICCIÓN SONORA: DEFINICIÓN, ORIGEN Y PROCESO DE CREACIÓN	25
2.2 LA ADAPTACIÓN LITERARIA EN FUNCIÓN DE LA FICCIÓN SONORA.....	26
2.2.1 <i>Aspectos a considerar en la elección de los textos literarios</i>	26
2.2.2 <i>Aspectos a considerar en la adaptación del texto literario</i>	27
2.2.3 <i>La estructuración del sonido: el guión.</i>	29
2.2.4 <i>Creación de la matriz de acontecimientos</i>	32
2.3 EL LENGUAJE RADIOFÓNICO	33
2.3.1 <i>Elementos del lenguaje radiofónico en la ficción sonora</i>	35

2.4 LA IMAGEN SONORA EN EL RADIODRAMA Y LA FICCIÓN SONORA.....	44
2.5 LA CREACIÓN DE IMÁGENES MENTALES EN LA FICCIÓN SONORA	50
2.6 FICCIÓN SONORA	55
2.6.1 Tipos de Ficción Sonora	56
2.7 EDICIÓN Y MEZCLA DEL AUDIO GRABADO:.....	58
2.7.1 Mezcla:.....	63
2.7.2 Efectos.....	63
CAPÍTULO III: MARCO METODOLÓGICO	64
3.1 FUENTES DE INFORMACIÓN	64
3.2 ESTRATEGIA METODOLÓGICA	67
3.3 TÉCNICAS E INSTRUMENTOS.....	68
CAPÍTULO IV: DISEÑO, EJECUCIÓN Y EVALUACIÓN DEL PROYECTO	69
4.1 LECTURA Y ANÁLISIS DE LA NOVELA.....	69
4.1.1 Primera lectura formal y elaboración de la línea de tiempo:	69
4.1.2 Segunda lectura formal y elaboración de la matriz de acontecimientos:.....	70
4.1.3 Perfil de personajes y espacios según el libro y perfil de personajes desde la perspectiva del grupo investigador.	71
4.2 ADAPTACIÓN/REDUCCIÓN DE LA NOVELA.....	73
4.2.1 Primer ordenamiento de la obra en episodios	73
4.2.2 Elaboración del guión para la grabación de la ficción sonora.....	77
4.3 GRABACIÓN DE LOS ACTORES DE VOZ.....	79
4.3.2 Grabación de Vasco: 13 de septiembre del 2021, grabación con José Arceyuth Jiménez	83
4.4 EDICIÓN Y POST-PRODUCCIÓN.....	84
4.4.1 Producción de la Ficción Sonora	85
4.4.2 Edición	86
4.4.3 Efectos sonoros:.....	87

4.4.4 Música	89
4.4.5 Mezcla	91
CAPÍTULO V: EVALUACIÓN DEL PROYECTO	94
5.1 CONCLUSIONES.....	94
5.2 RECOMENDACIONES.....	97
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	100
ANEXOS	107
ANEXO 1. LÍNEA DE TIEMPO DEL LIBRO “LA RUTA DE EVASIÓN”	107
ANEXO 2. MATRIZ DE ACONTECIMIENTO.....	108
ANEXO 3. PERFIL FÍSICO Y PSICOLÓGICO DE LOS PERSONAJES DEL LIBRO “LA RUTA DE SU EVASIÓN”	140
ANEXO 4. PERFIL PSICOLÓGICO DE LOS PERSONAJES DESDE LA PERSPECTIVA DEL GRUPO INVESTIGADOR.....	153
ANEXO 5. PERFIL DE VOZ DE LOS PERSONAJES DEL LIBRO “LA RUTA DE SU EVASIÓN”	156
ANEXO 6. ESPACIOS FÍSICOS DESCRITOS A LO LARGO DE LOS CAPÍTULO DEL LIBRO “LA RUTA DE SU EVASIÓN”	159
<i>Capítulo I.....</i>	<i>159</i>
<i>Capítulo II.....</i>	<i>161</i>
<i>Capítulo III.....</i>	<i>162</i>
<i>Capítulo IV.....</i>	<i>163</i>
<i>Capítulo V.....</i>	<i>164</i>
<i>Capítulo VI.....</i>	<i>164</i>
<i>Capítulo VII.....</i>	<i>165</i>
<i>Capítulo VIII.....</i>	<i>166</i>
<i>Capítulo IX.....</i>	<i>166</i>
<i>Capítulo X.....</i>	<i>167</i>
<i>Capítulo XI.....</i>	<i>168</i>
<i>Capítulo XII.....</i>	<i>169</i>

ANEXO 7. GUIÓN DEL CAPÍTULO GRABADO SOBRE “LA RUTA DE SU EVASIÓN”	170
ANEXO 8. IMÁGENES DE LAS SESIONES DE GRABACIÓN.....	190

Capítulo I: Introducción

1.1 Descripción del tema y su importancia

La ficción sonora es un género radiofónico de ficción, similar al radiodrama, que busca sonorizar una narrativa utilizando elementos como la palabra (diálogo y monólogo), la música, los efectos sonoros y los planos sonoros, todos ellos componentes del lenguaje radiofónico. En este género, se pueden abordar una diversidad de temáticas y su difusión puede realizarse a través de diversos medios de comunicación, como la radio, internet y plataformas de *podcasting*.

En este proyecto se elaboró una metodología para la creación de una ficción sonora basada en la novela *La Ruta de su Evasión*, de la autora costarricense Yolanda Oreamuno Unger. Para su adaptación, se elaboró el guión de la obra utilizando para el producto de la investigación los primeros dos capítulos de la misma, donde se buscaron aquellos escenarios que fueran favorables para su sonorización sin perder la esencia ni el hilo conductor de la historia. Para poder alcanzar lo anterior fue necesario hacer previamente un **análisis de la obra**, tanto desde su plano **estructural y psicológico** como desde su potencialidad para ser adaptada al sonido, ya que los contrastes de la obra y la diversidad de planos espaciales y temporales, sirvieron como insumo para la experimentación de efectos de sonido, planos sonoros y de secuencias narrativas de amplio desarrollo estético, así como la consecuente manipulación del sonido, aspectos que subrayan y enriquecen la narrativa de la historia.

Según Palacios (1997) es importante “crear hábitos de atención para buscar la concentración del oído, huyendo de mensajes visuales” (p.156). Él plantea que trabajar con relatos y cuentos es una forma de establecer relaciones entre lo narrativo y lo musical, por lo que se considera que la ficción sonora es un recurso que explota ampliamente estos y otros aspectos, tales como los planos y los efectos sonoros y que, además, ayuda a desarrollar capacidades de concentración, reflexión y abstracción, necesarias para la asimilación y el disfrute de la música, la narrativa y por supuesto, de las ficciones sonoras. El autor señala que “una de las labores primordiales de un educador -en casa y en la escuela- es procurar a sus discípulos un equilibrio entre la sensibilidad de sus sentidos (...) lo que necesitamos en nuestra educación musical: escuchar más” (p.40). El mismo autor añade:

En todos los terrenos de la educación abunda alarmantemente la carencia de una educación de la escucha, sin la cual es imposible que hablemos de música, pues esta solo existe cuando alguien está detrás de ella atendiendo. Esta especie de deformación de nuestra conciencia, cual es la falta del hábito de escuchar, termina por transformarse en ausencia total de interés hacia todo lo que suena (p.43).

Por lo tanto, para seguir, comprender y disfrutar de una ficción sonora, al igual que con la música, es necesaria una escucha activa que nos permita “relacionar, consciente o inconscientemente, los acontecimientos sonoros que se producen en el tiempo, todo ello captado por nuestra atención” (Palacios, 1997, p.44).

Según el autor, “escuchar es una actividad, no una pasividad” (p.154), que requiere esfuerzo y participación para que a lo interno del Ser Humano se pueda producir una reacción emotiva (p.106). En definitiva, la escucha atenta, y de igual forma la ficción sonora, “nos sitúa en el espacio y abre ante nosotros el paradójico libro del tiempo: se vive y se congela a la vez su devenir. Describe movimientos, volúmenes, distancias, panorámicas. perspectivas, planos concéntricos y establece coordenadas. Conjuga todos los tiempos gramaticales” (Palacios, 1997, p.105). Ayuda también al desarrollo de la memoria, la cual es vital mantener siempre activa, permitiéndole al oyente conectar los sucesos sonoros, relacionarlos en el tiempo y conocer su ordenamiento (p.71).

Por otra parte, el grupo investigador asume la postura de Camacho (1999), en la cual se considera que “el lenguaje radiofónico tiene siempre una doble vocación: por un lado, como instrumento de comunicación y, por otro, promotor de arte y de cultura” (p.3). Entendiendo cultura según la definición de la Unesco (tomado de INEC, 2017, p.19), como “el conjunto de los rasgos distintivos espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o grupo social y que abarca, además de las artes y las letras, los modos de vida, las maneras de vivir juntos, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias”. Es por lo anterior, que la selección de esta obra se basó en su actualidad y vigencia. A pesar de haber sido escrita en el año 1948, esta toca temas aún presentes en la realidad costarricense, sobre todo en términos de problemática social y familiar, sin promover patrones o valores que el grupo investigador considera como no apropiados y que son recurrentes en la sociedad costarricense. Un ejemplo de estos patrones es el machismo, el cual, a pesar de estar presente y ser una temática

recurrente en la obra, es trabajado por la autora a partir del cuestionamiento y la crítica de estos preceptos sociales, y no desde su validación.

Es de este modo que la riqueza de esta obra abre espacio para que la ficción sonora sea un medio de acercamiento a esta novela en particular, que cabe aclarar, no ha pretendido sustituir su lectura, pero sí dar insumos para que el oyente se interese más en ella y se hagan otros abordajes, otros análisis y otras lecturas que vayan más allá de la literalidad puesta en papel y que abran paso a una reflexión más crítica de la novela. Es decir, que al mismo tiempo que se trabaja con el sonido con un fin narrativo-comunicador, se ha pretendido también dar un producto sonoro a la sociedad con el cual pueda identificarse y construir sus propios discursos posteriores a la escucha y a la lectura, rescatando también una práctica radiofónica que ha perdido difusión en nuestro país, acarreado la consecuente pérdida de los beneficios que trae este tipo de formatos: estimular en el oyente la producción de imágenes mentales, aumentando la capacidad de escucha activa y consciente, así como el desarrollo de la creatividad.

La ficción sonora permite entonces interpretar ideas concretas, descripciones y espacios utilizando exclusivamente el sonido. Se emplean herramientas y técnicas ya experimentadas en el cine, como la manipulación del sonido para crear atmósferas, planos y paisajes sonoros. Todos los elementos sonoros, incluyendo música, efectos y diálogos, son esenciales para recrear estas ideas y espacios.

El análisis literario desde una perspectiva musical permite descomponer la narrativa en sus elementos esenciales, identificando momentos clave que pueden ser enriquecidos mediante

el uso de recursos sonoros. La capacidad de interpretar estos elementos sonoros, que incluyen música, efectos y diálogos, es esencial para la creación de ficciones sonoras.

La música en la ficción sonora no solo sirve como acompañamiento, sino que juega un papel crucial en la construcción de la narrativa. A través de melodías, armonías y ritmos específicos, la música puede establecer el tono emocional de una escena, indicar cambios en el tiempo o el espacio, y reforzar la identidad de los personajes.

Los efectos sonoros son igualmente importantes, ya que ayudan a crear un paisaje auditivo que sumerge al oyente en la historia. El sonido de pasos, el crujido de puertas, el murmullo de una multitud o el canto de los pájaros no solo añaden realismo a la escena, sino que también pueden simbolizar estados emocionales o eventos importantes. La habilidad para crear y manipular estos efectos requiere un conocimiento técnico y artístico que es fundamental para los educadores musicales.

Los diálogos, por su parte, son el medio principal a través del cual los personajes comunican sus pensamientos y emociones. La entonación, el ritmo y la dinámica de la voz deben ser cuidadosamente dirigidos para asegurar que el mensaje sea claro y que la personalidad de cada personaje se exprese de manera auténtica. En la ficción sonora, donde no hay elementos visuales para apoyar la narrativa, la voz se convierte en una herramienta poderosa que puede transmitir una amplia gama de emociones y significados.

Por último, el uso de la ficción sonora como herramienta pedagógica no solo estimula la creación musical, sonora y literaria sino que dota y promueve el uso de herramientas tecnológicas, aspecto crucial de este proyecto. Las tecnologías de edición y producción de audio

permiten a los educadores musicales enseñar a sus estudiantes cómo manejar estos recursos digitales y también traducir los conocimientos musicales a conceptos técnicos sobre el sonido. Estas herramientas no solo facilitan la creación de efectos sonoros y la mezcla de música y diálogos, sino que también permiten una experimentación creativa que puede resultar en nuevas formas de expresión sonora. El conocimiento y la competencia en el uso de estas tecnologías son habilidades esenciales que los educadores pueden transmitir a sus estudiantes.

Se espera, entonces, que este proyecto y la documentación de la metodología utilizada para elaborar la ficción sirva como insumo para el público interesado en crear este producto sonoro, especialmente, pero no únicamente, para docentes del área de educación musical. Desde el grupo investigador se considera que la elaboración de una ficción sonora puede ser un excelente punto de partida para que educadores musicales trabajen con el sonido, aplicando y desarrollando sus conocimientos estético-musicales, poniendo sobre la mesa que gran parte su labor consiste en trabajar con el sonido en general, y no solamente con obras meramente musicales o con la enseñanza de la lectoescritura musical.

1.2 Pregunta

¿Cómo elaborar una propuesta metodológica para la creación de ficción sonora tomando como referencia la novela "La ruta de su evasión" por medio del uso de herramientas como la matriz de acontecimientos, el perfil de los personajes y los elementos del lenguaje radiofónico?

1.3 Objetivos

1.3.1 Objetivo General

Elaborar una propuesta metodológica para la creación de ficción sonora tomando como referencia la novela "La ruta de su evasión" por medio del uso de herramientas como la matriz de acontecimientos, el perfil de los personajes y los elementos del lenguaje radiofónico.

1.3.2 Objetivos Específicos

1. Diseñar el guión de la ficción sonora a partir del análisis, extracción y síntesis de los personajes, acontecimientos relevantes y espacios físicos y psicológicos de la obra literaria "La Ruta de su Evasión".
2. Definir los elementos del lenguaje radiofónico, así como sus características, uso e importancia para su aplicación en la propuesta metodológica de la elaboración de la ficción sonora basada en la obra "La Ruta de su Evasión".
3. Producir la ficción sonora basada en el guión elaborado de la obra "La Ruta de su Evasión", mediante el uso de una estación de trabajo de audio digital.

1.4. Antecedentes

La búsqueda de antecedentes para este trabajo se centra en la revisión de artículos, archivos sonoros, entrevistas y tesis basadas en la ficción sonora y otros medios de difusión radiofónica. Esta investigación se ha enriquecido al considerar tanto las contribuciones institucionales como las iniciativas individuales que han moldeado la narrativa sonora en diferentes contextos, particularmente en España y América Latina.

1.4.1 Antecedentes sobre ficción sonora en España

En España, existe una larga tradición en el desarrollo de la ficción sonora, evidenciada por diversas instituciones que han dejado huella en este ámbito. Una de las entidades más destacadas es la Escuela de Radio TEA FM, un proyecto desarrollado en Zaragoza que se enfoca en el apoyo al desarrollo y la innovación radiofónica. Esta escuela ofrece cursos formativos en creatividad y producción radiofónica, podcasting, locución y doblaje. Su labor ha sido reconocida con premios como el Ondas 2012 y el AERO 2014, ambos dirigidos a la innovación radiofónica.

Paralelamente, el Congreso Internacional de Radioteatro y Ficción Sonora, organizado por la misma escuela, ha fomentado la creación y experimentación sonora. Este congreso está dirigido tanto a estudiantes como a profesionales interesados en la ficción sonora, ofreciendo conferencias, mesas redondas y talleres prácticos. Desde su primera edición en España, el congreso ha crecido para incluir a países como Colombia, Argentina, México y Chile, abordando temas relevantes como el streaming y el podcast.

En el ámbito de la producción, la Agencia ROM, creada en el año 2011, ha jugado un papel crucial en la recuperación del formato de radionovela. Esta productora ha lanzado varias series, entre las que destaca "Dédalo", una ambiciosa obra de ciencia ficción-terror compuesta por ocho capítulos.

Otro referente es Radio Nacional Española (RNE), que ha sido fundamental en la gestión del servicio público de radiodifusión nacional desde su fundación en 1937. Actualmente, RNE no solo produce programas de radio tradicionales, sino que también ha incursionado en el ámbito del podcast y la ficción sonora, con producciones como "Lorquiana", "Bienvenido a la Pasarela" y "Jekyll y Hyde".

El Instituto RTVE, por su parte, se dedica a la formación de profesionales en el campo de la radio, ofreciendo ciclos de grado superior de imagen y sonido. Los estudiantes de este instituto han participado en producciones de ficción sonora para RNE, contribuyendo a proyectos significativos como "Lorquiana".

En el ámbito digital, Prisa Audio / Podium Podcast ha consolidado sus contenidos en una plataforma que abarca una amplia gama de medios, incluidos EL PAÍS, AS, y Cadena SER, entre otros. Podium Podcast se ha destacado por sus ficciones sonoras originales, como "El Gran Apagón" y "Bienvenido a la vida peligrosa", y por su innovación en la narrativa a través de la serialización.

Las contribuciones individuales también son notables. Mayca Aguilera, quien ha trabajado en RNE y RTVE, se ha destacado como productora y co-guionista de series exitosas. Asimismo, Laura Romero, locutora y podcaster, es reconocida por su investigación en creaciones radiofónicas, a través de su blog "radioimaginamos". Por otro lado, Emma Roderó

Antón ha centrado su trabajo académico en la narrativa radiofónica y la locución, publicando múltiples artículos y libros sobre el tema.

La adaptación de obras literarias también ha sido un componente importante en la ficción sonora. Ejemplos destacados incluyen "Sherlock Holmes" de Arthur Conan Doyle, "Café de Artistas" de Camilo José Cela, y "El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde" de Robert Louis Stevenson, producidas por RTVE. Asimismo, la icónica obra "La Guerra de los Mundos" de Herbert George Wells, adaptada por Orson Welles en 1938, marcó un hito en la producción de radiodramas y sigue siendo un referente en la historia de la ficción sonora.

1.4.2 Antecedentes Latinoamericanos

La ficción sonora también tiene sus raíces en Latinoamérica. La Fundación SAGAI, creada en 2010, se enfoca en la comunicación alternativa y apoya la creación de productos radiofónicos, como radionovelas y documentales.

En México, el Podcast Radio UNAM se ha destacado por su producción de radiodramas que se transmiten a través de diversas plataformas. Este programa es parte de una colección reconocida por la UNESCO, que documenta la evolución del radioteatro entre 1961 y 2020. Además, la Bienal Internacional de Radio, organizada desde 1996 por Radio Educación, promueve el análisis y la innovación en el medio radiofónico a través de concursos y un programa académico que reúne a expertos y estudiantes.

En Uruguay, el Radioteatro de archivo es un programa que ha producido adaptaciones de obras literarias desde 1955. Actualmente, se transmiten estos programas por su relevancia en la historia de la comunicación radial. Anfibia Podcast, por otro lado, ha logrado un impacto significativo en América Latina con más de 500 episodios, enfocándose en series documentales

originales. Esta productora forma parte de Revista Anfibia, dirigida por Cristian Alarcón, que combina el rigor académico con una estética literaria y expandida. Reconocida por su periodismo narrativo y diseño sonoro inmersivo, se destaca la producción de "**Fugas: El plan perfecto no existe**" es un podcast narrativo de no ficción que explora las fugas más impactantes de cárceles en Argentina y Uruguay, contadas desde la perspectiva de los protagonistas.

Finalmente, Radio Ambulante se ha convertido en un referente del periodismo narrativo en América Latina, contando historias de la región a través de un formato inmersivo que abarca más de 200 episodios en diversos temas. Esta producción ha sido reconocida con múltiples premios y es un ejemplo de cómo la radio puede servir como un medio potente para contar historias relevantes y a menudo ignoradas. En 2020, se expandió a Radio Ambulante Studios y lanzó *El Hilo*, un podcast semanal que analiza las noticias más relevantes del continente.

1.4.3 Antecedentes en Costa Rica

En Costa Rica, la Asociación Voces Nuestras promueve la participación ciudadana mediante la creación de productos radiofónicos, incluyendo radionovelas que resaltan la historia y la cultura del país. Asimismo, el portal de "Mis lecturas por la radio", perteneciente a la Universidad de Costa Rica, adapta literatura costarricense para su producción radiofónica, ofreciendo narraciones accesibles al público.

La Radio INA, una emisora educativa, también ha fomentado la producción de radioficción con un enfoque pedagógico, buscando impactar positivamente en la educación y la comunicación dentro de la comunidad costarricense.

Capítulo II: Marco Teórico

2.1 Ficción Sonora: Definición, origen y proceso de creación

Desde el inicio de las transmisiones por ondas de radio, la comunicación a través de este medio sonoro ha servido para la difusión tanto de ideas, hechos, noticias y sucesos reales, como para relatos de ficción, que pueden incluso estar inspirados en hechos reales. Entre los formatos más conocidos para representar hechos de ficción se encuentran los radiodramas, el radioteatro y la representación de historias seriadas a modo de radionovelas.

Para Camacho (1999) la radio es una forma de expresión “dueña de un lenguaje singular cuya formulación puede tener una intencionalidad artística” (p.1) y que requiere de una aplicación adecuada de elementos del lenguaje radiofónico, como la voz y la música, los cuales se abordarán más adelante. Para esta autora, una de las artes con las cuales la radio maneja una relación muy estrecha es con la literatura en distintos formatos, sea poesía, cuento o novela, pero también se ha inspirado en otros medios de expresión como el teatro, siendo las representaciones de Broadway una de las primeras transmisiones que se realizaron a través de canales radiofónicos y que abrieron las puertas para el nacimiento del radioteatro y la radionovela.

En años más recientes, estos formatos de radioteatro y radionovela han evolucionado y dado origen a un formato sonoro mucho más complejo como lo es la ficción sonora. Según Aguilera y Arquero (2017), la ficción sonora se caracteriza por un lenguaje narrativo más complejo, que abarca todos los elementos del lenguaje sonoro: palabra, música y efectos

sonoros (y el respectivo uso del silencio) de una forma mucho más profunda. El principal objetivo de la ficción sonora es recrear espacios físicos de forma sonora, que transporten al oyente al mismo espacio donde suceden los acontecimientos y le provean de una experiencia más inmersiva. Es decir que, “al cerrar los ojos, el oyente consiga trasladarse a ese mundo y se mueva por él del modo en que los personajes de la historia lo hacen; que se sienta dentro de ella y rodeado por el sonido” (Aguilera y Arquero, 2017, p.120).

2.2 La adaptación literaria en función de la ficción sonora

2.2.1 Aspectos a considerar en la elección de los textos literarios

Como se ha mencionado anteriormente, la literatura es una de las artes con las cuales el panorama radiofónico, incluyendo la ficción sonora, comparten una estrecha relación. Este proyecto no será la excepción, ya que se basará en la adaptación de dos fragmentos de la obra “La Ruta de su Evasión” de la autora costarricense Yolanda Oreamuno.

Para Aguilera y Arquero (2017) el tipo de audiencia a la cual se dirigirá el producto sonoro será uno de los aspectos más importantes a considerar al momento de la elección del texto literario. Tal como es posible encontrar literatura dirigida a un público seleccionado, se pueden encontrar variedades de ficciones sonoras, enfocadas a poblaciones específicas que, aunque hayan sido adaptadas previamente al cine o la televisión, buscan innovar a nuevas formas de creación aprovechando las características particulares del medio radiofónico. Por ejemplo, existen programas de ficción sonora que se dedican solamente al género de terror o suspenso, así como programas enfocados al género de comedia o a una población más juvenil.

Sin embargo, no todas las poblaciones obligarán a ajustarse a géneros tan específicos, y es posible que el panorama de elección sea menos limitado en este sentido.

Ahora bien, propiamente hablando del entorno radiofónico, las autoras indican también que el material a utilizar debe ser adaptable al medio sonoro. Para esto debe cumplir con las siguientes características;

(...) que el texto tenga suficientes tramas internas, escenas de acción, espacios y ambientes que nos puedan generar interés en la creación de la atmósfera sonora. Que el texto suponga un reto sonoro para demostrar que el soporte radio permite afrontar cualquier contenido, siempre y cuando esté adaptado al medio. Y que el texto se adapte lo mejor posible a la potencia narrativa del sonido, tanto en la voz de los actores, como en la creación de espacios como en la aportación de la música (Aguilera y Arquero, 2017, p.123).

2.2.2 Aspectos a considerar en la adaptación del texto literario

Debido a que la ficción sonora y los demás géneros radiofónicos se componen solo del sonido, sin ningún apoyo de imagen visual, la adaptación de los textos literarios supone un reto que requiere de cierto nivel de destreza para ser conseguido con éxito.

Para Camacho (1999) la adaptación de la obra literaria al entorno radiofónico es un proceso tanto técnico como artístico que puede incluso llegar a ser riesgoso en el sentido de que la obra literaria pueda perder su significado. Para esta autora, el propósito no es transcribir la obra al formato sonoro tal cual está escrita, sino extraer el sentido y las emociones originales

del texto, aumentando o disminuyendo la intensidad de las imágenes literarias, y comprender que el producto radiofónico puede alejarse del texto original, sin perder su esencia e integridad.

Es importante recordar que el foco principal, aunque se hable de un texto escrito, es el sonido y que el oyente pueda vivir la experiencia sonora sin necesidad de referirse a imágenes visuales. Como lo indican las autoras, Aguilera y Arquero (2017) la máxima primordial es “lo que no suena, no está” (p.124).

Con la ficción sonora particularmente, la adaptación se vuelve incluso más compleja, porque se debe considerar (además de los personajes, las tramas y los diálogos), que el espacio sonoro tiene un mayor nivel de importancia. El espacio sonoro debe planearse desde las primeras etapas de producción de la ficción sonora, entendiendo su complejidad y sus dinámicas, ya que este se transforma conforme avanza la obra e interactúa con los personajes de la trama convirtiéndose en prácticamente uno más de ellos.

Para Camacho (1999) existen, entonces, tres tipos de adaptación radiofónica a partir del texto literario: la adaptación literal, la adaptación libre y la transposición radiofónica.

La adaptación literal busca “reproducir lo más fielmente posible las propuestas de la obra original” (p. 63). Durante el proceso de adaptación se removerán ciertas partes del texto y/o se reducirá la cantidad de personajes. Con textos largos se buscará reducir la obra literaria pero sobre todo condensarla manteniéndose lo más similar posible a la obra original. Otra modificación que pueden hacerse es adaptar el papel del narrador para que este sea interpretado por alguno de los personajes ya existentes en la obra, siendo representado, por lo tanto, con el mismo actor o actriz de voz.

Por su parte, en la adaptación libre, el texto original será solamente una guía para el guión a escribir. Como se ha mencionado anteriormente, el propósito de mantener el espíritu de la obra original siempre está presente. Sin embargo, en este tipo de adaptación las posibilidades son mayores y se puede obtener una creación totalmente nueva y distinta de la obra original. Se puede, por ejemplo, “modificar el orden de los acontecimientos, cambiar el estilo de la narración, crear otras escenas, incidentes o sucesos, etc., sin cambiar el tono y el sentido de la obra” (Camacho, 1999, p. 64).

Finalmente, la transposición radiofónica implica un proceso de transformación del producto original, trasladando del medio literario al medio radiofónico de una forma equilibrada. Es decir, no se mantiene demasiado fiel al texto como en la adaptación literal, ni se aleja tanto del texto como en la adaptación libre. En la transposición radiofónica se busca descubrir matices que estaban presentes en la obra, pero que estaban ocultos o eran menos evidentes. De este modo, se espera que la adaptación sonora contribuya a “profundizar el conocimiento, el valor y el significado de la obra” (p.64).

2.2.3 La estructuración del sonido: el guión.

Al momento de la elaboración del guión, Chion (2022) hace una distinción importante entre la historia y la narración. La historia se refiere exclusivamente a aquello que ocurre en el guión y la narración se refiere a la forma en la que se desarrollan los acontecimientos de la historia. Esta distinción y su correcta ejecución pueden hacer que una obra en la que no ocurre mucho se vuelva muy interesante, solamente por la forma en la que se ejecuta la narración. Por

el contrario, una narración pobremente ejecutada puede restar interés a una historia que en principio podría considerarse buena o interesante.

Para añadir interés a la narración el o la guionista puede tomarse la licencia de reordenar u ocultar información de la historia y acomodar su narración de forma que se generen “pequeños misterios” (Chion, 2022, p.65) para la audiencia.

Pese a lo anterior, el autor indica que debe tenerse la cautela de que el guión tenga unidad y no se divague demasiado en tramas secundarias o subtramas ni caer en el exceso de brindar demasiados detalles que podrían considerarse insignificantes. Es importante que el o la guionista determine cuál es el mensaje esencial de la obra que se desea comunicar, ya que se corre el riesgo de llenar en exceso o debilitar esta idea.

Se trata, pues, para el guionista, de determinar lo que él considera como esencial para no ahogarse en preocupaciones imprecisas y secundarias, y de saber sobre qué deberá, si llega el caso, hacer énfasis (...), todo ello con el fin de realizar mejor su idea. Y siempre, con el riesgo de caer en un guión, por el contrario, demasiado centrado, demasiado lineal, excesivamente ceñido a una sola idea (Chion, 2022, p.67).

Camacho (1999), hace una distinción similar a la de Chion, aunque con otros conceptos, sobre las etapas que se deben seguir para la elaboración de un guión radiofónico.

El primer paso será siempre la idea, la cual debe ser “clara y de fácil comprensión” (p.87), además debe ser factible y realizable de acuerdo con las capacidades técnicas del guionista y de la grabación, asegurándose que esté dentro de sus posibilidades. No tomar esto en cuenta puede empobrecer la ejecución del producto sonoro.

Seguidamente, corresponde la sinopsis de la historia, es decir, los eventos más sobresalientes del guión. Aquí no es necesario que estén claros todos los hechos del guión pero sí deben permitir que se comprenda la forma completa de la historia. En este apartado vale la pena recordar lo indicado por Chion en párrafos anteriores: no se debe exagerar en tramas secundarias pero la historia tampoco debe ser excesivamente lineal.

Como tercera etapa, viene el tratamiento, es decir la “elaboración y redacción del guión” (Camacho, 1999, p.88). Aquí es donde se incluirá toda la información de la historia y se dará forma a la narración, como la describe Chion (2022), es decir, cómo se desarrollan los acontecimientos de la historia.

Finalmente, Camacho (1999) nos detalla las dos últimas etapas de la elaboración del guión: la elaboración del guión literario y la elaboración del guión técnico. En el guión literario se materializa todo lo determinado en las etapas anteriores: “las acciones en un tiempo y espacio definidos, la descripción de los personajes y los diálogos” (p.90). Finalmente, en el guión técnico, se incluirán, como su nombre lo indica, todos los indicadores técnicos de la producción radiofónica, tales como el nombre del producto sonoro, los realizadores, los guionistas, los efectos sonoros a introducir y otras instrucciones particulares necesarias para la organización de la producción. Es importante destacar que no existe un formato determinado para la elaboración del guión técnico, ya que cada producción tendrá sus necesidades particulares. Sin embargo, como indica Camacho (1999):

Lo importante es que todas las indicaciones sean claras y comprensibles para que cada uno de los miembros del equipo profesional que interviene en la representación sonora del guión sepa cómo, cuándo y qué tiene que hacer al momento de la grabación (p.93).

2.2.4 Creación de la matriz de acontecimientos

Un elemento útil para la adaptación del guión a partir de un texto literario es la matriz de acontecimientos. Esto permitirá que no se pierdan elementos durante el proceso de adaptación de la obra literaria y brindará al guionista una ruta a seguir para que esta pueda mantenerse consistente, especialmente cuando se trata de la adaptación de una obra de mayor longitud (Camacho, 1999, p.68).

Esta permitirá sintetizar los hechos de la obra, así como determinar y ordenar los acontecimientos más sobresalientes para adaptarlos al lenguaje radiofónico. Permite, además, enlistar los personajes que componen la historia y anotar sus características psicológicas, su aparición o desaparición en los distintos momentos de la obra, así como el espacio físico en el que se desenvuelven. Igualmente permite documentar la interacción entre los personajes, los momentos en los que estos se encuentran, se separan y tienen conflictos o interacciones importantes.

La matriz de acontecimientos brindará, entonces, una visión global de la historia donde el guionista podrá proceder con la eliminación de momentos de la obra que no son determinantes para la línea de la historia que se desea adaptar en el guión, o incluso puede ordenarlos para que resulten más interesantes para el oyente cuando escuche la obra en formato de audio.

En palabras de Camacho (1999):

Esta matriz, además de ayudar a precisar el número de capítulos y su duración, sirve para crear o proporcionar una visión de la estructura de la obra literaria que ayudará al

guionista a cambiar o a articular los acontecimientos del relato en un esquema de organización espacio-temporal determinado (p.69).

Si bien el guionista puede hacer uso de la matriz y adaptarla a sus necesidades, la autora recomienda el uso de un formato lineal donde los acontecimientos se ordenan de forma cronológica. Sin embargo, puede hacerse uso también de otros ordenamientos dependiendo de la estructura que busque darse al guión, por ejemplo la estructuración de tiempos cronológicos distintos de forma simultánea.

2.3 El lenguaje radiofónico

Según Balsebre (2012):

Lenguaje radiofónico es el conjunto de formas sonoras y no sonoras representadas por los sistemas expresivos de la palabra, la música, los efectos sonoros y el silencio, cuya significación viene determinada por el conjunto de los recursos técnico-expresivos de la reproducción sonora y el conjunto de factores que caracterizan el proceso de percepción sonora e imaginativo-visual de los radioyentes. (p.27)

Las formas sonoras mencionadas por Balsebre derivan del uso de la palabra, la música y los efectos sonoros. Antiguas concepciones señalan que el quehacer audiovisual en general no posee reglas ni códigos articulados, y que por lo tanto no pueden considerarse como lenguas. Sin embargo, nuevas teorías apuntan a que los medios audiovisuales sí están compuestos por reglas, códigos de expresión y discursos que estructuran estos lenguajes, cuya función expresiva

va más allá del *vococentrismo*, es decir, en la voz humana como sonido principal (Balsebre, 2012, p.17). Sobre el lenguaje radiofónico, Fuzellier, citado por Balsebre, afirma que

El perfeccionamiento de la técnica no sería suficiente para hacer de él un verdadero lenguaje si no hubiera realizado poco a poco un inventario de la naturaleza misma de los sonidos que transmite (voz, ruidos y música), de su propio valor y del valor de su mezcla, de la funcionalidad de sus relaciones y de la eficacia de su utilización. Se convirtió en un lenguaje auténtico al definir así empíricamente su gramática y su sintaxis (Balsebre, 2012, p.17).

A partir de esto, elementos presentes en el lenguaje hablado se encuentran también presentes en el lenguaje radiofónico. Así, el lenguaje radiofónico hace uso de signos que simbolizan significados variables contextualmente, representando, sustituyendo o dando indicios de una determinada cosa. Estos signos se estructuran en códigos basados en leyes determinadas y que son comprendidos tanto por el emisor y el receptor, lo que dará como resultado la transmisión de un mensaje mediado a través de un proceso de percepción. Así lo ejemplifica Novalbos (1999) diciendo:

Cuando escuchamos la voz de un familiar que se encuentra al otro lado del teléfono, reconstruimos mentalmente los rasgos de su rostro, su cuerpo, su ropa, su peinado, sus gestos, el lugar donde se ubica y el espacio que le rodea. Es decir, reconstruimos su imagen mediante el sonido. Del mismo modo, y mediante la adecuada utilización y

combinación de los principios constructivos que lo conforman, el lenguaje radiofónico -sistema semiótico esencialmente acústico- evoca y sugiere imágenes auditivas (párr.2).

De este modo, la aplicación de los elementos restantes, música y efectos sonoros, potencian la fuerza expresiva de la palabra, pero también, en el caso de las ficciones sonoras y otras narrativas de la radio, como el radiodrama, se convierten por sí mismos en elementos de gran expresividad, llegando incluso a sustituir el poder comunicativo de la palabra. Así, estos tres elementos (palabra, música y efectos sonoros) generan en el oyente imágenes semánticas, es decir representaciones mentales interrelacionadas entre sí y cargadas con significados interdependientes que componen juntas el sistema semiótico de la radio.

Con respecto a los tratamientos expresivos entre radio con fines periodísticos y la radio con fines más narrativos Balsebre afirma que “se recurre a la expresión dramática y a códigos distintos, pero introduciendo más recursos expresivos y un uso del lenguaje radiofónico más completo y creativo. Ambos tratamientos pueden integrarse perfectamente sin alterar el sentido informativo del tema objeto de análisis periodístico” (p. 25)

2.3.1 Elementos del lenguaje radiofónico en la ficción sonora

2.3.1.1 La palabra radiofónica

En el quehacer radiofónico y en la cotidianidad en general, la palabra es elemento generador de diálogo. Sin embargo, la *palabra radiofónica* va más allá del área de entendimiento lingüístico y verbal, y supera los usos de la convencionalidad para alcanzar nuevos niveles expresivos. La palabra radiofónica “no es solamente la palabra a través de la

radio” (Balsebre, 2012, p.35), sino que las obras radiofónicas más complejas “necesitan esfuerzo creativo en la adaptación de la palabra”, a tal modo que el montaje de distintas voces junto con las músicas y los efectos sonoros resulta en un producto tan elaborado como una composición musical (p.28), permitiendo que el lenguaje radiofónico sirva no solo para la difusión de noticias, sino también para la creación artística en géneros como la radionovela, el radiodrama o la ficción sonora.

La creación de la palabra en la radio proviene del uso de la voz, a tales dimensiones que el “texto escrito para la radio es un texto sonoro, pues solo así será leído por el radioyente” (p.37). Esta “lectura” de la palabra radiofónica requiere de una selección apropiada de las voces, tomando en consideración aspectos musicales como timbre, tono e intensidad, cuya interrelación Balsebre la define como “el color de la voz” (p.46). Tal como lo explica, “es cierto que la energía creadora de la palabra es la voz, pero también el sonido de la voz puede servirnos para codificar mensajes propios del sistema expresivo “música” o del sistema expresivo “efectos sonoros ” (p.42).

Existen algunas convenciones en el imaginario colectivo que determinan el uso de un color específico de la voz con un significado o una imagen determinada, también llamado arquetipo; tal sería el ejemplo de una voz con un color suave y un tono agudo, que de manera frecuente se asocia semánticamente con una criatura pequeña y hasta infantil. Sin embargo, atreverse a tomar estos significantes y significados para elaborar nuevos signos puede consistir en una innovación importante dentro del lenguaje radiofónico.

Pese a lo anteriormente descrito, es importante comprender que el uso de la palabra en la radio es de índole artificial. Su uso no expresa las intenciones, emociones o percepciones del

hablante mismo, sino que más bien busca inducir todos estos aspectos en el escucha. El hablante radiofónico no está comunicándose como lo haría en la cotidianidad, sino que emite un mensaje sin ninguna escucha presente, buscando, aún así, mantener la elocuencia del discurso. Como explica Balsebre, “el locutor ha de proyectar sobre el acto comunicativo que construye con su voz la abstracción de un oyente u oyentes imaginarios” (p.36). Hay que recordar que la radio apela a procesos comunicativos menos cotidianos y la intención del emisor es palabra imaginada que, sin embargo, debe ser utilizada de manera apropiada para evocar espacios sonoros de manera eficaz y transmitir al mismo tiempo información tanto objetiva como afectiva.

2.3.1.2 La música radiofónica

Si bien la expresión de la música es autónoma, en la radio tiene función semántica, es decir, que se utiliza para expresar necesidades específicas del lenguaje radiofónico, cuya significación aumenta al unirse con otros elementos de este, como la palabra radiofónica. Según describe Balsebre (2012):

El mensaje radiofónico resultante de la combinación música/palabra adquiere una significación global superior a la significación autónoma que por sí mismas ya expresan la música y la palabra radiofónicas. La significación de ambos sistemas expresivos aparece modificada cuando se presentan ensamblados en un mismo mensaje, constituyendo una armonía peculiar. (...) El contrapunto resultante de la superposición o yuxtaposición música/palabra introducirá un repertorio de connotaciones todavía mayor en la codificación del mensaje radiofónico (p.94).

Se añade que la música radiofónica es importantísima en el sentido de que “la música es imagen en la radio” (p.105), por lo tanto su uso debe estimular la producción imaginativa del radioyente. Para esto se pueden utilizar recursos como la redundancia, es decir que tanto palabra como música hagan énfasis en subrayar la producción de una imagen sonora y no que una sea simple acompañamiento de la otra. Explicado según Balsebre:

En el código imaginativo-visual de la música radiofónica, la asociación estética se articula a partir del montaje músico-verbal que estructura el ritmo melódico y el ritmo armónico. La semejanza o analogía rítmica entre la música y la palabra, que sucesiva o simultáneamente expresadas constituyen un determinado relato radiofónico, suscitará en el oyente la producción de una imagen auditiva no convencional, generadora de una relación afectiva muchas veces más intensa”. (P.107)

Volviendo a la función semántica de la música, Balsebre explica que su grado de especificidad se desarrolla a través de su función estética, en donde “la estética acústica nos ayudará a definir mejor el simbolismo y el código imaginativo-visual de la música radiofónica, fuente de múltiples sensaciones y emociones en el proceso de comunicación con los radioyentes” (Balsebre, 2012, p.101).

La especificidad estética de la música se denota a través de dos categorías: la *música descriptiva o imitativa* y la *música absoluta*. En esencia, ambas son de naturaleza descriptiva, sin embargo la primera busca emular la realidad que inspira a quien escribe la música con el propósito de imitar “una realidad materialmente visual” (p.101), en tanto que la segunda surge del imaginario de quien compone y de cómo ese imaginario concibe un paisaje sonoro ideal. Según Balsebre, “el código imaginativo-visual de la música radiofónica integrará también estas

dos nociones: restitución de una realidad subjetiva e interior (el pensamiento, sensaciones, la emoción: movimiento afectivo) y restitución de una realidad objetiva y exterior al sujeto que la percibe (movimiento espacial, visión panorámica, localización del detalle)” (p.101). Partiendo de lo anterior, para Balsebre (2012), en el lenguaje radiofónico, la música posee dos funciones: la *función descriptiva*, en donde “el movimiento espacial que denota la música describe un paisaje, ubica la escena de acción, el lugar donde discurren los hechos del relato radiofónico” (p.102). Este uso musical también puede ayudar a describir nociones de movimiento, dirección y velocidad (arriba-abajo; cerca-lejos; lento-rápido); y la *función expresiva*, en la cual “el movimiento afectivo que connota la música suscita en un determinado “clima” emocional y crea una determinada “atmósfera” sonora” (p.102).

Los componentes musicales de melodía, armonía, ritmo y timbre también pueden ayudar a codificar nuevas significaciones en el lenguaje radiofónico así como mayores posibilidades expresivas. La melodía, según Balsebre, tiene la función expresiva de dar continuidad o movimiento al relato radiofónico, en donde “el movimiento melódico de la música denota el aspecto narrativo de las imágenes auditivas y determinará muchas veces la naturaleza específica de la secuencia como unidad sintagmática de la narración radiofónica” (p.109), o dicho de otro modo, “describe la “película” de imágenes auditivas que forma el radioyente en su imaginación” (p.109). Asimismo, la melodía puede también determinar la perspectiva espacial del radioyente dentro de un determinado paisaje sonoro, definiendo, por ejemplo, el cambio de una secuencia a otra.

El ritmo, por su parte, puede ayudar a cambiar la perspectiva panorámica dentro de la imagen visual del radioyente, pues según explica el autor, un tempo-ritmo lento o moderado le permite al oyente observar imaginativamente el paisaje sonoro con mayor precisión, al contrario de un tempo-ritmo más rápido, que posicionará al oyente sobre forma sonodiversas perspectivas y le permitirá seguir el movimiento de un determinado objeto de percepción (p.110). De igual manera, la periodicidad o el ritmo músico/verbal, es decir “la duración de los instantes de presencia-ausencia de la superposición de palabra/música” (p.98) se constituye también en una fuente de expresión dentro del lenguaje radiofónico, que connota diversos significados y sensaciones.

Otra forma de cambiar la perspectiva visual del radioyente es a través de la armonía, o la “densidad polifónica”, como la llama Balsebre, asociando los primeros planos o planos más cercanos con una música de tipo más íntima, con poca orquestación o música solista, y los planos generales, aéreos, de gran tamaño, con una música más amplia en instrumentación. El timbre musical también es elemento importante dentro del lenguaje radiofónico, que según el autor tiene función expresiva propia, en la orientación hacia el color del paisaje sonoro, concretado con la utilización de diversos instrumentos con un timbre determinado (p.111). Para Balsebre las “asociaciones timbre/color han de ser integradas en el código imaginativo-visual de la música radiofónica no como un valor absoluto y autónomo, sino como indicadores en un sistema significativo más amplio y estructural, formando también contrapunto expresivo con la palabra radiofónica”, por lo que el timbre/color también puede denotar “un determinado movimiento afectivo” (p.111).

Para concluir, Balsebre explica que axiomáticamente “la música es aceptada universalmente como el lenguaje de la emoción y, como tal, connotadora de una relación afectiva con el oyente” (p.111), que se produce a través de una asociación estético-rítmica con convenciones sonoro-afectivas que tienen eficacia comunicativa dentro del lenguaje radiofónico. El autor propone que estas convenciones surgen del valor imitativo de la melodía o la armonía “que describen con gran fidelidad las acciones de la naturaleza” (p.113), por lo que sensaciones como agitación, aceleramiento o reposo se pueden significar musicalmente a través del uso de articulaciones, matices y otras estrategias compositivas. Así, “si las analogías biológicas concretan acciones estereotipadas entre la música y el movimiento afectivo, algo semejante podría suceder también con el movimiento espacial y la descripción *visual*” contribuyendo a la denotación de planos sonoros e imágenes mentales (p.113).

2.3.1.3 Los efectos sonoros

Para Balsebre (2012), “los efectos sonoros de la radio son un conjunto de formas sonoras representadas por sonidos inarticulados o de estructura musical, de fuentes sonoras naturales o artificiales, que restituyen objetiva y subjetivamente la realidad construyendo una imagen” (p.125).

Esta restitución de la realidad implica que dependiendo de la función que tengan los efectos sonoros deben tener verosimilitud, por lo que debe haber congruencia entre la forma sonora y la imagen que se busca representar. Sin embargo, como explica Balsebre, esta restitución puede ser también con base en una realidad radiofónica, una realidad referencial o una falsa realidad, en donde su “código cultural y sus arquetipos narrativos declaran como

verosímil y objetiva la realidad de un robot parlante, un perro que habla o un muerto que *vuelve* al mundo de los mortales. El grado de familiaridad del radioyente con cada uno de estos subcódigos influirá lógicamente sobre la función comunicativa del efecto sonoro” (p.123)

Para Balsebre, los efectos sonoros cumplen cuatro funciones distintas, descritas a continuación:

Función ambiental o descriptiva:

El efecto sonoro con esta función busca “restituir la realidad objetiva” dotándola de significado (p.126). El propósito de este tipo de efecto sonoro es dar verosimilitud a la palabra o a la música, mediante la combinación con otras fuentes sonoras, para crear un *contorno sonoro* que sea congruente con la imagen a representar. De este modo el efecto sonoro descriptivo localiza la acción en un espacio visual o representa de manera automática a un objeto de percepción visual”, generando junto con la palabra una redundancia positiva que le dará más significación a la producción de la imagen auditiva. Estos efectos sonoros pueden ser elaborados a partir de fuentes sonoras artificiales, a pesar de que busquen significar entornos o elementos naturales, permitiendo obtener un resultado incluso más verosímil que el de la fuente natural.

Función expresiva

Con esta función, el efecto sonoro transmite un estado de ánimo o un movimiento afectivo y la relación entre este y la fuente sonora viene a ser “determinada por convicciones culturales, mitos o simples semejanzas rítmicas” y depende de cómo se articule la duración y la presencia del efecto sonoro (p.127). Este efecto sonoro puede tener doble significación si también se utiliza como un elemento ambiental o descriptivo, sin embargo “el efecto sonoro

con función expresiva tendrá siempre una presencia sonora más significativa que la del efecto sonoro descriptivo o ambiental” (p.129)

Función narrativa o dramática

Esta función busca crear un “nexo entre dos segmentos de dimensiones espaciales o temporales distintas” (p.129) sin hacer uso de la palabra, dándole continuidad dramática o narrativa a la realidad radiofónica. Así la yuxtaposición o superposición de efectos sonoros puede hacerle entender al oyente que ha habido un cambio en la historia, por ejemplo, en las condiciones climáticas, en el día y la noche o entre estaciones.

La función narrativa del efecto sonoro también sirve para identificar “una determinada acción o un sujeto de la acción que describe el relato radiofónico”, en la cual puede evocar la aparición de estos a modo de *leitmotiv*.

En resumen, el efecto sonoro con función narrativa representa “una realidad significativa principal en el relato. Consecuentemente el efecto sonoro se convierte en un elemento sustantivo en la narración y su presencia sonora desplaza a un segundo plano y nivel subsidiario a otras fuentes sonoras” (p.131).

Función ornamental

Según Balsebre, el efecto sonoro no tiene una función semántica, sino estética. “Es también un efecto sonoro ambiental o descriptivo, subsidiario y elemento accesorio de la palabra radiofónica, pero no es necesario para otorgar verosimilitud al relato” (p.132). El efecto sonoro ornamental acompaña a otros efectos sonoros de manera estética, y desde esta perspectiva los

efectos sonoros se pueden ordenar en términos de timbre, altura o melodía por medio de la yuxtaposición o superposición de estos, por lo que su introducción o supresión modificará la *armonía* del paisaje sonoro, la cual Balsebre define como el “conjunto consonántico de distintas fuentes sonoras” (p.132).

2.4 La Imagen sonora en el radiodrama¹ y la ficción sonora

“El código imaginativo-visual de la palabra radiofónica, la música, los efectos sonoros y el silencio, delimitado y estructurado por el montaje radiofónico, representa la imagen sonora del radiodrama” (Balsebre, 2012, p.177). La imagen sonora del radiodrama, y también de las ficciones sonoras, se construye desde su esencia a través de la palabra radiofónica, en la cual se seleccionan las voces para ser ordenadas de manera yuxtapuesta o superpuesta y a las cuales se les da un tratamiento musical, en términos de color, melodía del habla, velocidad, etc. Así:

La yuxtaposición y/o superposición de distintas voces vendrá articulada por la modulación de la intensidad de los distintos planos sonoros, resultante de la acción del montaje radiofónico, que concretará las dimensiones espaciales del sistema perspectivista representado (figura, fondo, movimiento), según el concepto de *armonía* propuesto. Esta estructura constituye un primer nivel de significación. Un segundo nivel

¹ Para efectos de la presente investigación, se citan textualmente las posturas de los autores respecto al radiodrama, pero implícitamente el grupo investigador se estará refiriendo también a las ficciones sonoras, pues dichas posturas son consideradas como pertinentes para la elaboración de las mismas.

de significación en el código imaginativo-visual de la palabra en la imagen sonora del radiodrama viene suscitado por la propia denotación espacial implícita en el color y la melodía de cada una de las voces (Balsebre, 2012, p.180).

Como también explica Balsebre, el código imaginativo-visual del radiodrama, además de hacer uso de la palabra radiofónica con los niveles de significación antes descritos, hace uso de la música y los efectos sonoros, que darán al relato lo que el autor denomina como “*nuevas señales indicadoras*” o “*signposts*”, que ayudan a definir transiciones narrativas tanto en el tiempo como en el espacio del relato, así como cambios en la perspectiva visual del radioyente, lo que René Soriau (citado por Camacho, 1999, p.45) denomina el *point ici* o “punto aquí”:

La cantidad de *señales indicadoras* dentro de la representación imaginativo-visual del radiodrama viene a ser determinada por la dualidad *originalidad/redundancia*, en donde la carencia o el exceso de dichas señales puede originar una desorientación del radioyente con respecto a la narrativa, o por el contrario, la narración puede volverse obvia, así “el guionista debe por lo tanto ser especialmente sensible a la reacción de su audiencia (...) diciendo lo suficiente para permitir a los oyentes seguir el hilo, pero no demasiado que no quieran saber qué sucede a continuación o no puedan hacer su propia contribución.

De igual modo, la estética de estas *señales indicadoras* ayudarán a construir los elementos espacio-temporales del lenguaje radiofónico. La dimensión espacial del lenguaje radiofónico se significa mediante el tratamiento del espacio y del lugar del relato, conceptos cuya distinción Sánchez (1989), citado por Camacho (1999), define de la siguiente manera:

El espacio es una zona no muy determinada donde se desarrollan las historias, el lugar es un área limitada donde se dan los sucesos de cada una de las historias. A diferencia del espacio que es general, los lugares son particulares. En general, el espacio es demasiado amplio para poder dominarlo; de ahí que ese espacio se restringe a un determinado lugar (p.42).

Según Camacho (1999), recrear un espacio sonoro implica en primer lugar determinar su naturaleza, ya que esto cambia la perspectiva sonora que se construirá a través de distintos recursos técnico-estéticos. Por ende, es necesario también definir el origen de las fuentes sonoras y la distancia del radioyente respecto a estas, para su ordenamiento en planos sonoros. Por lo tanto, "la planificación de la escala de planos sonoros es de suma importancia para darle dimensión y perspectiva al espacio, y por lo tanto poder ofrecer una idea de la realidad" (Camacho, 1999, p. 43).

Los planos sonoros ayudarán a localizar con exactitud la ubicación de las fuentes sonoras dentro de dicha realidad, y dar mayor protagonismo o presencia a un sonido, en relación con otros. Tiene que ver no solo con la distancia del sonido respecto al micrófono durante el proceso de grabación, sino también con la distancia de percepción auditiva que asimilará el radioyente, en donde entra en juego el antes descrito *point ici* de Saureau, pues "el punto de referencia será diferente en la medida en que se privilegie una fuente sonora en relación con otra" (Camacho, 1999, p.45). La autora distingue cinco planos sonoros distintos dentro del lenguaje radiofónico.

Plano psicológico o primerísimo primer plano (ppp): Es un plano que da sensación de proximidad entre el que habla y el radioyente. Camacho lo define como un habla “de tú a ‘tú’”. Aquí el narrador es también personaje, y “su voz será cercana y confidencial en el momento de la narración y más distante en el momento de la transición al personaje” (p.44).

Primer plano: Aquí el sonido es claro y se distingue por encima de los demás sonidos.

Segundo y tercer plano: En estos, la fuente sonora está más lejos tanto del micrófono como de la percepción auditiva.

Plano de fondo: Son los sonidos más lejanos, según Camacho (1999), “los sonidos de fondo sirven en general de acompañamiento y ayudan a evocar un ambiente sonoro específico; incluso pueden llegar a ser protagonistas; por ejemplo, si la acción tiene lugar en un bar o en una fiesta, el ambiente entra en primer plano y luego puede quedar de fondo” (p.44).

Por su parte, el tiempo radiofónico tiene que ver con la ubicación temporal de la narrativa en cuestión, y cómo Camacho (1999) indica:

El tiempo radiofónico no sólo sirve de referencia, sino que tiene una función dramática por demás significativa. La manipulación del tiempo en la dramatización radiofónica permite alargar un instante tanto como se quiera, o comprimirlo en meses días, semanas o minutos; del mismo modo se puede fragmentar o contar una historia en presente y hacer un paréntesis, es decir, detener el tiempo para intercalar comentarios o describir sucesos del pasado o del futuro; puede acelerarse aumentando la velocidad de la cinta o

ralentarse (sic); puede ser real o imaginario; en fin, lo importante es que su manejo adecuado ayude al radioescucha a comprender el relato (p.49). De este modo, la autora distingue dos funciones del manejo del tiempo en la narración radiofónica: la función cronológica, como referencia para ubicar los sucesos en un tiempo cronológico determinado (p.49), a través del empleo de recursos narrativos, dialógicos, de efectos sonoros o musicales que ayuden a clarificar dicho tiempo; y la función psicológica, la cual “crea en el oyente la impresión de duración determinada por el contenido dramático y por el ritmo del montaje” (p.49).

Es importante no perder de vista que en el lenguaje radiofónico siempre va a estar presente, lo que Balsebre (2012) denomina la ecuación ficción = realidad, “donde lo ficticio construye una *impresión de realidad* y verosimilitud determinante para la eficacia comunicativa, hace posible una estructuración de la concepción espacial y temporal de una significación estética”, que se define en términos de *continuidad* y *paralelismo* (p.185).

La sucesión temporal de los acontecimientos del relato, o de las imágenes auditivas, son determinadas por la *continuidad*, respetando la secuencia cronológica de los acontecimientos, habiendo una aproximación de “la realidad radiofónica a la realidad referencial o realidad-real” (p.185). Estéticamente se construye “de una forma *progresiva* “(lo que se escucha luego es lo que viene después)” o *regresiva* “(lo que se escucha luego es lo que ya sucedió: “flash-back”)” (Balsebre, 2012, p.185).

Cabe destacar que si bien se busca respetar la continuidad real de los acontecimientos, no es común que se respete la duración en términos *naturalistas* o reales. Esto quiere decir que si el tiempo psicológico de la narración es de 24 horas, no hay necesidad de que la grabación

abarque ese mismo espacio de tiempo. Por ende, “dos secuencias consecutivas inducirán una relación asociativa concreta: un probable cambio espacial-ambiental de la acción y una segura segmentación de la continuidad temporal, de tal forma que el instante real que separa una secuencia de su inmediata puede informar perfectamente de la noción de “cinco años después” o, mediante el “flash-back”, del “cuando yo era joven”, fundiendo en un segundo una continuidad temporal regresiva de treinta años” (Balsebre, 2012, p.186).

En la narración también sucede lo que el autor llama *continuidad discontinua*, en la cual se utiliza el fenómeno de *elipsis* definida por Camacho (1999) como “el arte de suprimir la escenas que no son necesarias en la comprensión del relato y que no ayudan a su progresión dramática, sino que, por el contrario, lo alargan inútilmente. (...) Sirve para condensar situaciones de escaso interés o inútiles para el cabal entendimiento de la acción, sin que esto impida la comprensión del relato” (pp. 50-51), por ejemplo, suprimiendo el lapso de siete u ocho horas que dura el paso de la noche al día, utilizando recursos que en unos segundos transportan al oyente de un espacio temporal a otro.

Otro fenómeno en la imagen sonora es el “*travelling*” sonoro, en la cual “la movilidad del “punto aquí” vendrá determinada por el movimiento espacial que desarrolle en la secuencia el objeto de percepción” (Balsebre, 2012, p.187), o explicado de manera más simple por Camacho (1999): “el desplazamiento del sonido o *travelling* sonoro da la sensación de que el micrófono se mueve en relación con la fuente sonora, aunque esta permanezca estática”. (p.47). Un segundo tipo de *travelling*, el psicológico, es descrito por Fuzellier, citado por Camacho (1999). “Se trata de un desplazamiento de la atención que va de un personaje a otro más que de

un movimiento material de un punto a otro. En estos casos, las imágenes sonoras se diferencian menos por su localización en el espacio que por su interés psicológico” (p.49).

En resumen:

La analogía entre la continuidad de la realidad referencial y la continuidad dramática espectacular de la realidad radiofónica se fundamenta en el orden temporal sucesivo (progresivo o regresivo) que determina la sintagmática del relato: cada serie de acontecimientos informa de una dimensión temporal concreta, anclada en un presente momentáneo y efímero que la serie de acontecimientos consecutiva situará en un pasado inmediato (o en suspensión del presente, en el caso del “flash-back” (Balsebre, 2012, p.188).

Sin embargo, cuando dos situaciones distintas suceden en una dimensión espacial distinta pero en la misma dimensión temporal, acontece la el segundo tipo de estructuración de la concepción espacial y temporal: el *paralelismo*. En la cual mediante contrastes estéticos “se ofrece al observador de la realidad radiofónica el don de la *omnipresencia*, de conocer lo que ocurre a la vez en dos ambientes diferentes”. (Balsebre, 2012, p.189).

2.5 La creación de imágenes mentales en la ficción sonora

Como se describió en el apartado anterior, el medio radiofónico se compone de varios elementos: la palabra, la música y los efectos sonoros, cuya yuxtaposición servirá para crear y modificar espacios o imágenes sonoras determinadas. De este modo, la imaginación del oyente juega un papel crucial dentro de la asimilación del producto sonoro y corresponde al creador

del audio conocer la manera en la que la mente humana procesa los elementos sonoros, de forma que puedan su aplicación sirva más bien para estimular y no para entorpecer la creación de imágenes mentales en el oyente y así comunicar el mensaje eficientemente y de forma clara, detallada, vívida, definida y realista (Rodero, 2011).

En este sentido, la vivencia personal jugará un papel crucial en la experiencia sonora, pues un mismo estímulo sonoro puede ocasionar diferentes experiencias que cambiarán de una persona oyente a otra. Sin embargo, si bien la experiencia personal será distinta entre personas, lo que se pretende es que el mensaje sea comunicado con tal eficiencia que permita a oyente entender la intención comunicativa y con base en eso imaginar el espacio y los acontecimientos del mensaje sonoro, aterrizarlos a su propia realidad y reconocerlos como verosímiles, incluso aunque se exprese un acontecimiento que no sería posible en el mundo real.

El género ficción, por su naturaleza, resulta uno de los géneros radiofónicos que más permite explorar la creatividad y generar mensajes mucho más ricos y complejos para estimular la imaginación (Green, et al., 2004; Chronis y Hampton, 2004; Farrar-Hartman, 1984, citados en Romero, 2011). La riqueza de sus personajes y la naturaleza dramática de la narración resultará mucho más eficiente que el uso de un formato meramente narrativo (Rodero, 2011).

Rodero (2011) explica que “la creación de imágenes mentales en la radio se puede caracterizar como un proceso sensorial generado a partir de un estímulo sonoro, cuya representación genuina no está presente” (p. 2). Ante la ausencia de esta representación genuina (visual) la mente humana necesita poner en ejecución ciertas habilidades que permitirán la asimilación del mensaje radiofónico (sonoro). La misma autora, gracias a sus revisiones a estudios realizados por otros varios autores, nos describe 3 subprocesos o habilidades que

permiten la creación de estas imágenes mentales: la codificación, el almacenamiento y la recuperación de la experiencia en la memoria del oyente (McInnis y Price, 1987; Richardson, 1969; Babin y Burns, 1998, citados en Rodero, 2011).

El primer subproceso corresponde a la codificación. Esta se define como “un proceso continuo de selección de información, procedente en este caso del estímulo radiofónico, con la que se genera una representación mental de esta información” (p.2). Este proceso es continuo en tanto que el individuo estará tomando siempre información, en este caso sonora, y creará en su mente una representación del ambiente que, como se mencionó anteriormente puede, o no, ser acorde con la realidad, ya que dicha representación mental se verá influida por la propia imaginación y las vivencias previas del oyente. Una vez codificado el estímulo, el oyente generará una imagen de mayor duración con dicha información procesada anteriormente, lo cual le permitirá generar procesos de asociación entre estas varias imágenes.

Finalmente, en el proceso de recuperación se producirá una activación de la información antes almacenada. Esta información recuperada permitirá continuar interpretando, contextualizando, comprendiendo y reaccionando a nuevos estímulos, generando así un proceso que se mantendrá de forma continua. Estos 3 subprocesos permitirán comprender mejor el mensaje y asimilar la naturaleza narrativa del mensaje radiofónico, o en este caso, la ficción.

Para estimular estos procesos de forma idónea se requiere que el uso de los elementos del lenguaje radiofónico presente dos características importantes: la viveza, es decir, “la claridad con la que un individuo experimenta una imagen mental” (Ellen y Bone, 1991, citado en Rodero, 2011) y la cantidad/facilidad, referida a la “cantidad o número de imágenes que se estimulan en

la mente tras la escucha del estímulo sonoro” y la facilidad con la cual el oyente puede generar dichas imágenes mentales.

Para explicar los procesos anteriores, podemos tomar el siguiente ejemplo de un estímulo sonoro: supongamos que se brinda al oyente el estímulo sonoro del canto de un pájaro. Dependiendo de sus conocimientos anteriores y sus vivencias personales, el oyente podrá generar tanto la imagen de un pájaro sin especificar, cómo puede ser que pueda generar la imagen de un ave en concreto, un ruiseñor, por ejemplo, puesto que conoce previamente su canto. Este conocimiento previo le permitirá crear la imagen mental concreta de dicha especie de ave y saber que no se trata más bien de un canario o un gorrión. Además, puede que se incluyan más sonidos de este mismo pájaro, y el estímulo sonoro le permitirá entender al oyente que en la narrativa están presente varios individuos de la misma ave, hasta formar, por ejemplo, una bandada de ruiseñores.

Una vez reconocido y codificado dicho estímulo, el oyente lo almacenará para posteriormente asociarlo con otros estímulos. Por ejemplo, puede ser que en el mensaje sonoro se incluyan otros efectos como lluvia o agua, que se unirán al estímulo de la bandada de pájaros citada anteriormente. Finalmente, gracias al proceso de recuperación, el oyente tomará los estímulos brindados, los activará y podrá generar una imagen mental concreta y única para sí. En este caso: una bandada de ruiseñores que canta cerca de un río mientras llueve. Ahora bien, la creación de esta imagen mental no hubiese sido posible si el sonido del pájaro ruiseñor no hubiese sido claro. Por más que el oyente supiera previamente cómo canta un ruiseñor cómo pueden sonar los ríos o la lluvia, si estos no hubiesen sido lo suficientemente vívidos podría

haber generado confusión en el mensaje y dar otro sentido al relato que no es el deseado por el creador de la ficción.

Finalmente, aunque se pudiesen identificar con claridad los elementos sonoros presentes en la narración, llámese los ruiseñores y el río, es la cercanía o la lejanía entre estos elementos lo que permitirá al oyente identificar a qué distancia se encuentra uno de otro dentro de la realidad sonora y cómo interactúan entre sí. Para Rodero, los efectos y los planos sonoros, como los utilizados en el ejemplo del ruiseñor, son los elementos del lenguaje radiofónico que permitirán en mayor medida la creación de imágenes mentales. Estos ayudarán, gracias a sus características, a proporcionar el “qué” y el “dónde” de los estímulos sonoros y crear una narrativa a partir de estos. En el caso de los efectos sonoros, estos son los que clarificaron el “qué”, es decir, permiten identificar los objetos y/o las fuentes sonoras. Estos objetos sonoros y su reconocimiento permitirán ir construyendo la realidad dentro de la narración. Podrán, además, tener una o más funciones pues “además de en su función descriptiva, pueden emplearse de manera funcional, como manera de sustentar y potenciar acciones; subjetiva, para sugerir o reforzar emociones y sensaciones, o narrativa, con el objetivo de marcar la estructura del mensaje” (Rodero, 2011, p. 7).

Por su parte, los planos sonoros permitirán al oyente identificar el “dónde”, es decir, la ubicación de los estímulos sonoros presentes en la narración, ya sean objetos, diálogos o personajes. Gracias a los planos sonoros, el oyente podrá reconocer, además, los movimientos espaciales que realizan estos elementos, permitiendo comprender si un elemento o personaje se acerca o aleja desde el punto de vista del oyente (p.4). Esto, indudablemente, generará un contexto narrativo lleno de mayor riqueza (p.5) que brindará más información para que el oyente

genere imágenes mentales “claras, intensas, definidas y realistas” (Rodero, 2011, p.3). Ante todo lo anteriormente expresado, es importante recordar que al momento de generar un contexto sonoro a partir de los efectos y los planos se requiere utilizarlos en la medida justa, donde se provea la cantidad de información suficiente para que el oyente pueda reconstruir un escenario sonoro con claridad y sin correr el riesgo de que la codificación pueda volverse abrumadora o confusa para este. En dicho caso, la comunicación de un mensaje confuso debe ser intencional y funcional dentro del mensaje a comunicar y no producto del uso reducido, exagerado o ineficiente de los recursos sonoros.

2.6 Ficción Sonora

La ficción sonora emerge de la evolución de las prácticas radiofónicas derivadas del radioteatro o radionovela, acompañada por los avances tecnológicos en comunicación y medios audiovisuales. Según Sáenz Leandro (2024), la ficción sonora se define y contextualiza dentro del fenómeno del podcasting y su evolución en la era digital. El autor destaca cómo el podcasting ha permitido la revitalización y transformación de las narrativas sonoras, situándose en la intersección de la literatura, el teatro y las nuevas tecnologías de comunicación.

El proceso de creación de la ficción sonora conlleva de tres partes el proceso creativo comienza con la conceptualización y escritura del guión, seguido de la grabación y edición de diálogos y efectos sonoros, lo cual asegura que cada elemento narrativo esté bien desarrollado y cohesionado. En la conceptualización, se genera y estructura la idea principal de la historia, definiendo claramente el enfoque y los elementos clave que se desarrollarán. En la fase de guionización, la idea conceptual se transforma en un guión detallado, incluyendo diálogos,

efectos sonoros y música, asegurando que la historia sea clara. La grabación implica capturar los diálogos, efectos sonoros y música. Finalmente, en la fase de edición, se limpia, sincroniza y mezcla el audio grabado para producir un resultado final cohesivo y de alta calidad.

2.6.1 Tipos de Ficción Sonora

La ficción sonora abarca diversos formatos y enfoques, cada uno con características distintivas que aportan a la riqueza del medio. Según el análisis de López-Villafranca y Olmedo Salar (2023), los principales tipos de ficción sonora son:

1. **Obras Originales:** Más de la mitad de las obras analizadas son originales, creadas específicamente para el medio sonoro. Estas obras suelen ser producciones complejas que requieren una excelente coordinación entre el equipo técnico y los intérpretes. Ejemplos incluyen "El gran apagón" y "Guerra 3", que utilizan técnicas avanzadas de sonido para narrar sus historias.
2. **Adaptaciones Literarias y Cinematográficas:** Algunas ficciones sonoras adaptan obras literarias o cinematográficas. Un ejemplo es "¿Qué fue de Brian?", que adapta títulos previos a un formato sonoro, ofreciendo una nueva dimensión a historias ya conocidas.
3. **Narración Transmedia:** Este tipo genera contenidos complementarios a las ficciones televisivas, como es el caso de "Tiempo de Valientes" (podcast de la serie "El Ministerio del Tiempo") y "Maitino, el podcast" (de la serie "Acacias 38").
4. **Temática Variada:** La temática de las ficciones sonoras varía según la plataforma o cadena. Podium Podcast y Spotify, por ejemplo, se decantan por la ciencia ficción y el

misterio, mientras que otras plataformas abordan temas sociales, el humor o la fantasía, como en "Alicia en el país de las maravillas".

5. **Estructura Narrativa:** La estructura narrativa de estas ficciones puede ser lineal, siguiendo un orden cronológico, o más compleja, como la estructura de contrapunto en "El gran apagón". También hay estructuras intercaladas, como en "La esfera" y "El sonido del crimen", donde se alternan momentos presentes con recuerdos del pasado.
6. **Uso de la Música y Efectos Sonoros:** La música y los efectos sonoros juegan un papel crucial en todas las ficciones sonoras, ayudando a narrar, separar escenas y presentar personajes y situaciones. La mayoría de las obras utilizan música ambiental y anímica, y los efectos sonoros tienen funciones narrativas, expresivas y descriptivas.
7. **Según tipos de narración y personajes:** En cuanto a la narración, algunas ficciones utilizan un narrador que sitúa en contexto y sirve de guía, mientras que otras se basan en las acciones de los personajes sin un narrador explícito. Los personajes principales suelen ser más complejos y redondos, mientras que los secundarios tienden a ser más estereotipados y planos.
8. **Accesibilidad y Formato:** La mayoría de estas obras se escuchan a la carta, pero no todas están disponibles de forma íntegra en todas las plataformas. Por ejemplo, "Alicia en el país de las maravillas" se puede visualizar en la web de RTVE y YouTube, y el podcast binaural "Bodas de sangre" requiere auriculares o un sistema de sonido avanzado para apreciar el sonido 360.

El formato de ficción sonora ha ganado relevancia en los últimos años, adaptándose a nuevas tecnologías y cambiando las expectativas de las audiencias. Este crecimiento se debe en

parte a su capacidad de fusionar elementos tradicionales del radioteatro con técnicas modernas de narrativa y producción. "Los expertos señalan que la evolución del género del radioteatro se ha visto influida por la vertiente cinematográfica y el contexto audiovisual" (López-Villafranca & Olmedo Salar, 2023, p. 101). Esta influencia ha permitido que las producciones de ficción sonora ofrezcan experiencias más inmersivas y realistas, acercándose a la calidad y complejidad de las producciones cinematográficas y televisivas.

2.7 Edición y mezcla del audio grabado:

La producción de ficción sonora implica la creación y manipulación de elementos de audio para construir una narrativa auditiva que incluya diálogos, efectos sonoros y música. Este proceso se realiza utilizando una estación de trabajo de audio digital (DAW), consistente en una plataforma de software utilizada para la grabación, edición y mezcla de audio. En la producción de audio, se utiliza comúnmente el formato WAV (Waveform Audio File), que es un estándar de la industria debido a su capacidad para almacenar audio sin comprimir, manteniendo una alta calidad. Una configuración común es una resolución de 24 bits con una frecuencia de muestreo de 44100 Hz en formato estéreo. La resolución de 24 bits permite una mayor precisión en la captura de las variaciones de amplitud de la señal de audio, mientras que la frecuencia de muestreo de 44100 Hz asegura una reproducción fiel de los sonidos audibles para el oído humano.

Dentro del ecosistema de los DAW hay elementos importantes de entender para poder tener un mejor aprovechamiento de sus herramientas. Lo primero son las pistas de audio. Según el manual de Avid Technology, Inc. (2021), una pista de audio es un componente esencial del

entorno de trabajo de la estación de trabajo de audio digital. Una pista de audio permite a los usuarios grabar en el disco y reproducir archivos de audio grabados o importados en el disco.

Existen dos tipos principales de pistas de audio: las pistas mono y las pistas estéreo. Las pistas mono contienen una sola señal de audio y se utilizan cuando se graba una fuente única, como una voz o un instrumento individual. Por otro lado, las pistas estéreo contienen dos señales de audio, una para el canal izquierdo y otra para el derecho, y se emplean en grabaciones que requieren un campo sonoro más amplio y espacial, como la música y los efectos de sonido panorámicos.

Cuando se graba o importa información en una pista de audio, se crea un *clip*, que es un segmento de datos de audio, MIDI (Interfaz Digital de Instrumentos Musicales, por sus siglas en inglés) o video. Estos clips son útiles para organizar y arreglar elementos en proyectos de audio y MIDI. Un clip puede contener un fragmento musical, un efecto de sonido, un diálogo o un archivo de audio completo, ya sea pregrabado o registrado directamente en la pista. Los clips pueden incluir datos de automatización, que permiten controlar parámetros como volumen, panorámica o efectos a lo largo del tiempo. Estos clips pueden ser agrupados o repetidos en las listas de reproducción de pistas de audio y MIDI, facilitando una edición y organización flexible. El protocolo MIDI permite la comunicación entre diversos dispositivos musicales electrónicos, transmitiendo datos musicales tales como notas, velocidad y duración. Esto aporta una gran flexibilidad en la edición y disposición del contenido de un proyecto (Avid Technology, Inc., 2021).

Una pista de audio tiene parámetros configurables que determinan su función. Los **controles de entrada y salida (I/O) de pista** son esenciales, ya que una pista necesita un

camino de entrada asignado para grabar audio y una salida asignada para ser audible a través de hardware. Además, las señales pueden ser enrutadas a o desde otras pistas utilizando buses internos (Avid Technology, Inc., 2021).

Las pistas pueden funcionar como **entradas auxiliares**, que actúan como retornos de la señal, sub mezcladores y *master* de bus. También pueden ser **pistas *master fader***, utilizadas como controles de nivel maestro de bus y salida, y pueden tener insertos de plugins y hardware (Avid Technology, Inc., 2021).

Las **pistas MIDI** se utilizan para enrutar datos MIDI desde fuentes internas o externas hacia dispositivos MIDI externos, y también pueden ser enrutadas a *plugins* en pistas de entrada auxiliar o de instrumento (Avid Technology, Inc., 2021).

Las **pistas de instrumento** son la principal forma de enrutar MIDI a un plugin de instrumento y luego enrutar el sonido del plugin a salidas, envíos y buses, o a otros insertos. También pueden enviar MIDI y monitorear audio desde dispositivos MIDI externos (Avid Technology, Inc., 2021).

Los **envíos (*sends*)** enrutan audio desde las pistas a las salidas de hardware o a buses internos que luego se enrutan a otras pistas. Las pistas MIDI, Master Fader y VCA Master no tienen envíos (Avid Technology, Inc., 2021).

Los **insertos de *plugins* y *hardware*** permiten que el procesamiento con *plugins* ocurra completamente dentro del sistema. Los insertos de *hardware* usan entradas y salidas de la interfaz de audio para el enrutamiento tradicional hacia y desde efectos externos y otros dispositivos. Las pistas MIDI y VCA Master no tienen insertos (Avid Technology, Inc., 2021)

En el proceso de manipulación de la información de audio contenida en el proyecto, se utilizan diversas herramientas básicas que están principalmente enfocadas en la edición y la mezcla del proyecto. Estas herramientas permiten ajustar y refinar el audio grabado, organizar las pistas, aplicar efectos y gestionar el enrutamiento de señales para lograr una mezcla final equilibrada. Las principales herramientas tienen funciones de **selección** para elegir partes del audio o MIDI, **corte** para dividir clips en secciones más pequeñas, **copiado** y **pegado** para duplicar y reubicar secciones, herramientas de **tiempo** y **cuantización** para ajustar precisión rítmica, fundidos para transiciones suaves entre clips, y **automatización** para cambios dinámicos en volumen, panoramización y efectos.

Una parte importante durante la edición es la limpieza de archivos de audio. En este proyecto se utilizó principalmente las herramientas mencionadas anteriormente, el ecualizador y el reductor de ruido, estos dos últimos en formato de *plugins* dentro de la pista.

Un ecualizador (EQ) es una herramienta fundamental en la mezcla de audio utilizada para manipular el contenido de frecuencias de diversos elementos de la mezcla. Los ecualizadores permiten ajustar el balance tonal de una señal de audio incrementando o reduciendo ciertas frecuencias específicas. Este ajuste se realiza mediante diferentes tipos de ecualizadores, como los gráficos, paramétricos y de paso. Los ecualizadores paramétricos son especialmente valorados por su capacidad de controlar detalladamente el nivel de ganancia, la frecuencia central y el ancho de banda (Q), lo que permite una manipulación precisa del espectro de frecuencias de una señal de audio (Izhaki, 2017).

La frecuencia se refiere al número de vibraciones u ondas por segundo de una señal sonora, medida en Hertzios (Hz). Las frecuencias determinan el tono de un sonido; frecuencias

más altas corresponden a tonos más agudos, mientras que frecuencias más bajas corresponden a tonos más graves. En un contexto musical generalmente se habla en términos de notas musicales. Por ejemplo, en lugar de referirse a 440 Hz, para un músico es "La" (A), que es la frecuencia del La sobre el Do central en una afinación estándar. En producción de audio, la manipulación de frecuencias es crucial para tareas como la ecualización, donde se ajustan las intensidades de diferentes rangos de frecuencia para lograr un sonido balanceado y claro.

El **reductor de ruido** es un procesador de señal diseñado para eliminar o atenuar ruidos no deseados de una grabación de audio, tales como zumbidos, silbidos o ruidos de fondo. Los reductores de ruido analizan el espectro de la señal de audio y por medio de la división de las frecuencias aplican filtros que identifican y reducen los componentes de ruido, sin afectar significativamente la integridad del material de audio original.

El **proceso de edición** se realiza de forma selectiva y correctiva. La edición selectiva implica seleccionar las mejores grabaciones y la creación de las pistas a partir de múltiples tomas. Para este proceso es importante tomar en cuenta el guión y crear las pistas según los personajes y otros elementos sonoros que se integren en el proyecto. La edición correctiva se enfoca en reparar errores de rendimiento cuando el archivo de audio muestra errores en su grabación o la sincronización incorrecta de la velocidad de las palabras.

Cuando finaliza este proceso, continúa un proceso de **mezcla** que corresponde a la combinación y el ajuste de diferentes pistas de audio para crear una mezcla final. En este se ajusta el volumen y se realiza la panoramización de los archivos sonoros. Se aplican también procesadores de la señal, se agregan efectos y se controlan las dinámicas por medio de la automatización.

2.7.1 Mezcla:

La mezcla es el proceso de combinar las distintas pistas de audio para crear una versión final equilibrada. Este proceso incluye el ajuste del volumen, la ecualización y la compresión de las señales de audio. La ecualización (EQ) se utiliza para ajustar el balance de frecuencias, eliminando frecuencias no deseadas y resaltando las necesarias para una mejor claridad y presencia del audio (Blasco, 2016).

La compresión reduce el rango dinámico de la señal de audio, controlando las variaciones en el volumen y asegurando una consistencia en la intensidad sonora. Los parámetros clave en la compresión incluyen el umbral, que determina cuándo se activa la compresión; el ataque, que controla la velocidad de la compresión; y la liberación, que define el tiempo que tarda en desactivarse la compresión (Avid Technology, Inc., 2021).

2.7.2 Efectos

Los efectos de audio, como la reverberación y el delay, son cruciales para crear la espacialidad y la profundidad en una mezcla de ficción sonora. La **reverberación** es el nombre dado al sonido creado por las reflexiones rebotadas desde los límites de una habitación. “En la mezcla, usamos emuladores de reverberación, ya sean unidades de hardware o plugins de software, para simular este fenómeno natural” (Izhaki, 2017, p. 406). La reverberación agrega profundidad y dimensión al sonido, simulando la acústica natural de diferentes espacios, y es un componente crucial en la mezcla de audio para dar una sensación de espacio y ambiente al audio.

El delay, por su parte, crea repeticiones del sonido original, añadiendo un efecto de eco que puede utilizarse para diversos fines expresivos (Izhaki, 2017). Es esencial en la mezcla de audio, genera repeticiones de una señal de sonido tras un intervalo de tiempo específico. Sus principales componentes son el tiempo de retraso, la retroalimentación y el nivel de mezcla, que juntos crean ecos y añaden profundidad a una pista (Izhaki, 2017) .

Capítulo III: Marco Metodológico

3.1 Fuentes de información

Para efectos del presente trabajo, las fuentes de información utilizadas corresponden a libros y artículos académicos referentes al tema, donde fue fundamental la participación de personas que han creado y producido ficción sonora. Sin embargo, es importante tomar en cuenta que una parte considerable de las investigaciones en este tema son llevadas a cabo por personas que participaron de primera mano en la creación, producción y presentación de ficciones sonoras y radioteatro que, posteriormente, se dedicaron a analizar, sistematizar y documentar el proceso llevado a cabo para su realización.

Para el proceso de selección de la novela a sonorizar, se consideró como punto de partida el programa de lecturas de III ciclo sugerido por el Ministerio de Educación Pública de Costa Rica (MEP). Lo anterior basado en el documento “Lista de lecturas recomendadas 2018” del Consejo Superior de Educación de Costa Rica (CSE), publicado el año anterior al tiempo de selección de la obra. Como primer filtro de selección se tomaron en consideración aquellas lecturas a las que el grupo investigador hubiese tenido un acercamiento previo, fuese de forma

individual o colectiva. Seguidamente, al revisar esta primera selección se procedió a una segunda revisión en la cual se tomó en consideración el aspecto social y moral del texto. En este paso es donde se logró identificar varios tipos de narrativas que podrían resultar problemáticas: textos con una estereotipación del modelo de campesino costarricense, textos con una narrativa que emplea adjetivos despreciativos hacia poblaciones vulnerables o con discapacidad, así como textos que ensalzan roles de género tradicionales y con tratamientos peyorativos hacia el género femenino sin buscar su reivindicación. Los textos que presentaban alguna o varias de estas condiciones fueron descartados.

En segundo lugar, se tomó en cuenta el aspecto propiamente funcional en términos de su potencial de adaptación al sonido. Aquí se analizan los espacios físicos y sonoros en los que se desenvuelve la historia, la cantidad de personajes, la extensión del texto, la abstracción o concreitud del mismo, su organización cronológica y su viabilidad para ser sintetizado. Los textos que no resultaron favorables para su adaptación por una o varias de estas razones también fueron descartados por el grupo investigador.

Después de este proceso de lectura, evaluación y selección, el grupo investigador se decantó por la sonorización del texto “La Ruta de su Evasión”. Entre las razones que primaron para la selección de esta obra se destacan las siguientes.

- a. Es una obra que, a pesar de haber sido publicada en 1948, presenta problemáticas que están vigentes en nuestra sociedad actual.
- b. Es una obra a la que se le atribuye una complejidad narrativa interesante por la diversidad de narradores y saltos temporales que presenta, por lo que el grupo investigador consideró llamativa su aplicación en el formato sonoro.

- c. La narrativa de la obra, si bien no es totalmente secuencial, es muy clara respecto a su organización cronológica, por lo que resultaría fácil tanto para el lector como para el oyente ubicarse en el tiempo en el que ocurren los acontecimientos.
- d. Si bien los personajes femeninos de la obra suelen sufrir situaciones desventajosas relacionadas con su género (violencia sexual, violencia doméstica, roles de género impuestos, desvalorización de la mujer), logran reinventarse a través de sus propias acciones o de las acciones de otras figuras femeninas dentro de la misma novela, como sucede con los personajes de Elena y Aurora. En esta misma categoría se sitúa la presencia de un personaje con discapacidad, Esteban, que si bien es tratado de manera despectiva por Vasco debido a su condición, se proyecta como un ser noble e íntegro que gana la estima de Teresa.
- e. La riqueza de espacios físicos que presenta la novela y su viabilidad para ser sonorizados. Aquí la obra cuenta con un espacio focal denominado como “la casa” que puede ser dividido en espacios sonoros más específicos: el jardín, la sala de estar, la terraza, las habitaciones, la escalera y la cocina, cada uno con una posibilidad de sonorización particular. Además, hay presentes espacios secundarios como el taxi, el lupanar, el hospital, la universidad y la casa de Gabriel que también se prestan para el mismo fin. De igual forma, las acciones que realizan los personajes en dichos espacios se desarrollan de manera que permiten la aplicación de planos sonoros, generando una mayor riqueza auditiva para el oyente.
- f. Si bien la obra es relativamente extensa, pues cuenta con 23 capítulos, muchos de estos se consideran fáciles de sintetizar, o incluso de omitir, sin afectar el

desenlace general de la misma. No por esto se considera que no sean importantes dentro del texto, sino que a nivel de formato escrito lo enriquecen y detallan de una forma que no se considera tan necesaria dentro del formato sonoro.

3.2 Estrategia metodológica

La investigación es de índole cualitativa, enmarcada en el paradigma de la indagación constructivista (naturalista, hermenéutica) de Crabtree y Miller (1992) citado por Valles (2000), donde explica que este método:

"está basado en el conocimiento que nos ayuda a mantener la vida cultural, nuestra comunicación y significado simbólicos. Respaldo por la metodología cualitativa, cuya lógica sigue un proceso circular que parte de una experiencia (o anomalía) que se trata de interpretar en su contexto y bajo los diversos puntos de vista de los implicados. No se buscan verdades últimas, sino relatos. El diseño está abierto a la invención; la obtención de datos al descubrimiento; y el análisis a la interpretación”
(p.30)

Este paradigma es pertinente en tanto que la ficción sonora que se elaboró surge a partir de la teoría, pero también de la escucha que el grupo investigador ha realizado de ficciones sonoras grabadas previamente, en su mayoría provenientes de España, que sirvieron como ejemplo sonoro para su realización y para lo cual se necesitó también un constante análisis de los datos y una constante experimentación sonora.

Por otra parte, la ficción fue elaborada con base en los puntos de vista del grupo investigador, que a partir de estos asumió decisiones pertinentes para la grabación, tomando en consideración no solamente aspectos sonoros y estéticos, sino también la adaptación de los textos. Así, las interpretaciones y codificaciones realizadas a lo interno del grupo investigador y a lo externo, junto con los participantes de apoyo, como los actores de voz, llevaron a la propia teorización.

3.3 Técnicas e instrumentos

A lo largo del proyecto fueron primordiales los grupos de discusión a lo interno del equipo investigador, durante los cuales se tomaron decisiones esenciales para el proyecto respecto a la gestión del recurso humano, es decir, los actores de voz, así como las grabaciones y la adaptación del texto. En segundo lugar, fueron muy importantes los grupos de discusión que involucraron a los agentes externos al grupo investigador.

Partiendo de lo surgido en estos grupos de discusión fue necesaria la triangulación de las opiniones y recomendaciones de todos los participantes, tanto a nivel externo como interno del grupo investigador.

Para el proceso de grabación y producción como tal fue recurrente la experimentación sonora en aspectos relacionados con la selección de las voces y la articulación y entonación del habla, así como la selección de la música, la búsqueda de efectos de sonido y todo aquello relacionado con el montaje sonoro de la grabación.

Capítulo IV: Diseño, ejecución y evaluación del proyecto

A partir de este punto del trabajo de investigación se comenzará a utilizar el término “capítulo” para cuando se haga referencia propiamente a la novela escrita y el término “episodio” cuando se busque referirse a la ficción sonora.

4.1 Lectura y análisis de la novela

4.1.1 Primera lectura formal y elaboración de la línea de tiempo:

Posterior a la selección de la obra, y con base en los criterios establecidos en el capítulo anterior de la presente investigación, se procedió a realizar una primera lectura formal de la novela, a partir de la cual se elaboró una línea del tiempo. En esta se ordenaron los acontecimientos de manera cronológica, lo que no necesariamente coincide con la forma en que se van presentando en el libro. En este proceso se establecieron de manera general dichos acontecimientos, junto con algunos indicadores señalados en el texto, tales como la edad de los personajes, el momento del día (mañana, tarde, noche) o la hora exacta en que suceden, la estación del año, la condición meteorológica, o si ocurre en el pasado como una rememoración de un personaje o un hecho que acontece en el presente literario.

Con esta línea de tiempo fue posible tener una idea más global de los tipos de sonidos que podrían acompañar cada momento del libro, ya que cada estación del año y momento del día requiere de un conjunto de sonidos particulares que servirían para diferenciarlos de manera

auditiva. Lo mismo con espacios concretos como el jardín o el cuarto de Teresa. Igualmente, el conocimiento de las edades de los personajes permitió ir generando una idea del tipo de actor de voz que sería necesario para cada personaje a interpretar. Gracias a este ejercicio fue posible establecer relaciones y paralelismos temporales entre una y otras escenas, entendiendo mejor cuáles necesitarían un tipo de sonorización similar, en función de su temporalidad (Ver ANEXO 1).

4.1.2 Segunda lectura formal y elaboración de la matriz de acontecimientos:

Para una comprensión más integral y crítica de la obra, el reconocimiento de los momentos trascendentales de la misma y la posterior selección de las escenas para la ficción sonora, se elaboró una matriz de acontecimientos (ver ANEXO 2) en la que se sintetizaron las interpretaciones del grupo investigador respecto a cada capítulo, en términos de temática general, la cantidad de personajes, escenarios (sonoros y no sonoros), y las escenas principales y secundarias. Se buscó, además, reconocer los personajes que participaban en cada capítulo así como definir de forma más específica los espacios en los que se desenvuelven los acontecimientos.

En esta matriz de acontecimientos se definió también el evento principal en torno al cual gira el capítulo, la escena principal de este evento así como las escenas secundarias. Este ejercicio, igual que la línea de tiempo, ayudó, sobre todo, a remarcar las líneas temporales del libro, respecto a cuáles eventos acontecían en el presente literario o en un tiempo pasado según el desenvolvimiento de la historia. La diferencia en respecto a la línea de tiempo es que los

eventos no se ordenaron cronológicamente sino en el orden de aparición en el libro, por lo cual, lo que sobresale aquí es la relación que tienen unos capítulos con otros y la forma en que los acontecimientos anteriores enriquecen y definen los acontecimientos posteriores, y viceversa, no solo a nivel narrativo, sino en el desarrollo individual de cada personaje.

Después de una tercera lectura, se añadió a la matriz el trasfondo de cada capítulo, buscando analizar las temáticas más importantes que subyacen los acontecimientos de la novela, así como comprender mejor las motivaciones, las emociones, los miedos, los valores y los simbolismos detrás de las acciones y las decisiones que llevan a cabo los personajes de la historia. Haber tomado en cuenta estos aspectos permitió comprender más a profundidad las necesidades del espacio sonoro e incentivó aún más a pensar en sonorizaciones que pudiesen permitir al oyente reconocer de manera auditiva la complejidad de la escena, no solo en su ámbito espacial sino también en el plano psicológico.

4.1.3 Perfil de personajes y espacios según el libro y perfil de personajes desde la perspectiva del grupo investigador.

La elaboración de este punto surgió a raíz de la necesidad de encontrar elementos que caracterizaran a los personajes psicológica y físicamente, esto para facilitar la escogencia del perfil de los actores de voz y la relación de los personajes con los otros elementos del diseño sonoro. Se dividió en personajes principales y secundarios y estados de los personajes a través de la obra (ver ANEXO 3).

Dentro de las características físicas, se tomaron en cuenta la tesitura vocal, la condición de salud (este es un aspecto muy importante en la obra), edad, estatura, actividad que desarrolla principalmente y la forma de hablar en general. En el aspecto psicológico se tomaron en cuenta los rasgos de comportamiento que definen al personaje, los estados emocionales descritos en la obra, la percepción que tiene cada personaje respecto a los otros con los que interactúa, las cosas que les gustan y disgustan, así como sus manías y obsesiones.

Posterior a este primer análisis se añadió al perfil psicológico de los personajes la perspectiva del grupo investigador (ver ANEXO 4), más orientado al entendimiento del equipo en cuanto a cada personaje. Asimismo se elaboró el perfil de voz de cada personaje (ver ANEXO 5), en miras de seleccionar a los actores de voz. Aquí se usaron adjetivos como “voz grave”, “voz chillona” o “voz carrasposa” y se incluyen, si el personaje lo permite, adjetivos que caracterizan la forma en que el personaje se proyecta hacia los demás al momento de comunicarse. Ejemplos de esto serían palabras como “desorientado”, o “dominante”, por mencionar algunos ejemplos.

Finalmente, considerando que una de las características principales de la ficción sonora es la ambientación del espacio, se extrajeron las descripciones de los espacios físicos en los que transcurre la historia en el libro “La Ruta de su Evasión” ordenado por capítulos. Aquí se detallaron aspectos como la hora, la condición meteorológica, sonidos característicos y hasta olores (ver ANEXO 6).

4.2 Adaptación/reducción de la novela

4.2.1 Primer ordenamiento de la obra en episodios

Como primera reducción de la novela se ordenaron los capítulos de la novela escrita como tentativos episodios de la ficción sonora. Estos episodios no coincidieron exactamente con los del libro, sino más bien se buscó reordenar la historia de modo que pudiera contarse de manera completa en varias entregas sonoras (episodios) que tuvieran sentido tanto a nivel individual como en su conjunto, a modo de propuesta como radionovela.

En la siguiente tabla se puede ver cómo se repartieron los capítulos por episodios y cómo los distintos capítulos se relacionan unos con otros. También pueden notarse un par de escenas que de primera mano decidieron removerse de manera definitiva.

Tabla I. Primer ordenamiento de los capítulos en episodios	
Episodio	Capítulos que incluye
Episodio 1	<ul style="list-style-type: none">● Capítulo 2: Teresa enferma escucha voces y tiene un diálogo interno.● Capítulo 3: Introducción sobre la casa.

	<ul style="list-style-type: none"> • Capítulo 4: Teresa explica su matrimonio con Vasco. Escena del jardín e inicio de su odio hacia Vasco. Teresa sigue agonizando al final del capítulo.
Episodio 2	<ul style="list-style-type: none"> • Capítulo 1: Gabriel sale de noche a buscar a Vasco. <u>Se remueve el recuerdo que tiene Gabriel sobre la criada.</u>
Episodio 3	<ul style="list-style-type: none"> • Capítulo 5: Historia de Roberto - Matrimonio de Roberto con Cristina. • Fragmento del capítulo 3: Diálogo entre Roberto, Gabriel y Vasco donde se evidencia la rigidez de Roberto con el naturismo y su transformación física. Roberto y Cristina discuten al final del capítulo.
Episodio 4	<ul style="list-style-type: none"> • Capítulo 6: Primera visita de Esteban a la casa. Diálogo entre Teresa, Esteban y Vasco.
Episodio 5	<ul style="list-style-type: none"> • Capítulo 7: Conversación de Aurora y Gabriel.
Episodio 6	<ul style="list-style-type: none"> • Capítulo 9: Esteban visita la casa de Teresa para preguntar por uno de los perros de Vasco.

Episodio 7	<ul style="list-style-type: none"> ● Capítulo 10: Gabriel y Elena se conocen. <u>Se remueve la escena en la que examinan el cadáver.</u> Se hace una conexión al Capítulo 12, en la que Aurora le pregunta a Gabriel en qué está pensando.
Episodio 8	<p>Capítulo 11: Segunda escena del jardín. Vasco se entera de que Teresa está embarazada. Esteban defiende a Teresa y Vasco hace notar el afecto que hay entre ambos.</p>
Episodio 9	<ul style="list-style-type: none"> ● Capítulo 13: Muerte de Cristina. ● Capítulo 14: Roberto deja la casa y se enfrenta a Vasco.
Episodio 10	<ul style="list-style-type: none"> ● Capítulo 15: Gabriel conversa con Fernando Viales y termina con Elena. ● Capítulo 18: Teresa habla con Aurora, le pide que no esté con Gabriel. Gabriel llega y anuncia a Teresa que se va de la casa. Aurora se va con él.
Episodio 11	<ul style="list-style-type: none"> ● Capítulo 20: Teresa recuerda su casa y cómo llegó a descuidar a sus hijos por atenderla. ● Capítulo 16: Esteban se entrega a la policía en lugar de Vasco.

	<ul style="list-style-type: none"> ● Capítulo 20 (otra vez): final de este capítulo, cuando Teresa se entrega a la muerte.
Episodio 12	<ul style="list-style-type: none"> ● Capítulo 17: Aurora y Gabriel viven juntos, Gabriel es indiferente con Aurora y piensa en Elena. ● Capítulo 19: Aurora recuerda a su padre. ● Capítulo 21: Gabriel está obsesionado con sus pensamientos hacia Elena, su estadía con Aurora y su situación con la familia. ● Capítulo 22: Juliana llama a la puerta de la casa de Gabriel y anuncia que Teresa está muriendo.
Episodio 13	<ul style="list-style-type: none"> ● Capítulo 22: Muerte de Gabriel. Comparación del río con la muerte de los personajes. ● Capítulo 23: Muerte de Teresa. Renacer de Aurora.

Fuente: elaboración propia.

Tal y como se resalta en la tabla anterior, hay dos escenas específicas del libro que se decidieron eliminar en este primer ordenamiento de los capítulos y las escenas. La primera escena eliminada corresponde a un recuerdo que tiene Gabriel de su infancia, el cual rememora mientras está ingresando al lupanar. En este recuerdo, Gabriel niño visita la casa de una vecina, enviado por su madre, y al entrar se encuentra con la criada de la casa dando de amamantar a

una niña. La forma en la que se describen los pechos de esta y el acto de amamantar es visualmente muy descriptiva y la escena se concentra en la reacción y los pensamientos de Gabriel al verla.

La segunda escena eliminada es aquella en la que Gabriel y su compañera de la carrera de medicina, Elena, asisten a la casa de esta última y juntos examinan un cadáver como si hiciesen una autopsia. Esta escena también es muy rica visualmente, ya que describe con meticulosidad los olores de la habitación, las formas del cadáver, los movimientos que realizan ambos para abrirlo y estudiarlo, y de nuevo, los pensamientos de Gabriel mientras realiza la autopsia y mientras toma un baño. Ambas escenas antes descritas se consideraron poco viables para su adaptación sonora, ya que se consideró que sería complejo y confuso para el oyente entender la situación a través de solo efectos sonoros sin ningún apoyo visual. Por otra parte, una adaptación de los diálogos hubiese provocado que estos fuesen excesivamente descriptivos, rompiendo con el propósito de la ficción sonora.

4.2.2 Elaboración del guión para la grabación de la ficción sonora

Posterior al análisis descrito previamente, y tomando en consideración la longitud que tendría la ficción sonora, se tomó la decisión como equipo investigador de escoger un fragmento de la obra y elaborar solamente un episodio como muestra sonora para este trabajo de investigación. Para la elaboración de este episodio se decidió, además, mantener solamente a Teresa como personaje principal de la ficción y desarrollar todos los acontecimientos en torno a su perspectiva. Esto ayudó, sobre todo, a simplificar la escenas, pues ya se había pautado un

foco sobre el cual trabajar. A partir de esto, y por la extensión de la obra, se decidió, además, seleccionar un número limitado de escenas del libro que fueran relevantes en la historia de Teresa. Se escogen, entonces, los capítulos II y IV del libro como insumo para la ficción sonora, ya que describen a Teresa en ambas etapas de su vida (tanto joven como en su periodo agonizante), el despertar sexual de Teresa, la primera vez que Vasco la rechaza y ella comienza odiarlo, así como su primer embarazo.

La decisión de Teresa como personaje principal, se basó no solamente en su importancia como personaje, sino también en que sus escenas y los espacios en los que estas transcurren son los de mayor riqueza sonora no solo a nivel espacial sino a nivel simbólico. Podría decirse que Teresa, a pesar de su condición y de la represión que la caracteriza, es en realidad el personaje más sonoramente complejo de la obra. Además, la forma en que se presentan los acontecimientos permiten darle linealidad y cierre a la ficción sonora, aunque su insumo sea solamente dos capítulos del libro.

Como primer acercamiento a la elaboración del guión se tomaron los capítulos que se deseaba mantener, se copiaron los diálogos tal cual estaban en el libro y se separaron de manera que fuese sencillo para cada actor de voz entender cuáles frases corresponden a cada personaje. Cada uno, además, tuvo acotaciones en algunas de las frases para facilitar la interpretación de los actores de voz, las cuales se buscó que fueran consecuentes no solamente con la ambientación de la escena sino también con las características que se definieron previamente en el perfil de los personajes. Algunos ejemplos de las palabras utilizadas para las acotaciones son “molesto”, “resentida”, “autoritario”. Se añadieron, además, otras acotaciones que servirían como guía para el proceso de postproducción, como lo son el definir los planos en los que está

cada personaje (primero y segundo plano), algunos efectos sonoros y espacios de silencio que se consideraban desde un principio indispensables en cada escena (pasos, puertas, el reloj, sonidos de jardín, pájaros, lluvia) y algunas ideas musicales que servirían como referencia sobre el tipo de música que se esperaba añadir en momentos determinados. Posteriormente, se les dio un ordenamiento lógico, siguiendo el hilo de las escenas escogidas de manera que funcionaran como un todo. Se revisaron, además, palabras, jergas y términos que pudiesen generar confusión, así como se cambiaron algunas formas de tratamiento gramatical para darle mayor universalidad a la grabación.

Más propiamente al formato físico del guión se establecieron los siguientes lineamientos de formato (Ver ANEXO 7):

- **TEXTO EN MAYÚSCULA Y SUBRAYADO**: Representa efectos de sonido (por ejemplo: “pasos”, “fade in”, “fade out”) y planos de los personajes (Por ejemplo: “Teresa siempre en primer plano”).
- **MAYÚSCULA Y NEGRITA**: Títulos y subtítulos así como nombres de los personajes.
- **(MAYÚSCULA Y PARÉNTESIS)**: Acotaciones para los actores de voz, sobre la forma en que se expresa su personaje.

4.3 Grabación de los actores de voz.

Una vez listo el guión, los personajes a grabar se redujeron a solamente cuatro: los dos personajes principales que son Teresa y Vasco, y una intervención secundaria de Juliana, la criada de la casa y otra de la madre de Teresa. Para la sección del personaje que hace referencia

a la madre de Teresa, se decidió que fuese interpretada por la misma actriz de Teresa, ya que su participación corresponde a un recuerdo que tiene esta sobre su madre.

Ya escogidos los actores de voz y previo a la sesión de grabación se planteó la necesidad de tener un primer encuentro con cada actor por separado, donde se contextualizara a estos respecto a la novela. En este encuentro se dio a los actores un resumen de la historia de los personajes así como sus características más importantes. Se buscó dejar clara la dinámica que sucede entre Teresa y Vasco y las intenciones que se esperaba pudiesen transmitir a través de la voz. Esta primera sesión también funcionó a modo de ensayo con cada actor de voz, pues se leyó en voz alta el guión y se practicaron distintas entonaciones, volúmenes e intenciones para cada una de las frases que decían sus personajes.

En el caso de Vasco, se buscó reiterar en su personalidad tosca, autoritaria y gruñona, así como enfatizar en su amabilidad forzada. La frase que más se trabajó para este personaje es “Teresa, desnúdate y suéltate el pelo”, ya que tiene un alto peso psicológico para el personaje de Teresa y era importante para el grupo investigador darle la entonación adecuada.

En el caso de Teresa, el personaje es mucho más complejo, ya que se presenta en distintas etapas de su vida, y en cada una de estas cambia en emociones y personalidad. Es así como el episodio de la ficción empieza con Teresa agonizante y hablando de manera introspectiva reaccionando a lo que dice el personaje de Vasco, pero sin interactuar con él. Después se muestra una Teresa más joven y jovial, con una intensidad en sus emociones que crece de manera paulatina y que de pronto es cortada a secas por Vasco. Finalmente, se muestra una Teresa aún joven pero mucho menos alegre y con una personalidad más recatada y madura.

Esto sin considerar que en una sección del guión Teresa emula a su madre en el recuerdo que tiene sobre esta.

Debido a la complejidad del personaje de Teresa, se consideró oportuno grabar su parte de primera. Esto porque el personaje de Vasco tiene una personalidad constante sin necesidad de muchos cambios en su interpretación. De este modo, grabar primero a Teresa permitió que la actuación de esta sirviera como punto de partida, sin llegar a limitar el potencial expresivo de este personaje. Además, es importante considerar aquí que, en realidad, la cantidad de diálogos compartidos que tienen Teresa y Vasco son más bien reducidos, ya que en la gran mayoría de la ficción Teresa es quien presenta la narrativa a modo de monólogo. De este modo, su grabación por separado permitió emular la dinámica que tienen Vasco y Teresa en la mayor parte del guión, donde ambos ejecutan su propio diálogo y comparten un mismo espacio pero no se hablan entre sí, y cuando lo hacen, Vasco lo hace más bien de forma reactiva hacia Teresa. Se realizaron, entonces, dos sesiones de grabación, cada una con un personaje distinto. Es importante considerar que, además de las decisiones logísticas descritas anteriormente, las sesiones de grabación coincidieron con el periodo de la Pandemia por el COVID-19, lo cual requirió que las sesiones se ejecutaran en seguimiento de las medidas sanitarias establecidas en su momento, como el uso de mascarillas e implementos de higiene personal, así como evitar el conglomerado de personas. En este sentido, grabar a los actores de voz de forma separada respondió también a esta situación particular. A continuación, se detallará el trabajo realizado en cada sesión:

4.3.1 Sesión de grabación de Teresa: 12 de septiembre del 2021, grabación con Yudrith Barrantes Ramírez.

La sesión se realizó en un estudio casero, con un equipo simplificado. Para el momento de la grabación ya se contaba con una grabación de “borrador” hecha por la misma actriz de voz. Al momento de grabar, se utilizó el programa Pro Tools, con dos pistas, una para grabación y la otra utilizando la pista de borrador descrita previamente, de modo que sirviese como guía para la actriz.

Se grabaron varias versiones de cada párrafo para contar con más insumos interpretativos a la hora de realizar la postproducción y así poder elegir la toma que se adaptara mejor a la escena. Se le solicitó a la actriz de voz que interpretara el guión por pequeñas partes para enfatizar cada sentido de frase y el tipo de intercambio que tiene Teresa con Vasco. Se enfatizó la interpretación del tono convaleciente de Teresa cuando ella tiene sus pensamientos mientras está convaleciente, así como se procuró que, en la escena del recuerdo de Teresa, el tono de esta cambiase a uno más juvenil y enérgico. Pese a lo anterior, aunque las frases se grabaron por separado, siempre se utilizó la frase anterior como referencia para la siguiente frase por grabar. Esto con el fin de mantener el sentido y la atmósfera de la interpretación.

Se hicieron, además, correcciones sobre dicción con algunas palabras que contenían la letra “r” y palabras como “quisiste” y “metiste” para que no se añadiese la letra “s” al final de estas palabras.

4.3.2 Grabación de Vasco: 13 de septiembre del 2021, grabación con José Arceyuth Jiménez

Se realizó la sesión en el teatro El Ángel ubicado en Tibás, San José, Costa Rica. El equipo que se utilizó fue una grabadora portátil marca Zoom, modelo H6, una computadora portátil marca Apple y un micrófono vocal dinámico con patrón polar cardioide. Se utilizaron dos pistas de grabación de manera simultánea: la primera para registrar lo grabado por dos micrófonos unidireccionales, con el fin de para capturar las inflexiones y otros efectos de sonido de la voz y, la segunda, con un micrófono vocal dinámico para capturar la voz hablada en “seco/crudo”.

Se enfatizó en la intención de cada oración, las pausas y la dicción de algunas palabras que son importantes para el personaje. En las frases largas se aseguró la dicción de palabras específicas para que no se perdiera el sentido de la oración. Se hizo énfasis, además, en la orientación de cada oración para trabajar intensidades, *crescendos* y *decrescendos* en el volumen de la voz, capturando diferentes tomas para poder contar con variedad interpretativa y escoger la versión que más se adaptara en el montaje final de la ficción sonora.

Además de la grabación de voz, también se grabó parte de la ambientación con los pasos de Vasco. Se aprovechó el espacio del teatro para buscar el sonido que más se adecuara a la necesidad de la ficción, probando diferentes tipos de calzado, de posturas al caminar y de peso corporal.

4.4 Edición y post-producción

Conforme se ha detallado en párrafos previos, se emplearon diversos dispositivos y programas durante el desarrollo del proceso de producción. Este conjunto de herramientas incluyó una computadora personal MacBook, así como una computadora de escritorio, acompañadas de una interfaz de audio para la grabación y procesamiento de señales. Para la captura de audio, se optó por una grabadora Zoom H6, en combinación con un micrófono de mano Shure SM58.

Adicionalmente, se integró un controlador MIDI de la marca M-Audio, cuya función principal fue la manipulación de instrumentos virtuales y la modulación de parámetros en tiempo real, lo cual resultó esencial en el desarrollo creativo. El protocolo de comunicación MIDI fue de importancia en esta configuración, facilitando la conexión y control de instrumentos virtuales, secuenciadores de software e inserciones de efectos en el proceso de producción.

Se utilizaron los programas de edición de audio Pro Tools y Logic Pro X, ampliamente reconocidos en el ámbito profesional. Estas plataformas proporcionan una infraestructura versátil y eficaz para la manipulación y postproducción de audio, permitiendo una implementación fluida y efectiva de las estrategias creativas planteadas durante el proceso de producción de la ficción sonora

4.4.1 Producción de la Ficción Sonora

En la primera parte, se realizó una preparación técnica en la que se seleccionó una estación de trabajo de audio digital (DAW) adecuada para la producción de la ficción sonora. Para este proceso, se utilizó Pro Tools como DAW. Para lograr el uso adecuado de la estación de edición de audio digital se consultó el manual de uso, para de esta forma entender los conceptos relacionados a las funciones disponibles del programa y ubicarse dentro del ecosistema de manejo de los flujos de sesión de postproducción de audio. La razón para escoger este software DAW fue su amplia gama de herramientas incluidas, así como los preajustes disponibles, que facilitan y guían la producción. Estas configuraciones son importantes, pero no esenciales, para poder guiar a personas con conocimiento básico de ecosistemas de edición y producción de audio digital, considerando además que es uno de los programas con mayor trayectoria y posicionamiento para postproducción en medios audiovisuales.

Una vez instalado el DAW, se procedió a crear una sesión de trabajo acorde al proyecto. En el caso de "*La Ruta de su Evasión*", se utilizó una plantilla incorporada en el programa. Esta plantilla permite configurar el tipo de mezcla desde el inicio. Para el proyecto, se utilizó un tipo de archivo WAV (Waveform Audio File), con resolución de captura de una señal de audio de 24 bits y con una frecuencia de muestreo de 44100 muestras por segundo, así como un formato estéreo que permite monitorear y compartir el audio para la mayoría de instalaciones sonoras disponibles. Cabe mencionar que la configuración de 24 bits y la frecuencia de muestreo son la medición estándar para reproducción y grabación de audio digital.

La plantilla contó con una distribución prediseñada adecuada para la postproducción de audio en audiovisuales: diálogos (DX), música (MX) y efectos (SFX). Se crearon grupos con estas tres secciones. Además de los archivos sonoros, se crearon dos pistas auxiliares que pudieron ser utilizadas como envíos de efectos, destinos de submezclas, puntos de exportación, entradas para monitorizar o procesar audio (como el audio de instrumentos MIDI externos), y para diversas tareas de gestión de audio.

Una pista incluyó el efecto de reverberación y la otra el de delay, también conocido como retraso. Su objetivo fue recibir la señal original de audio, procesarla y devolverla a un canal que funciona como bus, el cual tiene la función principal de enviar la señal del conjunto de pistas a una señal master, permitiendo un procesamiento más eficiente. Esto permitió, además, reducir los recursos de memoria y procesamiento del audio y agilizar el proceso de mezcla, ya que una configuración puede ser aplicada a varias pistas a la vez.

4.4.2 Edición

Una vez montada la sesión de trabajo, se incluyeron los audios de los diálogos previamente grabados en las pistas, para proceder a su edición y limpieza. Se creó una pista adicional que funcionó como respaldo o *backup*, la cual, en la mayoría del proyecto, se mantuvo invisible. Esta pista de respaldo se utilizará únicamente en caso de perder o dañar un registro durante el proceso.

El proceso de limpieza se realizó por medio de herramientas que permitieron cortar, pegar, ajustar, separar o borrar regiones. Esto conlleva eliminar ruidos de fondo o respiraciones adicionales que no aportan un sentido expresivo a la narración, además de escoger las

grabaciones que mejor se apegan a la dirección de expresión que se decidió en la obra según el guión. Este proceso se realizó con todos los personajes.

Luego de limpiar los audios, se procedió a ordenarlos según el guión. En este proceso fue importante etiquetar el proyecto conforme al orden del guión para facilitar la ubicación de los audios cuando se incluyesen todos los demás elementos en el DAW. Con este paso se terminó el proceso de edición y limpieza de los diálogos.

4.4.3 Efectos sonoros:

Para la realización de la ficción sonora, los efectos sonoros desempeñaron un papel crucial en la construcción de una narrativa auditiva envolvente y coherente. Siguiendo la clasificación dispuesta por Balsebre los efectos sonoros utilizados en este proyecto se agruparon en cuatro funciones distintas: ambiental o descriptiva, expresiva, narrativa o dramática, y ornamental.

El primer efecto sonoro que se escuchó es el sonido de interferencia de la señal radial, a partir del segundo 0:26, que funcionó como cortina de introducción después de la voz narradora del inicio. A continuación, el sonido del reloj se añadió para cumplir varias funciones. Primero, proporcionó contexto del lugar donde ocurren las acciones. Segundo, representó la figura de Vasco y estuvo presente siempre que él interviniera en la interacción de los personajes. El reloj actuó como un efecto descriptivo, ofreciendo una referencia temporal y espacial constante, además de servir como un *leitmotiv* que identifica al personaje de Vasco, ayudando a construir una imagen más rica y detallada del espacio narrativo.

El sonido de los pasos de Vasco se añadió para su escucha en primer plano, una decisión tomada para reforzar la personalidad y posición de Vasco en la narración. Este efecto, combinado con el ladrido de un perro de fondo, añadió espacialidad al inicio del entorno sonoro de la escena. Los pasos de Vasco cambiaron de plano para abrirle espacio al sonido del periódico, una elección del grupo investigador para generar movimiento de los personajes. Este uso de los pasos de Vasco contribuyó a la caracterización de su personaje ayudando a transmitir su presencia autoritaria y su movimiento corporal. Además, el sonido de las chicharras se añadió para dar un sentido particular de la hora y el tipo de lugar a los hechos narrados, ubicando al oyente en un entorno específico que evoca una atmósfera veraniega o rural. Este fondo sonoro contextualiza la narrativa temporal y espacialmente, contribuyendo a la construcción de una imagen coherente.

Para introducir al personaje de Juliana, se utilizó el efecto de los pasos subiendo por unas gradas, con un efecto de aproximación que da la sensación de movimiento. Este efecto ornamental enriqueció la entrada del personaje, aportando dinamismo y realismo sin ser esencial para la narrativa principal. Cuando Vasco dice "Abre las ventanas que dan al jardín", se escucha el sonido de la ventana, grabado por la técnica de foley. Este efecto añade realismo y soporte sensorial a la escena, ayudando a delimitar y concretar el espacio narrativo. La grabación de foley aseguró que el sonido fuese preciso y evocador, mejorando la percepción del espacio.

Durante el monólogo de Teresa relacionado con un recuerdo, se utilizó el sonido de campanas para dar una sensación de espacio más íntimo. Este efecto expresivo resalta el momento de introspección de Teresa, creando una atmósfera más íntima y emocional. Las campanas añadieron también una capa de profundidad emocional, enfatizando la introspección

del personaje. En el minuto 4:06, los pasos de Vasco interrumpen el espacio de Teresa, causando tensión en la narrativa. Este efecto narrativo marcó un cambio en la historia, introduciendo un elemento de conflicto y alteración en el espacio de Teresa. La interrupción de los pasos de Vasco generó, además, una sensación de intrusión y tensión, alineada con las conclusiones sobre el texto. En el minuto 5:30, el sonido de una gota de agua se mantiene de manera continua, sirviendo como un *ostinato* durante el monólogo de Teresa. Este efecto repetitivo y sutil añadió una capa de tensión y persistencia al monólogo, subrayando el estado emocional del personaje.

En resumen, la utilización de estos efectos sonoros fue fundamental para crear una ficción sonora rica y coherente. Cada tipo de efecto sonoro fue cuidadosamente seleccionado y aplicado para contribuir a la verosimilitud, la inmersión y la emotividad de la narrativa.

4.4.4 Música

La música en este proyecto se creó completamente mediante el protocolo MIDI (Musical Instrument Digital Interface), utilizando un controlador MIDI. Los bancos de sonido utilizados provienen de insertos o plugins nativos del software de edición de audio, y como base se empleó una composición original junto con una adaptación del Contrapunto del Arte de la Fuga BWV 1080 de Johann Sebastian Bach.

Para la composición inicial, se utilizó el programa Musescore, que sirvió como editor de partitura y herramienta para convertir la composición en formato MIDI. Este archivo MIDI se importó al proyecto de mezcla en Pro Tools, donde se le asignó un instrumento virtual, Xpand!2, que interpretó la información MIDI. Xpand!, ofreciendo una variedad de timbres. En este caso, se configuró para emular sonidos de violines y piano acústico. El mismo proceso se

aplicó para la adaptación de la obra de Bach, permitiendo ajustar la obra para que funcione como acompañamiento de la narración, utilizando pausas como recurso expresivo.

En la ficción sonora, la música cumple una función descriptiva al utilizarse para describir paisajes sonoros, ubicando la acción en un espacio concreto. Por ejemplo, la emulación de violines y piano acústico puede sugerir un ambiente clásico y formal, que encaja perfectamente con la narrativa. Además, a través del ritmo y la melodía, la música describe movimientos y direcciones, como transiciones de un lugar a otro o cambios en la perspectiva del oyente dentro del paisaje sonoro. El uso de pausas como recurso expresivo ayudó a enfatizar estos cambios y movimientos, proporcionando una estructura clara y dinámica a la narrativa sonora.

Por otro lado, en su función expresiva, la música seleccionada y compuesta para este proyecto buscó suscitar emociones específicas en los oyentes. La melodía y la armonía de las composiciones originales y la adaptación de Bach crearon atmósferas que reflejaron diversos estados emocionales, como tensión, calma o anticipación. Además, la música no solo acompañó la narración, sino que interactuó con ella. Siguiendo el principio de Balsebre, la música y la palabra se ensamblan para crear una significación global superior, introduciendo un repertorio de connotaciones que enriquecen el mensaje radiofónico y amplifican su impacto emocional.

El uso del protocolo MIDI y del instrumento virtual Xpand!2 permitió una gran flexibilidad en la composición y producción musical. El protocolo MIDI facilitó la modificación de parámetros como el tempo, la dinámica y la articulación, permitiendo que la música se adaptará a las necesidades de la narración. La variedad de timbres disponibles en Xpand!2,

como los sonidos de violines y piano acústico, permitió crear una paleta sonora rica y variada, esencial para mantener la atención del oyente y enriquecer la experiencia auditiva.

La teoría de Balsebre sobre la música en la radio se reflejó claramente en la práctica utilizada en este proyecto. La música cumplió tanto funciones descriptivas como expresivas, y su interacción con la palabra creó una experiencia auditiva completa. La utilización de pausas y la adaptación precisa de la música mediante el protocolo MIDI demostraron cómo los principios teóricos pueden aplicarse de manera efectiva en la producción de ficción sonora.

4.4.5 Mezcla

En el proceso de mezcla en la creación de la ficción sonora se combinaron las distintas pistas de audio para crear una versión final equilibrada. Este proceso incluye el ajuste del volumen, la ecualización y la compresión de las señales de audio. En este proyecto, se utilizó como medio de monitorización los audífonos Audio-Technica ATH-M40X, y las pistas de audio incluyeron tanto archivos de audio como pistas MIDI trabajadas durante la edición.

Se inició con el procesamiento de los diálogos, utilizando insertos o plugins dentro del software Pro Tools. Estos insertos envían la señal de la pista a través del efecto seleccionado y luego la retorna automáticamente a la misma pista. Los principales insertos utilizados fueron un ecualizador, un reductor de ruido por bandas y un compresor de señal. La ecualización se empleó para ajustar el balance de frecuencias, eliminando las no deseadas y resaltando las necesarias para una mejor claridad y presencia del audio. Por ejemplo, en la voz de Teresa y Juliana se procesaron frecuencias específicas para eliminar ruidos no deseados y mejorar la claridad de sus voces.

La compresión se utilizó para controlar las variaciones en el volumen y asegurar una consistencia en la intensidad sonora. Los parámetros clave de la compresión incluyeron el umbral, el ataque y la liberación. Para la voz de Teresa, se seleccionaron parámetros específicos como un umbral de -30 dB, un ataque de 1.2 ms y una liberación de 175 ms. Esto mejoró significativamente el volumen y la consistencia de la señal de audio, elevando el nivel general de -46.5 LUFS a -30.4 LUFS. Similares ajustes se hicieron para las voces de Juliana y Vasco, adaptando los parámetros a las características de cada grabación.

En cuanto a los efectos, se utilizó la reverberación y el delay para crear espacialidad y profundidad en la mezcla. La reverberación, que simula el reflejo del sonido en un espacio físico, se aplicó para situar las voces en un entorno determinado. Para la voz de Teresa, se empleó el inserto D-Verb con la configuración de *Small Room 1* para proporcionar una sensación de proximidad e intimidad. El delay, utilizando el inserto *Reel Tape Delay* con la preconfiguración *Rockabilly*, se aplicó para crear una atmósfera de repetición y eco en la voz de Teresa, añadiendo un efecto de cinta analógica que modela la respuesta de frecuencia y las características de distorsión de la cinta.

Los efectos se aplicaron a las pistas mediante envíos a canales auxiliares, permitiendo un control sobre qué partes de la grabación se procesaban. Este método de envíos y retornos facilita la automatización de los efectos, ajustando la mezcla según las necesidades de la narrativa. La automatización se gestionó mediante eventos que almacenan la posición de los controles en momentos específicos, lo que permitió un control preciso y adaptable durante la mezcla.

Finalmente, aunque el proceso de masterización no se llevó a cabo, el producto final se exportó en formato MP3 y estéreo, preparado para adaptarse a diferentes medios de reproducción. Este enfoque asegura que la ficción sonora pueda llegar a presentarse de manera efectiva en diversos entornos y plataformas. La combinación de ecualización, compresión y efectos de reverberación y delay, junto con la automatización, resultó en una mezcla equilibrada que permite realzar la narrativa auditiva y proporcionar una experiencia inmersiva para el oyente.

Capítulo V: Evaluación del proyecto

5.1 Conclusiones

La investigación tuvo como objetivo el desarrollo de una metodología de creación de ficción sonora; este enfoque agrupa la producción de una adaptación sonora y la generación de una guía metodológica para ser utilizada en contextos académicos y creativos. Durante el proceso se realizaron análisis de la estructura narrativa y de los personajes de la obra de “La Ruta de su Evasión” para enriquecer el proceso creativo de la adaptación sonora.

Es necesario comprender el aspecto estructural de la obra para un ordenamiento lógico de los acontecimientos presentados en la ficción sonora. Asimismo, es crucial el análisis y la comprensión de los aspectos presentes en la narrativa, es decir, quiénes son los personajes, cuáles son sus motivaciones y limitaciones, cómo se relacionan entre ellos y en qué espacios se desenvuelven. En este proceso, fue importante la estructuración del guión para que tuviera una lógica interna y se reflejara el proceso emocional y físico de los personajes en la obra. En el ANEXO 3. *Perfil físico y psicológico de los personajes del libro “La Ruta de su Evasión”* se puede evidenciar los hallazgos sobre cada personaje para poder realizar la caracterización sonora dentro de la ficción.

A partir del análisis del texto, mencionado previamente, se establece el proceso de producción de la ficción sonora. Si bien las ideas pueden cambiar o adaptarse, se requiere mantener un enfoque claro de cuál es el objetivo de la ficción que se elabora y qué es lo que se desea comunicar. En esta etapa, además, cualquier equipo de producción debe generar profunda

conciencia y análisis de las limitaciones logísticas y los recursos que se encuentran al alcance, ya que de esto dependerán la calidad, la estructura y la longitud del producto final. La colaboración con agentes externos es primordial y el equipo de trabajo debe tener la capacidad de expresar sus ideas de manera que dirijan la producción al resultado esperado. Aspectos como las características de los personajes, el tono de voz y las inflexiones de la voz deben poder comunicarse de forma clara. Una comunicación atropellada puede generar confusión y frustración en los participantes y el resultado podría alejarse de lo esperado o no comunicar el propósito deseado.

El mayor propósito de este producto es proveer al oyente una historia que, al pasarla al formato sonoro, sea tanto disfrutable como entendible, donde la aplicación de cada elemento del lenguaje radiofónico (palabra, música y efectos sonoros) tenga sentido y sirva como insumo para enriquecerse mutuamente, sin dificultar la comprensión de la ficción. Asimismo, los conceptos musicales de melodía, armonía, ritmo, timbre, dinámica y forma, resultaron ser esenciales en la producción de la ficción sonora. El manejo y la implementación de estos conceptos no solo permite manipular el sonido de manera intuitiva, sino también darle un sentido estético y musical al producto sonoro. No es necesario contar con recursos profesionales o un conocimiento avanzado en producción de audio, pues los avances tecnológicos y el relativamente fácil acceso a la información han promovido que estas plataformas sean utilizables por personas con conocimientos musicales. La educación musical, en este aspecto, brinda a los usuarios de estas herramientas de edición de audio, una mejor comprensión de los elementos sonoros y su interrelación, mejora la capacidad de entrelazar el ritmo con estructuras

narrativas, de componer y experimentar con recursos sonoros y, sobre todo, les dota de destreza para educar sobre la escucha activa.

Adicional a estos conocimientos, es esencial llevar a cabo una constante experimentación a lo largo del proceso de producción de la ficción sonora. Esta práctica es crucial para la misma, ya que puede resultar en descubrimientos inesperados y positivos que permitan desarrollar técnicas o efectos que antes se desconocían y que pueden ser muy útiles para alcanzar el producto deseado. A este nivel, la creatividad y la capacidad de imaginar son primordiales. Sin embargo, puede darse también un proceso de experimentación tomando en cuenta técnicas o ideas aprendidas de otras producciones de tipo similar, considerando la experticia que puedan traer los agentes externos que participan en el proyecto y que enriquecerán su realización y resultado. En este aspecto, “La Ruta de su Evasión” ha resultado para este trabajo en una obra valiosa, dado que ha provisto la complejidad necesaria a nivel literario para un análisis sustancioso de los personajes, los acontecimientos y el trasfondo de la obra, dotando a su vez de insumos suficientes para poder crear un producto que tuviera cierto nivel de complejidad sonora tanto a nivel de representación del espacio físico, como en la estructura narrativo-dialógica y la línea psicológica de la obra. La obra, además, por su vigencia y relevancia, es vital para continuar debatiendo y dando divulgación a temas presentes en la actualidad, como lo son las dinámicas de género y las manifestaciones de distintos tipos de violencia en nuestra sociedad.

Finalmente, se espera que la metodología propuesta sirva como inspiración y guía para la creación de proyectos similares dentro del ámbito académico para todas las edades. Como se analizó anteriormente en este apartado, propuestas de este tipo resultan de suma importancia,

tanto a nivel de proceso como de producto final, para promover una educación de la escucha activa en la sociedad en general. Así mismo, abre un abanico de posibilidades para que educadores musicales diversifiquen las dinámicas sonoras utilizadas dentro del aula y expandan, a su vez, sus propias competencias tecnológicas y sonoro-musicales, enriqueciendo la educación musical como profesión. Esta diversificación de dinámicas de clase, y educativas en general, proponen a su vez opciones de aprendizaje que contribuyen a la accesibilidad, la diversificación y la democratización del conocimiento tanto del campo sonoro como literario.

5.2 Recomendaciones

Para otras personas interesadas en elaborar proyectos similares, es importante traer a su atención que en este trabajo no se profundizó sobre la forma en que los estímulos sonoros vistos desde su función de significantes pudiesen despertar en el oyente una variante de significados que se definen desde el propio entorno cultural, psicológico y social del escucha. Por lo cual, no se utilizaron sonidos que fueran demasiado específicos de un espacio físico o una locación específica, sino conceptos de entendimiento que asumiríamos como universales, como el sonido del reloj, los pasos al caminar o el pasar las páginas de un libro. En esta misma línea, las decisiones lingüísticas en la adaptación de la obra, como palabras puntuales o el uso de la persona gramatical, intentaron mantenerse de la forma más neutral y universal posible, de modo que fuera accesible para un amplio público de habla hispana, por lo cual debieron hacerse cambios en algunos diálogos, en comparación a como se mostraban en el libro original. Sin embargo, otras ficciones sonoras pueden tomar decisiones distintas en este aspecto, dependiendo del público al que desea dirigirse la obra. Así, por ejemplo, para un público

localizado en España podría preferirse el uso de “vosotros” en lugar de “ustedes” como tercera persona plural.

Si bien este proyecto está centrado en la Educación Musical, es verdad que la posibilidad de su realización no responde solamente a esta disciplina, sino a la convergencia de distintos campos del conocimiento, como lo son la literatura, las artes dramáticas y la ingeniería de sonido, por lo cual para la realización de proyectos similares se recomienda, ya sea la capacitación o bien, la consulta con profesionales en estos ámbitos, lo que ayudaría a enriquecer, a través de la interdisciplinariedad, las posibilidades comunicativas y artísticas de un futuro producto de ficción de sonora.

Finalmente, para efectos de los alcances de este proyecto, es importante considerar que el proceso cierra con la realización del producto, y no se implementaron estrategias posteriores para la divulgación del mismo. Por ende, se insta a las personas interesadas a hacer uso de este para efectos pedagógicos, didácticos y comunicativos, siempre y cuando se respeten los correspondientes derechos de uso y difusión. Se espera que el producto de esta investigación sea no solo de utilidad, sino también un incentivo para la creación de proyectos similares, especialmente si hay una relación entre la Educación Musical y otras disciplinas.

Referencias Bibliográficas

Bibliografía

- Agencia ROM. (2011-2018). *Agenciarom.es*. España. Recuperado de <http://www.agenciarom.es/wp-content/uploads/2018/04/Dossier-de-Prensa.pdf>
- Aguilera, M., & Arquero, I. (2017). La ficción sonora y la realización en directo: el reto de RNE/Radio Drama and Production on Air: The Challenge of RNE. *Área Abierta*, 17(1), 117.
- Aróstegui, J., & Guerrero, J. L. (2014). El papel de las TIC en la mejora de la calidad docente en secundaria: Un estudio multicasos. *REMIE: Multidisciplinary Journal of Educational Research*, 4(1), 101-124.
- Asociación Voces Nuestras, Centro de Comunicación Educativa. (1989-2018). *Radiodramas*. San José, Costa Rica. Recuperado de <http://www.vocesnuestras.org/proyectos/radiodramas>
- Avid Technology, Inc. (2021). *Pro Tools reference guide* (versión 2021.3). Recuperado de https://resources.avid.com/SupportFiles/PT/Pro_Tools_Reference_Guide_2021.3.pdf
- Avid Technology, Inc. (2023). *Audio plug-ins guide* (versión 2023.3). Recuperado de https://resources.avid.com/SupportFiles/PT/Audio_Plug-Ins_Guide_2023.3.pdf
- Avid. (2024). *Audio Plug-Ins Guide* (versión 2024.3). Recuperado de https://resources.avid.com/SupportFiles/PT/Audio_Plug-Ins_Guide_2024.3.pdf

- Ávila Bohórquez, A. (2011). *Radioficción educativa: tres proyectos de creación* [Tesis de máster, Universidad de Sevilla].
- Balsebre, A. (2012). *El lenguaje radiofónico* (6ta ed.). Madrid: Cátedra.
- Bienal Internacional de Radio. (1996-2018). *Corporalidades Mediáticas*. México. Recuperado de <http://www.bienalderadio.gob.mx/>
- Blasco, L. C. (2016). *Acústica Musical*. Recuperado de https://www.academia.edu/29972148/Ac%C3%BAstica_Musical
- Camacho, L. C. (1999). *La imagen radiofónica*. McGraw-Hill Interamericana. México.
- Chion, M. (2002). *Cómo se escribe un guión (Écrire un scénario)*. Editorial Cátedra. Madrid.
- Congreso Internacional de Radioteatro y Ficción Sonora. (2012-2017). *teafm.net*. Madrid, España. Recuperado de <http://www.teafm.net/congresoradioteatro/madrid/>
- Equipo. (2022, septiembre 19). Anfibia Podcast. <https://podcast.revistaanfibia.com/equipo/>
- Escuela de Radio TEA FM. (2008-2018). *Centro de Tecnologías Avanzadas del INAEM*. Zaragoza, España. Recuperado de <http://www.teafm.net/conoce.html>
- Fugas: El plan perfecto no existe. (2022, octubre 25). Anfibia Podcast. <https://podcast.revistaanfibia.com/fugas-el-plan-perfecto-no-existe/>
- FundéuRAE. (2017). *Condescendiente* | FundéuRAE. FundéuRAE | Fundación del Español Urgente. Recuperado de <https://www.fundeu.es/consulta/condescendiente-3/>

- Gallego, J. (2010). *Podcasting. Nuevos modelos de distribución para los contenidos sonoros*. Barcelona, España: Editorial UOC.
- Giráldez, A. (2010). La composición musical como construcción: herramientas para la creación y la difusión musical en Internet. *Revista Iberoamericana de educación*, (52), 109-125.
- Giroux, H. (1996). Educación posmoderna y generación juvenil. *Nueva Sociedad*, 148-167.
- González, J. L. (2021). El proceso creativo y los elementos distintivos de la ficción sonora en los podcasts. Disponible en *IDUS*.
- Hammersley, B. (2004). Audible revolution. *The Guardian*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/media/2004/feb/12/broadcasting.digitalmedia>
- Hernández, I., Alvarado, J., & Luna, S. (2015). Creatividad e innovación: competencias genéricas o transversales en la formación profesional. *Revista Virtual Universidad Católica del Norte*, 135-151. Recuperado de <http://revistavirtual.ucn.edu.co/index.php/RevistaUCN/article/view/620/1155>
- Hidalgo, M. C. (2014). Historia de radio: un recorrido por el nacimiento, desarrollo y el futuro de las Radioemisoras de la Universidad de Costa Rica. Recuperado el 17 de marzo de 2018, de <https://radios.ucr.ac.cr/themes/radiou/media/Historia%20de%20Radio.pdf>
- Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información. (2022). *Audio digital: recursos digitales y multimedia*. Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de <https://multimediodigital.iib.unam.mx/files/AudioDigital.pdf>

Instituto de la RTVE. *Corporación Radio y Televisión Española*. España. Recuperado de <http://www.rtve.es/instituto/sobre-instituto/>

Instituto Nacional de Estadística y Censos. (2017). *Encuesta Nacional de Cultura 2016: Principales Resultados* [recurso electrónico]. Ministerio de Cultura y Juventud. San José, Costa Rica.

López-Villafranca, P., & Olmedo Salar, S. (2023). El proceso creativo y los elementos distintivos de la ficción sonora en radios y plataformas españolas: estudio de caso. *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, 62, 88-103.

Medios, D. (2022, marzo 18). La Jornada: Reconoce la Unesco el acervo de ficción sonora de Radio UNAM. La Jornada. <https://www.jornada.com.mx/2022/03/18/cultura/a03n2cul>

Ministerio de Educación Pública, Dirección de Recursos Tecnológicos en Educación. (s.f.). *Teoría del Programa Nacional de Tecnologías para la Educación Tecno@prender: hacia una ciudadanía digital*. Recuperado de <http://www.mep.go.cr/sites/default/files/page/adjuntos/teoria-programa-pntm.pdf>

Ministerio de Educación Pública-MEP. (2017). *Programa de estudio de español. Tercer ciclo y Educación Diversificada de la Educación General Básica*.

Novalbos, L. (1999). Paisaje sonoro de una invasión marciana: la intervención de los principios constructivos radiofónicos en el proceso de creación de las imágenes auditivas de “La guerra de los mundos” (Orson Welles, 1938). *Revista Latina de Comunicación Social*, (24), 8.

- Palacios, F. (1997). *Escuchar: 20 reflexiones sobre música y educación musical*. Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria.
- Palazón, J. (2013). *El podcasting: una tecnología Web 2.0 para el apoyo y la mejora de la interpretación instrumental del alumnado de música en la Educación Secundaria Obligatoria* [Tesis de doctorado, Universidad de Murcia].
- Podium Podcast. (2016). *Ficción*. España. Recuperado de <http://www.podiumpodcast.com/>
- Portal, E. (s/f). Sobre nosotros. Radio Ambulante. Recuperado el 28 de septiembre de 2024, de <https://radioambulante.org/sobre-nosotros>
- Queesbiental. (s/f). Bienal de la Radio. Recuperado el 28 de septiembre de 2024, de <https://bienalderadio.gob.mx/queesbiental/>
- Quintero, A., & Hernández, A. (2005). El profesor ante el reto de integrar las TIC en los procesos de enseñanza. *Enseñanza & Teaching, Revista interuniversitaria de Didáctica*, 23(29), Universidad de Salamanca.
- Radio INA. (2008-2018). *Podcast Radio INA*. San José, Costa Rica. Recuperado de <http://www.radioina.com/nosotros/podcast-radio-ina.html>
- Radio UNAM. (1937-2018). *Podcast Radio UNAM*. Ciudad de México, México. Recuperado de <http://www.radiopodcast.unam.mx/podcast>
- Radio Uruguay. (2006-2018). *Radioteatro de archivo*. Montevideo, Uruguay. Recuperado de <http://radiouruguay.uy/programas/radioteatros/>

- Rodero, E. (2005). *Producción radiofónica. Primera parte. Concepción de la producción radiofónica*. Cátedra. Madrid.
- Rodero, E. (2011). ¿Veo cuando oigo? Recursos sonoros para estimular la creación de imágenes mentales en el oyente. *Portal de la Comunicación InCom-UAB*.
- Romero, L. (2009-2017). *Radioimaginamos*. España. Recuperado de <http://www.radioimaginamos.es>
- Romero, L. (2010). Producción actual de arte radiofónico en España y América Latina. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/45234628/Produccion-actual-de-arte-radiofonico-en-Espana-y-America-Latina-Laura-Romero-Valdecabres>
- Romero, L. (2017). *La dimensión espacial en la ficción sonora: análisis de la creación de imágenes mentales, la atención y la memoria en el oyente* [Tesis doctoral, Universidad de Valencia].
- Ruiz-Gómez, S., & Legorburu-Hortelano, J. M. (2023). Pódcast y ficción sonora en España: una relación simbiótica para recuperar un género olvidado (2013-2022). Disponible en *Ámbitos*.
- Sáenz Leandro, R. (2024). El podcasting y la nueva ficción sonora en español: hacia una agenda de investigación intermedial. *Revista Humanidades*, 14(1), e56096. Universidad de Costa Rica. Disponible en <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=498075587020>
- Sellas, T. (2011). *El podcasting: La revolución sonora*. Barcelona, España: Editorial UOC.

Sociedad Argentina de Gestión de Actores Intérpretes. (2016). *Fundación SAGAI*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Solano, I., & Sánchez, M. (2010). Aprendiendo en cualquier lugar: el podcast educativo. *Pixel-Bit. Revista de Medios y Educación*, (36), 125-139.

Torres, L. (2011). *Las TIC en el aula de música*. Ed. de la U. Bogotá, Colombia.

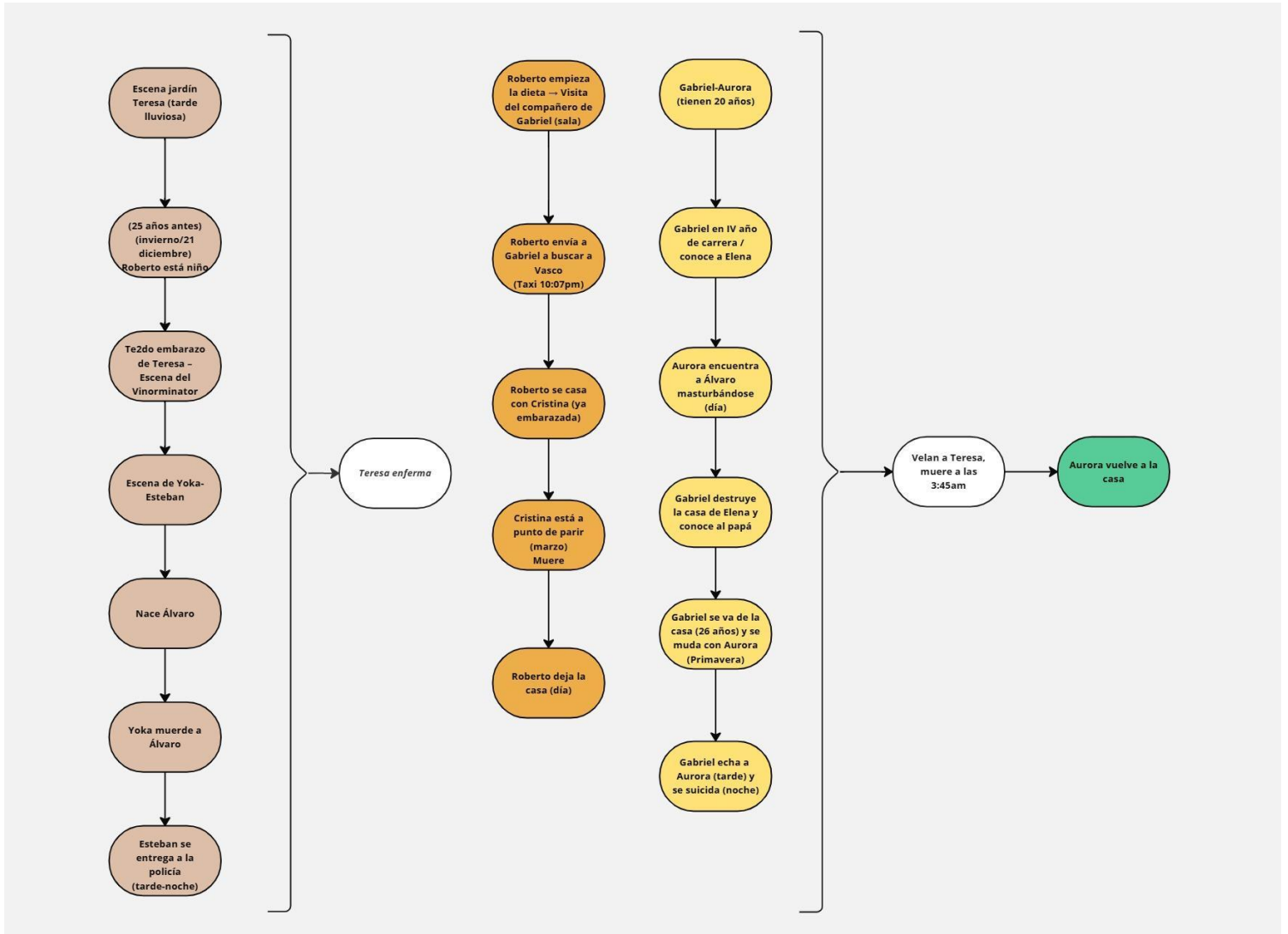
Unam, R. [@RadioUNAMoficial]. (s/f). 60 años de contar historias. *La colección de ficción sonora de Radio UNAM*. Youtube. Recuperado el 28 de septiembre de 2024, de <https://www.youtube.com/watch?v=ovDQfV4pScs&t=2941s>

Valles, M. (2000). *Técnicas cualitativas de investigación social*. Síntesis Editorial.

Viers, R. (2008). *The sound effects bible: How to create and record Hollywood style sound effects*. Michael Wiese Productions.

ANEXOS

ANEXO 1. Línea de tiempo del libro “La Ruta de Evasión”



ANEXO 2. Matriz de Acontecimiento

Cap.	Personajes	Escenas y diálogos	Evento principal	Escena principal	Escenas secundarias	Trasfondo
I	<p>Con diálogo:</p> <p>- Roberto</p> <p>- Gabriel</p> <p>- Taxista</p> <p>- Teresa</p> <p>-Frau Schneider</p>	<p>1-Casa: Roberto-Gabriel</p> <p>2- Calle: Gabriel</p> <p>3-Taxi (antes y después del prostíbulo): Taxista y Gabriel</p>	<p>Búsqueda de Don Vasco.</p>	<p>Encuentro de Gabriel con Vasco. Gabriel está borracho, exige respeto, quiere ser como Vasco.</p>	<p>1-Roberto ordena a Gabriel ir a buscar a Vasco.</p> <p>2-Discusión en el taxi-Primera vez de Gabriel en un prostíbulo.</p>	<p>-Cuestionamiento de la figura paterna autoritaria.</p> <p>-Violencia normalizada hacia la mujer.</p> <p>-La línea de valores de Gabriel se quebranta.</p> <p>-Ambiente social solapado</p>

	<p>- Vasco</p> <p>Sin diálogo:</p> <p>- La criada rolliza</p> <p>- Mujer del primer prostíbulo</p> <p>- Bebé de Frau Schneider</p> <p>- Mujer que acompaña a</p>	<p>4-Prostíbulo: Gabriel (in)</p> <p>5- Casa de Frau Schneider (recuerdo): Teresa, Gabriel y Freau.</p> <p>6-Prostíbulo: Encuentro de Vasco y Gabriel.</p>				<p>-Los personajes masculinos expuestos en este capítulo dan a entender que la figura femenina es invisibilizada y tratada en segundo plano, además la caracterización de Vasco es determinante para la percepción del lector hacia él.</p>
--	--	--	--	--	--	---

	Gabriel borracho.					
--	----------------------	--	--	--	--	--

<p>II</p>	<p>- Teresa (Principal) - Vasco - Juliana</p>	<p>Narrador 1- Casa presente/pasado Vasco- Juliana</p>	<p>Teresa comienza a reflexionar sobre su sumisión hacia Vasco. (Pasado)</p>	<p>Teresa enferma repasando varios eventos de su vida. (Presente)</p>	<p>- Teresa está muy enferma y Vasco y Juliana discuten sobre lo que es mejor para Teresa. (cuarto/casa-presente) - Yoka muerde la mano de Álvaro cuando era un niño pequeño. (casa-pasado) - Ilusión de Teresa por tener la casa de sus sueños. (casa-pasado)</p>	<p>- Mujer invisibilizada sin voz - Concientización o reflexión como un intento por resolver lo pendiente. - Cargos de conciencia que tiene que resolver antes de morir. -Los perros tienen más valor que los niños en la casa. - Mujeres, perros, licores y otras fantasías.</p>
------------------	---	---	--	---	---	---

						<p>-La casa como freno para no enfrentar a Vasco.</p> <p>-La casa: Dignidad, matrimonio, estatus, vida social y felicidad</p> <p>Lo inconcluso, nada se consume en la forma en que debería ser porque predomina el interés por lo material.</p>
--	--	--	--	--	--	---

<p>III</p>	<p>Conversacion es entre toda la familia. - Compañero de Gabriel.</p>	<p>1-Casa presente Narrador 2- Salón de la casa Visitante (in) Roberto- Gabriel</p>	<p>Se hace mucha mención sobre la poca cortesía con que trataba la familia a sus invitados.</p>	<p>Llegada de un compañero de Gabriel a la casa.</p>	<p>- Ocasiones en donde se nota la amabilidad y cortesía forzadas de Vasco frente a personas externas a la familia.</p>	<p>-Hermetismo - Canales de comunicación cerrados. - Los personajes cohabitan en un entorno hostil. -Vida social de Gabriel en la Universidad</p>
-------------------	--	--	---	--	---	--

<p>IV</p>	<p>- Teresa (principal) - Madre de Teresa - Vasco</p>	<p>Narrador</p>	<p>Teresa recuerda su infancia, adolescencia y el momento en que llegó Vasco a su vida.</p>	<p>Momento en que Teresa comenzó a odiar a Vasco, cuando él rechaza el amor que ella tenía para ofrecerle.</p>	<p>- Teresa enferma pero a ratos consciente de su alrededor. <i>(Presente)</i> - Cuando Vasco llegó a pedir la mano de Teresa. <i>(Pasado)</i> - Desencanto de Teresa por su vida. - Embarazo de Teresa de Roberto y rechazo de Vasco hacia el acontecimiento.</p>	<p>-Subordinación de la voluntad propia frente a la de los demás. -Agresión de Vasco hacía Teresa. - Sexualidad femenina oprimida, cosificación. -La maternidad representaba debilitar la economía familiar, la casa y los estudios de Vasco - Maternidad consciente</p>
------------------	---	-----------------	---	--	---	--

						-Adulterio impuesto
V	- Roberto (principal) - Gabriel - Teresa	Casa-presente.	Descripción de la vida rígida de Roberto.	Matrimonio forzado de Roberto y Cristina por el embarazo no deseado.	- transformación física que hizo Roberto en su vida con el Bar-bell. - Régimen del naturismo.	- canalización de los impulsos por medio de la obsesión por la disciplina física y mental, con

	- Cristina				<ul style="list-style-type: none"> - Rebeldía de Gabriel por no acatar lo que exige Roberto. - Matrimonio fallido de Roberto y Cristina. 	<p>necesidad de controlar el entorno.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Agresión física y psicológica. - Cánones sociales que deben ser cumplidos.
VI	<ul style="list-style-type: none"> - Teresa (principal) - Esteban - Don Vasco 	Casa-pasado	Primera visita de Esteban a la casa (hace 25 años).	<p>Teresa y Esteban simpatizan instantáneamente, a la hora del café Vasco alardea sobre su dominio hacia Teresa, mientras que Esteban la trata con mucho respeto.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Agonía de Teresa. (presente) - Preparación de la comida para el invitado. (Comida como símbolo de calidez en el hogar) 	<ul style="list-style-type: none"> - Defender el territorio - Desprecio a la discapacidad - Influencia del clima en la narración.

					<ul style="list-style-type: none"> - Conversación de Esteban y Vasco en el salón. -Aceptación de Esteban de su cuerpo. - Interrupción de Teresa en la conversación. 	-Evidencia las dos caras de la discapacidad, el freno y el impulso.
VII	<ul style="list-style-type: none"> - Gabriel (principal) - Aurora 	Casa presente	Conversaciones de Gabriel y Aurora.	Aurora y Gabriel bromean en su cuarto, cuando lo mandan a callar, Gabriel se abstrae y cambia su actitud y	<ul style="list-style-type: none"> - Declaración amorosa repetida de Aurora. - Aurora le cuenta a Gabriel un sueño que tuvo sobre él. 	<ul style="list-style-type: none"> - Idealización de la figura masculina. - Aurora hace ruptura en la dinámica de la casa. Las mujeres de la obra tienen un sentido

				termina por pedirle a Aurora que se vaya.	- Gabriel quiere estudiar pero Aurora quiere pasar un tiempo con él.	permanente de insatisfacción.
VIII	- Teresa (principal) - Vasco - Esteban (principal) - Gabriel	Casa presente Casa pasado	Esteban llega a la casa porque quiere que Vasco le regale un perro.	Vasco le dice a Esteban que acaricie a Yoka y Teresa corre a evitar un accidente, dejando en evidencia la simpatía de ambos al frente de Vasco. La muerte como la culminación máxima del amor.	- Enfermedad de Teresa un poco más avanzada. (presente) <i>Pasado:</i> - Espera de Esteban hasta que venga Vasco. - Esteban reflexiona sobre su posición entre Vasco y Teresa.	-Maltrato al otro que es considerado inferior. -Vasco intenta reafirmar su posición como cabeza de poder.

					- Vasco planea maliciosamente que Esteban y Teresa tengan una buena amistad.	
IX	- Gabriel (principal) - Elena	Presente: -Universidad -Casa de Elena.	Gabriel y Elena se conocen. (universidad)	Exploración del cadáver (casa de Elena) Gabriel y Elena toman cognac en un saloncito de la casa de Elena y discuten sobre las decisiones que toman y su forma de ser.	- introducción de Elena hacia Gabriel en la universidad. - Estudio de un cadáver en la casa de Elena. - Escena en la casa, ambos un poco borrachos, Gabriel quiere acercarse sexualmente a Elena de manera violenta	- Introducción de un modelo de mujer más abierta y liberal.

				Personajes sensibles a los aromas.	pero ella lo frena al ver sus intenciones.	
X	- Aurora (principal) - Todos los miembros de la familia.		Aurora quiere volver a hablarle a Gabriel.	Reconcilio de Gabriel con Aurora en las escaleras que dan a la terraza.	- Aurora piensa mucho sobre cómo volver donde Gabriel mientras se dirige a su casa. - Invitación de Roberto a Aurora a subir a tomar un baño de sol en la terraza. Aurora ve a Álvaro masturbarse mientras sube la escalera.	Redención: - De Aurora hacia ella misma. - De Gabriel hacia Aurora. El narrador habla de la masturbación con la escena de Álvaro y Aurora en la terraza. Percepción de culpabilidad de la mujer sobre los problemas de pareja.

<p>XI-</p>	<p>- Teresa (principal)</p> <p>- Cristina</p> <p>- Vasco</p> <p>- Esteban</p>		<p>Vasco se da cuenta de que Teresa está embarazada</p>	<p>Escena en el jardín, Teresa lo contempla fascinada y Vasco interrumpe el encanto, llega borracho. Teresa se cae y Vasco se da cuenta de que va a tener un niño.</p>	<p>- Cristina cuida de la enferma Teresa. (antes de la regresión)</p> <p>- Vasco obliga a Teresa a tomar vino. (regresión)</p>	<p>- Ocultar placeres y emociones para protegerse y protegerse.</p> <p>Vasco deja en claro que es consciente de la relación de Esteban con Teresa.</p> <p>Jardín: símbolo de vida y bienestar. Vasco rompe con la tranquilidad.</p> <p>¿Cuáles son las dinámicas? —”</p>
-------------------	---	--	---	--	--	--

						<p>Teresa, desnúdate y suéltate el pelo”.</p> <p>Simbología del cabello.</p> <p>Las mujeres tenían que andar con el pelo amarrado en esa época, el soltarlo es parte de la perversión del Vasco (cosificación).</p> <p>Revisar percepción de Teresa hacia su cuerpo femenino</p> <p>R/Referencia de la relación de la mujer con la naturaleza.</p>
--	--	--	--	--	--	--

						Varias manifestaciones del cuerpo de Teresa en diferentes épocas.
XII	- Gabriel (principal) - Aurora - Elena		Gabriel está meditando o frente a Aurora, recordando experiencias que ha tenido en su relación con Elena.	En el cuarto, Aurora pregunta insistentemente a Gabriel sobre qué está pensando, Gabriel aunque piensa en Elena, miente a Aurora.	- Aurora se maravilla del hecho de que Gabriel sea hombre. - Gabriel recuerda escenas que ha vivido con Elena.	- Responsabilidad emocional que recae en una persona para no dañar a otra persona. Visión de Aurora hacia el hombre como poseedor de todo lo que ella carece. Inicio de la idealización de Aurora. Amor de lo imposible.

						<p>Visión de los sentimientos como lo femenino y la razón como lo masculino.</p>
XIII	<ul style="list-style-type: none"> - Cristina (principal) - Roberto - Enfermera - Gabriel 		<p>Cristina va a tener al bebé.</p>	<p>Muerte agonizante de Cristina y el bebé.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Cristina se levanta y sabe que va a parir, Roberto no quiere acompañarla, sale sola al hospital. - Cristina está asustada y no sabe qué siente por el bebé. 	<ul style="list-style-type: none"> - Abandono como medio de agresión. - Agresiones normalizadas. - Orgullo desmesurado de Roberto. -Cristina nunca piensa en su bebé, ni lo usa como

					<ul style="list-style-type: none"> - Contracciones de Cristina, la enfermera la obliga a hacer cosas que ella no quiere hacer. - Cristina muy cansada da un último empujón y tiene el bebé. - Cristina tiene una hemorragia. - Roberto nunca llega, hasta el final cuando ya murieron Cristina y el hijo. 	<p>motivo de vida, sino que siempre llama a Roberto.</p> <p>Está preocupada en sus procesos, su proceso con Roberto, su proceso con el bebé.</p> <p>Gabriel toma el rol de Roberto.</p>
--	--	--	--	--	---	---

<p>XIV</p>	<p>-Roberto (principal)</p> <p>- Vasco</p> <p>- Gabriel</p> <p>- Álvaro</p>		<p>Roberto se va de la casa.</p>	<p>Roberto se enfrenta a Vasco y le dice todo lo que piensa de la casa y de él.</p>	<p>- Cena de los tres hijos y Vasco.</p> <p>- Roberto anuncia a don Vasco que se irá.</p> <p>- Discusión entre Vasco y Roberto con interrupciones de Gabriel.</p>	<p>- Enfrentamiento de miedos, ruptura del círculo vicioso.</p> <p>- Se eliminan máscaras de todos los miembros de la familia.</p> <p>- Enfrentamiento de la figura paterna.</p> <p>-Ruptura de los valores de la familia tradicional. Reproche a la figura más cercana.</p>
-------------------	---	--	--	---	---	--

						<p>-Crisis antes de escuchar la verdad. Evadir para no querer escuchar verdades</p> <p>-La escogencia que tienen sobre un progenitor determinado se deriva de la indiferencia que perciben del otro progenitor.</p>
XV	<p>- Elena</p> <p>-Fernando Viales</p> <p>-Gabriel (Principal)</p>		<p>Gabriel termina con Elena por medio del padre.</p>	<p>Conversación entre Gabriel y Fernando Viales, Gabriel se da cuenta de que tiene que terminar su relación con Elena.</p>	<p>- Elena duda sobre su libertad y su estabilidad en la relación. No quiere decepcionar a su padre.</p>	<p>- Mantener las expectativas que la sociedad exige.</p> <p>- Decisión entre aparentar y lo que se desea.</p>

					<ul style="list-style-type: none"> - Gabriel habla con Elena sobre las consecuencias de tener una relación. - Fernando Viales no quiere que su hija se pierda de experiencias por estar enamorada. - Gabriel busca evidencia de que Elena está con otros. Rompe las cosas de Elena. - Conversación entre Gabriel y Fernando. 	<ul style="list-style-type: none"> - Relaciones tóxicas. - Realidad impuesta -Decisión entre hombres sobre el destino de una mujer.
--	--	--	--	--	--	--

<p>XVI</p>	<p>- Aurora -Teresa (Principal) - Esteban - Policía</p>		<p>Esteban se entregó en vez de Vasco.</p>	<p>Cuando llega la policía y Esteban se despide de Teresa y se besan .</p>	<p>- Aurora está en el cuarto de Teresa y la escucha delirar. - Recuerdo de Teresa con Vasco, de la rutina diaria - Cuando Esteban se va, Teresa está embarazada de Gabriel. Recuerdo cuando Esteban llega a la casa y Teresa está embarazada de Gabriel.</p>	<p>- Accionar, tomar riesgos para buscar lo deseado. - Ruptura del círculo de violencia. -La culpabilidad de Teresa por no haber reaccionado a la decisión de Esteban de entregarse.</p>
-------------------	--	--	--	--	--	--

					- Tiene recuerdo de Esteban y vuelve a delirar.	
XVII	-Aurora (principal) - Gabriel		Gabriel y Aurora viven juntos.	Conversación entre ellos en la mañana.	- Aurora está en el cuarto durmiendo con Gabriel, están viviendo juntos. - Gabriel trabaja como corrector de pruebas. - Gabriel compara a Elena con Aurora. - Experiencias cotidianas entre Gabriel y Aurora, cada vez ella está más amarga.	- Rol de género. - Uso del otro para conveniencia propia -“Era necesario que se tornara indispensable para no sentirse tan de más en la vida de Gabriel”. - El sacrificio como medio para expresar entrega.

						<p>-Incomunicación de pareja.</p> <p>-Aurora es una mujer que se valora a sí misma en función de ser útil para su objeto de admiración.</p>
XVIII	Aurora Gabriel Teresa		Gabriel se va de la casa y Aurora se va con él.	Cuando Gabriel le cuenta a su madre que se va, Aurora decide irse con él, aunque él insiste en vivir solo,	<p>-Aurora hace oficio de la casa</p> <p>- Aurora recuerda cuando se mudó con Gabriel</p> <p>- Aurora conocía a Elena desde antes</p> <p><i>Recuerdo</i></p>	<p>- Chivo expiatorio que recae en Aurora y Teresa.</p> <p>- Reflejo de una perspectiva distinta de Teresa ahora que ha reflexionado en su enfermedad.</p>

					<p>- Teresa le pide que no vuelva porque Gabriel se va casar</p> <p>- Gabriel llega al cuarto y le cuenta a Teresa y Aurora que dejó a Elena y va a vivir solo</p>	
XIX	Aurora Madre y Padre de Aurora		Comparación del recuerdo de Aurora con sus padres y la relación con Gabriel	Los padres teniendo sexo	<p>- Recuerdo de cuando vio a sus padres tener relaciones</p> <p>- Luego el padre se la lleva al cuarto de forma serena al contrario de la</p>	- Idealización de la masculinidad.

					<p>madre que reacciona de mala forma</p> <p>- La mujer siempre tiene miedo y el hombre está tranquilo, porque nunca se equivoca</p>	
XX	<p>Teresa</p> <p>Aurora</p> <p>vasco</p>		<p>Teresa reprochando o su falta de atención a los hijos por medio de la casa,</p>	<p>Escenas que justifican el trato hacia sus hijos.</p>	<p>- Teresa agoniza</p> <p>Aurora se asusta por la respiración de Teresa, mientras Vasco permanece tranquilo.</p>	<p>- Desprendimiento de lo humano y lo material.</p> <p>- Resignación y aceptación.</p> <p>- Respeto como ilusión de poder.</p>

			<p>Teresa se prepara para su muerte.</p>		<p>- Vasco discute con Aurora sobre la felicidad de Teresa.</p> <p>- Teresa, los objetos y el significado que tienen para ella.</p>	<p>-Metáfora de la casa con la vida de Teresa.</p>
<p>XXI</p>	<p>Aurora Gabriel (principal)</p>		<p>Gabriel se cuestiona su estadía con Aurora en la casa, sus sentimientos por Elena y la familia.</p>	<p>Conversación en la mañana que Gabriel reflexiona en su interior y le reprocha a Aurora.</p>	<p>-Aurora intenta levantar a Gabriel pero ya con menos emoción que al principio.</p> <p>-Gabriel sigue en una lucha interna de quién realmente es y que le dejó Elena.</p>	<p>- Reflejo de la casa sobre sus propios problemas y se buscan excusas para huir y salir de los problemas.</p>

					-Que él arrastra con los mismos problemas que tenía en la casa.	
XXII	Aurora Gabriel		Muerte de Gabriel.	-El suicidio de Gabriel. -Juliana llega a avisar que Teresa agoniza por última vez.	-Aurora se da cuenta que Gabriel ha cambiado y se convierte más ensimismado, loco. -Aurora piensa que Gabriel está enfermo. - Aurora le dice que está enfermo y él entra en una frenética condición	- Fijación de la figura masculina como ser sublime. -Descubrimiento de características nuevas en la pareja después de tantos años de convivencia (Vivir con un extraño) -Desencanto de la convivencia.

					<p>- Aurora le declara a Gabriel de dónde viene su amor por él.</p> <p>- Gabriel se obsesiona con una palabra.</p> <p>-Gabriel le dice a Aurora que vaya a ver a sus amigas.</p> <p>-Gabriel busca la forma de matarse.</p> <p>Aurora vuelve y se queda con Gabriel mientras agoniza.</p>	<p>- El sentimiento de superioridad sembrado en Gabriel a partir de la idealización de su mamá y de Aurora hacia él, lo lleva a un choque con la realidad en el momento en que empieza a vivir solo, por lo que se suicida en desprecio a su yo real.</p> <p>-Proyección hacia los otros de las carencias de uno.</p>
--	--	--	--	--	---	---

						- Posesión imposible en cuerpo y alma de otro ser humano.
XXIII	Aurora Vasco Juliana Señora González Don Jacinto		- Teresa muere llamando a Gabriel. - Aurora se libera.		- Llega Aurora a la casa, Vasco le explica a Aurora que el doctor dijo que no hay solución para Teresa. - Llega la vecina González a acompañar a Teresa. - La señora González toma control del velorio.	- Ruptura del hermetismo como consecuencia de la muerte de Teresa, dado que ella es la que subraya y sostiene la clausura de la casa impuesta por Vasco. Esta ruptura se ve en varios aspectos: *De la apertura de la casa para los vecinos (irrupción en la casa)

					<p>- La señora González recuerda cuando Gabriel llegó borracho con don Vasco.</p> <p>- don Vasco quiere tener dominio de lo que pasa</p> <p>-La señora González prepara a Teresa.</p> <p>- Aurora se va para la casa y encuentra a Gabriel muerto.</p> <p>- Aurora decide soltar a Gabriel.</p>	<p>*De Vascova perdiendo su capacidad de tener todo bajo control.</p> <p>*De Aurora y su ceguera hacia Gabriel.</p> <p>-Mujer corresponsable de los hechos y dinámica de la casa.</p> <p>La crisis de la masculinidad.</p>
--	--	--	--	--	---	--

ANEXO 3. Perfil físico y psicológico de los personajes del libro “La Ruta de su Evasión”

PERSONAJES PRINCIPALES			
Nombre	Características físicas	Perfil psicológico	Capítulo en que aparece
Don Vasco (padre, esposo de Teresa)	48 años, alto, pelo canoso, grueso, viste bien, parece más viejo a su edad, con voz dominante, piel blanca, lampiña. Era guapo y honrado cuando era joven.	Borracho, arrogante, orgulloso, hosco, huraño, violento, cruel, escurridizo, solitario, silencioso, reservado pero extrovertido, vanidoso, egocéntrico, egoísta, inteligente, implacable, poco expresivo, se preocupa por su propia imagen. Con los amigos y extraños es generoso y cortés aunque con gestos forzados, con actitud vil, con palabra melosa. Los	I, II, VI, V, VI, VIII, XI

		<p>saluda cortésmente con un gesto casi ridículo pero violento cuando va a casas ajenas o cuando tiene visitas.</p> <p>Cuando no va al trabajo pasa su tiempo en casa y cada cierto tiempo tiene una etapa de embriaguez.</p> <p>Le gusta pasearse con las manos atrás por el salón de la casa.</p> <p>Cuando conoció a Teresa un domingo, el martes fue a pedir casarse con Teresa sin consultarlo con ella, aunque luego el noviazgo fue de un mes.</p> <p>No le gusta que lo besen de manera amorosa, no le gusta el afecto, lo esquiva, Se sentía dueño de Teresa, sentía que podía hacer con ella lo que le placiera.</p>	
--	--	--	--

<p>Teresa (madre, esposa de don Vasco)</p>	<p>Corta estatura, cuerpo magro, rubia de cabello largo y lacio, ojos azules, cejas castaño doradas anchas, piel blanca, cuello largo, boca sonriente, dientes pequeños, olor a brillantina, era bella.</p> <p>Comenzó a coser para ganar dinero.</p> <p>Enferma: Cabello con un poco de canas pero con vitalidad, ronquido isocrónico, boca con forma de “o”, labios como una línea delgada y pálida, respiración apenas visible, con muchos dolores, ojos abiertos</p>	<p>Alegre, amorosa, dulce, tierna. Aunque no tenía miedo a Vasco, era autónoma, tenía pensamiento machista, soportaba los arranques de Vasco. Odiaba a Vasco, lo comenzó a odiar cuando supo que él no quería su afecto. Él la lastimaba y le causaba dolor, ella se siente indefensa. Cada día se volvía más callada, amargada, pálida y descuidada debido a la pena y el dolor que sentía. Cree que es tonta y se tiene lástima. No sale de casa, siente devoción hacia Vasco. Siempre tuvo un temor de palabra frente a Vasco</p> <p>Amaba su casa, le gustan las flores.</p> <p>Se sintió culpable por estar embarazada de Roberto y de Gabriel.</p>	<p>II, III, IV, V, VI, VII, VIII, XI</p>
--	--	--	--

	<p>inexpresivos, no se puede mover, casi no le quedaban cejas, mejillas descarnadas, piel con un tono violeta y pálido con ciertos tonos rosados.</p> <p>Un poco después; mantiene los ojos cerrados casi todo el tiempo, conserva posiciones de agonizante, tiene súbitos sueños alterados o largos insomnios deprimentes, casi no tiene recuerdos de su pasado como en la etapa de agonía.</p>	<p>Cuando era niña era pobre, muy alegre y no tenía padre.</p> <p>Cuando se casó con Vasco era virgen de todo contacto masculino.</p> <p>Comenzó a sentir algo fuerte por Esteban, se sentía transparente, en confianza, indefensa</p>	
Roberto (hermano mayor)	26 años aproximadamente, voz metálica, muy alto (1,80cm)	Decidido, obediente, ordenado, meticoloso, la familia siempre aprobaba sus decisiones, estricto, obsesionado con la disciplina, el deporte y la buena alimentación, impone su forma de vida a los demás, cuando comenzó en el	I, III, IV, V, X

	<p>Cuando nació su madre sentía lástima por él. Antes era flaco, sin músculos y pálido.</p> <p>Estudiante de ingeniería a poco de graduarse. Pésima caligrafía, Naturista y hace ejercicios de Bar-Bell, estudió dietética y naturismo.</p>	<p>naturismo, la familia se fue sumando a ese régimen, excepto Gabriel. No le va bien en el ámbito emocional.</p> <p>Se casó con Cristina sin estar enamorado, sino por el hecho de que tenía que hacerlo debido al embarazo de Cristina, ve a Cristina como una persona tonta, miserable y desagradable.</p>	
Gabriel (hermano del medio)	<p>Estudiante de medicina de tercer año de la universidad, sin muchos músculos, fuma, con manos temblorosas, pelo negro, ojos claros, piel blanca, pecho alto y combado, hombros anchos, caderas estrechas, piernas largas, todas las líneas finas y brutales, no hay blandura en ninguna</p>	<p>Fino, cortés, nervioso, enamorado, agazapado, tímido, miedoso, orgulloso, dudoso, desequilibrado, reprime muchos deseos, se excita fácilmente, le gusta leer mucho.</p> <p>Inteligente, le gusta pasar horas mirando la ventana, se acuesta tarde, le gusta escuchar música para evadirse de su hogar. Rebelde, insensible, se niega a las bromas, no quiere hacer amistades para que no vayan a su hogar.</p>	I, III, V, VII, VIII, IX, X, XII

	<p>parte del cuerpo, cara con huesos pronunciados, larga nariz de aletas anchas, boca pequeña, bigote, pómulos altos, estrechos y definidos, frente con arrugas, pelo peinado hacia atrás, se enferma constantemente, sus pisadas golpean rudamente el suelo, pareja y sincronizadamente.</p>	<p>No tiene muchos gustos en común con su familia, no se quiere acoplar a lo que diga Roberto.</p> <p>No le cree a Aurora que está enamorada de él, piensa que es una fantasía de ella. Él no está enamorado de Aurora, la ve con indiferencia.</p> <p>Está enamorado de Elena.</p>	
<p>Álvaro (hermano menor)</p>	<p>Cicatriz blanca en muñeca izquierda, cara fina, adelgazada, nerviosa, ojos tristes, boca riante, rubio</p>	<p>Dulce.</p> <p>Se pasa masturbando, precoz,</p>	<p>III, V, X</p>
<p>Aurora</p>	<p>20 años, muy linda, pestañas crespas, ojos verdes, cejas airosas y decididas, pelo negro, enmarañado, rebelde, boca pequeña, redonda, carnosa, nariz</p>	<p>Inquieta, salvaje, simpática, alegre, juguetona, enérgica, tempestuosa, franca, indisciplinada, cordial, se lleva bien con Juliana, conoció hace 5 años a Gabriel, vive enamorada locamente de él, Gabriel nunca la toma en</p>	<p>II, VII, X, XII</p>

	corta, afilada, transparente, un poco vuelta hacia arriba.	serio, le gusta cuidar a Teresa, Gabriel piensa que es muy niña, cambia de opinión constantemente, le gusta personalizar las cosas.	
Cristina (Esposa de Roberto)	17 años, estudiante de ingeniería, compañera de Roberto, gordita, blanca, ojos redondos, torpe vocabulario.	Sencilla. Se casó con Roberto porque estaba embarazada aunque ella sí sentía mucho por él. No es muy buena en su carrera universitaria. Entró a la casa a vivir con Roberto con 4 meses de embarazo. Tenía muchas discusiones con Roberto porque él no le daba afecto alguno. Es buena enfermera para Teresa, la ayuda mucho. Le gusta estar sentada a la par de Teresa tejiendo y bordando ropa para el bebé.	V, XI
Esteban (amigo de Vasco)	Señor, cojo, usa una muleta, fue mutilado. Blanco, bello, robusto, cara pálida, ojos claros despiertos de mirada pura, abundante y rizado	Fue un recuerdo de Teresa de hace 25 años. Optimista, deseoso de vivir, sencillo, bondadoso, generoso, cariñoso, encantador. Simpatiza con Teresa	VI, VIII, XI

	<p>cabello negro, nariz larga, cuerpo fino, trata de mantener una postura normal, manos recias, voz agradable, la rodilla la tiene anquilosada, el hueso de la cadera sobresale y deforma la línea general del cuerpo, músculo de la pierna muerto y el pie también.</p> <p>Para caminar tiene que arrastrarse de medio lado contorsionando la cintura y desequilibrando los hombros</p> <p>Primer visitante desde que Vasco y Teresa se casaron.</p>	<p>desde la primera vez en que la ve. La gente suele tener confianza con él, sobre todo los que poseen limitados medios de expresión como los niños y los animales.</p> <p>No ve a don Vasco como amigo.</p>	
Elena Viales	Estudiante de medicina de cuarto año en la misma universidad de Gabriel,	Insolente, segura, agresiva, impaciente, cero bondadosa, le gusta que las cosas sean claras, se empeña en conseguir sus	IX, XII

	<p>zapatos de tacón bajo, falda de lana, suéter largo, cabello suelto y descuidado, boca grande y fresca, con labios fuertes, carnosos y sensuales, nariz alerta, ojos fríamente atrevidos, insolentes, piel prieta, quemada por el sol y endurecida. Pelo rubio de varios tonos amarillos por el sol y pesado con corte egipcio, manos huesudas y largas, pechos separados, hombros altos, pómulos angulares, atractiva. Fuma.</p>	<p>placeres, vive en un mundo de realidades, le cuesta entender el pensamiento abstracto, inteligente e independiente. Tiene un amorío con Gabriel, su olor es emanación, tiene un animal calor de bestia según Gabriel, es fría cuando piensa, cuando ama lo hace apasionadamente, está hecha de elementos opuestos pero intensos.</p>	
--	---	---	--

PERSONAJES SECUNDARIOS

Nombre	Características físicas	Perfil psicológico	Capítulo en que aparece
Chofer de coche (taxista)	Hombre de edad madura.	Tiene mucha experiencia en su trabajo, malicioso.	I
Criada de casa lujosa	Joven, rolliza, piel morena con brazos gordos.		I
Mujer que va hacia Gabriel en el antro	Paso arrastrado, se mueve tratando de causar tentación, movimientos curvos, traje de noche corto, ceñido y con escote, peinado alto sobre la cabeza, cara muy pintada.		I

Frau Schneider	Bata roja abierta hasta la cintura, pechos grandes y muchos cúmulos alrededor, obesa.		I
Gretel (bebé)	Hija de Frau Schneider.		I
Mujer que está con Gabriel borracho	Prostituta.		I
Juliana (criada de la casa)	Vieja.	Sumisa, tiene miedo de don Vasco, le gusta contarle cosas a Aurora especialmente quejas.	II, VII, VIII, X
Yoka (perra de la familia)	Vino desde Alemania, linda, lujosa, caminaba con la cola baja, remos finos, dientes blancos y afilados, pelo negro intenso sobre el lomo que devenía suavemente a gris. Había en	Domesticada, sabía saltar barreras altas, dar la mano, alcanzar cosas, sentarse en dos patas, reconocer al amo (dudoso), sólo podía comer tierna pulpa de carne roja cocida con flor de avena. Fiel, inteligente. Se sintió en confianza con Esteban.	II, VIII

	la casa otros 4 perros como ella en la casa.		
Visitante de la casa	Es compañero de Gabriel, llega a hacer un trabajo de la universidad.	Como los pocos visitantes que llegaban, fue recibido con actitud descortés de todos los miembros de la familia y con una actitud cortés pero forzada de don Vasco.	III
Madre de Teresa		Siempre se preocupaba por que Teresa estuviera limpia a pesar de su pobreza. Pasaba cosiendo ropa. Rechazaba pretendientes de Teresa debido a su condición económica o su posición social; ella quería un hombre pobre, bueno y honrado para Teresa. Cuando Vasco pidió la mano de su hija, ella lo aceptó porque vio a un hombre honrado.	VI
Odilia (primera criada)		Buena con su trabajo.	IV, VI

Enfermera	Al parecer es Cristina.		VII
Cadáver	India joven, pobre, pechos grandes, vientre canoso, cadera estrecha, piernas delgadas, rodillas negruzcas, pies toscos y anchos, castigados y llenos de tierra.	Muerte por violación, murió pocos días antes.	IX

ANEXO 4. Perfil psicológico de los personajes desde la perspectiva del grupo investigador.

Teresa: Era una mujer alegre, jovial y cree que el matrimonio es la cúspide de sus ambiciones. Se casa con Vasco.

Cuando llega a la muerte es cuando se da cuenta de todo lo que hizo y no hizo estando en vida. Llega a la conclusión de que al final todo lo que trató de construir no se dio como quiso, más bien se destruyó, siendo ella cómplice de la infelicidad de su familia. Termina con una larga agonía de muchos años. Su evasión es la casa, se vuelve prioridad en su vida.

Vasco: es un constante en la obra. Busca cómo huir de sus problemas, se refugia en la bebida, las mujeres, la violencia. Don Vasco es la materia prima de los problemas que hay en la familia. Al final se esconde y se vuelve indiferente de lo sucedido.

Roberto: Se fija mucho en lo físico, no le importa lo que sienten los demás. Hasta la muerte de Cristina se da cuenta que perdió mucho en su vida por no prestar atención a lo interno; comienza a prestar atención a sus sentimientos, y los de los demás.

Gabriel: Su transformación es compleja, al principio quiere cumplir con los estándares que le exige el patriarcado, quiere sentir aprobación al comportarse violento tratando de repetir el comportamiento de Vasco, de cierto modo quiere ser como su padre. Conoce a Elena y comienza a reflexionar y ser crítico con sus acciones, se da cuenta de que Aurora es especial para él y decide acabar con su vida debido a los fuertes enfrentamientos que tiene consigo mismo.

Aurora: Se enamora perdidamente de Gabriel, quiere complacer las necesidades de él y trata de estar siempre para él. Cuando Gabriel muere ella se levanta y despierta de su relación no correspondida.

Cristina: Llega ilusionada a la vida de Roberto esperando un hijo de él y con planes grandes para su matrimonio, Roberto no la quiere y no presta atención a sus deseos. Ella opta por ir sola al hospital cuando va a tener el bebé porque no tuvo el apoyo de Roberto y muere.

Esteban: Amigo de la familia y entabla una conexión especial con Teresa, busca diferentes maneras de llegar a la casa y poder ver a Teresa, hasta un día en que la policía entra a la casa en busca de Vasco y Esteban decide entregarse como si fuera él.

Elena: Quiere mostrar su empoderamiento, aunque por dentro tiene muchas dudas sobre sus acciones. Conoce a Gabriel y le demuestra que ella es una mujer distinta, independiente, sin embargo, Gabriel cuestiona los comportamientos de Elena y ella se da cuenta de que lo mejor que puede hacer por ella es terminar la relación con Gabriel.

ANEXO 5. Perfil de voz de los personajes del libro “La Ruta de su Evasión”

Don Vasco:

Perfil de voz grave, fuerte, carrasposa, no sabe controlar su volumen de voz, vivazo.

Teresa: Distintas intenciones en su voz, una parte sumisa, otra parte segura y confiada. Es pequeña en muchos aspectos.

Cuando era joven era alegre e ilusionada, con voz melodiosa.

Teresa vieja es cansada, lenta, con voz carrasposa, desubicada en la realidad

Roberto: Necio, siempre tiene la razón, presumido, obsesivo, insistente. Una voz prepotente, pero no grave como Don Vasco

Gabriel: Voz apagada, lenta y solemne, su voz es aguda y un poco airoso, intelectual, sin embargo, con Aurora y su familia tiene una manera de dirigirse muy distinta que con las personas no tan cercanas, su voz se adapta al oyente depende de con quién esté. Reprime mucho sus deseos, no se siente honesto con lo que dice.

Alvaro: voz aguda y nasal

Aurora: Chineada, alegre, voz de tono medio pero enérgica. Quiere quedar bien con todos, complaciente.

Cristina: Voz chillona, gritona, aguda, tensa. Torpe, pelea mucho. Cuando va a morir se desespera.

Elena: Voz gruesa, sensual, intelectual, pícara, decidida frente a todos, pero cuando reflexiona no es tan segura, se cuestiona mucho sobre su carácter, rebelde y crítica, empoderada.

Esteban: Voz aguda (tenor 2, ejemplo Saborío), fina y bondadosa, da tranquilidad y seguridad. Cortés y educado, sereno y noble.

Fernando Viales: Extranjero, europeo. Voz aguda, carrasposa e intelectual, se siente muy orgulloso de su hija.

ANEXO 6. Espacios físicos descritos a lo largo de los capítulo del libro “La Ruta de su Evasión”

Capítulo I

Casa de familia	Sin descripción.
Ciudad	<p>En la tarde noche: Cielo oscuro, encapotado en lluvia, frío, ráfagas de aire intermitentes, poco tráfico (normal).</p> <p>En la noche: Avenida donde hay una tienda con discos (de vinilo) en venta.</p> <p>Plaza frente a una iglesia con arcos de estilo colonial.</p> <p>Casa lujosa donde Gabriel suele ver a la criada en las gradas por las mañanas.</p> <p>10:07 p.m.: Luces de la ciudad, semáforos, anuncios luminosos que se encienden y apagan, gente caminando con movimiento mecánico y regocijado, mujeres elegantes.</p> <p>En la noche llueve.</p>
Coche (taxi)	Ventanas giratorias, rápido, asientos de cuero, silencioso aunque se escucha un poco el ruido de la ciudad.

Cuarto de teresa	Huele a medicina.
Primer antro	Puertas de madera (dos tablillas), pasillo largo, salón con mesas, techo corrugado, oscuro, botellas, manteles, flores, humo, olores de todo tipo, mucho ruido, música, voces, gritos, hombres derrotados y frenéticos (unos bailando, otros en las mesas), mujeres lentas tristes, con una seguridad torpe.
Casa de Frau Schneider	Casa de madera, patio pequeño al frente, verjas de ciprés cortado, tres gradas, corredor con tablas desfondadas, timbre, dos puertas, una al frente y otra atrás al final de un largo zaguán.
Otro antro donde Gabriel se encuentra a don Vasco	No tiene descripción.

Capítulo II

Interior de Teresa	Teresa escucha y reflexiona sobre lo que hay y las personas que se encuentran a su alrededor y reflexiona sobre lo que escucha.
Tubo donde Teresa oye que la llaman (interior de Teresa)	Oscuro (negro), cónico, estrecho, con sonidos de agua que corre como un rumor de río.
Patio interior	Donde solían jugar los hijos de Teresa cuando eran niños para no molestar a los perros.
Jardín	Grande, donde solían tener 5 perros.
casa	Pequeña.

Capítulo III

En la casa	La actitud hacia las visitas es maleducada y descortés. Casa de dos pisos, cuarto de Gabriel con una ventana que mira hacia la calle.
Salón	El sitio más desolado de la casa, silencioso, con mucha sombra, frío, húmedo, con dos ventanas con cortinas oscuras que dan al jardín. Muebles anchos, rígidos enfundados en una manta blanca, lámparas en el techo. Piso cubierto de una alfombra oscura, los muebles siempre han estado en la misma posición, caminos geométricos en la alfombra que dejó la escoba que siempre barre del mismo lado, paredes casi desnudas, con un cuadro de ninfas de largos velos con marco dorado y un crespón de flecos en los extremos, cortinón que separa el salón del resto de la casa. Está en la entrada de la casa.
Reloj grande del salón	Daba grandes campanadas para las horas, secos tintineos para los minutos, lasa los segundos el golpe de el péndulo.

Muebles de salón	Un sillón con forro blanco húmedo, otro de madera dura, rígido, las tallas del respaldar punzaban con tallos que no se discernía qué eran.
Cocina	Se oye cuando discute Roberto con Gabriel y una risa pequeña de Alvaro.

Capítulo IV

Habitación de Teresa	Ubicada en el piso de arriba. Cuando Teresa comenzó a odiar a Vasco fue un día lluvioso, en su habitación, mirando sentada por la ventana abierta.
Cocina	Tenía un perfume de pan.
Jardín	Tenía hierba, con pequeños senderos, con algunos geranios, con árbol de naranjo.

Casa	Silenciosa, pobre, no se podía llorar ni reír, interrumpían el silencio de la casa.
------	---

Capítulo V

Cuarto de Roberto	Con un espejo largo, pesas, palos de metal (Bar-Bell), Comparte habitación con Cristina. Queda a la par del cuarto de Teresa.
-------------------	---

Capítulo VI

Interior de Teresa	Escucha ronquidos cuando exhala, cuerpo frío.
Cuarto de Teresa	Cubierto de alfombra, la cama tiene un colchón con sábana blanca, muebles toscos, con dos puertas balcones al oeste.
Casa	Hace 25 años. Con clima de invierno, limpia, con corredor.

Comedor	Teresa prepara la mesa con servilletas en forma de abanico, cubiertos, vasos, pan en la mesa. Conjunto de ruidos de vasos con las tazas, chirrido de cuchillos en el plato al cortar la carne, roce de servilletas en la boca, movimiento del cucharón en la sopera.
Sala	<p>Donde conversan Vasco y Esteban.</p> <p>En el café Teresa sirve café negro, azúcar, tacitas chicas, cucharitas.</p> <p>Teresa derrama el café.</p>

Capítulo VII

Entrada de casa	Gabriel recibe a Aurora.
Cuarto de Gabriel	Tiene una silla junto a la ventana, tiene un armario donde guarda en la ropa un trapo, betún y cepillo. Cuarto desordenado, con un espejo bajo, una mesita que también era un tocador, una mesa de trabajo con un rollo de papeles, lápices y lapiceros.

Sueño de Aurora	Sin descripción.
-----------------	------------------

Capítulo VIII

Cuarto de Teresa	Llevan una bolsa con agua tibia para calentar a Teresa.
Casa	Sala, jardín.

Capítulo IX

Universidad	Patio grande y cuadrado lleno de estudiantes, muchachas coqueteando, grupos hablando, profesores platicando seriamente, los del primer curso rapados.
-------------	---

Laboratorio de casa de Elena	Cortinas, mesas con toda clase de instrumentos, aparatos, potes, morteros, estantes de libros, cuadros, trapos y libros en el suelo, libros sobre y debajo de las mesas, mucho desorden, una mesa de operaciones con el cadáver al principio cubierto con una sábana blanca.
Baño	Con ducha.
Saloncito	Lleno de divanes y almohadones en vez de sillas, con mucho desorden, olor a madera, Elena sirve Coñac.

Capítulo X

Casa de Aurora	
Camino de la casa de Aurora la de Gabriel	Gramma, árboles, de mañana, gente que va y viene.

Casa de Gabriel	Timbrazo largo seguido de uno corto (maña de Aurora) en la entrada de la casa, sala, el patiecito tiene en el costado oeste una ventana hacia el comedor, el patiecito tiene una pila de lavar ropa, pared este del patiecito es blanca y cerrada
Cuarto de Gabriel	Con dos camas
Terraza	Se sube por una angosta e incómoda escalera negra de hierro en caracol. Aurora toma una ruta para ir: corredor, cruza la cocina, llega al patiecito. Con un muro, se ven los techos de la ciudad, unas cuantas cúpulas, algunas copas de árboles, sol fuerte, Álvaro tiene un periódico en la mano.

Capítulo XI

Cuarto de Teresa	Es marzo, hay una silla a la par de la cama, junto al balcón donde se sienta Cristina.
Casa	Recuerdo de Teresa cuando llegaba Esteban.

	<p>De noche en el corredor trasero de la casa, tiene unas gradas, animalitos, vegetales, plantas, flores, tierra, inquietos en la oscuridad y el silencio después de un aguacero, grito agudo de un grillo sobre algún árbol, sonido de chicharras en algún lugar (planta, rama, tronco), sapo tenor croando en una piedra y un sapo bajo respondiendo en un rincón del muro, se oía también el arrastre de curvadas formas, frote de hojas, chasquido de seco contra seco, rebote de seco contra mojado.</p> <p>Toman vino (¿en sala?)</p>
--	---

Capítulo XII

<p>Habitación de Gabriel</p>	<p>Están Aurora y Gabriel.</p>
------------------------------	--------------------------------

Habitación de Elena	Recuerdo de Gabriel: Olor a humo, bocinazo insistente de los automóviles a ratos, voces de afuera, pasos que llegan a través de un balcón abierto, cama con sábanas revueltas, sonido del latido pausado de Elena
---------------------	---

ANEXO 7. Guión del capítulo grabado sobre “La Ruta de su Evasión”

TÍTULOS Y SUBTÍTULOS.

SFX: EFECTOS DE SONIDO

MX: MÚSICA

NOMBRE DEL PERSONAJE: (INTENCIÓN O MOVIMIENTO)

NOMBRE DEL PERSONAJE: Diálogo

PARTE 1: TERESA COMIENZA A ODIAR A VASCO

PERSONAJES: Vasco, Teresa Mayor, Juliana, Teresa Joven

LOCACIÓN: Cuarto de Teresa (Presente) / Casa de Vasco y Teresa (Pasado)

MX: Introducción: *Composición "intro"*

SFX: Whoosh descendente

SFX: interferencia de la señal radia

MX: Composición “acompañamiento” 2

NARRADORA

Si en verdad al morir toda nuestra vida regresa merced a un violento recobrar de la memoria, aquello que estaba recordando era su vida, y lo que estaba viviendo era su muerte.

VASCO Y JULIANA SIEMPRE EN SEGUNDO PLANO, TERESA

SIEMPRE EN PRIMER PLANO.

EFECTO DE VOZ DE TERESA EN UN PLANO APARTE

SONIDO DE RELOJ SOLO EN LAS INTERVENCIONES DE
VASCO Y JULIANA

SFX: PASOS DE VASCO

SFX: RELOJ DE FONDO

SFX: SONIDO DE PERRO DE FONDO

SFX: SONIDO DE PERIÓDICO

VASCO

¡Juliana!

SFX: SONIDO SUBE LAS GRADAS

JULIANA

(SUBE LAS GRADAS) ¡Señor!...

VASCO No es necesario que te quedes esta noche. Yo velaré solo el cadáver.

TERESA (ANGUSTIADA) ¿Yo cadáver? ¿Tan pronto? ¿Cuántas horas faltan para que mi cuerpo quede rígido y ya no pueda pensar ni sentir.

VASCO Cuando llegue el ataúd, pide que lo coloquen en el salón

TERESA El sitio más solo de la casa. No me gusta...

VASCO Abre las ventanas que dan al jardín.

(SONIDO DE VENTANAS Y SUENA LA AMBIENTACIÓN DE AFUERA)

TERESA (COMPLACIDA) Eso sí está mejor...

VASCO Y no olvides que no quiero flores. Los muertos no las necesitan.
Es un gasto inútil.

TERESA A mí me gustan las flores. Me gustan mucho... y quisiera tenerlas de muerta. Tuve para nuestra boda flores blancas, ... aunque tal vez... ya a uno muerto le dé lo mismo... (IMPOTENTE) ¡Si pudiera decirlo...!

JULIANA (CON TEMOR) Señor...Podría avisarle al señor Roberto y llamar por teléfono al señor Álvaro... Creo que al señor Gabriel le gustaría que le avisáramos. La señora está muy mal...

TERESA ¿Estoy muy mal? ¿Se me nota?... Sí. Que llamen a mis hijos. Quiero verlos, los necesito... Los había olvidado...

VASCO (PASOS DE VASCO)(AUTORITARIO) No intervengas, Juliana. Si los necesitara, yo mismo los habría llamado.

TERESA (RECLAMANDO) ¡Claro que los habría llamado, si los necesitara él...! ¡Pero yo...! Ya eso es diferente.

VASCO Para arreglar el entierro, estoy yo. Para cuidarla, el médico. Para llorar sin hacer nada, está Aurora. ¿No es suficiente?

TERESA ¿Aurora? ¿Está aquí llorando?

JULIANA ¿No querrá la señora un sacerdote?

SFX: SONIDO DE CAMPANAS

TERESA

No lo había pensado. ¿Qué tendría que confesar? Pero si yo no tengo miedo de morirme. Me gustaría el sacerdote porque mamá decía... (SE CANSA, AGITADA) (CAMBIO DE MÚSICA) Aceite... de uno que no se prueba nunca. Aceite en la frente, en la boca. ¿A qué sabrá? Sí, que venga. Me gustaría que me hablara. Hace no sé cuántos años que no hablo con uno y ya no recuerdo lo que dicen. Está bien, que venga. Lo voy a necesitar.

VASCO

La señora no desea ningún sacerdote.

TERESA

(CON ANHELO) ¡Pues claro que lo deseo! Es una compañía, porque me hablará como si yo oyera y no estaría como Aurora, a quien no había sentido antes, ahí parada llorando. Y dirá cosas en latín. Sí que lo deseo.

VASCO

(AUTORITARIO) La señora ni antes, ni ahora, ha necesitado un sacerdote. (REFUNFUÑA)

SFX: PASOS DE VASCO. SUBEN DE VOLUMEN HASTA SOFOCAR.

TERESA

(CADA VEZ MÁS ANGUSTIADA) Oigo los pasos de Vasco, paseando con las manos atrás. Oigo las manos atrás. ¡Aunque eso no se oye! Siempre ha hecho lo mismo. Es un sonido familiar, angustiosamente familiar. ¡Cómo me molesta esa manía de Vasco de pasear y pasear alrededor de los muebles una y otra vez.

(TERMINA EFECTO DE PASOS DE VASCO)

SFX: SONIDO DE AMBIENTE NOCTURNO

SFX: Drones en pulso

Pasear y pasear...

PASOS DE VASCO

¿Quién me llama?

SONIDO DE CHICHARRAS

¿Teresa soy yo?

EFEECTO: DELAY

soy yo. ¡Ya voy! ¡Ya voy...!”.

SFX: CAMBIO DE ESCENA-TRANSICIÓN

SFX: SONIDO DE GOTA

MAMÁ DE TERESA

PRIMER PLANO

(PASIVO-AGRESIVA) Teresa, hija.. no olvides tu pobreza; no tienes padre, no te engañes. Debes esperar un hombre como tú, pobre, bueno y honrado. Vasco es un buen muchacho y además es muy guapo. Te conoció el domingo y ya hoy martes se quiere casar contigo. Él es un hombre honrado (ENFÁTICA) y te vas a casar con él.

CAMBIO DE ESCENA: EL JARDÍN

MX: COMPOSICIÓN: Adaptación del Contrapunto del Arte de la Fuga BWV 1080

FX: Foley (Jardín)

TERESA

¿Lo recuerdas, Teresa?... Fue hace muchos años, en una tarde

NARRADORA

de principio de invierno cuando todo está suavemente húmedo y como nuevo. Habías estado triste, silenciosa, pero de pronto, un júbilo te poseyó con esa lluvia... Te levantaste, y arrastrando un largo camisón de encaje, saliste al jardincillo, pusiste los pies en la hierba y tendiste la mano buscando geranios, encontraste alguno, aspiraste su aroma, sin saber por qué ese áspero olor te producía tal turbación. (ENFATIZAR) Pero quisiste más. Metiste las manos en la tierra mojada y entre tus dedos deshiciste los terrones hasta volverlos barro maleable. (ENFATIZAR) Pero quisiste más. Tomaste las hojas del naranjo y bebiste las gotas temblorosas en su punta; mordiste los brotes tiernos que dejaron en tu boca un sabor picante y dulce. (ENFATIZAR) Pero quisiste más, Teresa. Riendo como una niña, para ti sola, te tendiste en el suelo y sentiste gozosa la humedad pasar la tela y llegar a tu piel; (ENFATIZAR) Pero quisiste más. Y así, mojada,

alegre, estremecida, corriste para adentro de la casa. En muchos besos, en un río de besos que ignorabas pudieran salir de tu boca, besos que se iban humedeciendo en ella mientras te reblandecían toda, que suavizaban algo en tu cuerpo hasta ponerlo maduro; besos sin límite, derramándose espontáneos sobre él. Te dabas toda entera por primera vez. (ENFATIZAR)

¡Pero quisiste más!

TERESA BESA Y ACARICIA A VASCO, VASCO REACCIONA
INCÓMODO

Contra tu afecto irreflexivo él se ponía rígido; volvía la cara; quitaba la boca; se esquivaba; Tú no lo notabas. ¡Porque era la siembra! La vibración de la semilla que podría nacer en ti.

VASCO

(MOLESTO) Teresa ya, quita, aaah, Estás loca... No me gusta que me besen en esa forma absurda. Me incomoda. Siempre me ha molestado que me besen. Debes saberlo de una vez. No quiero. ¿Entiendes? ¡No quiero! ¡Déjame en paz!”.

TERESA

(RESENTIDA) En la noche él te poseyó silencioso, ausente.

NARRADORA

Estuviste fría, tus manos encontraron algo inanimado donde asirse, y nada del fuego de la tarde hubo ya en ti para responderle. Después lloraste tapando tu cara con la almohada, mordiéndola mientras él dormía. (ENFATIZAR) ¡Cómo aprendiste a odiar! ¡Con qué odio inmenso, llameante, le envolviste! Tu marido no se daba cuenta. Le

bastaba con sentirse dueño. Tenerte a la hora que le placiera y darte órdenes. Órdenes humillantes...

VASCO (TAJANTE) “Desnúdate, Teresa, y suéltate el pelo”.

TERESA Tú, ya insensible a todos los castigos, odiándote a ti misma, te desnudabas. Él te miraba hosco, te miraba ávido. Un temblor de ira recorría tu cuerpo, pero seguías como vestida por la total indiferencia de tu odio. Cada día estabas, Teresa, más callada. Tú casi te complacías en tu propia decadencia. Ibas madurando sin placer como madura una fruta que se cortó verde y termina el proceso desvinculada de la dulce savia del árbol. Estabas amargada; tanto, que te empeñabas en aumentar tu dolor observándote. Y te decías a solas:

SE ACABA LA MÚSICA DE FONDO.

¿Ya no cantas, Teresa, verdad que ya no cantas? Para qué vas a hacerlo si tu música estorba el silencio de la casa. Y ya no ríes. Cansa reír sola.

¿Verdad, Teresa, que no reirás otra vez? ¿Para quién vas a reír?

MÚSICA REFLEXIVA

Y cuando supiste, por los cambios de tu cuerpo que ibas a tener un hijo, tuviste miedo de decirlo, y quien lo hizo fue tu propia forma.

PRIMER PLANO

VASCO

(REGAÑANDO) ¿Has pensado, Teresa en el dinero que cuesta un hijo? ¿Te das cuenta? No tendré con qué mantenerlo cuando ya me es tan difícil estudiar y sostenerte, a ti y a la casa.

TERESA

(ANGUSTIADA) Vasco había dado órdenes estrictas de que el

NARRADORA

niño debería comer a tales horas, y dormir tantas otras, y debería evitarse a todo punto su llanto.

Tú misma te sorprendiste de que la maternidad hubiera devuelto a tu carne el color y tu juventud.

¿Para quién soy así si nadie me mira?

TERESA

Para ti, precioso. Para ti.

ANEXO 8. Imágenes de las sesiones de grabación.



José Arceyuth Jiménez
12 de septiembre del 2021
Teatro El Ángel
Tibás, San José, Costa Rica



Yudrith Barrantes Ramírez.
13 de septiembre del 2021
Casa de habitación
Heredia, Costa Rica



Priscilla Arias Fonseca
26 de junio del 2024
Casa de habitación
Heredia, Costa Rica