

FUNCIONES Y CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA EN LA FICCIÓN SONORA EN EL CASO DE RNE Y PODIUM PODCAST

Functions and Characteristics of Music in Sound Fiction in the Case of RNE and Podium Podcast

Jose L. SÁNCHEZ-GÓMEZ 

(Universidad de Málaga)

RESUMEN. El objetivo de este artículo es conocer la importancia de la música dentro de la ficción sonora en RTVE y Podium Podcast. Con un enfoque metodológico mixto, cualitativo en cuanto a la observación e interpretación de datos y cuantitativo en cuanto a recolección de datos, análisis, estadísticas y comparativas. Se evalúa la parte musical según su función interna, función externa, planos sonoros, recursos musicales, psicoacústicos y emocionales. Nuestro campo de estudio se centra en dos casos en particular con algunas características que los hacen especiales, como *Guerra 3* (Podium Podcast) y *A sangre fría, Truman Capote* de RNE, propuesta de realización en directo donde el sonido es lanzado *in situ*. El resultado del estudio acentúa el valor añadido que representa la música en la ficción sonora, así como reseñar las elipsis temporales y de carácter introductorio. Las conclusiones obtenidas confirman la música como valor añadido. Se observa una decadencia de música diegética dada por la ausencia de imagen, así como la importancia del uso del silencio.

Palabras clave: ficción sonora; música; Podium Podcast; RNE; sonorización.

ABSTRACT. The objective of this article is to know the importance of music within sound fiction on RTVE and Podium Podcast. With a mixed

methodological approach, qualitative in terms of observation and interpretation of data and quantitative in terms of data collection, analysis, statistics and comparisons. The musical part is evaluated according to its internal function, external function, sound planes, musical, psychoacoustic and emotional resources. Our field of study focuses on two cases in particular with some characteristics that make them special, such as *Guerra 3* (Podium Podcast) and *In Cold Blood, Truman Capote* from RNE, a live production proposal where the sound is released on site. The expected result of the study emphasizes the added value that music represents in sound fiction, as well as reviewing the temporal and introductory ellipses. The conclusions obtained confirm music as an added value. A decadence of diegetic music is observed due to the absence of image as well as the importance of the use of silence.

Keywords: Sound fiction; music; Podium Podcast; RNE; voicing.

1. INTRODUCCIÓN

La capacidad para estimular y evocar sentimientos ha generado una gran cantidad de posibilidades para enriquecer los mensajes sonoros. La música es uno de los elementos más importantes del lenguaje radiofónico. En esta investigación analizamos la importancia de la música dentro de la ficción sonora. Para ello centraremos la atención en las propuestas más relevantes por su apuesta, relevancia, popularidad como las de RNE (más parecidas al teatro radiofónico) y Podium Podcast. Se denomina este género ficción sonora para distinguirlo del teatro radiofónico que el público comúnmente asocia con las lecturas dramatizadas grabadas en directo con un narrador explicando la acción a los oyentes. Sin embargo, la parte musical en la ficción sonora carece de literatura en cuanto a estudios, investigaciones y análisis se refieren. El desarrollo tecnológico también ha influenciado la forma de elaborar el sonido y el paso de lo analógico a lo digital ha determinado no solo la manera en la que se compone, sino también el modo en que escuchamos los sonidos. Este estudio pretende mostrar algunos conceptos fundamentales en cuanto a la sonorización musical de una ficción radiofónica enmarcado en un enfoque metodológico mixto, cualitativo en cuanto a la observación e interpretación de datos y cuantitativo en cuanto a recolección de datos, análisis, estadísticas y comparativas. En primer lugar, se han seleccionado las 2 plataformas con mayor relevancia que destacan en la producción de ficción sonora, como son RNE y plataformas de nueva generación web como Podium Podcast. A continuación, hemos seleccionado las obras más relevantes de los últimos 5 años.

Tras la elaboración de un cuadro de análisis hemos analizado la parte musical según su función interna, función externa, planos sonoros, recursos musicales, psicoacústicos y emocionales. Realizando a continuación unas gráficas determinando las tendencias musicales más representativas para luego hacer una comparativa entre ellas. Nuestro objeto de estudio recoge el resultado final de la música en la ficción sonora en los casos seleccionados. Así como los diversos usos que se le da y el protagonismo que adquiere. Cabe señalar la diferencia de los casos de RNE, el cual se asemeja más al radioteatro por su puesta en escena frente al público y su desarrollo en riguroso directo, frente a los casos de Podium Podcast en que la música es encajada en postproducción con todo lo que ello conlleva.

La música es una herramienta que mueve emociones y nos ayuda a entender un contexto, tiene la característica de trasladarnos en el tiempo incluso de pararnos. Una nota, un pulso, un silencio que parece nunca acabar genera tensión y estado de relajación, nos hace estremecernos o permanecer alerta.

1.1. Evolución de la ficción radiofónica

La música nos ofrece muchas posibilidades que enriquecen el mensaje radiofónico. Depende del contexto y de la intencionalidad con la cual se use y una serie de funciones que aportan al sonido un valor añadido que logra evocar y estimular emociones que solo pueden evocar algunas melodías.

En la década de 1920 se llevaron a cabo las primeras transmisiones radiofónicas de obras teatrales. Como destaca Guarinos (2000: 23) el primer espacio de ficción reconocido sería una adaptación de Shakespeare, se trata de *Noche de reyes* realizado por la *British Broadcasting Co* (BBC) en 1923.

Al principio dramaturgos como Bertolt Brecht o Samuel Beckett se encargaban de adaptar obras teatrales a la radio. Más tarde se elaboran guiones específicamente para el medio radiofónico, como es el caso de *Danger* (Drakakis, 1981: 20), de Richard Hughes, estrenada en Londres por la BBC en 1924. La trama de *Danger* transcurría en el interior de una mina en una absoluta oscuridad, lo que hacía que el oyente pudiera sentir esa ceguera al igual que en la ficción. En ese mismo año surge en Francia un estilo al que se le denomina falso documental o docudrama, interpretado por los oyentes como algo que estaba sucediendo de verdad. Se trata de *Maremoto*, de Pierre Cusy y Gabriel Germinet. Los autores de *Maremoto* editaron uno de los primeros libros sobre radiodrama, titulado *Théâtre Radiophonique, mode nouveau d'expression artistique (Teatro Radiofónico, nueva forma de expresión artística)*. También en Alemania en 1924 se producen ficciones a partir de adaptaciones teatrales y literarias, adoptando el nombre de *Hörspiel*, que en alemán significa «juego de radio» o en inglés «radioplay». Una de las obras radiofónicas con más repercusión en la historia de la radio sería la

adaptación de una novela de H. G. Welles (1897), *La guerra de los mundos*, de Orson Welles, transmitida en 1938 en la cadena CBS. El oyente creía que estaba sucediendo de verdad llegando a provocar histeria colectiva. En España, fueron las radionovelas o los seriales los que tomaron protagonismo en la década de los 40, 50 y 60. La llegada de los seriales a España fue en parte gracias al trabajo de Vázquez Vigo en los años 40 a través de guiones de media hora de duración (Guarinos, 2000: 26). Otros autores como Barea (1994) señalan como primer serial *Una parisién en Madrid*, de Eustache Amedée Jolly Dix, transmitido en 1926 en Unión Radio. Otras de las primeras piezas es *Todos los ruidos de aquel día*, de Tomás Borrás, estrenada en 1931 también en Unión Radio. Se considera la primera obra española en la que los efectos sonoros cobran un valor expresivo (Rodero y Soengas, 2010: 23). El radiodrama en los años 50 aumentó de calidad y producción debido al desarrollo tecnológico, momento de experimentación del audio. Se desarrolló el magnetofón, el sintetizador ampliando las posibilidades creativas. El estudio de la fonología en la RAI en Milán, la música electrónica en Alemania y la creación de laboratorios de experimentación sonora en Francia hicieron posible grabar, cortar, superponer e incluso crear sonidos originales. La aparición de la FM (Frecuencia Modulada), la alta fidelidad, el estéreo, el pequeño transistor portátil son unos de los avances que hicieron posible la mejora de las sensaciones sonoras haciendo más real la experiencia sonora. Con la llegada de la digitalización se retomó la ficción sonora, nuevas rutinas de trabajo permitirían nuevos caminos y posibilidades. Entrado ya en los años 2000, en Radio 3, de Radio Nacional de España, se producen trabajos para renovar el género de ficción, utilizando los nuevos modos de tratamiento de audio. Destaca la figura de Federico Volpini, reconocido autor de seriales radiofónicos como *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad, producida por Radio 3 y Radio 4. Habría que remarcar durante esta época la labor de Juan José Plans con su programa *Historias*, en Radio Nacional de España, o las recreaciones sonoras para el programa de misterio *Milenio 3*, de Iker Jiménez, en la Cadena SER. Como cada año, la Cadena SER y Onda Cero producen sus clásicos cuentos de Navidad en esas fechas. La radio pública ha producido adaptaciones al radioteatro, que son además representadas en directo en La Casa Encendida de Madrid; es el caso de *A sangre fría*. En 2016 surgen nuevas propuestas diseñadas para el audio en Internet a través de dispositivos móviles. Prisa Radio lanza su plataforma Podium Podcast, tomando como modelo los podcast y contenidos sonoros de más éxito en Estados Unidos.

1.2. Marco conceptual

La psicoacústica es una rama de la psicofísica (campo científico que analiza la relación entre los estímulos físicos del ambiente y la sensación o los efectos que estos producen en la persona, una relación entre lo objetivo y lo subjetivo).

La psicoacústica estudia la percepción subjetiva de las cualidades del sonido; sus parámetros más importantes son sonoridad, altura, timbre y duración.

Debido a la sensibilidad (eficiencia de la respuesta en frecuencia) del oído humano, estos términos en el contexto de la psicoacústica no son totalmente independientes. Las cuatro se influyen mutuamente. Modificando un parámetro cambian los otros y cambia la percepción del sonido. No todos los fenómenos perceptivos auditivos se relacionan directamente con estímulos sonoros, sino que se componen de varias relaciones complejas que solo pueden ser descritas por medio de atributos subjetivos (de naturaleza casi personal) dados por el observador. Esto da paso a la creación de imagen sonora (concepto relacionado con la percepción), que se define como una imagen mental subjetiva que le surge a un sujeto al percibir un estímulo sonoro; por ende, es tanto sonora como visual.

La audición y la percepción auditiva implican el hecho fisiológico de percibir un estímulo por medio del oído y codificar e interpretar dichos estímulos en información. Como sugiere Carlson (1996), la audición tiene 3 funciones primarias que son: detectar sonidos, determinar la localización de las fuentes y reconocer la identidad de estos sonidos. Los sonidos varían en la altura tonal, el volumen y el timbre, que proporciona información sobre la naturaleza de un sonido específico. Según Munar *et al.* (2002), se sugiere que la psicofísica utiliza la subjetividad del sujeto para la detección, la discriminación o la estimación de magnitudes como medida de la actividad perceptiva. Los estudios psicoacústicos separan la información del proceso perceptivo con la del proceso auditivo atendiendo a otras variables no auditivas. Según Hirsh y Watson (1996), la psicoacústica se ha centrado más en estudiar la percepción de la tonalidad que la percepción sonora. Según López-Bascuas (1999), la sonoridad es el atributo psicológico que nos permite situar los sonidos débiles en un extremo y los fuertes en otro, siendo la intensidad del estímulo la dimensión física más determinante. Según Litovsky y Ashmead (1997) sugieren, un espacio auditivo está constituido por los sonidos que llegan hasta nosotros en una situación ambiental concreta. Existen evidencias de que el espacio auditivo no depende exclusivamente del sistema auditivo, sino de otros modos de percepción no auditivos, como giros de cabeza o de la mirada. La representación de la localización de la fuente sonora es tridimensional, siendo representación bidimensional la mayor parte de las investigaciones. Esto nos lleva al sonido binaural, cuya finalidad es crear en el oyente una sensación de sonido en tres dimensiones (3D), simulando un espacio físico real pudiendo identificar los sonidos espacialmente no solo de derecha a izquierda, sino también en un plano vertical y de profundidad, permitiéndonos escuchar distancias.

A la hora de explicar el silencio, lo tratamos como la ausencia de sonido. Hablar de silencio en un medio sonoro como es la radio puede resultar incongruente. Sin embargo, el silencio forma parte del lenguaje radiofónico, capaz de expresar, narrar,

describir... El sonido aparece en el radio cuando se produce una ausencia total de sonido. Aunque para dar sentido a esta ausencia total de sonido deberemos tener en cuenta los elementos que le preceden o le siguen. Existen situaciones en las que el silencio resulta útil en radio, como, por ejemplo, para representar el estado emocional de un personaje o estimular a la reflexión. También se usa habitualmente el silencio para marcar una elipsis temporal, separar dos acciones o entornos.

2. OBJETIVOS DEL ESTUDIO

El objetivo principal de esta investigación es indagar sobre el uso de la música en los casos escogidos de ficción sonora mediante un análisis de las funciones musicales, planos sonoros, recursos musicales, psicoacústica y emoción. Como objetivos secundarios destacamos 1) la relevancia de los conceptos musicales mediante el análisis musical radiofónico y 2) las tendencias musicales empleadas.

3. METODOLOGÍA

Debido a la naturaleza de la investigación la metodología es mixta, cualitativa en cuanto al estudio de casos, la descripción tras la escucha activa, interpretación y valoración de las cualidades de un fenómeno y cuantitativa debido a la recolección y el análisis de datos.

El estudio de esta investigación se basa en la observación del efecto que produce la música en la ficción sonora. Se basa principalmente en el análisis musical de manera objetiva, atendiendo al análisis funcional de la música, y de manera subjetiva, valorando y analizando aspectos psicoacústicos interpretando sus resultados. Abordaremos el objeto de estudio sin establecer causalidad ni efectos subyacentes. Una observación detallada y completa de los aspectos musicales en la ficción sonora seleccionada. Con este proceso se pretende aportar información útil que tenga un valor práctico y aplicable para futuros proyectos de índole similar. Se comienza con la creación de hipótesis a través de la observación de fenómenos, en este caso la ficción sonora en directo de RNE y la postproducida de Podium Podcast. La investigación es transversal, puesto que se recaban datos en un momento y lugar concreto como es una selección de ficción sonora entre el 2016 y el 2019.

Otra parte del estudio de caso múltiple es intrínseco, será la evaluación del uso musical en las distintas formas de ficción sonora, cuáles son las tendencias musicales y el uso que se les dará, así como el valor añadido del sonido. Sin embargo, la parte analítica de las ficciones sonoras son un tipo de casos de estudios múltiple y colectivos, seleccionadas no por el fenómeno musical en sí, sino por ser representativas de un sector que son los más escuchados y mejor valorados por la audiencia como son el caso de *Guerra 3* o *A sangre fría*, *Truman Capote*.

Otras técnicas de investigación empleadas tras la recogida de datos son las entrevistas individuales, el proceso de observación, el estudio de casos y el análisis documental.

3.1. Contexto de la investigación

El estudio de campo se ha realizado en la observación de dos formatos distintos de realización de ficción sonora en España: el primer caso es *A sangre fría* (2018), ficción sonora de RNE inspirada en la novela de Truman Capote donde narra la historia del asesinato de la familia Clutter, haciendo un retrato de la psicología humana y la sociedad estadounidense. Representada en La Casa Encendida de Madrid bajo la dirección de Benigno Moreno, guion de Alfonso Latorre y realización de Mayca Aguilera. Nancho Novo es uno de los actores protagonistas, en el reparto también figuran Juan Megías, José Martret, Juan Suárez, Carolina Alba y Amaya Prieto, entre otros. Radio Nacional de España RNE ha apostado por ofrecer en su plataforma virtual www.rtve.es una extensa variedad de ficciones sonoras retomando las antiguas radionovelas que tanto éxito tuvieron en la España de los años 60 y 70. Opta por representaciones en directo en teatros frente al público, colgadas no solo en su página web, sino también en distintas plataformas como *YouTube*, pudiendo alcanzar un mayor número de oyentes.

El segundo caso es *Guerra 3*, Podium Podcast es una red viva y flexible con una oferta a la carta que se adapta a las necesidades, gustos e intereses de cada oyente. Son productos pensados exclusivamente para Internet con nuevas narrativas radiofónicas que cuidan el sonido y apuestan por la calidad. Las cuatro líneas de nuestro catálogo sonoro son: ficción, periodismo, entretenimiento y esenciales. El acceso a Podium es gratuito y global. Produce sus propios contenidos trabajando alineadas todas las emisoras de Prisa Radio en Colombia, México, Chile, Argentina y España. Podium Podcast (2016).

A diferencia de la propuesta anterior de RNE, Podium Podcast opta por otro tipo de formato en cuanto a ficción sonora. Aboga por una calidad sonora e interpretativa en vez de una puesta en escena. La postproducción es fundamental en la realización de la ficción, puesto que ahí se puede corregir, adaptar, manipular el guion, etc.

3.2. Elaboración del cuadro del análisis

Se aborda el análisis de la música en los casos escogidos siguiendo un esquema atendiendo a los aspectos de las fases de percepción sonora (detectar, localizar e identificar) según su funcionalidad, análisis psicoacústico, emoción musical y emoción de la voz, así como al plano sonoro y a los recursos musicales. Una

primera parte del análisis se centra en la función externa de la música, utilizada con fines descriptivos, expresivos, narrativos y rítmicos. Por otra parte, está la función interna (psicológica), según Pierre Boyer en *Le cinéma d'auteur pas à pas* (Chiron, 1938), la cual engloba la función prosopopéyica caracterizadora y descriptiva, función emocional, función pronominal, función anticipativa, función ilusoria y función de subrayado. Una segunda parte del análisis consiste en diferenciar los planos sonoros, determinan la situación, ya sea temporal, física o de intención de los distintos sonidos. Distinguiremos 4 tipos de planos sonoros, según Michelle Villota (2014), como son los planos especiales de narración, planos temporales de narración, planos de intención y planos presencia. Una tercera parte del análisis se basa en aspectos psicoacústicos, las propiedades del sonido que hemos considerado como propias de la música (Seguí, 1991: 63), siendo la intensidad, el tono, el timbre y la duración. La cuarta parte del análisis se centra en analizar recursos musicales, basado en el libro *Audiovisión* (Chion, 1998), como música diegética o extradiegética, empática o anempática, sincrónica o asincrónica. La radio y el lenguaje sonoro estimulan la imaginación creando nuestras propias imágenes. La particularidad del medio reside en la ausencia de imagen. El compositor francés y artista sonoro Ferrari (1991: 1) decía justamente que la radio es para aquellos que tienen la cabeza llena de imágenes. Cada oyente crea imágenes únicas, que no pueden ser «vistas» o «reproducidas» por otro. Otros recursos utilizados en el análisis son propios del lenguaje musical, destacando algunos aspectos técnicos dentro de la composición sonora, tales como música original, preexistente, instrumental, vocal, tonal o atonal (música incidental). Por último, la quinta parte del análisis está enfocada a la emoción de la música: miedo, sorpresa, asco, ira, alegría, tristeza. Y la emoción de la voz describiendo algunas características prototípicas de emociones básicas en relación con la entonación tales como la alegría, la tristeza, el cariño, el miedo, la sorpresa, la cólera, el orgullo y el sobrecogimiento.

3.3. Estudio de casos

En cuanto a la ficción sonora RNE realiza una representación en directo, radioteatro. Actores, actrices, directores y equipo técnico forman parte del espectáculo en vivo ofreciendo un valor añadido a la representación. Carece de postproducción, hablamos de una preproducción, al igual que una representación teatral, los efectos de sonido, la música y las interacciones de los actores y actrices están marcados bajo las directrices del director o directora en directo. Todo sucede sin repetición, haciendo que la representación sea única e irreplicable. El público forma parte de la experiencia aportando «la magia del directo», como dice la expresión popular. En algunas representaciones la música también es en directo. *A sangre fría*, Truman Capote ha sido representado en La Casa Encendida de la Fundación Montemadrid el 10 de noviembre de 2018. Se ha podido seguir

en *video streaming* en RTVE.es y en directo en Radio 3. Guion: Alfonso Latorre.
 Realización: Mayca Aguilera. Dirección: Benigno Moreno.

3.4. *Análisis e interpretación de datos*

Tras la escucha activa de cada intervención musical se procede al análisis mediante un muestreo de valores que a través de cada una de las tablas proporciona un resultado final.

Tabla 1. Intervenciones musicales

Capítulo	Título	Intervenciones	Duración	
			Desde	Hasta

Tabla 2. Función externa (física)

Descriptiva	Expresiva	Narrativa	Rítmica

Tabla 3. Función interna (psicológica)

Caracterizadora	Descriptiva	Emocional	Anticipativa	Ilusoria	Subrayado

Tabla 4. Plano sonoro

Espacial	Temporal	Intencional	Presencial

Tabla 5. Psicoacústica

Intensidad	Tono	Timbre	Duración

Tabla 6. Función interna (psicológica)

Original	Preexistente	Instrumental	Vocal	Tonal	Atonal	Diegética	Extradiegética	Empática	Sincrónica

Tabla 7. Emoción de la música

Miedo	Sorpresa	Asco	Ira	Alegría	Tristeza

Tabla 8. Emoción de la voz

Alegría	Tristeza	Cariño	Miedo	Sorpresa	Cólera	Orgullo	Sobrecogimiento

4. RESULTADOS

En el análisis de *A sangre fría*, Truman Capote aplicando las variables de la Tabla 1 obtenemos los siguientes resultados: es un único capítulo de 83 minutos y 33 segundos de los cuales 77 minutos y 7 segundos están acompañados de música con un total de 82 aportaciones musicales. Observamos que la música está presente en un 92 %. Cabe destacar las intervenciones de la 53 a la 56, donde coexisten varias aportaciones musicales sobreponiéndose unas con otras. En este caso observamos música diegética solapada con música extradiegética, música anempática y empática, música tonal y atonal, todas ellas siguen a la acción acompañando el estado emocional del personaje mientras transcurre la música en el mundo de la ficción. En cuanto a la función externa (Tabla 2) se observa un alto porcentaje de música expresiva con un 82 % y un 79 % narrativa, frente a la descriptiva y rítmica, considerablemente más bajo, alrededor del 30 %. La función interna (Tabla 3), destaca junto a la emocional superando el 55 % de presencia, siendo las funciones anticipativa e ilusoria las menos frecuentes apenas llegando al 40 %.

Respecto al plano sonoro (Tabla 4) destacan el plano temporal y el plano intencional superando el 90 %. Se observa que los planos presencial y espacial tienen poca frecuencia sin llegar al 20 %. En el aspecto psicoacústico (Tabla 5) se observa la música con una intensidad fuerte, predominando los tonos graves careciendo de un timbre específico (recordamos que el timbre en esta investigación se enfoca en música puramente vocal). Predomina en las intervenciones musicales una duración corta. En los recursos musicales (Tabla 6) se observa un predominio de música original frente a música preexistente. Las intervenciones musicales son netamente instrumentales con una pequeña aportación vocal. La música tonal y la atonal están repartidas (recordemos en la metodología la descripción tonal y atonal, alejados de los conceptos clásicos, refiriéndonos a tonal como melodía reconocible y atonal como música incidental o indeterminada). Por otra parte, se observa una clara presencia de música extradiegetica frente a la diegetica. La música suele ser empática, pero sin destacar demasiado, al igual que la sincronía musical. La emoción de la música (Tabla 7), se aprecia en el gráfico una tendencia clara hacia el miedo y la sorpresa. La emoción de la voz (Tabla 8) coincide con la musical en cuanto a la tendencia al miedo y la sorpresa, destacando el sobrecogimiento por encima de ellas.

En el análisis de *Guerra 3* de Podium Podcast hemos analizado como referencia tres capítulos de la primera temporada con un total de 35 intervenciones musicales. Se puede apreciar en las gráficas que la presencia musical no supera el 50 %. Cabe destacar que en las intervenciones 5 y 9 del primer capítulo son muestras del silencio (concepto expuesto en la metodología).

El capítulo 1, «La noche Siria», las intervenciones musicales (Tabla 1) tienen una duración de 26 minutos y 54 segundos, con 7 minutos de presencia musical y un total de 11 intervenciones musicales. El capítulo 5, «La Librería», con una duración total de 23 minutos y 16 segundos, con 10 minutos y 39 segundos de presencia musical y con un total de 14 intervenciones musicales.

El capítulo 8, «El Asedio», con una duración de 26 minutos y 25 segundos, con 15 minutos y 45 segundos de presencia musical y con un total de 10 intervenciones musicales. En cuanto a las funciones externas (Tabla 2), la expresiva destaca sobre las demás funciones superando el 90 %, siendo la función descriptiva la menos presente en los tres capítulos analizados rondando el 30 %. La función narrativa y rítmica ronda el 50 %. En las funciones internas (Tabla 3), observamos que dependiendo de la trama del capítulo esta tabla varía sus porcentajes. En el capítulo 1 la función emocional destaca frente a los otros capítulos con un 45 %. En el capítulo 5 sobresale la función ilusoria con un 64 % y en el capítulo 8 es la descriptiva la que destaca con un 60 %. La función caracterizadora es la que menor porcentaje se aprecia sin superar el 40 %. En el plano sonoro (Tabla 4), el intencional es el más expuesto junto al plano temporal, siendo el menos representado

el plano espacial (cabe recordar que el plano sonoro se centra en la música y no en la narración). Se observa una similitud en los 3 capítulos. Se observa en el aspecto psicoacústico (Tabla 5) una intensidad fuerte rondando el 50 %, un tono repartido sin que destaque ninguno. No destaca ningún timbre (considerando el timbre solo a la música vocal) debido a la poca frecuencia de música vocal. Prevalece una duración corta en las intervenciones musicales superando el 55 %. La música preexistente (Tabla 6) destaca levemente sobre la original quedando muy repartida en los tres capítulos analizados rondando un 50 %. La música es instrumental en torno al 75 %. Prevalece la intervención tonal en los capítulos 1 y 5 en un 65 % de media frente a lo atonal que destaca en el capítulo 8. La música diegética está por debajo de la extradiegética sin dejar de estar presente. La música sincrónica acompaña un 50 % de las intervenciones con aportaciones empáticas por debajo del 40 %, salvo en el capítulo 8 que alcanza el 60 %. En la emoción musical (Tabla 7) destacan la sorpresa y el miedo. Siendo la ira y el asco los que menos actividad tienen. De nuevo cada capítulo varía según la trama. Se observa en el capítulo 8 cómo los valores cambian considerablemente. En cuanto a la emoción de la voz (Tabla 8) el sobrecogimiento destaca sobre las demás emociones, coincidiendo con la emoción musical de miedo como una constante en los tres capítulos analizados. La sorpresa también es una emoción a tener en cuenta en el análisis.

4.1. Informe de investigación

Después de contabilizar el tiempo y el porcentaje de presencia musical, siendo *A sangre fría, Truman Capote* de un total de 83 minutos y 33 segundos y de *Guerra 3* de Podium Podcast de un total de 76 minutos y 35 segundos, podemos concluir que *A sangre fría, Truman Capote* de RNE es la que mantiene más presentes las aportaciones musicales. En menor medida *Guerra 3* de Podium Podcast.

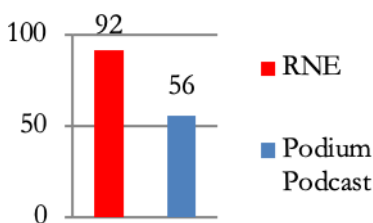


Figura 1

Referente a la función externa (física) elaborada en la Tabla 2 podemos concluir que tras el análisis la función interna que más se refleja en las propuestas es la función expresiva, superando el 80 % en todos los casos. Por otra parte, la función

descriptiva de la música es la menos empleada. En cuanto a la función narrativa, observamos como RNE mantiene un elevado porcentaje en comparación con las aportaciones en Podium Podcast.

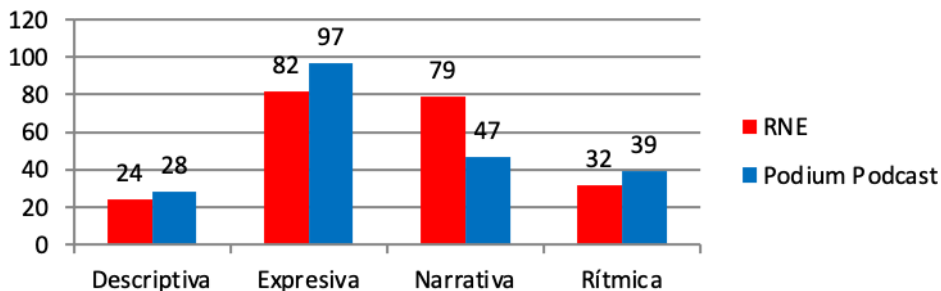


Figura 2

Referente a la función interna (psicológica) elaborada en la Tabla 3 observamos cómo esta función está más repartida. Las funciones más empleadas por las propuestas son la función descriptiva, la emocional y la ilusoria. En el caso de *A sangre fría, Truman Capote* de RNE la función descriptiva es la que más destaca junto a la función emocional. Por otra parte, en *Guerra 3* de Podium Podcast destaca la función ilusoria y descriptiva.

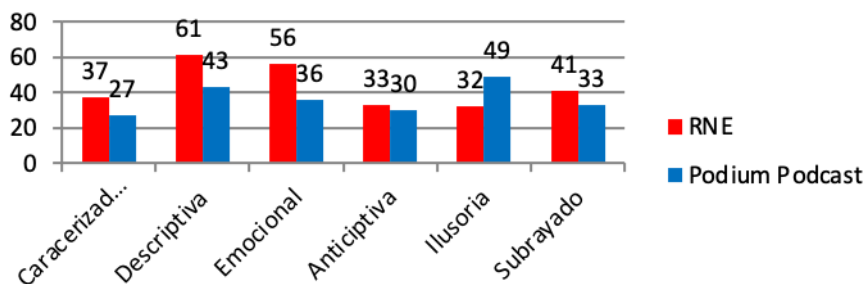


Figura 3

En cuanto al plano sonoro de las intervenciones musicales, elaborada en la Tabla 4, observamos que el plano intencional es el más señalado seguido del plano temporal, coincidiendo las propuestas. Destacando el plano temporal en *A sangre fría, Truman Capote* de RNE y el plano intencional en *Guerra 3* de Podium Podcast.

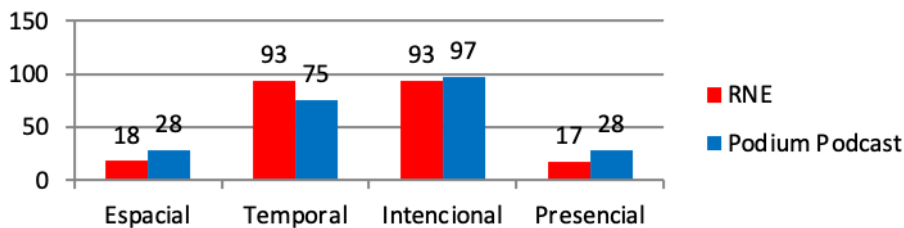


Figura 4

En los aspectos psicoacústicos, según hemos elaborado en la Tabla 5, observamos que la intensidad musical va alternando entre fuerte y débil destacando más en las dos propuestas la intensidad fuerte. Por el contrario, el tono en RNE tiende a ser grave, en Podium Podcast tiene al agudo. El timbre, al estar basado solo en el timbre de la música vocal, es casi inexistente debido a la poca influencia de música vocal en los casos analizados. Por último, observamos que predomina la duración corta en las intervenciones musicales de los casos expuestos, atendiendo a la definición explicada en la metodología.

En cuanto a los datos obtenidos en la Tabla 6 referentes a los recursos musicales las conclusiones son: la música original está presente en la propuesta de RNE *A sangre fría*, *Truman Capote*, eso nos hace ver que la música preexistente no es un recurso musical demandado en este tipo de casos. Por otra parte, la propuesta de Podium Podcast muestra cómo la música instrumental es el recurso más usado con diferencia en las dos propuestas. La música vocal apenas está presente, pudiendo coexistir música vocal e instrumental. En las propuestas la música tonal es el recurso más usado, considerando la atonal también como música incidental, esta tiene menor repercusión en los dos casos expuestos. Aun así, es un recurso, la música atonal, usado en ambos casos analizados. La música extradiegética es el recurso empleado en las intervenciones musicales. Ello no implica la ausencia de música diegética, que también es un recurso utilizado, pero en menor medida. El uso de la música empática se encuentra más presente en las propuestas de RNE. Por el contrario, Podium Podcast muestra este recurso en menor medida.

JOSE L. SÁNCHEZ-GÓMEZ
 FUNCIONES Y CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA EN LA FICCIÓN SONORA
 EN EL CASO DE RNE Y PODIUM PODCAST

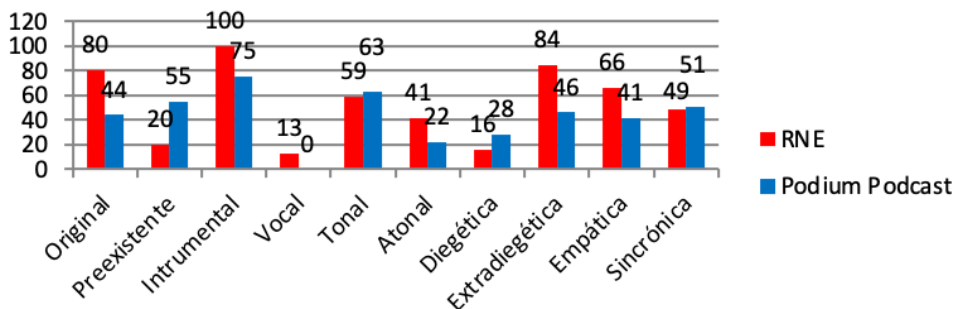


Figura 5

Referente a la emoción de la música, elaborada en la Tabla 7, se observa que la emoción del miedo y de la sorpresa son las más usadas en los casos analizados.

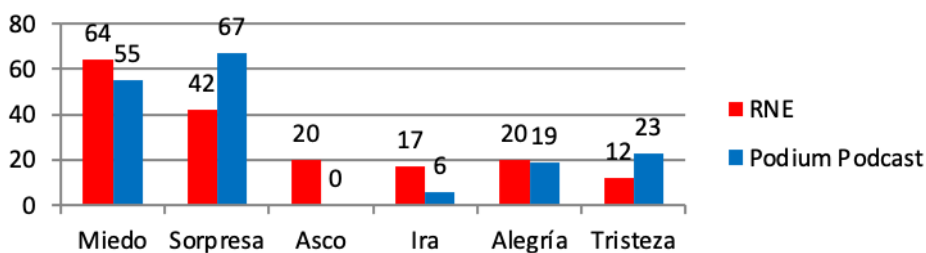


Figura 6

Referente a la emoción de la voz, elaborada en la Tabla 8, observamos que la emoción de sobrecogimiento es la más empleada, junto con la emoción de miedo y sorpresa. Cabe señalar un mayor uso de la emoción de tristeza y cariño en *Guerra 3* de Podium Podcast.

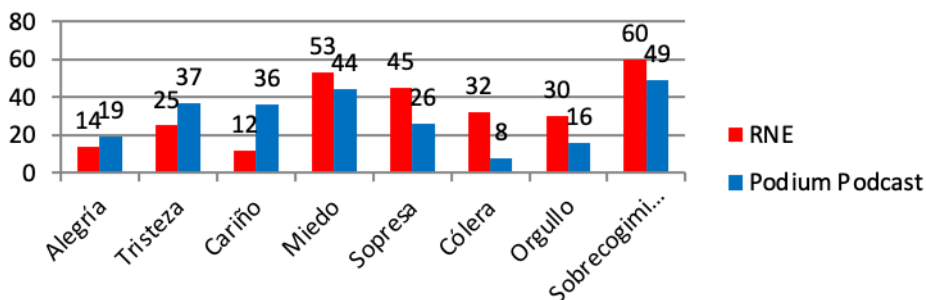


Figura 7

5. CONCLUSIONES

Tras haber analizado y comparado los resultados, se llega a la conclusión de que la música forma parte indispensable de la ficción sonora, tiene papel fundamental en la trama, dotando de un valor añadido a la ficción, llegando incluso a suplir la ausencia de imagen. El tiempo de exposición musical, que en algunos casos es más del 90 %, nos hace ver que es la música un pilar imprescindible donde apoyar la acción. Mediante el proceso de elaboración del análisis se han podido determinar algunos recursos que destacan por encima de otros, como por ejemplo la música con función expresiva frente a la descriptiva. Sin una imagen que la apoye las funciones externas se centran en los efectos sonoros. En cuanto a la función interna, la parte psicológica, la música juega un papel fundamental en la ficción sonora. Ayuda a entender mejor la psicología del personaje, teniendo en cuenta que no podemos observar su lenguaje corporal y la voz debe centrarse en el texto, la música ayuda a complementar esa función. Por otra parte, el plano sonoro depende, en gran medida, de otro de los objetivos expuestos, el del proceso de grabación. Sin el uso de las nuevas aportaciones tecnológicas como el sonido binaural, y careciendo de apoyo visual, no solo depende de una buena grabación, sino de un buen equipo de escucha. Tal como se ha planteado el enfoque de la psicoacústica en esta investigación, no se ha obtenido el resultado esperado. Sin embargo, por otra parte, con el análisis emocional que produce la música y la emoción de la voz se observa que los resultados van directamente relacionados con la trama de la ficción. Estos elementos sirven como herramienta para seleccionar la mejor opción en directores y productores musicales encargados de sonorizar una ficción. La música original es más recurrente que la preexistente. La música extradiegética prevalece sobre la diegética de manera contundente. La música tonal sigue marcando el patrón melódico en las intervenciones largas siendo la atonal (o incidental) la que aporta una intervención más corta, marcando elipsis

temporales o cambio de lugar. Referente a la sincronía es un elemento difícil de catalogar en la ficción sonora ya que carece de imagen en la que apoyarse, en ocasiones se intuye una asincronía con la acción, pero va más marcado con el aspecto empático de la música en la trama y este va relacionado con la emoción musical y emoción de la voz.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Carlson, N. R. (1996). *Fundamentos de la Psicología Fisiológica*. Prentice Hall.
- Chion, M. (1998). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. (2.ª ed.). Paidós. Traducción de: *L'audio-vision*. París, 1990.
- Guarinos, V. (2000). Géneros publicitarios radiofónicos: Últimas tendencias. *Questiones Publicitarias*, 8, 26-34.
- Hirsh, I. J., & Watson, C. S. (1996). Auditory psychophysics and perception. *Annual Review of Psychology*, 47, 461-484.
- Litovsky, R. Y., & Ashmead, D. H. (1997). Development of binaural and spatial hearing in infants and children. In R. H. Gilkey, & T. R. Anderson (eds.), *Binaural and spatial hearing in real and virtual environments* (pp. 571-592). LEA.
- López-Bascuas, L. E. (1999). Percepción de la tonalidad y de la sonoridad. In E. Munar, J. Rosselló, & A. Sánchez-Cabaco (coords.), *Atención y percepción* (pp. 489-517). Alianza.
- Munar, E., Rosselló, J., Mas, C., Morente, P., & Quetgle, M. (2002). El desarrollo de la audición humana. *Psicothema*, 14(2), 247-254. <https://bit.ly/3QKY4Jt>
- Podium Podcast. (2016). Plataforma de podcast de Prisa Radio. Recuperado de <http://www.podiumpodcast.com>
- Rodero, E., & Soengas, X. (2010). *Ficción Radiofónica*. Madrid, España: Instituto Oficial de Radio Televisión Española.

