

Espejo de Monografías

ISSN: 2660-4213 Número 26, año 2024. URL: espejodemonografias.comunicacionsocial.es

MONOGRAFÍAS DE ACCESO ABIERTO
OPEN ACCESS MONOGRAPHS

COMUNICACIÓN SOCIAL
ediciones y publicaciones

ISBN 978-84-17600-90-7

Creación de proyectos sonoros

Prácticas y experiencias en la era de la audificación (2024)

Paloma López Villafranca (editora)

Separata

Capítulo 3

Título del Capítulo

«De la idea al guion en el audiodrama»

Autoría

Federico Volpini; Isabel Ruiz Lar

Cómo citar este Capítulo

Volpini, F.; Ruiz Lar, I. (2024): «De la idea al guion en el audiodrama». En López Villafranca, P. (ed.), *Creación de proyectos sonoros. Prácticas y experiencias en la era de la audificación*. Salamanca: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones. ISBN: 978-84-17600-90-7

D.O.I.:

<https://doi.org/10.52495/c3.emcs.26.p109>



El libro *Creación de proyectos sonoros. Prácticas y experiencias en la era de la audificación* está integrado en la colección «Periodística» de Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

Esta obra coloca en el centro del análisis el sonido y su competencia para crear narrativas capaces de interpelar al intelecto y a las emociones.

Los capítulos que integran *Creación de proyectos sonoros. Prácticas y experiencias en la era de la audificación* desgranar conceptos, teorías y experiencias vividas en los procesos de configuración de las narraciones sonoras y están firmados por un grupo de profesionales y académicos que transmiten sus conocimientos, rutinas profesionales y metodologías para la creación de formatos.

Se abordan distintas fases creativas como:

- la documentación sonora,
- la narración a través de una correcta locución,
- la creación de guiones dramáticos y su realización,
- la producción de proyectos narrativos de ficción y no ficción,
- el radioarte,
- y el diseño sonoro.

El lector encontrará en estas páginas conocimientos, experiencias, retos y reflexiones de futuro en una nueva era para el sonido, plasmadas en un libro que pretende abrir oídos y mentes ante el desafío de crear de la mano de expertos y por medio de la experimentación, ante un futuro sonoro esperanzador tras un siglo de la primera emisión radiofónica en España.

Sumario

Prólogo, por Rosa Franquet	9
1. Documentar un proyecto sonoro: hablan los profesionales, por Ángeles Afuera.	15
Introducción	15
1. La voz humana: contar una historia	16
2. Efectos de sonido: el ecosistema sonoro	17
3. Música de librería: catálogo de sensaciones	22
4. Derechos y creadores	25
5. El futuro	27
6. Hablaron para este capítulo	27
Referencias	28
2. Locución para proyectos sonoros. Dar vida al sonido a través de las cualidades de la voz, por Emma Rodero	29
Introducción	29
1. Definición y manejo de las cualidades de la voz	30
2. Conclusiones	40
Referencias	43
3. De la idea al guion en el audiodrama, por Federico Volpini; Isabel Ruiz Lara	45
Introducción	45
1. De la idea al guion.	46
2. Ficción en audio.	47
3. Un caso práctico	51
4. Conclusiones	64
Referencias	64

4. Secuencias de realización en Audiodrama Colectivo,	
<i>por Isabel Ruiz Lara; Federico Volpini</i>	65
Introducción	65
1. <i>Secuencia dramatizada</i>	67
2. <i>Tres ejemplos de realización</i>	78
3. <i>Conclusiones</i>	83
5. Algunas pistas para iniciarse en el diseño sonoro para	
 audiodramas, por Chuse Fernández.	85
Introducción	85
1. <i>Pista 1. El Punto Aquí</i>	85
2. <i>Pista 2. El proceso creativo de una escena sonora</i>	86
3. <i>Pista 3. Por qué «menos es más»</i>	89
4. <i>Pista 4. El punto aquí fijo y móvil</i>	90
5. <i>Pista 5. Los Planos Sonoros</i>	92
Referencias	96
6. La producción ejecutiva en un proyecto ficción de audio	
 digital. El caso de <i>La firma de Dios</i> para Podium Podcast,	
<i>por Lourdes Moreno Cazalla</i>	97
Introducción	97
1. <i>El rol de la producción ejecutiva en la industria</i>	
<i>del audio digital</i>	98
2. <i>Los podcasts de ficción, la joya de la corona</i>	
<i>de la producción</i>	103
3. <i>El caso de <i>La firma de Dios</i>, un proyecto integral</i>	
<i>de podcasting</i>	104
4. <i>Conclusiones</i>	112
Referencias	113
7. La escucha colectiva como práctica artística y	
 colaborativa: radioarte y creaciones sonoras más allá	
 de las plataformas, por Laura Romero Valldecabres	115
1. <i>Experiencias de escucha colectiva</i>	115
2. <i>Sobre la escucha de radioarte o podcast artístico-experi-</i>	
<i>mental</i>	123
Referencias	125

8. Experiencias de investigación y producción para crear un pódcast documental en Iberoamérica. Entre la realidad y el arte,	
<i>por Paloma López-Villafranca; Raúl Rodríguez-Ortiz . . .</i>	127
1. <i>Introducción</i>	127
2. <i>De lo viejo a lo nuevo: de las raíces a lo que es y no es un documental sonoro</i>	129
3. <i>Proceso creativo para producir un documental sonoro</i>	134
4. <i>Conclusiones</i>	150
<i>Referencias</i>	152
9. <i>Branded podcast. Esencia de marcas en formato audio,</i> por	
<i>Teresa Piñeiro-Otero</i>	155
1. <i>No puedes cerrar los oídos</i>	155
2. <i>Pódcast: soportes y medios de la comunicación de marca.</i>	158
3. <i>Branded content podcast</i>	163
4. <i>Producción de un branded podcast.</i>	167
<i>Referencias</i>	169

De la idea al guion en el audiodrama

Federico Volpini

Radiofonista, guionista y director de audiodramas

Isabel Ruiz Lara

Realizadora de radioteatros, periodista y radiofonista

Introducción

En este capítulo, con una perspectiva práctica dentro del ejercicio habitual de la profesión de guionista, vamos a seguir el proceso de elaboración de un producto de ficción dramatizada en audio desde la búsqueda del tema y de la idea que lo informe: algunas maneras de abordar esa idea (no es, no puede ser, cada caso es distinto, una exposición exhaustiva); la documentación que lo cimiente y, al tiempo, lo fecunde y hasta, en ocasiones, lo construya; la estructura que lo vertebral, desembocando en el texto que usemos en la grabación definitiva. Ahí, en la planificación de ese texto, se detiene este capítulo. En otra parte hemos tratado de los aspectos formales del guion: cada cosa en su sitio, cada indicación allí donde corresponde y en el orden en el que deba ser actuada, limpieza, claridad, concisión: cuanto se necesita y nada más que lo que se necesite; de las características de estilo: lenguaje rico pero accesible; de determinadas exigencias: agilidad, ritmo, repetición de los conceptos clave, respeto por el receptor, a quien la información ha de proporcionársele de una manera natural y no forzada, rápida identificación de personajes, eliminación, allí donde sea aconsejable, de la figura del narrador, que no es sino un intermediario entre el receptor y aquello que se le cuenta, privándolo de un contacto directo con el espacio, los personajes y la acción, etcétera (Ortiz; Volpini, 1995 y 2017; Volpini, 2018; Volpini; Ruiz Lara; Ortiz, 2020).

Aquí vamos a centrarnos en un producto concreto: el audiolibro *Trilogía del Norte*, creación de nuestro grupo, Audiodrama Colectivo, compañía de radioteatro y audiodrama en activo desde el año 2006, grabado por Herzia Studio, empresa madrileña que centra su actividad en el registro de diálogos para publicidad, vídeos corporativos, audiolibros y ficciones dramatizadas para audio, y publicado en 2022 por Alt Autores, Editorial radicada en Bilbao que se especializa en los nuevos formatos, con un amplio catálogo de audiolibros en el mercado.

Ese audiolibro, la *Trilogía del Norte*, va a ser el ámbito al que nos ciñamos.

1. De la idea al guion

Llamémoslo «audiodrama». «Radioteatro» se antoja, hoy, término desfasado y, además, exige una emisión. La ficción dramatizada para audio, que fue seña de identidad de las programaciones radiofónicas y oferta competitiva durante muchos años, en la radio es apenas recuerdo, un recurso romántico que se actúa en raras ocasiones, independientemente de cómo lo reciba la audiencia. ¿Le gusta a la audiencia, no le gusta? Como en el Himalaya el Abominable Hombre de las Nieves, como en Escocia el Monstruo de Lago Ness, como en América el *wendigo*, la Llorona, el Pie Grande, como las ánimas benditas, las hadas o los trastos, cuesta encontrarse con ello. Hay que coincidir en el momento justo. En la radio, la ficción dramatizada es un fantasma de los tiempos pasados. Se aparece, pero no vive allí. No ha vuelto todavía. No se ha reencarnado. Reside, sobre todo, la ficción dramatizada para audio, en el pódcast y ahí triunfa: un universo virtual que es lo que, igual, acaba siendo el mundo en su conjunto. Otro soporte, pocos ejemplos todavía, la ficción dramatizada para audio se asoma al audiolibro: lectura, sí; dramatizada, las menos de las veces. Radio, audiolibro, pódcast, la ficción dramatizada para audio se produce también, de forma hartamente testimonial, en vivo sobre los escenarios: la convocatoria más rica, más completa, si bien

no la más frecuente. Huérfana de emisión (representada cara al público, pódcast, audiolibro), a la ficción dramatizada para audio no se la puede denominar radioteatro. Hay que nombrarla, definirla, de otro modo. Ficción sonora es un nombre magnífico, suena bien, es moderno, parece independizarse de su origen, escapar a la mala fama de los padres. Se podría objetar: fuera del libro, ¿qué ficción no es sonora? ¿Cómo se la distingue del cine, del teatro, del videojuego, de cuanto apoya el discurso en la imagen? Por nuestra parte, para aludir a ella, preferimos decir primero lo que es, *audio* y, después, lo que se hace con ello: ficción, drama, teatro. Audioficción, audiodrama, audioteatro. Un espacio que el sonido va creando en el tiempo y dura lo que este espacio dura. A los autores de este artículo, fogueados en la práctica y que desde la práctica lo abordan, les gusta, como definición, el término audiodrama y así nos vamos a referir a ese vehículo de la ficción dramatizada para audio. Que es ficción sonora. Que es, sin la radio (luego no es), radioteatro. Y que funciona, que alienta, que se mueve. Que sigue interesando.

2. *Ficción en audio*

—El audiolibro y el pódcast.

Independiente del tiempo y del espacio, diferido el disfrute en el audiolibro y en el pódcast, que cada quien escucha cuando y donde quiere.

—La radio.

Una escucha inmediata, ceremonia coral que se produce en el mismo momento para todos, irrecuperable más allá de ese tiempo compartido: eso es, eso ha sido la radio. Incluso, hasta que se generalizaron los temporizadores, la grabación casera había que hacerla según se producía la emisión. Luego, mucho más tarde, las propias emisoras pasan sus emisiones a pódcast. Antecedente del pódcast y no radio es la grabación casera, hecha con medios propios: no necesariamente digital, no transmisión «online», pero sí recuperación (o creación) de

un contenido para ser consumido en un dispositivo. Pódcast es la recuperación de la radio en Internet. Y, como el cine hecho para las plataformas, que es y que no es cine, pódcast es la grabación destinada de origen a ese único formato.

—El audiodrama en escenario.

Inmediatez asimismo en el tiempo, pero, además, en el espacio, es la ficción dramatizada cara al público, donde el juego consiste en que lo que se escucha se imponga a aquello que se ve; en que el sonido, la palabra, sea más poderosa que la imagen. Sucede donde se representa y mientras se representa. Después desaparece para siempre. Grabarla es tal vez perder el tiempo. Y el espacio. Nunca será lo mismo. No está la emoción del instante. Es otra cosa.

2.1. La idea y el guion

Tres manifestaciones de la ficción dramatizada para audio.

- Audiodrama, auditeatro, ficción sonora cara al público.
- Emisión por radio.
- Recepción diferida (pódcast, audiolibro, etcétera).

Se producen de distinta manera. La plasmación formal es diferente. Por el contrario, en el proceso que lleva hasta el guion no hay diferencia si se trata de radio, de pódcast o audiolibro, o de espectáculo sobre escenario. El origen, la planificación del texto, no varía. Para las tres formas del audiodrama supone partir de un esquema narrativo y, luego, de un guion que vertebré la palabra, los ruidos y, si las hay, las músicas, en una creación que los transforme en acto.

Como propósito que implica escritura, creación literaria, el audiodrama se inicia ante la hoja o la pantalla en blanco: ese vacío aterrador que paraliza y, al tiempo, nos reclama. A ese espacio hay que llegar con una idea. Para ir a cualquier sitio saber dónde se va es previo al primer paso.

2.2. *El tema*

Cuando el tema nos viene dado, sea por el momento (la coyuntura política, social, ambiental que impone asuntos de interés), sea una adaptación (caso corriente), sea un encargo directo, una imposición de la empresa, un asunto que se nos propone, la búsqueda de la idea se limita a cómo servir ese tema. Ver qué es, informarnos sobre las circunstancias, el lugar, el espacio que corresponde al asunto, los antecedentes, documentar el tema y, luego, calibrar, entre las distintas aproximaciones posibles, la mejor forma de abordarlo. En principio, sólo entonces nos pondremos a escribir. Cuando el tema lo elegimos nosotros, podemos empezar por la escritura y acudir luego a todos y cada uno de esos aspectos. Es tirarse sin red. Quizás no lo más aconsejable pero sí un delicioso escalofrío: que el camino se vaya construyendo según lo recorremos. Nadie, ni quien escribe, sabe qué va a pasar, o cómo, o cuándo, o a dónde la historia va a llevarnos. En realidad, no hay reglas fijas. Escribir para audio, como para cualquier otro motivo, está lejos de responder a un esquema científico, comprobable, establecido hasta que se demuestra lo contrario. No hay un catálogo de reglas. No hay una receta. Lo cual dista de significar que pueda hacerse todo. Sí hay condiciones que deben observarse. La primera (y, al final, se verá que es casi la única): que lo que hagamos sea interesante, que funcione. Que sea interesante, ¿para quién? Que funcione, ¿en relación con qué? Aquello que a mí me interesa puede resultar, para los otros, aburrido, banal, superfluo, reiterativo, incomprensible, molesto, puede indignar, provocar un rechazo absoluto. ¿Queremos molestar? Debemos saber que lo estamos haciendo y encarar las consecuencias. Igual nos sale bien. Lo mismo es un revulsivo que hasta se revela útil. ¿Queremos deslumbrar, aplastar a la audiencia con nuestro intelecto, nuestro ingenio, nuestro conocimiento? Además de que puede no ser verdad, rara vez es verdad hasta cuando es verdad: «¿qué lista es fulanita (o fulanito)!», eso tiene un precio. Como apostar en bolsa, o en los juegos de azar, no hay que arriesgar aquello que no estamos en condiciones de perder. Pero sí puede hacerse. Con la mejor, con la peor inten-

ción, se ha hecho. Ha funcionado. En determinadas ocasiones y por arte de ciertos prescriptores, se ha insultado a la audiencia, se la ha humillado incluso y la audiencia ha respondido a ello con el aplauso, el reconocimiento. ¿Qué sabemos?

2.2.1. No aburrir

Podría parecer que la única exigencia irrenunciable sea: «no aburrirás» y ahí se resuman todos los mandamientos. En principio, no se puede ser aburrido. Pero ni siquiera estamos muy seguros de eso. Hay gente a la que reconforta, inspira, el aburrirse. Ustedes, yo, nosotros, podríamos ser ellos. ¿Cuál es de verdad la única condición? Se ha dicho: que la propuesta sometida al laudo del receptor funcione. ¿Qué es funcionar? Obtener el respaldo de una audiencia. El respaldo de una audiencia suficiente. Suficiente, al menos, para que nos sigan publicando. Escribimos para los otros, para unos receptores, para un público. Eso, hasta a la hora de ofenderlo, de removerle los cimientos, hay que tenerlo en cuenta. Y, sin embargo...

2.2.2. No se puede escribir para un público

Mentira. Sí se puede. En la literatura, los *bestseller*, los superventas. En cine, los *blockbusters*, los descarados «éxitos de taquilla». Los antiguos seriales en la radio: tocar la fibra íntima, escarbar en las bajas pasiones, halagar al receptor en lo que tiene de más elemental. Es una profesión muy seria «Para el arte no hay horario (la inspiración) amanece con el sol y con él se va calentando» (Vargas Llosa, 1977: 27). Si se hace bien es, además, una profesión muy respetable. Y no es sencillo. No basta con querer: hay que saber hacerlo.

También puede ocurrir que no queramos, que nuestros objetivos (están verdes, pero muy bien puede no ser por eso) sean otros. Que, por no saber, por no querer, por saber y no querer, por ni querer ni saber, el *blockbuster*, el *bestseller*, queden fuera de nuestro campo. Habrá que recurrir a otras estrategias. Si queremos interesar, debemos darle al receptor aquello que él

no tiene: lo que es nuestro. Escribir para él carece de sentido: él ya se sabe. Tenemos que traerlo hasta nosotros. Sabiendo quiénes son. Dándole lo que somos. Una vez más, no hay fórmulas. Desde un punto de partida honesto, seriedad, dedicación, esfuerzo, conocimiento hasta donde se tenga, cuesta el mismo trabajo, el mismo empeño, el mismo compromiso, escribir un mal libro que uno bueno, rodar una buena o una mala película, construir un buen texto o un mal texto. No hay solución: hay que ponerse a hacerlo. ¿Funciona? Hemos ganado. ¿No funciona? Hemos fracasado. Cuando esto sucede varias veces, mejor que nos busquemos otro empleo.

No tardarán en hacérselo saber.

3. Un caso práctico

Como profesionales en activo, nuestra aproximación a los trabajos es, invariablemente, práctica. Así será también aquí. Vamos a partir de un encargo al grupo del que formamos parte, Audiodrama Colectivo: un audiolibro para una editorial, e ir siguiendo paso a paso su desarrollo, desde que este encargo se produce, hasta la grabación en un estudio.

¿De qué va a tratar nuestro audiolibro? Con frecuencia la tarea de escritura parte de una simple palabra que nos viene a la mente. El guion es un páramo en blanco, vacío, en el que hay que crear un espacio físico para, luego, poblarlo. Lo urgente es encontrar el término, el concepto, el espacio del que ha de partir todo. Con frecuencia no importa mucho cuál sea este, con tal de que nos sirva. Ese concepto, esa palabra, ese espacio, va a ser el elemento generador del que surja lo demás. En cuanto lo tengamos, el resto irá viniendo.¹ Ese inicio hay que decidirlo, que descubrirlo, cuanto antes: lo más fácil, si lo más

¹ «La experiencia me ha enseñado que la única solución es seguir. Si me paro a pensarlo, no se me va a ocurrir nada así pasen cien años. En cambio, si sigo escribiendo, algo sale, siempre». Extracto de una entrevista a César Aira de Alan Pauls, cortesía de la directora de cine Elvira Sánchez Poxon.

fácil cumple su función, sacarnos de la inopia paralizadora, fecundarnos, abrirnos el mundo que vamos a habitar.

3.1. El proyecto

El proyecto se presenta a Alt Autores, con quienes Audio-drama Colectivo ha publicado ya el audiolibro dramatizado *Hola, Pussy al habla*, fiel adaptación de una muy divertida obra de Santiago Roncagliolo. Alt Autores es una editorial radicada en Bilbao y, el Norte, una palabra, por sí misma, evocadora. Innumerables relatos, novelas, películas, obras de ficción incluyen «norte» en su título, como llamada de atención, como reclamo. El Norte, La Noche, La Tempestad, La Locura, La Pérdida, (el Sur, el Mar, el Este y el Oeste, La Aventura) nos llaman desde donde quiera que estemos. Son palabras mágicas. Casi todas lo son. Hay que encontrarlas. Y las hay que nos facilitan el camino. Te tropiezas con una: no la dejes marchar. Sobradas dificultades vendrán luego. El Norte, pues: relacionado con la propia editorial y valiéndose de cuanto al Norte se asocia. Dirijamos nuestra atención al norte.

3.1.1. El Norte

Nordeste, Cataluña y Aragón en Huesca. Noroeste, Galicia, a su derecha, Asturias. El norte, Cantabria, País Vasco, Navarra. Elegido el entorno geográfico, busquemos ahí el tema. El audiolibro es un producto comercial y, aunque lo comercial no está reñido con la calidad (muy al contrario: la calidad debería ser un argumento, el argumento principal, para lo comercial), una vez más, facilitarnos la tarea no es cosa desdeñable. ¿Qué, del norte, suscita un inmediato interés, qué, entre otras muchas cosas, «vende» el Norte? Probemos con la épica. Duros enemigos, Roma, los cántabros y astures, La Edad Media, el descalabro de Carlomagno con su retaguardia en Roncesvalles, las Compañías Navarras, gentes del mar, exploraciones, nuevamente el conflicto con las Guerras Carlistas (en el País Vasco, Euzkadi, en Navarra y en Cataluña, Catalunya), caseríos, al-

zamiento de piedras, lanzamiento de troncos, pelota a mano, atribuido matriarcado entre los vascos, religión, brujería. Decir «brujas» es decir Zugarramurdi.

3.1.2. Zugarramurdi

Navarra: ya tenemos el sitio. Pocas cosas «venden» más que las brujas. Y el tiempo de la acción: 1609 a 1610, momento en que las brujas y los brujos fueron perseguidos en Navarra, a imitación y como consecuencia de lo que había sucedido en el Labort, en el País Vasco francés, donde poco antes el juez Pierre de Lancre mandara quemar a ochenta supuestas brujas y brujos. Fue tal el terror producido por sus actuaciones que muchos vascos franceses huyeron a la vecina Navarra, trayendo con ellos la superstición de la que habían sido víctimas. Cuando empezaron a producirse delaciones, como los franceses con las brujas y brujos se comportan en el norte de España los clérigos, abades, gentes de Iglesia, incluso inquisidores, por mucho que acabara siendo la propia Inquisición la que pusiera fin a estos procesos y declarara la falsedad e injusticia de los mismos. Aun así, en Logroño, en 1610, seis personas fueron quemadas vivas, cinco fueron quemadas en efigie porque ya habían muerto y dieciocho reconciliadas tras confesar sus culpas, reconocer que ejercían la brujería y apelar a la misericordia del tribunal.

Brujas. Inquisición. Persecuciones.

3.2. La documentación

Aun sucinta, unas pocas líneas generales, la documentación proporciona un marco referencial, presta a la acción un entramado consistente y ayuda a dibujar personajes con peso, no simples sombras, muñecos, marionetas, suspendidas en el vacío y que no obedecen a su propia definición como caracteres sino al solo capricho de su autor.

El fenómeno de delación, persecución y quema de brujas fue mucho más virulento y prolongado en Centroeuropa que

en España. Quizás porque a la Inquisición española, preocupada por las desviaciones que ponían en peligro a la religión católica, apostólica y romana, no la inquietaban brujas a caballo de escobas, machos cabríos y aquelarres. La Inquisición española no creía en las brujas. En judaizantes, apóstatas, herejes, desviados sexuales, sí creía.² Perseguía a estos, tanto hombres como mujeres. Con ecuanimidad. Hasta mostraba una ligera preferencia por los hombres. La brujería, por el contrario, se persigue sobre todo en las mujeres,³ que la mayor parte de los autores de la época consideran propensas a la histeria.

Las monjas de un convento. El demonio. Aquelarres.
Y la intervención del Santo Oficio.

3.2.1. *Los Procesos*

«Hoy sabemos que la Inquisición, en este como en otros casos, fue arrastrada a actuar por el celo de la justicia secular y por una ola de pánico de las que periódicamente dominaban al País Vasco», escribe Julio Caro Baroja (1996: 220) y, más abajo, sobre la investigación:

«El inquisidor Juan del Valle Alvarado fue comisionado para realizarla. Pasó varios meses en Zugarramurdi y recogió muchas denuncias, según las cuales quedaban inculpadas hasta cerca de trescientas personas por delitos de brujería, dejando aparte los niños. De estas personas fueron presas y llevadas a Logroño hasta cuarenta de las que parecieron más culpables».

² Muchos inculpados, sin embargo, preferían entregarse a la Inquisición, más clemente, más sujeta a razón, que a la justicia secular.

³ «Lilith, encarnación para los ortodoxos del gran demonio de lo femenino y, para los heterodoxos símbolo de la renuncia de la mujer al supuesto paraíso divino (...) es reducida a la condición de mujer inmoral o, lo que es peor, sumisa a un personaje que había tenido hasta entonces un papel muy genérico en los imaginarios religiosos y que, a partir del siglo VI, se vuelve el auténtico antagonista de Dios: el Diablo» (McCausland; Salgado, 2023: 24).

El auto de fe tuvo lugar en Logroño en noviembre de 1610.

Era entonces obispo de Pamplona don Antonio Venegas y Figueroa, «que fue canónigo en Toledo, Inquisidor en Granada y es miembro del Consejo de la Suprema Inquisición», hombre reputado de bondadoso y el primero en convocar para su diócesis un concurso de villancicos en euskera. Ya tenemos un primer personaje.

3.3. Los personajes

Cuando nos servimos de hechos acontecidos, de la historia, parece imperativo ser fiel a lo que se conoce, datos, circunstancias, caracteres, no contradecirlo y, desde ahí, escribir. Don Antonio, obispo de Pamplona, al parecer afable, abierto. ¿Le escribió o no el obispo a la reverenda madre sor Angustias del Dulce Nombre de María, abadesa del convento de Santa Catalina, advirtiéndole sobre Juan del Valle Alvarado? La carta se ha perdido. Para empezar, sor Angustias no existe ni ha existido, aunque sí parece que hubo un convento de Santa Catalina, fundado pocos años después de los hechos que se narran. Las monjas, la madre abadesa, el jardinero Ceferino, son invención. Lobos había. Soldados y corchetes. Justicias. Invocaciones al diablo. Y recién nacidos no deseados.

3.3.1. La simiente del diablo

El personaje principal de este cuento es la madre abadesa, antagonista ético del personaje del obispo. Una mujer rígida, de una pieza, que exacerba sus concepciones religiosas llevándolas al límite.

En el convento, además de las monjas, reside el mencionado jardinero Ceferino, amigo de disfraces y de impostaciones.

En Pamplona, personaje asimismo principal, el obispo, inquieto ante las noticias que llegan a su diócesis y que se siente forzado a intervenir.

Los escenarios son tres: el convento, los bosques en los que las adoradoras del demonio se reúnen y el palacio del obispo,

desde donde este escribe su carta y donde, en la última escena, recibe a la madre abadesa para que le dé cuenta de lo sucedido.

La acción, lineal, siguiendo el curso de los acontecimientos, se inicia con una monja asustada que ha buscado refugio en el coro de la iglesia para esconder de la madre abadesa los dolores del parto. Como otras antes que ella en la comunidad, espera un hijo del diablo.

Tres momentos en nuestras historias, que siguen el esquema clásico:

- Planteamiento: dentro de un convento, monjas que en la noche escapan de él para adorar a Satán, Príncipe de las Tinieblas.
- Nudo: conocemos al demonio y asistimos a la preocupación del obispo por la caza de brujas. La madre abadesa da indicios de su personalidad intransigente.
- Desenlace: las monjas han sido descubiertas. El obispo escucha, atónito, a la madre abadesa.

3.4. *Asomarse al vacío. La estructura narrativa*

Hay múltiples maneras de abordar una historia.

Una que suele dar excelentes resultados es empezar escribiendo el final para, después, construir paso a paso el relato que conduce a este: garantizamos así que la narración sea coherente y que el final no decepcione.

Ese final puede presentarse en cualquier punto de la historia:

- Iniciándola y que la narración sea la de los acontecimientos que sucedieron antes;
- En la mitad (*in media res*) o en otro momento del relato, que se construye, así, refiriendo los hechos que lo causaron y, a partir de ese final, sus consecuencias;
- O, también, siguiendo en su línea temporal el curso de la historia (lineal cronológica), desde donde decidamos empezarla hasta donde termina, sólo que ese final nosotros, no el receptor, ya lo conocemos de antemano.

—

Asimismo, podemos, claro, partir de un principio sugerente e ir escribiendo la historia hasta que ella misma nos proporcione el desenlace.

Podemos ir adelante y atrás en el tiempo, fragmentar las líneas temporales, obligarlas a retorcerse sobre sí mismas.

Podemos dar finales paralelos.

Y podemos dejar el cuento sin final y que sea el receptor quien se lo ponga. Dado que el final, que cerrar una historia, es siempre lo más difícil, se da cada vez con más frecuencia el no acabarla.

Lo importante: que todo lo que tenga que saberse esté en el texto, que se elimine lo superfluo (lo cual no excluye digresiones y hasta banalidades que «vistan» los personajes y los hechos),⁴ que las contradicciones sean, en todo caso, las de los personajes, no las nuestras. Nada ha de estar ahí si no sabemos por qué y para qué. Lo que se integra en la trama no es por casualidad, porque ha salido así, porque nos viene bien: está ahí porque, tras considerarlo, decidimos que esté. De un modo u otro, un esquema previo, una planificación, nos será de más ayuda cuanto más detallada.

⁴ OBISPO: Pero entonces, madre abadesa, ¿era realmente hijo del demonio?

ABADESA: No como ellas creían, Su Ilustrísima...

(CON UNCIÓN:)

¡Bienaventurada Virgen María, que naciste sin mácula y concebiste pura!

(A LEONOR)

Hermana Leonor, acérqueme las sales.

LEONOR: ¡Enseguida, madre abadesa!

ABADESA: (AL OBISPO. REPITE:)

Era, señor Obispo. Como todos los hijos, fruto del pecado, líbranos, Cristo Señor, de todo mal.

(CON ASCO:)

¡Como todos los hijos, hijo de la lujuria!

OBISPO: ¡Madre! ¡Por Dios!

ABADESA: (VEHEMENTE:)

Como todos los hijos, señor Obispo, ¡todos!

(A LEONOR)

Déjelas usted aquí, hermana Leonor.

LEONOR: Para servirla, madre.

3.5. *La Trilogía del Norte*

Nada tiene que ver el público objetivo de un audiolibro con el de un radioteatro, un pódcast dramatizado o un audiodrama representado cara al público. El usuario de los audiolibros está acostumbrado no sólo a lecturas a una sola voz, sino también a largas duraciones, no necesariamente sujetas a un juego rico de matices. Caso extremo son las que, según se nos ha dicho, responden a las preferencias del invidente, que de hecho rechaza cualquier tipo de entonación en la lectura porque eso le hurta la posibilidad de leer él mismo: un tono neutro, aséptico, le permite el acercamiento personal al texto, sin intérpretes, puro. El oyente de ficción dramatizada para audio es otro. Quiere acción, riqueza de sonido, ritmo, agilidad. Y prefiere los contenidos breves o, al menos, no muy largos. A diferencia de los años en que el oyente radiofónico escuchaba sin pestañear, oídos de par en par abiertos, obras de teatro completas, dramas interminables, novelas cuyos capítulos podían durar hasta la hora, el público actual, inmerso en una maraña de estímulos, sujeto a la vertiginosa velocidad de nuestro tiempo, es de distancias cortas. Si el contenido se prolonga se le va concentración, lo hemos perdido. Nos dirigimos a dos tipos de oyente-lector: el de audiolibros, a quien queremos captar para la propuesta de ficción dramatizada; y el que conoce y disfruta esa ficción, pero que suponemos reticente respecto de otras formas, duraciones y contenidos, como los tradicionales en el audiolibro. Parece obvio que, conservando a este, períodos más cortos, riqueza de sonido, agilidad y ritmo no tienen por qué ahuyentar al otro, sino, al contrario, pueden hacerle cómodo el ingreso a las dramatizaciones. Para los invidentes ya no se trata de lectura, sino de teatro, de una forma de cine, con la presentación que a estos contenidos les es propio. Respetemos los criterios del audiodrama, del radioteatro. Presentemos nuestro tema en tres historias.

3.5.1. *Un nexo común*

¿Cuál es el tema? Más que un tema, un espacio: el Norte. Navarra. Y, en ese espacio, el mal.

Partimos de un relato de brujería, de monjas poseídas, de fanatismo, de terror, ambientado en 1610. Ése es el eje que va a generar las tres historias. Situémoslo en el centro. Y abramos otras dos narraciones, una anterior y otra posterior en el tiempo. Vámonos trescientos años atrás. La Edad Media. Población sometida. Señores de horca y cuchillo. La impotencia. El abuso. El rey francés Felipe llamado *el Hermoso*, el que por un «quítame allá esas deudas» hizo quemar en 1314 al Gran Maestre del Temple y a sus compañeros, como último capítulo en la eliminación de los templarios, era esposo de la reina Juana I de Navarra y, como tal, hasta 1307, rey de Navarra.⁵ Elijamos un año, el 1313 (trece y trece). Entre 1310 y 1346 una sucesión de malas cosechas provoca la desnutrición de la población, sobre todo en las clases más desfavorecidas. Reiteradas hambrunas. De hambre, de miseria, se trata, no del rey. De hambre y de injusticia, de sumisión y miedo. Como las brujas en la historia central, la abyección, el abuso, el poder sin límites: ni siquiera sujeto a la conciencia, porque sólo de su poder la tiene el Amo, son los protagonistas de la primera historia. La que, en nuestro audiolibro, precede a *La simiente del diablo*.

3.5.2. *El Amo*

Dos personajes principales: el Amo, de quien se intenta no hacer un arquetipo, un carácter sin relieve, una caricatura, sino un hombre de carne, dotado hasta de cierto sentido del humor y, con él, sujeto al capricho del Amo, el Siervo. Los acompañan la esposa y la hija de este, el capitán, el alférez, los soldados y

⁵ Seguramente al hijo y heredero de ambos, Luis llamado *el Hutin*, el Obsinado, rey de Navarra desde 1305 y efectivo desde 1307, se refiere El Amo cuando habla de la carne que el Duque necesita para sus compañías, aunque confundíéndole el tratamiento (Luis era Conde de Champaña y Brie).

alguna lugareña, que se muestra sólo para que el Amo le dé a un cuento cruel un final adecuado. El motor de la historia es un personaje ausente, el zagal, que ha salido al monte con las cabras. No se trata con esta trama, desde luego, de sorprender al receptor, sino de hacerle cómplice. A diferencia de *La simiente del diablo* que, como hemos dicho, vendrá después en el audiolibro, un único escenario: la cabaña del siervo y el terreno circundante. El tiempo de la acción, como allí, aquí es lineal: el que va de la cena servida al amo en la cabaña a la mañana siguiente, cuando todos despiertan y se enfrentan a los horrores de la noche. Cuando se anuncian («el duque necesita carne para sus compañías») los horrores que vendrán.

—Planteamiento: el Amo llega de visita, como ha hecho ya otras veces, a la humilde morada de uno de sus siervos, de quien espera, pese a su pobreza, que lo agasaje con una copiosa cena.

—Nudo: la cena, para el Amo, tiene lugar sin incidentes. Sólo al final de ella se produce una situación molesta: el zagal, el hijo de su siervo, no está allí para servirle.

—Desenlace: la noche ha concluido. A la luz del día los hechos se revelan en toda su crudeza.

El Amo es la primera propuesta de la *Trilogía del Norte*. *La simiente del diablo*, trescientos años posterior, la segunda. Cerremos con un último cuento. 1313, 1610, vayamos a las postrimerías del siglo XIX. El siglo de los avances científicos, cuando se piensa que el hombre, dueño de la Creación, por el conocimiento no sólo va a dominar el mundo, sino a comprenderlo. Viajes. Descubrimientos. Ligado a los viajes, a los descubrimientos, exotismo.

Estamos en Viana, territorio de brujas. Las Cañas. El Salobre. La cruz de Las Cruces. Johannes de Bargota, el hechicero. Endregoto, la bruja ciega a quien el Conde de Aguilar pidió que lo matara y lo descuartizara y luego volviera a juntar sus cuartos en un hombre joven, para pretender así a una moza de la zona. Territorio, también, cargado de Historia (usaremos literalmente estos datos): allí, en 1507, perdió la vida

durante una emboscada César Borgia, el príncipe renacentista y generalísimo de los ejércitos de Navarra y Pontificios, hijo del Papa Alejandro VI. Por Viana corrieron las partidas carlistas y liberales. Y en Viana está, para la ficción, el Casón de la Ciénaga.

3.5.3. *El casón de la ciénaga*

Una primera historia, la miseria, abyección, egoísmo inhumano. Una segunda historia, brujería. Nuestro tercer relato pretende presentar el mal desnudo, sin justificación, por el solo placer de perpetrarlo.

Personajes: Miguel, que acude con su esposa a Viana, invitados por un amigo de juventud, Jacinto: «Miguel: no me podías hacer mejor regalo». Jacinto, el dueño del Casón. Su cocinero chino, de quien sólo se habla. Alejo, el niño al servicio de la casa. Después, Angustias, la tía de Miguel, que tiene más papel en los sucesos de lo que hubiera parecido al principio. Y, con ellos, don Dimas, el leguleyo que asesora a la tía; un verdugo en la lejana China; algunos caballeros estafados; unos viajeros a los que ocurre una desgracia; la lugareña testigo de parte de los hechos; y, por carta, el tercero de los amigos, Benito. Una vez más, por carta, como el obispo Antonio de Venegas y Figueroa a la abadesa.

Si en la primera historia hay un solo escenario, la morada del siervo; en la segunda son tres: el convento, los bosques y el palacio episcopal; y, en ambas, la acción es lineal; con *El Casón de la Ciénaga* el tratamiento será más ambicioso.

3.5.3.1. *Los sitios de la acción*

Diferentes lugares: las dependencias del casón, el relato de un viaje a China, una expedición a la ciénaga, el domicilio de Miguel en la ciudad, el despacho del notario don Dimas, nuevamente Viana y menciones otra vez a China, luego a Cuba y antes y después al Seminario.

3.5.3.2. *Los tiempos*

—La historia va saltando en el tiempo: de los dos días y las dos noches pasados en el Casón, donde (hacia atrás) se narran peripecias más antiguas, a (hacia delante) la casa de Miguel en Madrid, transcurridos cinco años, donde (hacia atrás) se refieren asimismo hechos previos a la invitación para reunirse con Jacinto en el Casón, a (hacia delante) el despacho del notario unos días más tarde, a (hacia delante) el viaje de regreso a Viana, en el transcurso del cual (hacia atrás) se da cuenta de lo ocurrido en el Casón, a (hacia delante) transcurrido un poco más de tiempo, la carta (el pasado, el presente, lo que se intenta evitar que suceda en el futuro) que de verdad lo explica todo. Hay, igualmente, acciones paralelas, que imbrican el pasado y el presente.⁶ Y, obsesivo, inquietante, el batir del tambor, que nos sitúa en China.

⁶ MIGUEL: ¡Pero en Madrid hay muchos más...!

ANGUSTIAS: (LE INTERRUMPE DE NUEVO, SECAMENTE)

Muchos más, los habrá; pero igual menos tontos.

MIGUEL: ¿Y usted cómo...?

ANGUSTIAS: Don Dimas. Siguió el rastro. Con éste, cinco años y medio le han llevado las pesquisas. Pero ya sabe usted, sobrino, que don Dimas tiene relaciones importantes. Fue donde había que ir. Habló con quien había que hablar. Y llegó hasta el final.

DIMAS: «No había pruebas»

ANGUSTIAS: me comentó don Dimas:

DIMAS: «sin embargo a aquel hombre le asustaba el escándalo».

ANGUSTIAS: Me dijo, dice Dimas que le dijo:

DIMAS: (A DOÑA ANGUSTIAS:)

«Bastó con la amenaza. Le dije:»

(A OTRO INTERLOCUTOR:)

«Usted sabrá, señor, qué le conviene más. No le exijo la cantidad completa: no es cosa mía y al joven la lección le será de provecho. No me ocupo de gente atolondrada: en cualquier otra parte se lo hubieran quitado. Pero el dinero que puso doña Angustias... ese me lo va a entregar usted ahora mismo»

- Planteamiento: un matrimonio, Lucía y Miguel, ella una mujer joven, llega al Casón de la Ciénaga, invitados por su dueño, Jacinto, antiguo compañero de correrías del marido.
- Nudo: la atmósfera del lugar es inquietante. Cuando rompe el día salen a visitar la ciénaga. A la mañana siguiente la mujer ha desaparecido.
- Desenlace: todo parte de y regresa al viaje que en sus años mozos hizo el dueño del Casón de la Ciénaga a China. Lo que vivió allí lo marcó para siempre. El aviso a Miguel, marido de Lucía, le llega cuando nada puede remediarse.

3.6. *El audiolibro*

Ya tenemos, construida por nuestras tres historias, la ficción. Se convocan las voces, se crea la panoplia de efectos y de músicas y, esa ficción, se graba en un estudio y se remite a una editorial. ¿Qué sucede después?

Según Beatriz Celaya, directora de la editorial Alt Autores:

...el audiolibro una vez entra en una distribuidora está visible en todas las plataformas. El problema es de visibilidad, de que la gente lo encuentre y lo escuche, que aparezca en los primeros puestos o bien que algún *influencer* lo recomiende y eso solo se consigue o con muchas escuchas (que el audiolibro vaya de boca a oreja) o pagando campañas de *marketing* para aparecer en los *banners*. Moviendo muy bien las redes sociales, pagar para que un *podcaster* o un *instagramer* hable de ti... vamos, los mismos procesos que en papel y digital. Lo complicado al entrar en una librería es que vean tu libro que está de lomo en una estantería perdida... lo mismo pasa en las plataformas de audiolibro, si te buscan te encuentran, pero lo difícil es estar en primer plano.

Volvemos a ser juguetes del Destino.

4. Conclusiones

Todo es, todo se basa en la práctica. No hay otro modo de escribir que escribiendo. Leer, ver, escuchar, aprender, empeñarnos. Hagamos y veamos qué pasa. La respuesta, que nos trasladará la empresa o las empresas, nos la va a dar el público. Sólo nos corresponde aportar cuanto tengamos: seriedad, rigor, constancia, inventiva, respeto, oficio, compromiso. Hemos visto un modo de abordar la ficción dramatizada para audio. Hemos acotado un tema. Lo hemos documentado. De esa documentación han surgido parte de las ideas. Hemos diseñado unos personajes y armado unas estructuras narrativas. Hemos planificado la trabazón de las historias en un discurso lógico. Hemos intentado que este discurso pareciera atractivo. Lo demás, es trabajo.

[Los textos completos de estos tres guiones —*El amo*; *La simiente del diablo*, y *El casón de la ciénaga*— están disponibles para su [descarga e impresión desde el sitio web de la editorial](#) en la página de la ficha bibliográfica de este libro.]

Referencias

- Caro Baroja, Julio (1966): *Las brujas y su mundo*, Madrid: Alianza Editorial.
- McCausland, Elisa; Salgado, Diego (2023). *Beso negro. Brujería, cine y cultura pop*, Barcelona: Editorial Hermenaute.
- Ortiz Sobrino, Miguel Ángel; Volpini Sisó Federico (1995): *Diseño de programas de radio: guiones, géneros y fórmulas*, Buenos Aires: Paidós.
- Ortiz Sobrino, Miguel Ángel; Volpini Sisó Federico (2017): «Realización, lenguaje y elecciones narrativas de radioteatro: tres aproximaciones a la creación de espacios sonoros en el tiempo», *Area Abierta*, vol. 17, núm.1, pp. 13-37.
- Vargas Llosa, Mario (1977): *La tía Julia y el escribidor*, Barcelona: Seix Barral.
- Volpini, Federico (2018): «¡El radioteatro ha vuelto!». *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, núm. 355, pp. 140-143.
- Volpini, Federico; Ruiz Lara, Isabel; Ortiz Sobrino, Miguel Ángel (2020): «Un espacio en el tiempo: sonido, profundidad y paisaje», en López Villafranca, Paloma y Olmedo Salar, Silvia (coord.). *El radioteatro: olvido, renacimiento y su consumo en otras plataformas*, Salamanca: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.