



FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN, TURISMO Y PSICOLOGÍA  
ESCUELA PROFESIONAL DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

**CARACTERÍSTICAS DEL DOCUMENTAL SONORO Y LA  
PRODUCCIÓN RADIOFÓNICA – CARTAGENA, ¿CARA O SELLO?**

PRESENTADA POR  
**ANGELICA VANESSA VALENCIA RAMOS**

ASESORA  
**ANNA BERMEO TURCHI**

TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADA EN  
CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

LIMA – PERÚ

2018



**Reconocimiento - No comercial - Sin obra derivada**  
**CC BY-NC-ND**

El autor sólo permite que se pueda descargar esta obra y compartirla con otras personas, siempre que se reconozca su autoría, pero no se puede cambiar de ninguna manera ni se puede utilizar comercialmente.

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



**USMP**  
UNIVERSIDAD DE  
SAN MARTÍN DE PORRES

**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN  
TURISMO Y PSICOLOGÍA**

**ESCUELA PROFESIONAL DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**

**CARACTERÍSTICAS DEL DOCUMENTAL SONORO Y  
LA PRODUCCIÓN RADIOFÓNICA – CARTAGENA,  
¿CARA O SELLO?**

**Tesis para optar el Título de Licenciada en Ciencias de la  
Comunicación**

**Presentada por:**

**BACHILLER ANGELICA VANESSA VALENCIA RAMOS**

**Asesora:**

**DRA. ANNA BERMEO TURCHI**

**LIMA - PERÚ**

**2018**

**CARACTERÍSTICAS DEL DOCUMENTAL SONORO Y LA  
PRODUCCIÓN RADIOFÓNICA – CARTAGENA, ¿CARA O  
SELLO?**

**Dedicatoria**

A mi madre, Concepción Ramos y mi padre,  
Miguel Valencia.

A los amigos que ya no están y ahora son parte  
del cosmos.

**Agradecimiento**

A Sara Granda por la traducción del francés al español.

A Blanca Segura, por la traducción del inglés al español.

A Andrea Yaro por la colaboración en la transcripción de las entrevistas.

A Yuri Tapia por la elaboración de las piezas gráficas.

A Cynthia Laura, correctora de estilo.

A la Dra. Anna Bermeo por la guía prestísima para el desarrollo y culminación de esta investigación.

## ÍNDICE

PORTADA.....	i
DEDICATORIA .....	iii
AGRADECIMIENTO .....	iv
ÍNDICE .....	v
RESUMEN.....	vii
ABSTRACT.....	viii
INTRODUCCIÓN .....	ix

## PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Descripción del área problemática.....	xiii
Formulación del problema .....	xviii
Problema principal .....	xviii
Problemas específicos .....	xix
Objetivos de la investigación .....	xix
Objetivo principal.....	xix
Objetivos específicos .....	xix
Justificación de la investigación .....	xx
Limitaciones del estudio .....	xxi
Viabilidad de la investigación.....	xxii

## CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO

1.1 Antecedentes de la investigación .....	24
1.2 Bases teóricas .....	34
1.3 Definición de términos .....	114

## CAPÍTULO II: METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACION

2.1 Metodología de investigación .....	116
2.1.1 Tipo de investigación .....	118
2.1.2 Nivel de investigación.....	118
2.2 Diseño de investigación .....	119

2.3 Análisis de contenido .....	120
2.4 La muestra de investigación.....	121
2.5 Técnicas de recolección de datos y descripción de instrumentos .....	123
2.6. Aspectos éticos.....	125

### **CAPÍTULO III: RESULTADOS**

3.1 Presentación de análisis y resultados .....	127
---	-----

### **CAPÍTULO IV: DISCUSIÓN**

#### **CONCLUSIONES**

#### **RECOMENDACIONES**

#### **FUENTES DE INFORMACIÓN**

Referencias bibliográficas .....	162
Referencias de tesis .....	164
Referencias electrónicas.....	165
Referencias discográficas.....	168
Referencias de conferencias.....	168

#### **ANEXOS**

## RESUMEN

El documental sonoro es una producción radiofónica que combina elementos periodísticos para reflejar una problemática o contexto, al mismo tiempo cuenta con elementos sonoros que mejoran la narrativa auditiva; la esencia está en contar una historia con una diversidad de elementos radiofónicos, como entrevistas, música, voces, silencios, para dar al radioescucha un contexto. En ese orden de ideas, la investigación identifica las características del documental sonoro y la producción radiofónica – **Cartagena, ¿cara o sello?**, elaborado bajo la coproducción entre la Universidad de los Andes (Colombia / Charlotte de Beauvoir) y Arte Radio (Francia / Samuel Hirsch). Dicho documental trata sobre la desigualdad de ingresos económicos en Cartagena de Indias (Colombia), retrata dos realidades contrastantes a través de su oralidad y sus paisajes sonoros.

La investigación es de **tipo descriptivo, explicativo, de diseño no experimental y de tipo transeccional** – el nivel es **paradigma cualitativo, con técnicas de análisis de contenido**; esta técnica ha sido generalizada y alcanza a analizar incluso las formas no lingüísticas de comunicación que permitió identificar las herramientas documentales y los campos cronológicos del contenido. La **ficha técnica de análisis de contenido**, sirvió para la tipificación del documental (género y forma); luego se realizó un resumen conceptual y la descripción de los elementos sonoros, que fueron colocados en una ficha técnica, adjunta en anexos.

La investigación evidencia que el paisaje sonoro cumple un rol relevante dentro del documental analizado, permitiendo retratar la brecha social de desigualdad económica real, palpante de los habitantes de Cartagena de Indias en Colombia.

**Palabras claves:** Paisaje sonoro, documental sonoro y la producción radiofónica

## ABSTRACT

The radio feature is a radiophonic production that combines journalistic elements to reflect a problematic or context. At the same time, it includes sound elements that improve the auditory narrative, the essence is to tell a story with a variety of radio-related elements, such as interviews, music, voices, silences, to give the listener a context. In this order of ideas, the research identifies the characteristics of the feature and the radio production - Cartagena, ¿cara o sello?, produced under the coproduction between the Universidad de los Andes (Colombia/ Charlotte de Beauvoir) and Arte Radio (France/ Samuel Hirsch). The present documentary deals with the inequality of economic income in Cartagena de Indias (Colombia), portraying two contrasting realities through its orality and its soundscapes.

The research is descriptive, exploratory, non-experimental and of a transectional type- the level is a qualitative paradigm, with content analysis techniques. This technique has been generalized and even analyzes the non-linguistic forms of communication that allowed to identify the documentary tools and the chronological fields of the content. The technical data analysis sheet helped the process of typification of the documentary (genre and form); following, a conceptual summary and the description of the sound elements were made, which were placed in a technical sheet attached in the appendices

The research shows that the soundscape plays a relevant role in the analyzed documentary, allowing us to portray the social gap of real, throbbing economic inequality of the habitants in Cartagena de India in Colombia.

**Keywords:** Soundscape, radio feature and radio production

## INTRODUCCIÓN

Conocer las características del documental sonoro es importante porque permite ampliar el panorama cuando se propone crear un contenido de este formato. Existen puntos que sobresalen a criterio; por otro lado, hay otros que siempre estuvieron ahí y no se le brinda una real importancia hasta que surge la pregunta: ¿cómo sonamos nosotros mismos?

Esto se ejemplifica en diversas producciones, siendo evidente que existía una preferencia al emplear recursos sonoros extranjeros antes de registrar la realidad sonora de la historia que se está narrando. El sonido del entorno brinda muchos márgenes para alzar o llevar a pique un documental sonoro u otra pieza pensada en ese devenir de cómo suena cada historia.

Los sonidos que rodean al ser humano, se deben llamar como corresponde: soundscape, paisaje sonoro en su traducción, sus tipologías y técnicas de registro indican que la tecnología no es un limitante; pero, sí la creatividad de cada autor.

La producción radiofónica en el documental, puede ser una cacofonía, sin embargo, no se apunta tanto a una preferencia por las ondas hertzianas, sino por una producción de audio por demanda: podcast. Los que realizan documentales sonoros incluso deben explicar ¿qué es el **podcast**?

¿Por qué las radios públicas y comerciales en Latinoamérica no apuestan por el documental sonoro? es porque simplemente se desconoce del género y no arriesgarían tantos meses de producción para una emisión al aire; por ello, muchos realizadores saben que su medio de difusión es el podcast, debido a que el público los busca para una escucha íntima y activa a través de los auriculares.

Este trabajo de investigación trata de servir como guía para el estudiante y el docente, interesados en la realización de un documental sonoro, pensado más allá de las teorías necesarias, establecidas en las aulas y libros. Se busca interpelar, el confrontar la realidad cuando se compromete a retratarla a través de sus sonidos.

El objetivo general fue identificar cuáles son características del documental sonoro en la producción radiofónica – Cartagena, ¿cara o sello?

El estado de arte está referido al **documental sonoro titulado ‘Cartagena, ¿cara o sello?’** Que retrata las dos realidades de esta ciudad, del cómo suena la desigualdad que es vendida por la publicidad como una grata experiencia turística, mientras que, para los ciudadanos de la otra cara de Colombia, es un luchar día a día para comer algo.

Este documental fue seleccionado para su estudio, porque surge la curiosidad del por qué no había más producciones latinoamericanas involucradas con la característica del paisaje sonoro, partiendo del hecho que éste último intrínsecamente está dentro del documental: siendo complemento y verbo. Si se habla de contar historias reales con sonidos; es evidente que este rasgo fue dejado de lado o no se le tomaba un gran interés en la realización de estas obras. Ante esto, la pieza en análisis denota su interés en retrata a sus personajes, tema, lugar y los paisajes sonoros donde suceden los hechos, a través de los testimonios.

La investigación es de **tipo descriptiva**, ya que busca dar un asomo de cómo se presenta la tendencia de hacer documentales y difundirlas a través de la radio. También, se puede decir que la investigación fue de **diseño no experimental y de tipo transeccional – el nivel es paradigma cualitativo, con técnicas de análisis de contenido**; esta técnica ha sido generalizada y alcanzó a analizar incluso las formas no lingüísticas de comunicación que permitió el desarrollo de una ficha técnica de análisis.

El marco teórico de la investigación cuenta con la revisión de autores como Raymond Murray Schafer, pionero en acuñar el término de soundscape; Karla Lechuga, la primera investigadora del género del documental sonoro en español; experiencias y teorías de las documentalistas Gladys Pérez y Susana Fevrier, quienes a través de sus palabras nos encaminan a las primeras definiciones del género en español.

Asimismo, durante la investigación como parte del marco teórico, reproducimos las citas textuales de las ponencias de miembros y participantes en el Foro de Documental Sonoro en español (SONODOC) realizados en México 2016 y Chile 2017, entre ellos: Andrea Cohen, Alejandro Cornejo, Candice Carrasco, Charlotte de Beauvoir, Francisco Godinez, Graciela Martínez, Juan Carlos Roque, María Guadalupe Cortés, Martin Parodi, Natasha Gómez; que servirán para enriquecer la investigación.

Se recogió las entrevistas del director de documental peruano, José Balado y el director de la escuela de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de San Martín de Porres, el magister César Mac-Kay Gonza, quienes explicaron las primeras huellas de documental sonoro en el país. De igual modo, se conocieron experiencias cercanas que esbozaron un camino para estos inicios.

Con base en estos autores e investigadores se desarrolló los distintos capítulos de la investigación, también se comenzó una búsqueda de documentalistas sonoros en Latinoamérica, y de extranjeros que hayan desarrollado sus producciones con base en la realidad del continente.

Este estudio reconoce el sentido la importancia de la comunicación horizontal para generar comunidades interesadas en la divulgación y estudio del género del documental sonoro. Estos acercamientos se dieron con: la realizadora de documentales sonoros, Deborah Gros; los artistas sonoros, José Iges y Jorge Gómez; la investigadora y realizadora en radio, Laura Romero; la documentalista, Mirtha Guerra; y también se recibió la colaboración de algunos miembros de SONODOC. De igual modo, se estableció vínculos con el Departamento de Radio de la European Broadcasting Union (EBU, UER en francés), quienes amablemente enviaron un box set de la colección de los mejores documentales sonoros producidos en los últimos treinta años en Europa.

La investigación documental sonora en la producción radiofónica – Cartagena, ¿cara o sello? está compuesta de **IV capítulos** interrelacionados:

**El Capítulo I:** comprende los antecedentes de la investigación, donde se sienta las bases teóricas en relación al documental sonoro, sus características; al enfoque del tema, la estética sonora, y el paisaje sonoro; la tecnología para cazar sonidos, así como de la variable producción radiofónica donde se describe, el podcast, boomer del documental sonoro en Latinoamérica, enseñanzas del documental sonoro y documental sonoro en el territorio peruano y la definición de términos aplicados a la investigación.

**El capítulo II:** Se encuentra el marco metodológico de la investigación en el que se descubre el tipo y diseño de investigación; se señala la muestra de estudio, los instrumentos, técnicas de análisis de contenido, y la estructura de la ficha técnica, así como aspectos éticos llevados a cabo en la investigación.

El en el **Capítulo III:** Se trabajó el análisis y resultados.

En el **Capítulo IV:** Se menciona la discusión del estudio, y se definieron las conclusiones a las que se llegó referentes a las preguntas de investigación y objetivos planteados, y las diferentes observaciones que se desprenden del trabajo. Para concluir, se encontrarán las recomendaciones, bibliografía y anexos del trabajo de investigación.

Para finalizar, este estudio propone establecer un cuestionamiento cuando se decida realizar un documental sonoro, ponerlo más allá del hecho de cumplir. Al mismo tiempo, permitir a los docentes del género involucrarse con la realización; los estudiantes y curiosos se atrevan a escuchar y experimentar como suena la vida misma día tras día.

## **PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**

### **Descripción del área problemática**

La producción radiofónica se centra en el diseño y realización de contenidos informativos, ficción y entretenimiento para este medio de difusión: la radio. Asimismo, aborda el conocimiento de la naturaleza y destrezas del trabajo de un productor de radio, y los procesos que intervienen desde la gestación hasta la emisión de una pieza sonora.

Es innegable mencionar que para trabajar en radio, se debe aprender a ver a oscuras y explotar la creatividad sonora, aprovechar el hecho de narrar para el oído. Sin embargo, este hecho de creación en la radio actual, no nos lleva a la magia, ni a la sutileza de narrar en audio, ni imaginar atmósferas, ni historias; por el contrario, todo se ha vuelto una cuestión predecible a través de las mismas fórmulas desde hace varios años. Lo cuál no está mal, porque les funciona día tras día, pero prima el temor por generar nuevo contenido. Finalmente, suena cruel; pero, la realidad de la radio actual es volverse repetitivo, sin una pizca de originalidad.

Otra realidad con la radio, es el mencionar la relevancia de cuidar, preservar y divulgar sus archivos sonoros, no solo como un retrato del momento o para promocionar a conductores, entrevistados de dicho espacio, sino como documento histórico para la posteridad, parte de la memoria, identidad (en este caso) de una emisora: la huella de su propia existencia.

Es a través de los archivos fonográficos de una emisora que podemos tener un alcance de los temas culturales, informativos, entretenimiento y educativos, transmitidos en un momento específico. Conoceríamos su identidad sonora a través de las voces de sus conductores y el estilo artístico de sus piezas; cuentan como fueron construyendo la historia radiafónica del país. Por ello, es importante que dichos archivos de una emisora estén bien documentados porque son una fuente

importantísima de información, que aporta mucho para estudios de investigación a profesionales que necesiten consultar material sonoro específico.

En un ámbito especializado, la UNESCO en el 2003 reconoce la importancia de salvaguardar el patrimonio cultural intangible, dentro del cual está el patrimonio sonoro, aprobando un convenio para su salvaguarda. Siendo el patrimonio sonoro la clave para la documentación e investigación, para la educación y para la identidad cultural de un pueblo. Se reconoció también el valor patrimonial y documental de los documentos audiovisuales, en los cuales se inscriben los sonoros, y alertó de su riesgo de pérdida si no se emprendían tareas de preservación. **Los archivos sonoros tienen la misión de preservar la herencia audible.**

En el caso de la radio, algunas emisoras han conservado grabaciones importantes por su excepcionalidad, que con el tiempo se han convertido en históricas, y que ahora se puede hablar de la preservación de la memoria de una estación.

Existe una confusión entre el documental sonoro y el reportaje. El primero, es un género más elaborado y profundo; requiere una producción minuciosa, emplea recursos sonoros que son investigados previamente para la composición de la pieza, es una propuesta radiofónica creativa y atractiva, se encarga de ahondar las historias mediante un hilo conductor voces y paisajes sonoros de un tema determinado. Mientras que el segundo, apela a la noticia del momento, y no desarrolla personajes con profundidad.

Este formato es muy escaso en la radio debido a que requiere de un riguroso y extenso trabajo de investigación, producción y montaje. A pesar de la poca difusión de los documentales sonoros, estos ya han tenido un recorrido en algunos países europeos, anglófonos, y Latinoamérica.

La artística sonora ha sido considerada, a menudo, un actor secundario en la postproducción de una pieza radial, debido al concepto del todo es para ayer; sin embargo, el panorama está cambiando y el equipo técnico dedicado al tratamiento

de la artística sonora va creciendo, mejorando en productoras y estudios.

El sonido puede reforzar una imagen, y puede ser un personaje en sí mismo. Puede servir de elemento de valor añadido, como vectorizador de un suceso futuro y, sobre todo, como potente catalizador de los sentimientos. El documental sonoro es una forma de **exploración radiofónica**.

Según Fevrier (2003):

Se califica como un género radiofónico, aquel que permite estudiar la realidad mirada desde diferentes ángulos. Utiliza todos los elementos radiofónicos (la palabra, la música, el ruido y el silencio) combinándolos con el sonido para darle sentido a la historia y para hacerle creíble al oyente lo que está escuchando. (p. 83).

Estudia, explica y narra la realidad. Un tema para un documental no tiene la necesidad de estar anclado en la actualidad, no necesita de la condición de noticia, pero sí es necesario que el tema tenga un trasfondo social; el tipo de receptor, puede ser un enunciatario joven-adulto de varias clases sociales ya que el lenguaje es cotidiano educado, sin vocablos académicos porque como dice el autor Káplun (1978) “no basta con tener un buen mensaje por más valioso y verdadero que sea, tenemos que saber cómo decirlo para ser escuchados y entendidos captando la atención del oyente” (p. 112).

Para poder convertirse en una pieza documental radiofónica creativa y mantenerse activa en el tiempo, debe generar sensibilidad social y hacer que sus oyentes se cuestionen lo que los rodea (Fevrier, 2003). Además, el género es capaz de explotar al máximo los recursos radiofónicos, y enriquecer las posibilidades narrativas del autor.

Para Cebrián (1983):

La radio usa los efectos sonoros, con una intencionalidad expresiva para transmitir un mensaje, pero ese mismo efecto sonoro, como cualquier otro sistema o segmento sonoro musical u oral, puede convertirse en un

ruido semántico, en una obstrucción por una codificación defectuosa o poco clara. (p. 203).

Realizar un adecuado montaje sonoro por parte del creador, ayuda al escucha a percibir la realidad contada a través de los sonidos. Saber el lugar, el idioma, el clima, la fecha, toda esta información nos la puede brindar los sonidos, Arheim (1980) menciona lo siguiente:

Los sonidos nos informan no solo de la fuente que los emite, sino también del lugar donde se halla dicha fuente. Bajo determinadas condiciones se pueden distinguir incluso distancias. El tamaño, la forma y las características de las paredes de la habitación donde se emite el sonido también se pueden reconocer por la clase de resonancia que producen. (p. 72).

Es como fuente de comunicación social, una unidad conceptual nueva y distinta a la televisión, por su credibilidad, inmediatez y bajo costo de producción. El uso de la música, los efectos, los sonidos y los silencios hacen más expresivo el mensaje para concentrar al oyente. Herreros (1998) aporta su definición de sonido “el sonido es el gran sistema de las sugerencias, de la imaginación humana. Obliga al oyente a participar activamente mediante la recomposición de la realidad”. (p. 55).

Al trabajar con el lenguaje radiofónico es necesario definirlo, por ello, Balsebre (1994) señala que es:

El conjunto de formas sonoras y no sonoras representadas por los sistemas expresivos de la palabra, la música y 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 radio-oyente. (p. 78).

El sonido como documento de la realidad representa de manera verídica los acontecimientos recogidos, es decir, este sonido nos remite directamente a la realidad sin ningún tipo de manipulación

La investigación titulada: características del documental sonoro en la producción radiofónica, nació del interés profesional y académico en la especialidad de radio, donde se aprendió los aspectos generales del género, a través de la escucha de documentales realizados en diferentes partes del mundo.

Debemos ser conscientes del poder que tiene el documental sonoro en la sociedad; ya que esta herramienta sonora es el altavoz de aquellas historias que necesitan ser escuchadas, donde este género es una vía pertinente para ofrecer al radioescucha aquellos contenidos que merece, siempre y cuando sepamos realizarlo correctamente. Como especialistas en Ciencias de la comunicación en el área de radio, se tiene **la responsabilidad de innovar y transformar la radio como un medio generador de emociones, reflexiones, entretenimiento de calidad y arte.**

El documental sonoro como pieza radiofónica estudia la realidad desde el mayor número posibles de ángulos, para el desarrollo del tema se utiliza un método de investigación extraído de las ciencias sociales. Hablamos de investigación para la producción. Se muestra el método para el análisis de los efectos de sonido para los archivos de radio, teniendo en cuenta su utilización por parte de este medio. La tesis proporcionará un análisis formal del documental, analizando las diferentes técnicas estilísticas utilizadas en las recreaciones: la edición, el sonido y las formas.

Mediante estas técnicas documentales es posible ver la evolución del uso de las recreaciones como técnica documental. El uso de recreaciones se ha convertido en una de las principales formas híbridas en el documental. Por lo tanto, este análisis intenta revelar cómo el espacio fue estilísticamente estructurado y realizado.

Dicho método queda plasmado en los campos de una base de datos divididos por las áreas de control, descripción física, descripción del efecto, descriptores y producción, así como aspectos derivados de los efectos sonoros.

El documental sonoro (radiofónico) motivo de análisis, se titula Cartagena ¿Cara o sello?, coproducido entre la Universidad de Los Andes (Colombia/

Charlotte de Beauvoir) y Arte Radio (Francia/ Samuel Hirsch). Dicho documental trata sobre la desigualdad de ingresos económicos en Cartagena de Indias (Colombia), en el 2012, donde el 70% de los habitantes de la ciudad vive en pobreza, mientras los ricos pasan sus vacaciones entre edificios lujosos e islas caribeñas. Este documental fue nominado al Premio Europa (Berlín) en el 2013.

En el proceso de investigación, se recogió todo el material necesario para el análisis del documental en mención. Se analizó los niveles de realización, así como las partes más informativas, los efectos sonoros, los paisajes sonoros que consisten en todos los sonidos que rodean, sustentan y corroboran la información testimonial de los personajes, siendo en algunos momentos un personaje más dentro de la historia.

Nos sumergimos de manera total en obra analizada, que prestaremos una atención mayor y el mensaje de la pieza. Finalmente, destacamos en su presentación, un marco que, nos introducirá a la escucha activa de la pieza, llamando nuestra atención y a centrarnos en el objetivo propuesto, que fue identificar cuáles son las características del documental sonoro en la producción radiofónica.

## **Formulación del problema**

### **Problema principal**

- **¿Cuáles son las características del documental sonoro en la producción radiofónica? – Cartagena, ¿Cara o sello?**

Periodo de análisis agosto del 2017 – julio del 2018.

### **Problemas específicos**

- ¿Cuáles son las características del documental sonoro en la **estructura temática** en la producción radiofónica?
- ¿Cuáles son las características del documental sonoro en las **técnicas de registro** en la producción radiofónica?
- ¿Cuáles son las características del documental sonoro en la **tipología de sonido** en la producción radiofónica? (música, palabra, silencio y sonido).

### **Objetivos de la investigación**

#### **Objetivo principal**

**Identificar cuáles son las características del documental sonoro con la producción radiofónica – Cartagena, ¿cara o sello?**

#### **Objetivos específicos**

- Identificar cuáles son las características del documental sonoro en la **estructura temática** con la producción radiofónica
- Identificar cuáles son las características del documental sonoro en las **técnicas de registro** en la producción radiofónica
- Identificar cuáles son las características del documental sonoro en la **tipología de sonido** en la producción radiofónica. (música, palabra, silencio y sonido)

## **Justificación de la investigación**

Los principales motivos para desarrollar el tema son los escasos trabajos de investigación que se han realizado en nuestro país sobre el documental sonoro. De esta manera, la investigación pretende internarse -por medio del análisis de discurso- en los elementos textuales y contextuales que componen la estructura discursiva del documental sonoro.

Hay una tendencia por registrarlo todo instantáneamente audiovisualmente, y hacerlo visible al resto en cuestión segundos. De acá a un tiempo, se pueden plantear las siguientes preguntas ¿a qué sonábamos? ¿cómo sonaban las historias de hace cien años? esas historias contadas a través de los sonidos.

Como lo mencionó Schafer (2012):

Por medio de la grabación podemos congelar los sonidos para su estudio. Desde la invención de la grabación se han hecho grandes progresos en el análisis y síntesis de sonido. Antes de esto perseguir el sonido era como rastrear el viento. (p. 60).

Por ello, pensar en el archivo fonográfico es una tarea pendiente. Tanto para las universidades, estudiantes, investigadores y para quien realizó esta investigación.

La pertinencia de llevar a cabo esta investigación, obedece también, al interés por conocer y difundir las técnicas relacionadas al registro del paisaje sonoro y su inserción en el documental sonoro. Además, este análisis es una aportación no solo al ámbito de la especialidad de radio; este trabajo es pertinente desde el ámbito comunicacional —también para las artes sonoras—, esta aportación tiene el objetivo de ser una más de este tipo de investigaciones relacionadas con estas áreas. Profesionalmente, pondremos de manifiesto los conocimientos adquiridos durante la carrera en Ciencias de la Comunicación y la experiencia.

Se eligió el documental sonoro como herramienta para dar a conocer esta investigación porque a través de este, se puede mostrar el tratamiento a profundidad de un tema o alguna historia determinada, desde diversos puntos de vista e incluso cabe el del realizador. Además, que este tipo de producción sonora, a diferencia de otras, resulta accesible en cuanto a equipo técnico y producción. Es relevante llevar a cabo este trabajo ya que, en el ámbito académico, constituye un aporte metodológico para el análisis de estética radiofónica relacionada al documental sonoro.

### **Limitaciones del estudio**

En concreto, la principal limitación de la investigación fue la escasa bibliografía en español, más aún en el ámbito nacional, porque la mayor parte de la bibliografía está en alemán, francés e inglés.

Otra limitación a considerar fue que no existe una definición clara para este género en español; el documental sonoro (pieza que no ha sido transmitida por radio), se caracteriza por ser un estilo más artístico; por otro lado, el documental radiofónico transmitido a través de la radio es de carácter periodístico (predomina la voz del realizador y el montaje no es tan riguroso). Sin embargo, en ciertas partes de Europa y América del Norte se le conoce como audio documental, feature, radio feature o creación radiofónica.

Para algunos profesionales el concepto del documental sonoro es un tema que aún está en discusión. Se sabe que la principal materia es el sonido, y que de por sí, hay una investigación previamente, desde la documentación, mapeo de fuentes, cronograma; entre otros puntos, sin dejar de lado la importancia del montaje sonoro y su guión a la par, para no perder el ritmo de la pieza al finalizar.

Otra limitación, fue que no se le considera específicamente un género radiofónico, ya que esto hará que el documental sonoro se encasille. En el mejor de los casos, se le conoce como un género de las artes sonoras, debido a que una pieza de este calibre puede tranquilamente escucharse en una instalación sonora, y que además puede contar con elementos del radioarte, postal sonora, retrato sonoro, roadmovie, paisaje sonoro, entre otros.

Además, porque el documental sonoro, requiere de concentración para quien lo escuche, y muchas veces quienes cuentan con un equipo de radiodifusión sonora, no siempre están al tanto del mensaje de su transistor. Asimismo, no se contó con la respuesta mediante el proceso de investigación del coproductor Samuel Hirsch.

Por lo tanto, su estructura nunca será definida como lo es un reportaje o informe sonoro. Sin embargo, las limitaciones no afectaron al proceso de investigación por lo tanto el desarrollo fue factible y viable.

### **Viabilidad del estudio**

Para el desarrollo de la investigación, se reunió la información disponible en los medios de información, en fuentes bibliográficas, traducción de libros, así como las características y condiciones necesarias del caso del documental sonoro, de tal manera que se aseguró el cumplimiento de los objetivos planteados.

Disponibilidad de recursos materiales: Se revisaron libros, documentos –digitales, sonoros- y otros trabajos de investigación que permitieron respaldar el presente trabajo.

En relación a la disponibilidad de recursos económicos: Se autofinanció económicamente la investigación a fin de ejecutarse.

Además, la investigación contó con el aporte de especialistas sobre el tema, los fundadores del Foro de Documental Sonoro en español (SONODOC), foro que se lleva realizando año tras año en distintos países de América Latina, generando la difusión del género mediante mesas de debates, talleres, y capacitaciones.

## **CAPÍTULO I**

### **MARCO TEÓRICO**

Con el objetivo de proporcionar una base teórica para la construcción del presente texto, se definieron a continuación algunos de los términos de mayor importancia para el desarrollo de los objetivos del informe de investigación.

#### **1.1 Antecedentes de la investigación**

La búsqueda de material bibliográfico en diversas instituciones universitarias nos permitió evidenciar los siguientes antecedentes relacionados con la investigación:

**Lechuga, K.** (2014). Estudio de recepción en estudiantes universitarios del distrito federal ante la escucha del género radiofónico documental sonoro o radio feature (Tesis de licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México. Recuperado de <http://132.248.9.195/ptd2014/agosto/304024311/Index.html>

La investigadora descubre al ahondar en el tema del documental sonoro, que no se había producido dicho género en la radio pública y privada de México, su país de origen, y la bibliografía para el hispanohablante, era casi nula. A raíz de esta búsqueda incesante, la licenciada Lechuga brinda un panorama amplio del cómo se ha ido desarrollando el documental sonoro entre Europa y México, y de por qué no se ha producido en América Latina.

En la primera parte de esta tesis se habla sobre las posibilidades creativas del sonido, de los tipos de sonidos de acuerdo a su espacio y contexto, de las vanguardias artísticas, el arte sonoro y también sobre los géneros y formatos radiofónicos. A continuación, se aborda las características del nuevo radio feature o documental sonoro, y en la tercera parte se enfatiza el estudio de recepción con los estudiantes ante la escucha de documental sonoro.

Luego, en el segundo capítulo se centra el nuevo feature a partir de renacimiento que le concede la tecnología wireless en los años sesenta, la cual permitía grabar los sonidos de la realidad a partir de su acústica original en el lugar de los hechos, lo que define como un género radiofónico más humano y veraz que se vale de recursos dramáticos para lograr una mayor atracción de oyente.

En el último capítulo se presenta el trabajo realizado bajo el método de estudio de recepción, que comienza por argumentar el interés de llevar a cabo el encuentro con los estudiantes de radio.

La investigación de la licencia Lechuga pretende aplicar los hallazgos teóricos en la práctica mediante un contacto directo con los estudiantes de la radio, a fin de que, con este primer acercamiento, se les brinde las posibilidades creativas que existen para rescatar el lado artístico y visual del medio acústico mediante la escucha de un documental sonoro.

La metodología empleada la dividió en tres fases: a) selección del documental sonoro que se pondrá a escucha de los alumnos, así como la selección del corpus a quienes se le aplicó el método estudio de recepción; b) aplicación de método de estudio de recepción con las técnicas de observación directa y encuesta, y c) análisis de los datos obtenidos.

Bajo este método, también se quiso buscar que los estudiantes, a través de su propia experiencia de escucha consciente, se toma conciencia de la alternativa que

representa el documental sonoro para la creación de contenido y formas de calidad en la radio y la reflexión sobre el poder que tiene la estética de sonido para alcanzar sus fines informativos, sociales y culturales.

Las conclusiones de la autora fueron que, después de casi tres años de investigar por cualquier medio posible, se sabe que la respuesta a esta inquietud de estudiante responde a la concepción del arte radiofónico que ha tenido Europa desde los inicios del medio en comparación con México, en donde el desarrollo de la radio corrió a cargo de la iniciativa privada con el fin de cubrir a lo largo y ancho una población geográficamente extensa. Por tal motivo, los intereses públicos se han relegado, y con ellos la capacidad de explotar los recursos estéticos de la radio.

Sobre la falta de documentales sonoros en la radio pública mexicana se tenía, la hipótesis de que era debido a los altos costos de producción y el extenso tiempo que se requiere para investigar un tema a profundidad, esta última como característica primordial de este género artístico radiofónico. Sin embargo, conocer el caso de Francisco Godínez Galay con la realización del documental: Mil sonidos de un golpe, sobre el derrocamiento de Salvador Allende en Chile, permitió refutar esta aseveración, señalando el hecho de saber que, si no se cuenta con los recursos económicos para este fin, es posible realizar una obra de esta índole mediante el apoyo de la tecnología y el límite de la creatividad.

En las universidades mexicanas, las vanguardias históricas y los géneros del arte sonoro son poco estudiados al no haber una iniciativa de enseñanza artística enfocada al sonido. Se sigue conservando la tradición de perfeccionar los géneros radiofónicos tradicionales como la noticia, el reportaje, la revista o la crónica. De este modo, será difícil notar un cambio en la programación radial si no se capacita al estudiante con propuestas innovadoras. Caso contrario en Europa, en donde se ha mantenido la función educativa de generar conocimientos que aporten una visión crítica y actualizada sobre el sonido y el arte.

Esta investigación, además de analizar los factores que interfieren en el aprendizaje del arte sonoro en las universidades mexicanas, pone de manifiesto que del otro lado del aparato receptor también existe una demanda por atender a lo largo y ancho del país, pues la radio se ha centralizado en la ciudad de México como fuente de información y entretenimiento y hasta ahora sólo se ha hablado de audiencia local, pero las instituciones radiofónicas tampoco han expresado una preocupación por la formación auditiva de las comunidades de los estados, cuya oferta programática se basa principalmente en lo musical, y los contenidos culturales que se intentan promover son realizados con deficiencias técnicas y conceptuales. Entonces, hablar de la existencia de una radio artística mexicana ni siquiera forma parte del imaginario en los habitantes de la frontera o el sur. Para recuperar esas audiencias queda decir que no sólo se necesita renovar los contenidos, hay que innovar con formatos diferentes para cautivar sus sentidos.

**Camacho, L.** (2004). El radioarte, una revisión histórica, origen y evolución en Europa, y desarrollo en México, Ciudad de México (Tesis doctoral). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México. Recuperado de <http://132.248.9.195/pd2005/0331327/Index.html>

En México la radio pocas veces ha sido considerada como un medio susceptible de producir arte a diferencia de Europa y los Estados Unidos de América, por lo que se han desaprovechado sus posibilidades estéticas o artísticas, las cuales aún son desconocidas para un gran público. El radioarte es un género radiofónico que nació en Europa y ahí se ha desarrollado desde hace más de cuatro décadas. En México, no es sino hasta 1996, con el surgimiento de la Bienal Internacional de Radio que de manera sistemática se comenzaron a buscar caminos para adentrarse en esta disciplina artística radiofónica.

Esta tardía incursión en el terreno de la experimentación artística radiofónica se debe, en gran medida, a que la radiodifusión en México que nace con una vocación muy diferente a la de la radio europea, desde sus inicios ha sido un ente público, es decir, una institución sociocultural que tiene, entre otros objetivos, apoyar la

producción artística y la experimentación. Si bien es cierto que las primeras transmisiones radiofónicas –llevadas a cabo en nuestro país en los inicios de la década de 1920– tuvieron un carácter experimental, pocos años después perdieron terreno frente al crecimiento a gran escala de la radiodifusión comercial.

La influencia y cercanía con Estados Unidos predeterminaron un particular desarrollo de la radio mexicana, basado en la obtención de utilidades a través del predominio del modelo de gestión privada. Los intereses de la naciente industria de la radio acabaron por decidir que la radio era primordialmente un difusor y no un generador de manifestaciones artísticas. Es por ello que la radio en México con excepción de la educativa, la universitaria y la cultural, ha sido casi siempre concebida como un medio de información periodística inmediata, un espacio simbólico de acercamiento y comunión entre personas alejadas, un vehículo de compraventa de mercancías, un altavoz de noticias, de novedades musicales y publicitarias. De ahí que quienes trabajan y viven de la radiodifusión, e incluso los teóricos de la comunicación en México, poco se han preocupado en su práctica profesional por conocer y explorar la dimensión artística y los recursos expresivos del lenguaje radiofónico.

La autora considera que el radiodrama en cualquiera de sus modalidades: radioteatros, radiocuentos, serie de episodios y principalmente las radionovelas, contribuyeron, durante más de cuatro décadas (de 1930 a 1960), a la consolidación de un código de expresión artístico radiofónico. Aun cuando la mayoría de las radionovelas en México eran de corte comercial, éstas representaban, ciertamente, una forma de creación artística. Algunas estaciones de carácter cultural recuperaron esa tradición y reprodujeron importantes series de literatura clásica universal a través de la adaptación radiofónica de novelas, teatro y cuento.

Este género de innegable valor artístico constituyó una de las tradiciones más entrañables en la radio mexicana; Una vez dominada la técnica de creación y producción del radiodrama, éste padeció una repetición de fórmulas y códigos que indujeron a pensar que todo estaba ya inventado, lo que impidió ensanchar sus

posibilidades estéticas y avanzar hacia nuevas propuestas, como las que surgieron a finales de 1960 en Alemania con la ruptura del radiodrama tradicional, que en alemán se denomina, Hörspiel.

Para dar paso al Neues Hörspiel (Nuevo Hörspiel), que pugnaba por nuevos procesos en la concepción y producción del radiodrama. Desde entonces, las formas artísticas de la radio no se constriñeron al género dramatizado, sino que, por el contrario, se extendieron a otros géneros, como el radioarte, la poesía sonora, el text-sound composition, el ready made acústico, el collage sonoro y el paisaje sonoro, entre otros formatos artísticos.

El objetivo de la investigación fue demostrar que la radio, casi desde su nacimiento, se ha caracterizado por ser un medio que es capaz de experimentar artísticamente con su propio lenguaje.

La autora da cuenta de las diversas actividades relacionadas con el radioarte y el arte sonoro llevadas a cabo en las cuatro emisiones de la Bienal Internacional de Radio, realizadas en México, de 1996 a 2002, considerando que en buena medida con ella y con otros foros similares mencionados en esta investigación nace también el radioarte en México.

Las conclusiones de la autora fueron que a pesar de ser México uno de los países donde la radio tiene un buen alcance y penetración con sus radioescuchas, no ha sido estudiado desde el área de las comunicaciones. Sin embargo, la autora enfatiza que la radio si ha sido investigada en México, pero no como debió ser, porque se han hecho investigaciones interesantes sobre el proceso de producción, al estudio del guion y los géneros radiofónicos, pero no se ha encontrado un trabajo formal sobre la estética de la radio y sus posibilidades de creación artística.

Otra mención que hace, es que la radio a raíz de los avances de la tecnología en audio, al re descubrimiento de la música concreta y electrónica; a través de estas funciones estéticas, la radio corrobora su valor por ser un medio que produce arte,

debido a estas nuevas propuestas artísticas radiofónicas unas se fueron moldeando con otras, modificando y a raíz de ello nace del radioarte.

Además, recalca que en las décadas de 1960 y 1970 en Europa, Estados Unidos y Canadá se comenzaba a generar una nueva corriente que daría origen al radioarte. En México, la radio cultural buscaba reafirmar la identidad nacional, la pertenencia de los mexicanos a una región común a través de una programación auténtica frente a la radiodifusión manejada con criterios empresariales.

Por otro lado, como lo menciona la autora, la radio comercial se dedicaba a difundir música, particularmente la norteamericana. Con ello la estereofonía y el surgimiento del rock en la década de 1960 marcaron el inicio de una radio netamente musical.

Por su parte, la historia del arte, que es otra disciplina que debería analizar los fenómenos artísticos producidos en la radio, la televisión y el video, se ha limitado a privilegiar los estudios relacionados con la obra –estilo, técnica y materiales utilizados–, con el creador –influencias, escuelas, datos biográficos– e incluso con el receptor de la obra de arte; pero rara vez se ha ocupado del estudio de las creaciones artísticas de los medios audiovisuales, salvo el cine.

La autora señala que hay una preferencia de lo visual por lo sonoro, a esto le suma la falta de historia del arte sonoro, el retraso tecnológico y lo más resaltante la falta de motivación por buscar nuevas sonoridades. A raíz de esto, muchas radios educativas, universitarias, culturales en México, se dieron cuenta que tenían una escasez de conocimiento de las formas artísticas radiofónicas.

Un punto que llamó bastante la atención de la autora es que en este arte radiofónico predomine la presencia masculina, al menos eso lo demuestra la lista de participantes en la categoría de radioarte de la Bienal. Es cierto que para realizar un radioarte se requiere tener técnica de grabación y producción de una pieza como esta, la cual en las radiodifusoras recae principalmente en los operadores de audio

o en los ingenieros de sonido (en su mayoría hombres). Además, otro hecho es que la mayoría de creaciones son de músicos que ya tienen un entrenamiento para escuchar y realizar montajes sonoros.

**Iges, J.** (1997). *Arte Radiofónico. Un arte sonoro para el espacio electrónico de la radiodifusión.* Madrid (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España. Inédita.

La investigación del doctor Iges, toma como consigna el esclarecer lo que se consideraba arte sonoro como tal en el siglo XX, cuya limitación era entenderlo para la tecnología de radiodifusión. A raíz de su profundización, este hecho permite abrir el enfoque sobre los límites de la radio y de quehacer de los profesionales de la empresa informativa radiofónica.

Se requiere acercarse a las manifestaciones de un arte que, desenvolviéndose con voluntad experimentalista, ha contribuido a la expansión del lenguaje radiofónico, a la creación con nuevas tecnologías y a la renovación de las estrategias de producción en el medio. Para ello ha venido contando no sólo con profesionales de radio, sino con el imprescindible aporte de artistas de muy diversas disciplinas.

La investigación aborda el arte radiofónico desde una perspectiva infrecuente entre los especialistas que, centrados fundamentalmente en problemas como el lenguaje del medio o las técnicas de comunicación en radio, se han venido ocupando del mismo. De hecho, en tales casos, el término arte radiofónico ha sido escasamente invocado, y a lo sumo implícito en categorías genéricas como ‘programas dramáticos’ o ‘programas de creación’.

La hipótesis de que el arte radiofónico es un conjunto de manifestaciones sensibles que tiene lugar dentro de las líneas de nacimiento y desarrollo tanto del arte sonoro del siglo XX como de la propia radio.

Esa doble pertinencia del arte radiofónico a las categorías ‘arte sonoro’ por un lado, y ‘producto radiofónico’ por otro, confiere características diferenciales a la naturaleza de sus manifestaciones. Ello se aprecia en el uso que dichas obras hacen del lenguaje de las artes y del lenguaje radiofónico, con lo que comporta para la expansión de los límites de este último, y por supuesto también del lenguaje artístico en su conjunto. Pero, dado que la tesis de Iges se inscribe en una facultad de Ciencias de la información, es con preferencia el primero de esos aspectos el que se considera. Es claro que también se evidencia de forma histórica, testimonial y conceptualmente que el arte radiofónico se desarrolla integrado en el arte sonoro, como una categoría de este, y con rango y especificidad propias.

Se verifica que ya desde los inicios del medio radio como tal, el arte radiofónico ha nacido gracias a un espíritu experimental. Esta característica no sólo ha contribuido a la expansión de los límites del lenguaje radiofónico, como antes comentábamos, sino a la puesta a un punto de nuevas tecnologías, ante cuyo reto innovador artistas y técnicos han sumado sus esfuerzos. Por supuesto, esa ‘radio experimental’ que es, además el arte radiofónico, ha precisado de nuevas estrategias de producción sin las cuales no hubiese sido posible, pues rara vez las rutinas productivas de las unidades programáticas habituales en la empresa informativa radiofónica le son aplicables.

En otras palabras; la producción, en las obras de arte radiofónico, forma parte de la obra misma como un esencial estadio creativo, indisociable de hecho –salvo a efectos de análisis- de los demás estadios de ese proceso a la hora del resultado final. Muy difícilmente, podrían establecerse rutinas de producción para el arte radiofónico, contrariamente a lo que sucede con el resto de los productos radiofónicos existentes. Para Iges, esto lo lleva a desarrollar separadamente una historia de la evolución de la tecnología, directa responsable de la evolución de los procesos productivos y de los resultados artísticos que de ellos se extraen.

Para el investigador es obligatorio hacer la revisión histórica a la par que temática, por cuanto es metodológicamente necesaria para contextualizar y

delimitar el fenómeno desde sus manifestaciones sancionadas por la historia, no sólo del medio o radio, sino del arte de nuestro siglo.

Este proceso se abastecerá de la revisión de las teorías y clasificaciones formuladas respecto del tema que ocupa, y será llevado a cabo con la oportuna referencia a obras de arte radiofónico significativas a esos efectos.

Un primer aspecto a concluir es que el artista radiofónico fundamenta su discurso en la existencia de un medio como la radio. Ello equivale a señalar una interacción de factores tecnológicos y de lenguaje, y una influencia de la evolución misma del discurso artístico de cada época o periodo histórico en que la obra se realiza.

Si bien se ha centrado más en los aspectos del lenguaje del medio que en los meramente tecnológicos, no es menos cierto que nuestro recorrido por los episodios fundamentales en la historia del arte radiofónico ha permitido acreditar cumplidamente hasta qué extremo la evolución de la tecnología, tanto de grabación y manipulación de sonido como de transmisión de éste a distancia, ha contribuido decisivamente a potenciar la ideación del artista ante, en y para el medio.

Dado que el medio que ocupa presenta una capacidad tecnológica, como canal, de envío y recepción de información, y una voluntad como medio orientada a la comunicación, con base en una tematización de la realidad brindada por el sistema social, como empresa informativa que es, el arte radiofónico se ha venido caracterizando por el interés comunicativo, hasta el más profundo grado de compromiso, de sus autores.

Es por todo ello que se concluye asimismo que el arte radiofónico responde a la actitud creadora de quienes, desde sus propios e insobornables postulados estéticos, se han identificado hasta tal punto con el medio, sus variables de contexto tecnológicas y su lenguaje específico, como para ser capaces de mostrar esa actitud doblemente: en el plano de la experimentación tecnológica, y; en el plano de la experimentación de lenguaje.

Se considera que el arte radiofónico forma parte de una realidad más amplia y global, cual es la del arte en las redes electrónicas de comunicación. En ese sentido, las más recientes tendencias apuntadas muestran que el arte radiofónico está conociendo un nuevo campo de penetración en la audiencia a través de la red de internet, y que la tecnología digital permite prever en un futuro insospechadas posibilidades de fruición que, a no dudar, influirán en las posibilidades productivas y en la estética del discurso artístico radiofónico.

## **1.2 Bases Teóricas**

### **1.2.1 Documental sonoro**

Hablar o escuchar el término documental sonoro conlleva a lo que ya se viene dibujando como uno de sus conceptos en Latinoamérica: contar historias reales con sonidos. Este género no meramente radiofónico, y atrevidamente perteneciente a las artes sonoras, ha ido produciéndose en el habla hispana para comenzar a retratar la oralidad, con todo lo que ello implique: versatilidad de conjugar nuestras voces, risas, pesares, festividades, problemas, soluciones, olores, sabores... historias de este lado del continente.

El documental sonoro, es llamado de las siguientes formas en otros países, como por ejemplo; "neues hörspiel", en Alemania; "feature o radio feature" en Finlandia, Suiza, Australia, Polonia, Reino Unido, Austria, etc; "radio montage" en Dinamarca; "documentaries" en Estados Unidos y en Francia, también se acepta el nombre de "creación radiofónica"; en Latinoamérica se le conoce como documental sonoro, radio documental y/o documental radiofónico; otros nombres que podrían generar controversia, son el documental artístico, docudrama, por la sensibilidad emocional del género. (Lechuga, 2016).

Desde Europa, el investigador francés y miembro de GSPE (Grupo de Sociología Política Europea) y GRER (Grupo de Investigación y Estudio de Radio),

Christophe Deleu, es quien más ha indagado sobre el feature, y menciona que, en el contexto francófono, el **documental radiofónico** es un género híbrido, constituido por elementos de siete otros géneros radiofónicos que existieron antes del documental: **la entrevista, el reportaje, la conferencia, el debate, la lectura, el programa musical y el hörspiel** –un género alemán, especie de teatro musical radiofónico, que incluye, además de música, palabras, canto y ruidos-. (Deleu, 2013).

Su compatriota, la documentalista independiente de Marsella, Emmanuelle Taurines, pone énfasis en que no olvidemos las funciones del género, como la de crear conocimiento, compartirlo, difundirlo. (GRER, 2009).

Para el productor alemán de documentales sonoros, Braun (2007), considerado el padrino del género, señala:

El documental sonoro puede cantar, bailar, incluso desnudar la información [...] Para mí, es la forma de información artística. Es radio pura [...] Vive salvajemente, se rehúsa a ser definido por el mero contenido o forma de un programa. (párr. 4).

Sin embargo, se podrían readaptar los términos ya establecidos en Europa y Norte América con respecto a este género, con el fin de seguir avanzado con las producciones de América Latina y sus lenguas originarias, y dejar que los conceptos se vayan reestructurando en el camino –como sucede en la actualidad–, pero se debe considerar que las realidades son distintas en las latitudes de países francófonos y anglófonos, con respecto a los de esta región.

Antes se le consideraba documental sonoro a aquella pieza que tenía dotes artísticos, donde se podía escuchar la finura con la cual se empleaban otros géneros dentro de éste y también porque su medio de transmisión no se limitaba a la radiodifusión sonora; mientras que al hablar de radiodocumental o documental radiofónico, remontaba a la vieja escuela con una estructura conocida (no en ese orden necesariamente): narrador + bite + música/fx , y así el círculo hasta llegar al desenlace, y claro, una difusión primordial por las ondas hertzianas .

Lechuga conceptualiza en que la única diferencia entre ambos es por el medio por el que se transmite. Además, se podría decir que todo documental para radio es radiofónico, pero es sonoro aquel que deliberadamente otorgue a los sonidos una identidad partiendo desde del uso estético con el eje temático, no abusar del narrador, considerar la influencia sonora de todo el contenido pensando en la cadencia narrativa. (F. Godinez, comunicación vía email, 31 de agosto, 2017).

Ni una forma es mejor que la otra, estas diferencias estaban automáticamente establecidas por los propios realizadores, que muchas veces sin saberlo ya tenían un estilo marcado, y a eso cabe sumarle las escuelas de otro idioma que indirectamente pudieron jugar un rol.

De acuerdo con Iges (1997) “la influencia más significativa del feature no fue literaria, sino en el concepto de que en la radio se podían yuxtaponer elementos sonoros aparentemente dispares para crear una respuesta emotiva lógica en la mente y la sensibilidad del oyente”. (p. 87).

Lechuga (2015) en su libro: El documental sonoro. Una mirada desde América Latina, primera investigación en español sobre el género, describe:

El documental sonoro es el género que: retrata la realidad mediante la grabación directa de atmósferas, la voz de los testimonios que engloban el suceso y la construcción estética de todos los elementos sonoros – incluido el empleo de recursos dramáticos-, sin alterar la veracidad de los hechos. (p. 48).

Podría quedar más claro, que al ser el documental sonoro un género que no pretende, no oscila alterar los hechos o dejarlos en confusión para quien escuche una pieza de esta índole, se puede conjeturar que también puede ser empleado como un aporte de denuncia para el rol social de una comunidad. Esto también deja entrever dentro del concepto que esboza el artista sonoro venezolano residente en Colombia, Gómez (2017), quien menciona “del documental sonoro pienso que es

muy interesante como herramienta para incidir en las conductas inconscientes que perjudican el entorno ecológico del planeta en todos los sentidos”. (J. Gómez, comunicación vía email, 7 de octubre, 2017)

Anudando las posturas, el paisajista e investigador sonoro peruano, Cornejo (2017), destaca del documental sonoro lo apasionante, extenso, e inacabable que puede ser en sus posibilidades creativas, y también como una herramienta útil para el periodismo y la sociedad.

Para el productor de radio en Argentina y director del Centro de Producciones Radiofónicas (CPR), Godinez (2017) acota que:

El documental sonoro es un género flexible, que seguimos investigando, teorizando, viendo sus posibles alcances, produciendo, capacitando. Tiene múltiples aristas y puede haber muchas definiciones. Lo fundamental es que sirva para expresar las posibilidades del lenguaje radiofónico, inspirar a una producción diferente y renovar y fortalecer el medio radiofónico. (F. Godinez, comunicación vía email, 31 de agosto, 2017)

Como lo señala Godinez, pueden existir muchos conceptos, pero es justamente en el proceso de la documentación y de la producción, donde un realizador se podrá dar cuenta del real alcance que implica llevar a cabo una pieza como esta, y que muchas veces el concepto va mutando hasta llegar a una definición personal. Como es el caso del experimentado realizador de este género, el periodista cubano Roque (2018), residente en Holanda, él indica que:

El documental sonoro es el que más vuelco artístico y el que más profundidad puede dar a una historia contada a través de la radio, pero una historia real, una historia con un protagonista que se desnuda ante el micrófono y nosotros a través de los sonidos de su voz, de la música, de todos los elementos sonoros que incorporemos a la historia, vamos a representarlo, vamos a llevar esa historia a la radio. (J. Roque, comunicación vía email, 19 de abril, 2018).

Sin embargo, todos los conceptos se acercan, se aproximan, y el consenso puede llegar o no, para bien o para limitar al propio género que toma lo esencial de cada persona, su tiempo para contar historias con esta materia prima, el sonido. De acuerdo con la documentalista cubana, Pérez (1992) el documental sonoro: “(...) puede trasladar a una mente inquisitiva, a un oído alerta, a un ojo selectivo, y a un micrófono de transmisiones a todas las esquinas de mundo contemporáneo, o al más hondo escondrijo de la experiencia”. (p. 10).

Entonces, el documental sonoro puede llegar a calar en el escucha, cuando el realizador puede desnudar nuestros oídos con una pieza como esta por el tratamiento que le ha dado. Cuán importante es el criterio de un documentalista, para poder escoger los testimonios precisos, y la sensibilidad en las manos y oídos para realizar un montaje que pueda ser apreciado, y no una típica pieza caramelito –tipo de edición donde inicia con fade in, sigue el testimonio con música de fondo, y un fade out-. En el caso del documental, así como en otros géneros la exploración creativa no tiene límites, a excepción de la capacidad del mismo autor.

Si el montaje no es el adecuado, nuestra pieza final puede caer en un producto vacío o pesado, e incluso puede llegar a generar cierta duda en la audiencia si aquello puede ser llamado documental. (Pérez, 1992).

Cuando el director/productor o simplemente el realizador de documentales sonoros plasma la idea de un documental, comienza el desencadenamiento de los procesos que lleva consigo el realizar esta pieza —desde la concepción de idea, investigación periodística, logística, selección de fuentes, técnica de grabación, tecnología, transcripción, selección de información, diseño, montaje, revisión: o sea, pre producción, producción y post producción—, y si se lleva bien el proceso, se puede garantizar un porcentaje de buena recepción para quien escuche esta pieza. Porque otros factores de interés vienen a ser el medio, las herramientas de difusión, el condicionamiento de escucha activa que pueden tener las personas para canalizar su atención a esta obra.

Más allá de este acercamiento, a primera lectura no habría mucha distinción con otros géneros radiofónicos, específicamente con el reportaje que, en algunas oportunidades ha generado confusiones en terminologías en la propia producción de un documental sonoro, por ello cabe aclarar ciertos puntos.

Al ser un género bondadoso de las artes sonoras, y al mismo tiempo, el rasgo periodístico de la investigación de campo y profundidad de las fuentes, hace del documental, una experiencia exquisita para oídos críticos. El documental, según se ha escuchado en la práctica, puede tener de crónica, de comentario, de charla, de testimonio y, por su puesto, de su majestad; la entrevista: hasta se dice por ahí, y muy acertadamente, que un buen reportaje entra en el mundo del documental. (Pérez, 1992).

Para Romero (2017) “En el caso del documental, la dimensión espacial forma también parte del relato. Las entrevistas no sólo se realizan en el estudio, sino que los testimonios o las voces protagonistas de la historia son captadas desde su propio entorno, como ocurre con los documentales audiovisuales”. (p. 207).

Con respecto a la distinción entre los términos que se emplean tiene que ver, con el nivel de creatividad del programa: los documentales se asemejan más a trabajos puramente periodísticos, razón por la que apelan a la **distancia y la neutralidad** que este lenguaje implica, mientras que los features y la radio creation implican una mayor **participación creativa** del productor como autor. El concepto tampoco parece claro para la audiencia; pocos oyentes identifican un programa investigativo o una pieza larga y sofisticada como un "documental". (Smith, 2001).

El reportaje en el contexto francófono, se suele incorporar a la parrilla de un programa determinado y producir de manera interna, mientras que el documental corresponde a una encomienda especial o a una propuesta original. (Noiseau, 2003).

La intención a la hora de aproximarse a la realidad y narrarla, es la que difiere entre uno y otro, como anota el profesor de la Universidad de Lovaina y presidente del fondo de creación para la radio en Bélgica, Frédéric Antoine, dice al respecto:

Un documentalista trabaja con un punto de vista sobre la realidad, mientras que el reportero está acá para dar cuenta de la realidad de la manera más distanciada posible. Lo que brinda el documentalista es su apropiación de la realidad a través de una propuesta, su reconstrucción en la producción radiofónica. (GRER, 2009, p. 4).

El documental no pretende mostrar la noticia, sino que, busca –muchas veces– esas historias –con gran potencial– que otros medios no voltearán a escuchar, y solo lo harán si es que estas se convierten en noticia y marcan una agenda.

El director del programa artístico radiofónico ‘Oír es ver’, Gómez (2017) acota:

En el campo del documental sonoro, radioreportaje, [...] tenemos que tener claro cuáles son sus similitudes, características y diferencias. El feature integra elementos de la ficción y eso lo hace diferente y para mí es el más propicio para lograr "romper" esa rigidez del pensamiento lineal tan característico de occidente. (J. Gómez, comunicación vía email, 7 de octubre, 2017)

Otro punto para tomar en cuenta con respecto a la diferencia de estos géneros, es lo mencionado por Lechuga (2017): “como seres receptores, relacionamos un conocimiento ya aprehendido (reportaje) con otro nuevo que se ha inducido (documental) ante las similitudes que se pueden llegar a encontrar entre ambos. Falta adentrarse más en el documental para conocer las características que lo distinguen de otros”. (K. Lechuga, comunicación vía email, 30 de agosto del 2017). En su experiencia como radialista Godinez (2017) expresa la distinción entre ambos géneros:

El reportaje se relaciona más al documental radiofónico genérico o al informe en profundidad. Aborda un tema desde la investigación y lo presenta con múltiples materiales y/o documentos, pero no está tan interesado en hacer una apuesta estética o artística con eso. Además,

siento que en el reportaje la figura del investigador está más presente, hay una primera persona, muchas veces encarnada en la propia voz del periodista narrando los hechos desde su visión, y no los hechos “narrándose a sí mismos” hacia el oyente. Asimismo, en el reportaje no me imagino la participación de la ficción y el radioarte. (F. Godínez, comunicación vía email, 31 de agosto, 2017)

Para esclarecer un poco más las diferencias y semejanzas entre ambos, Herrera (2002) describe en un ensayo las tipologías del reportaje radiofónico de donde dos de ellos, pueden ser confundidos por un documental sonoro. Para esclarecer el panorama, señala:

**Reportaje documental:** Se le conoce por el ahondamiento en la investigación; busca más fuentes para contrastar la información, recopila documentación, requiere de una buena logística, inevitablemente el dominio de la técnica y la edición son más que un plus, ergo necesita más tiempo para su producción. Aproximadamente dura entre 15 a 20 minutos. (Herrera, 2002).

En este tipo de reportaje, la construcción estilística otorga al reportero un margen generoso para su creatividad, libertad y estilo personal. Además, que ponen un especial cuidado en contar con los sonidos diegéticos, propios de la realidad. Esto supone eliminar, hasta donde sea posible, la intermediación del reportero. (Herrera, 2002).

**Reportaje de investigación:** Muy similar al de documental, éste diseña una estructura para volver a tener la atención del oyente, debido a que, en ocasiones, la duración oscila los 60 minutos. Algunas son: a) seguimiento narrativo de los pasos que se han dado para obtener información; b) exposición del orden cronológico con que sucedieron los hechos; c) estructura de contraposición y contraste de las diversas narraciones que ofrecen las fuentes, los engaños y respuestas a estos intentos de engaños. A lo que conocemos como un reportaje de ‘destapes’ o ‘revelador’. (p. 98).

La inclusión del factor humano resulta especialmente importante para amenizar aquellos reportajes que contienen abundantes cifras demostrativas y datos

documentales, sin los cuales es imposible apoyar conclusiones válidas. Con lo mencionado se trata de brindarle el contenido al oyente de una manera amena, como si fuese contado. E incluso a ello, se le puede añadir cuotas de dramatización para representar hechos del pasado, reforzarlos.

Como se demuestra, en estos reportajes priman la profundidad del tema a tratar, lo que no sucede con un reportaje elemental; el cual nace a raíz y para la actualidad, no prioriza el grado de profundidad por lo que requiere un menor tiempo en investigación, o incluso los directos; donde el reportero debe tener suerte para hallar los elementos necesarios al simultáneo de su narración, esto se aprecia en su mayoría de casos en huelgas, eventos deportivos, culturales, políticos, y otro tipo de evento donde se conglomeren grupos de personas.

Hasta el momento, estos reportajes son cercanos al documental sonoro de acuerdo a la investigación de la doctora en comunicación audiovisual, Susana Herrera. La distancia con el documental sonoro como se mencionó líneas arriba es que no busca noticias; sino, historias reales, experiencias de vida. Por otro lado, para esclarecer aún más este tramo, la productora de radio argentina Fevrier (2003), señala las tipologías de documental sonoro:

**Retrato sonoro:** consiste en describir o contar, sin necesidad de usar el narrador (o llevándolo a su mínima expresión) un lugar o una historia determinada. Es decir, el micrófono realiza el papel que cumple la cámara en cine o video al captar los sucesos directamente, “sin mediación”. Es quizás, el tipo de documental que exige mayor conocimiento, práctica y experiencia radiofónica. **Documental narrativo:** Como su nombre lo indica, en este tipo de documental el peso lo tiene un narrador o narradora que va conduciendo la exposición del tema en sus diversas partes e hilando los documentos que lo conforman. Documentos obtenidos en lecturas, comentarios, observaciones, entrevistas, paneles, e ilustrados con música, dramatizaciones, sonidos, etc. **Documental dramatizado:** en este caso el tratamiento a profundidad del tema se apoya, para su exposición, en diálogos que re-presentan o re-crean a los personajes, hechos o sucesos. Es decir, para este tipo de documental se quiere realizar un trabajo de re-actuar y re-construir los hechos que conforman el tema seleccionado.

Puede poseer o no un narrador o narradora, pero en tanto tiene una estructura dramática, siempre tendrá una rica ‘vestimenta’ de música y efectos de sonido. (p. 08).

La documentalista cubana, Pérez (1992), esbozó cuatro tipos de documentales (sin desarrollarlos en concepto); “los narrativos, descriptivos, testimoniales, y de opinión”. (p. 15). A esta clasificación de tipologías, se pueden ir desarrollando otras más. Como es el caso de un documental metasoundscape (Cornejo, 2017) o sea, uno que este solo elaborado de paisajes sonoros compuesto (lo explicaremos más adelante), y se menciona esto porque también nuestro entorno sonoro es un personaje de las historias, y muchas veces puede llegar a ser el protagonista.

Además, Iges (1997) en su tesis ‘Arte radiofónico. Un arte sonoro para el espacio electrónico de la radiodifusión’, menciona dentro de su clasificación de las tipologías de los géneros artísticos radiofónicos, al grupo de los narrativo-textuales: “desarrollan su contenido conforme al patrón textual [...] y entre los cuales podemos distinguir los radiodramas, los reportajes artísticos y los documentales artísticos”. (p. 177).

Iges (1997) esbozaba el siguiente planteamiento:

[...] existen peculiaridades que permiten enunciar el documental artístico cómo género, y en ese sentido también ha de cuidarse de no confundir a éste con el reportaje [...] en el documental artístico hay un mayor peso de sonidos del entorno acústico, los de modo que en casos concretos dicho género presenta una gran convergencia con el soundscape. (p. 183).

Sin embargo, para la realizadora de reportajes y documentales sonoros, formadora en radio y profesora de francés lengua extranjera, Déborah Gros (2017) menciona al respecto:

No se puede clasificar tan fácilmente los documentales artísticos y los que lo son menos. Cada documental es distinto ya que cada autor es distinto. Cada autor se va a apropiarse el lenguaje sonoro a su manera para expresar su ‘visión’ de la realidad, la cual puede ser más ‘neutra’ en el

caso de documentales ‘periodísticos’ o más ‘comprometida’ y personal. Pero en ningún caso el documental se puede encasillar. (D. Gros, comunicación vía email, 9 de noviembre, 2017).

Los documentales no se podrán etiquetar a menos que sea por la propia huella de autor, y por la propia experiencia experimental como realizadores, porque cada pieza se elabora de una manera distinta dependiendo del tema, locación, personaje, y sucesivamente.

Para contextualizar con las tipologías del documental, y antes de adentrar con más profundidad a la producción del documental sonoro. Se toma en cuenta que la radio es capaz de producir arte —como muchos radialistas y creadores lo tienen en cuenta—, su dimensión de creatividad puede brindar un deleite artístico sonoro, realzar un contenido, dar un brillo, una experiencia sonora única, si estamos dispuestos a correr el riesgo.

Además, porque hay una relación inevitable que siempre tendremos que recordar; la del documentalista y oyente; y la del documentalista con sus fuentes/personajes. Del cómo manejemos esta hilación de comunicación, será meramente un acto personal y ético.

Los fundadores del primer Foro de Documental Sonoro en español (SONODOC): Juan Carlos Roque (Cuba), Charlotte de Beauvoir (Colombia/Francia), Francisco Godinez (Argentina), Alejandro Cornejo (Perú), Karla Lechuga y María Guadalupe Cortés (México), señalan tres elementos claves para que una pieza de este género pueda llamarse propiamente así, por ende, debe contar con los siguientes lineamientos y/o consignas:

**Contar** implica una intención narrativa por parte del autor; éste desarrolla un relato. **Historias reales** implica que las obras de ficción no hacen parte del género. Las historias que cuentan los documentales vienen de la realidad. Sin embargo, se acepta que el género pueda tener un componente de dramatización, siempre y cuando esté sea al servicio de la historia real que se está narrando. **Con sonidos** implica que el material usado para contar las historias este únicamente sonoro; se

excluyen trabajos multimediales o transmediales. Los autores del género aprovechan el potencial narrativo de la materia sonora para contar sus historias. Crean programas elaborados, en los cuales desarrollan una estética sonora a través de su punto de vista de autor. (SONODOC, 2015).

Este género tiene una intención que va más allá de ser una pieza aceptada para una escucha pasiva, desapercibida; busca, apela a la escucha activa, concienzuda, crítica, emocional. También se le agregaría que todos podemos contar historias, y esto lleva a un acto de escucha atenta, porque cuando se entienda que la escucha es un acto comunitario, quizá podamos avanzar como sociedad.

### **1.2.1.1 Características del documental sonoro**

Del documental sonoro se puede decir que ayuda a construir una comunidad de la escucha, interesada en saber, escrudiñar lo que ocurre más allá de los límites territoriales, sociales, políticos, estadísticos, se propone narrar y preservar los testimonios con sus paisajes sonoros.

La historia del documental sonoro se ha ido desarrollando de acuerdo a las experiencias vividas por realizadores-teóricos, especialistas en el área de la radio de distintas partes del mundo, se llega a convertir en un sinfín de apropiaciones y auto referencias que se dibujan de acuerdo al origen de escuela de cada autor.

No basta con enseñar lo ya conocido. Es necesario seguir indagando en las formas de contar historias comunes para convertirlas en auténticas obras con valores universales. (J. Roque, comunicación vía email, 19 de abril, 2018).

Antes de mencionar algunas características que brinden noción de lo que es —o podría ser— un documental sonoro; primero, debemos señalar que todas las formas de expresión sonora —en este aspecto— cuentan una historia; segundo, un rasgo primordial en la/el documentalista: saber conectar con las personas.

Se mencionarán las características globales que algunos investigadores han considerado pertinentes identificar en el documental sonoro, Lechuga (2015) señala cinco rasgos que le dan una identidad única al documental sonoro:

a) **Mezcla entre realidad y ficción:** esta característica distingue al radio feature de todos los géneros radiofónicos, ya que sin el apoyo de recursos ficticios que documenten la realidad, la obra se podría camuflar en un documental radiofónico tradicional; **b) la profundidad en la investigación de un tema:** resalta la objetividad sobre temas sociales que son expuestos por el realizador de manera subjetiva, es decir, de cómo interpreta él la realidad; **c) el tratamiento estético de la información;** en esta etapa de post-producción vale asegurarse del dominio del lenguaje radiofónico y de una creatividad que lo explote; **d) tiempo de duración;** se puede decir que no tiene un parámetro temporal definido. sin embargo, algunos productores fijan propiamente un tiempo específico para controlar la cantidad de información que se quiere mostrar y **c) estructura;** si bien el feature no se destaca por una estructura rígida, si basa su resultado en una serie de procesos estratégicos de planeación, obtención y recolección de datos, entre otros, que luego será trabajados con herramientas digitales para obtener un resultado óptimo. (p. 104).

Como parte de la currícula en el área de periodismo y comunicación audiovisual, Radio Journalism - Topic # 4 Radio feature, de la Universidad Carlos III de Madrid, Herrera (2012) menciona cuatro características:

a) **De acuerdo a su contenido:** actitud informativa, cierta conexión a los problemas actuales, carácter descriptivo y narrativo, mayor profundidad, inspiración objetiva, alta versatilidad temática; **b) recursos estilísticos:** originalidad, estilo personal, gran libertad estructural, diversidad de recursos expresivos, presentación a través del monólogo; **c) producción:** transmisión grabada, longitud variable, transmitido desde la estación; y **d) por su integración en la programación:** poca presencia en la programación, alquiler informativo. (p. 12).

Para Fevrier (2003) el proceso de la elaboración de un documental sonoro debe partir por realidades concretas, y suma algunos aspectos que se deben tener en cuenta en su propia realización:

a) **Tema:** su accesibilidad, su relevancia, su originalidad, el marco ideológico del lugar de trabajo; **b) investigación:** Un documental es claro cuando quien lo realiza ha visto claramente el asunto en sus mínimos detalles; **c) estilo:** en la mayoría de los casos es original por el enfoque, por el tratamiento del tema, por el modo de ver las cosas. y **d) redacción del guión:** Esta es una de las últimas etapas en la realización del documental y a ella la anteceden: el haber elegido que tipo de documental vamos a trabajar, el ordenamiento de los materiales recogidos (incluida la desgravación de las entrevistas), la selección de los datos que usaremos, y, en fin... todo lo que tiene que ver con separar la paja del grano. (p. 44).

Las llamadas características, rasgos, huellas de autor, que se propone desarrollar son: a) enfoque del tema, b) estética sonora y c) paisaje sonoro

**a) Enfoque del tema:** Las historias que serán producidas, se escogerán por dos motivos; por el propio documentalista y por la línea editorial del medio o centro de producción radiofónica. “La contribución documentalista es su apropiación de lo real a través de un enfoque, su reconstrucción en la producción de radio”. (GRER, 2009). “Como no todo lo que sucede en la vida tiene características radiofónicas, quien produce documentales debe manejar los recursos del medio y usarlos creativamente con el propósito de mantener viva la atención de la audiencia”. (Fevrier, 2003). Es cierto, desde el momento en que se graba ya se esta alterando una realidad, porque sacamos ese extracto del tiempo, y la llevamos hacia una escucha especializada, digamos: personalizada, y aceptada de acuerdo a los elementos empleados.

Para la investigadora y documentalista Lechuga (2017), cualquier historia puede ser documentable sí:

Es trascendente para la audiencia a la que está destinada la obra. Implica a un personaje protagónico que hile los hechos narrados en primera persona. La historia es 100% real. El tema es sonoro, es decir, no podemos hacer un documental de algo intangible, por ejemplo: el estructuralismo o cualquier otro enfoque filosófico que no se exprese con sonoridad. Pero cuando se retoma un tema histórico es válido recrear los sonidos para ilustrar la narración verbal del personaje elegido para contar la historia. Sin embargo, entre más real sea tu retrato sonoro, más veracidad y apego al género tendrá tu obra. (K Lechuga, comunicación vía email, 30 de agosto del 2017).

Lechuga brinda un claro concepto, debido a que existe una mera confusión cuando hablamos de la dramatización en la inserción del documental. Igualmente, puede tratarse de “historias de vida, hechos de la historia, pero también problemáticas o temáticas sociales y culturales [...] hay historias más sonoras que otras: [...] donde algún sonido es protagonista, y por ende el género del documental sonoro resulta más pertinente. (F. Godinez, comunicación vía email, 31 de agosto, 2017).

En la investigación a través de la escucha de algunos documentales sonoros, y contrastando la previa información, desglosamos dos tipos de temáticas para contar la realidad a través de los sonidos: **historias personales e históricas**.

**Historias personales:** Tomamos el tiempo, parte de la vida de aquellas personas, que confían sus historias íntimas, secretos, anécdotas, crónicas, recuerdos cargados de sentimiento y recorrido, que al pasar del tiempo —quizá— solo le importaría a un círculo cercano de su cotidianeidad o simultaneidad de situación. Y que nosotros como hacedores de radio, transmitiremos a otras personas y así sucesivamente.

Este tejido sonoro se da a partir de la experiencia vivida del personaje, se le podría considerar la principal fuente —su voz— para el enfoque del documental, haciendo que la propia investigación en curso sea un convivir atrás de las orejas de quien cuenta su historia.

Estas historias nacen los personajes de a pie, que en su momento marcaron un antes y un después en su vida, y que podría considerarse motivación para otros. Para este tipo de historia se hace un seguimiento, que podría durar días, semanas, meses, y como todo en la vida debe tener una fecha límite para recabar los testimonios necesarios.

**Historias históricas:** Hechos, personajes que marcaron, marcan y seguirán marcando la historia de la humanidad en sus diferentes aristas (política, social, medioambiente, oral, cultural, educación, salud, etc...). En este aspecto, es necesario corroborar las fuentes de información con especialistas y autoridades que puedan brindar los dos lados del suceso y profundizar en él como se debe.

En este aspecto, se considera válida la recreación de los hechos históricos a través de la dramatización, la selección de recursos empleados queda a criterio de cada autor, con el fin de reforzar el mensaje de una manera audaz; engancho a quien escuche.

Teniendo eso en cuenta, se debe mantener la fidelidad de historia a la realidad de quien la confió. “El documental no es una compilación de grabaciones que tiene el ‘estudioso’ como recurso para investigar” (Fevrier, 2003). Estos registros sonoros pueden servir como referencia para armar la estructura, saber de antecedentes y tener un claro enfoque del documental.

Sin embargo, si debe contar con fuentes, para contrastar la historia y darle el punto de realce a la investigación del documental. “Por lo mismo, este mirar desde diferentes ángulos ayudará a conseguir las proporciones reales de los hechos, personas u objetos”. (Fevrier, 2003).

Justamente para anudar los puntos sobre la información que lleguemos a recopilar a través del personaje, la realizadora de radio e investigadora argentina, Fevrier (2003) propone unas características que debemos considerar con respecto a la fuente de información:

**Vivenciales:** informaciones recogidas mediante el contacto personal y directo con los hechos, las realidades, las personas. Son sin duda las fuentes más subjetivas y están sujetas a la capacidad de observación y relacionamiento. **Dialogales:** surgen del diálogo formal o causal con otra u otras personas relacionadas con la realidad que estamos investigando. En cuanto individual sin duda subjetiva, pero acumuladas forman una muestra y por lo tanto el fundamento del objetivismo. **Escritas:** libros, folletos, copias, manuscritos, etc. Todos frutos de investigaciones previas que llevan su propio enfoque. (p. 12).

Se añade **archivo sonoro y audiovisual:** se encuentran en dispositivos analógicos (cassettes, cintas de carrete abierto, vhs, etc) y digital, como fonotecas especializadas, todo aquello que se relacione con la historia, sea útil para la realización, y que la fuente permita usar (en el caso de su archivo personal), priorizando la ética.

**b) estética sonora:** Narrar con sonidos. Sonar real. El documental sonoro puede tener un sinfín de cortes, pero al final debe sonar natural, convencer de la veracidad del hecho contado. Y un buen montaje es cuando estos recursos sonoros tienen una cadena de concordancia, no se perciben como aislados, raptados, que entorpecen el discurso de la pieza, la emotividad se convierte en una pincelada no atravesada, y por ende todo lo mencionado distrae al oyente.

Además de algo importante por parte del documentalista, que pasaría a ser quien edite —en lo preferencial— su propia obra, el saber desapegarse de lo que no gusta, para escoger, seleccionar lo que realmente aporta un significado a la pieza. Se ha mencionado que se pueden insertar otros géneros dentro del documental, pero la magia consiste en que esto pase desapercibido, sin menospreciar al escucha.

Para brindarle una sonoridad real al documental, se debe cuidar la estética, la artística radiofónica, que todo a su vez lleva a la creatividad que desarrolla cada uno no como algo impositivo, sino que se aprende con el enriquecimiento de lectura, investigación, diálogo, experiencias y sobre todo la (de una) escucha crítica.

En este alcance, Camacho (1999) acota que la estética radiofónica toma en cuenta tres aspectos fundamentales:

**Los códigos culturales. Los materiales físicos del sonido:** palabra, música, ruidos o efectos sonoros y el silencio. **La expresión radiofónica** como resultado del proceso de la elaboración creativa que ordena y unifica los dos aspectos anteriores, con el propósito de hacer una obra radiofónica un objeto estético acabado, con sistemas de significación específicos que ejercerán una influencia en el sujeto receptor. (p. 4).

El sonar real se da desde el pre hasta la post producción. El artista, documentalista sonoro plasma momentos fugaces a través de un montaje hecho para llevar al oyente por distintas sensaciones. La experiencia puede ser desde el reconocimiento de un sonido en particular como el silbido del afilador de cuchillos, que para alguien este código tiene un significado en particular de un lugar, tiempo marcado, y para otros es irreconocible. El contexto de acuerdo al enfoque del tema hace que los sonidos bien seleccionados, no sean molestias.

En la propia originalidad se genera una búsqueda, cuando uno se encuentra frente al software de edición comienza a montar **una falsedad real**. Para el investigador y docente en radio en el Perú, Mac-Kay (2015) señala que:

En la artística radial, la creatividad y la originalidad son contextuales. La creatividad conduce a la originalidad. Pero lo original no necesariamente es un valor. A veces una pieza original es incomprendida o poco útil [...] Es cierto que algo original se recuerda mejor que algo ya escuchado con recurrencia. Pero que se recuerde la pieza no quiere decir que se recuerde el mensaje, o la marca, o lo que sea que pretendamos comunicar". (p. 93).

Antes de ejercer oídos y manos a la obra, debemos entender como generaremos interés en el oyente en los primeros minutos de la pieza sonora. Y esto depende del:

**a) estilo personal:** El documentalista tiene entera libertad y responsabilidad del diseño sonoro de la pieza, le dará musicalidad a cada corte de acuerdo a sus influencias; o **b) estilo del medio:** Si el documentalista labora para un medio de

producción radiofónica se podría tomar como un límite o factor ventaja. Es muy simple. Esta información automáticamente responde a una editorial artística sonora corporativa, y las buenas intenciones de narrativas se podrían perjudicar, al emplear sonidos programados, la voz identificadora del medio, para incrustarla en el documental. La ventaja, la difusión del documental.

Sin embargo, ante una imposición como esta, quien manipule la edición del documental, tendrá la potestad de ingeniárselas para que esto pase desapercibido, generándose un reto, o dialogar con los responsables del medio y convencer del cómo el documental puede ser atractivo sonoramente para la institución.

Con respecto a los elementos, recursos, fuentes del **lenguaje radiofónico/sonoro** cuyos conceptos se han ido nutriendo de otras aristas, brindan posibilidades de esclarecer muchas dudas que se encontraban dentro de sí mismos. Sólo que, como realizadores, y en este caso editores de audio, deberíamos trabajar más sobre la propia experimentación que brinda la libertad del documental para que suene verídico. Aquí un breve desglose sobre este lenguaje.

**La palabra**, es —era— la principal o la primera de esta pequeña lista. Y también se le puede encontrar como voz humana, para referirse a este término del lenguaje radiofónico. Es el conjunto de sonidos producidos por el ser humano para expresar una idea, estado, humor... Es a través de este elemento que podemos saber la procedencia de una persona. En el rol de documental juega un papel importante, y lo que debemos tener en cuenta es saber cómo habla nuestro personaje. Para saber si en primera escucha se le logra entender el mensaje. (Godinez, 2010, p. 20).

**La música**, con consonancia y disonancia, cuenta a su vez con cuatro elementos: el ritmo, la melodía, la armonía y el timbre, las cuales tienen que ver con su estructura o distribución. (Acero & Beltrán, 2012, p. 99).

Colocar una canción ripeada de un cd o descargada de internet, no es lo mismo que registrarla desde la calle a través de un altoparlante o que el propio entrevistado haga el proceso de colocar un vinilo y escuchar su banda sonora preferida. Esa

riqueza de la experiencia de escuchar con todos los sonidos de alrededor, es un plus para el documentalista, y un reto para salir de los linderos del facilismo. A este último hecho, se le podría llamar música de situación. (Cohen, 2016).

Existen muchas maneras de usar la música. La música como ilustración, o sea colocarla de fondo de un testimonio, le va dar automáticamente un color particular que puede realzar u opacar la pieza. (Cohen, 2016).

**Los efectos sonoros**, soniditos experimentales procesados por uno mismo, ruidos, éste último en particular lleva por recordar uno de los ismos: el futurismo. Debido al manifiesto El arte de los ruidos, el cual fue escrito por Luigi Russolo en 1913 a su amigo y compositor futurista Francesco Balilla Pratella. ‘Lo que para uno es ruido para el otro no lo es’. Más allá de la contaminación acústica, se hace referencia al ruido como componente artístico dentro de la creación radiofónica. (De Quevedo, 2002).

Un punto que se desarrollará más adelante, pero se menciona acá, es que el documentalista debe contar con un banco de sonidos personalizados, o sea, en su propio estímulo que sea de tu autoría.

**Es muy común usar el FX** de alguien corriendo, pero si su historia dice que el personaje corre por los campos de maíz, es obvio que no se empleará el fx de alguien corriendo sobre la acera. Obvio, pero pasa. Estos detalles brindan unos rasgos para saber cómo lo vamos a sonorizar o recrear (si es el caso).

**El silencio**, no nos referimos al bache que suele pasar por cuestiones técnicas cuando se está en una emisión en vivo o por un mal montaje. Sino que en este caso se refiere al silencio adrede, como orador de un hecho, medido e intencionado, para generar emoción, sensación e ideas. El silencio es una bolsa de posibilidades, cualquier cosa puede romperla. (Schafer, 2011, p. 17).

Para ello, es necesario tener en cuenta que una de las conclusiones de Cage “el silencio no existe. Siempre está ocurriendo algo que produce sonido”. (Schafer, 2012. p. 22).

Una de las experiencias que tuvo el músico canadiense John Cage, para llegar a la conclusión de que el silencio no existe. Fue cuando a inicios de los años cincuenta, él entró a una cámara anecoica en Harvard, con la expectativa de sentir el silencio en su máxima expresión. Sin embargo, se dio cuenta que a raíz de no escuchar unos sonidos aparecían otros, o mejor dicho podía escucharse, asimismo, porque “cuando uno entra en una cámara anecoica, es decir en un recinto completamente a prueba de sonido, se siente un poco del mismo terror. Uno habla y el sonido parece caer de los labios de uno al piso. Los oídos se esfuerzan por captar evidencia de que aún hay vida en el mundo”. (Schafer, 2012, p. 22).

La experiencia de Cage en un espacio de tales características y dimensiones, lo hicieron describir dos sonidos que llegó a escuchar, uno agudo y otro grave. Y cuando se lo comentó al encargado, un ingeniero, “éste le dijo que esos sonidos provenían de su propio cuerpo, el primero era de su sistema nervioso funcionando y el segundo de su sangre en circulación”. (Schafer, 2012. p. 22).

La Dra. Pardo (2014), autora de varios libros del ‘escultor de sonidos’, John Cage, señala lo siguiente:

Atender al silencio del modo que lo hace Cage, será descubrir el silencio sonoro, alzar la referencia conceptual que lo mantiene mudo y que, al mismo tiempo, era posibilidad de su confinamiento. Desvelar la sonoridad del silencio será dejar de hacer coincidir el silencio con la palabra, con esa articulación sonora que pretende dar nombre a un vacío. (p. 59).

Todos los elementos mencionados tienen esta mutabilidad —de atreverse a experimentar, saliendo de los cánones preestablecidos— y hacen del documental sonoro, una apuesta atractiva, minuciosa, complicada y que al mismo tiempo hace ser cautelosos al momento de realizarlo. Además, se da un preámbulo al punto del silencio, para mencionar la siguiente característica dentro del documental sonoro.

**C) El paisaje sonoro (soundscape):** Varios realizadores lo conocen como sonidos ambientes, ambiental o sonidos reales para contextualizar el documental sonoro. Sin embargo, vale hacer una aclaración que el soundscape va más allá de sólo grabar aquellos sonidos que reforzarán la pieza, porque existe un trabajo de investigación y de campo, que harán saber cómo registrarlos para el fin trazado y pondrá en cuestionamiento para saber hasta qué punto podríamos ser documentalistas de historias.

La investigadora considera prudente dedicarle un capítulo entero a esta característica porque si contamos historias con sonidos reales, debemos ir a fondo. Para hacer un documental sonoro se debe contar con libertad y responsabilidad.

#### **1.2.1.2 Paisaje sonoro**

El soundscape, conocido en español como paisaje sonoro, hace referencia a todos aquellos eventos sonoros que suceden a nuestro alrededor, el entorno acústico en un lugar específico y su relación con el individuo. Este término fue acuñado por el educador, antropólogo y músico canadiense Schafer, (1976) quien también tuvo interés en temas sobre la contaminación sonora, la ecología acústica, y es a raíz de todo ello fue que a finales del 60 e inicios del 70 fundó el World Soundscape Project, junto a otros investigadores que también tenían interés sobre este tema.

De acuerdo con Schafer (UNESCO, 1976):

Paisaje sonoro” (soundscape) es la expresión que empleamos para describir el entorno acústico. Sus propiedades no son, evidentemente, las mismas que las del «paisaje espacial» o «visual» (landscape). Pensemos en el número de personas que nos han ayudado a definir el sentido del paisaje visual: los geólogos han estudiado su estructura, los geógrafos su formación superficial, los pintores y los poetas lo han descrito, los ingenieros y los jardineros le han dado forma y los arquitectos y los urbanistas lo han embellecido. Pero, ¿quién ha estudiado el paisaje sonoro? Se trata de una disciplina que tenemos que aprender ahora o, más bien, que debemos volver a aprender. (p. 5).

Este llamado —indirectamente— a la concienciación sobre la labor de los paisajistas sonoros/field recorders, y en este caso documentalistas, da pie a que se siga esbozando, redefiniendo, criticando al propio concepto del soundscape que se ha ido empleando al largo de los años partiendo por consignas claras, como saber que cada espacio/lugar tiene una sonoridad peculiar.

Se entiende que la lluvia de Iquitos (Perú) no es la misma de Medellín (Colombia), y se debe a que cada paisaje sonoro en el mundo cambia, difiere del tiempo, clima, día, población, cultura, y más. Con esto llegamos a que ‘ningún sonido se repite, cada sonido es único’ en el tiempo y para quien lo escuche. Sin embargo, Schafer no profundiza en las relaciones de poder, la geopolítica y como los sonidos antrópicos comienzan a afectar al planeta. (Estévez, 2017).

A su vez, Cornejo (2014) menciona: “hoy en día todas las personas estamos expuestas a un bombardeo constante de vibraciones y ruidos urbanos provenientes de diferentes fuentes”. (p. 41). Schafer (2012) había mencionado que la cloaca sonora del futuro estaría en el cielo, pero está en todas partes.

En cuanto al origen del concepto de Paisaje Sonoro está ligado a trabajos artísticos a partir de sonidos grabados que se dieron en la música concreta, primero en Alemania el 13 de junio de 1930 con el trabajo Week-End (Fin de Semana) del cineasta experimental Walter Ruttmann, y posteriormente con Pierre Schaeffer a finales de los años cuarenta, cuando creó las bases de la música concreta. (Rezza, 2009).

Esta pieza (Week End) fue encargada en 1928 (se entregó en el 30) por el director de Radio Berlín, Hans Flesch a Ruttmann y se le consideró el primer film acústico, mencionado también como acoustic film o audio documentary, la obra fue entregada dos años más tarde. Week-End es un encadenamiento de sonidos montados, yuxtapuestos que relatan el trajín de un día de trabajo a un día festivo. Cada sonido colocado —registrado gracias a la tecnología del sonido óptico en la película

cinematográfica—, es un reflejo, un espejo de una realidad del momento contada a través de paisajes sonoros para esa pieza. (Rezza, 2009).

Las características/rasgos del soundscape brindará información, dirá la importancia de aquellos sonidos, y su jerarquía entre ellos mismos. En prima, se debe escuchar e identificar estos rasgos significativos para poder entender o ubicarnos en el lugar que se registrará. Para Schafer (1967), estos son los rasgos del soundscape:

**Señales sonoras** (Sound Signal): se escuchan conscientemente y son los de primer plano (foreground sounds). Por ejemplo, los cláxons, la sirena de las ambulancias, sonido de campanas, etcétera. Además, que las señales sonoras pueden a menudo organizarse en códigos que brindan mensajes de una considerable complejidad para ser transmitidos a aquellos que puedan interpretarlos. **Tonalidad** (Keynote): Los sonidos tónicos no tienen por qué ser escuchados conscientemente: se escuchan por casualidad, más no deberían pasarnos inadvertidos, ya que estos sonidos se convierten en hábitos de escucha a pesar de sí mismos. Los sonidos de fondo (background sounds) tienen por concepto la de nacer desde la naturaleza, de acuerdo con el clima y la geografía, como el sonido: del agua, de los animales, etcétera; y en el plano urbano es conformado por sonidos como: conexiones eléctricas, los motores de autos, entre otros. **Huellas sonoras** (Soundmarks): son los sonidos que representan a una comunidad, área específica y son reconocidos por esta misma, por ellos adquiere un valor simbólico y muchas veces afectivo. (Schafer, 1977, pp. 9-10).

Las huellas sonoras una vez identificadas deben ser protegidas, pues constituyen a la identidad y hacen que la vida acústica de esa área sea única (Schafer, 1977). La **clasificación** que se puede tomar en cuenta de acuerdo al paisaje sonoro:

**Paisaje sonoro hi-fi:** es uno en el que los sonidos discretos se pueden escuchar claramente debido al bajo nivel de ruido del ambiente. Los sonidos se sobreponen menos frecuentemente, hay perspectiva (amplitud de fondo), primer plano y fondo. Estos paisajes se manifiestan más en el campo que en la ciudad, y más en los tiempos antiguos que en los modernos **Paisaje sonoro lo-fi:** Los distintos planos se empastan unos con otros, y es muy difícil discernir figuras o fondos

claros. Estos paisajes son típicos de las grandes urbes debido sobre todo al ruido del tráfico en las calles, periféricos y carreteras. (Schafer, 1977, pp. 43-49).

Para el músico y ecologista del paisaje sonoro, Bernie L. Krause, quien ha dedicado más de 40 años de su vida a grabar los sonidos de la naturaleza, en 1968 fundó la organización Wild Sanctuary, dedicada a la grabación y archivo de paisajes sonoros naturales. Krause ha acuñado tres fuentes de sonido del paisaje sonoro: **biofonía**, incluye los sonidos producidos por organismos vivientes; **geofonía**, abarca a los sonidos de elementos naturales y fenómenos, tales como el viento, lluvia, olas de mar, etcétera; y **antropofonía**, hace referencia al sonido producido por actividades humanas. (Krause, 2012).

El paisaje sonoro, al tratarse de una forma de representación de la realidad tiene cierto carácter poliédrico, es decir, que podemos enfrentar el análisis de sus contenidos desde prácticamente todas las disciplinas del conocimiento. Dependiendo cual sea el objeto de la grabación sonora, podremos analizar aspectos sociales, culturales, políticos, ecológicos, biológicos, y un larguísimo etcétera de puntos de vista o escucha sobre un paisaje sonoro. (Comelles, 2015).

Para que exista un paisaje sonoro alguien debe estar presente en ese momento del hecho, para describir lo que escucha, porque cuando hablamos de soundscape no se trata de asumir cómo estaría sonando un lugar, sino, como está sonando en tiempo real.

Así pues, el músico y artista sonoro, Toop (2016) señala: se pueden cerrar los ojos, pero no tus oídos [...] Hay que confiar en los sonidos, y al mismo tiempo no se puede confiar en ellos, ese es su poder. Cuando ciertos sonidos que deberían estar presentes se ausentan, tememos. (pp. 15-20).

El productor radiofónico argentino Godínez (2017), remarca la importancia del soundscape en el documental como una mirada sobre el entorno para registrar las señas culturales y disponibilizarlas también para su apreciación estética [...] El

paisaje sonoro otorga verosimilitud a las historias, ofreciendo entornos reales que además suenan como reales y que también hablan de un tiempo, un lugar, una cultura, un personaje. (F. Godinez, comunicación vía email, 31 de agosto, 2017).

Mientras que, para la mexicana pionera en la investigación del género, Lechuga (2017), hace hincapié en que sin el soundscape no tendríamos elementos sonoros para describir un espacio determinado. Perderíamos al receptor al quitarle la capacidad de imaginar los ambientes que se retratan con puro sonido (párr. 15). Y quien refuerza su concepto es la documentalista francesa Gros (2017), porque de acuerdo en sus palabras: el paisaje sonoro es un elemento fundamental para recrear espacios “reales” o imaginarios, para dar profundidad, textura, respiración, vida al documental. (D. Gros, comunicación vía email, 9 de noviembre, 2017)

Para el artista e investigador sonoro venezolano con residencia en Colombia, Gómez (2017) , señala que un artista que se desarrolle en los ámbitos de la teoría-práctica de este campo (soundscape) debe diferenciar lo que es figura, fondo y campo (Figura y Fondo como también lo llama Schafer), en sus palabras: “si observo un objeto que se me muestra por ejemplo un lápiz, éste sería la figura, el fondo sería la mano de quien me lo muestra y lo que está detrás de él; el campo es donde estamos contenidos quienes observamos, en los 360°”. (J. Gómez, comunicación vía email, 7 de octubre, 2017).

En Lima (Perú), el periodista e investigador sonoro Cornejo (2017) ha registrado, estudiado y analizado los paisajes sonoros de nuestra capital. En sus palabras “el documental intrínsecamente incluye el paisaje sonoro. No puede existir uno sin el otro”. (A. Cornejo, comunicación vía email, 25 de setiembre, 2017).

El recorrer de los realizadores de documentales sonoros o de plataformas web especializadas en el género, han comenzado a entender al soundscape, sin precisamente haber tomado en cuenta las menciones de Schafer. Lo cual, brinda de igual modo, una paleta de definiciones con la que más de uno se puede sentir

identificado y hacerse una mirada interna sobre su propio desarrollo y dominio de técnica al capturar los sonidos que rodean.

Según la periodista francesa y realizadora de documentales sonoros, De Beauvoir (2016) en la publicación del foro SONODOC se refiere al soundscape como su caja de herramientas, de donde se desprenden los elementos del silencio, ruidos y sonidos de ambiente, permitiendo al oyente poder ubicarse en un mapa-imaginario real.

Para la periodista cubana Pérez (1992), se debe grabar como mínimo un minuto de los sonidos ambientales antes de comenzar la entrevista. (párr. 5). Con el fin de poderlas incorporar luego en el montaje del documental. Todos los que se han acercado al feature desde distintas miradas y/o escuchas, se han percatado de la importancia de los sonidos reales/ambientes que al fin y al cabo viene a ser el soundscape empleado en documentales.

En su experiencia, a raíz de las distintas técnicas que ha analizado y empleado el soundscape en documentales, Cornejo (2017) plantea una primera lista de clasificación de los tipos de soundscapes o metasoundscapes —la cual se puede ampliar/discutir— para el propio género del documental sonoro, término que también se ha empleado en un contexto, propiamente dicho, musical, pero que ahora permite esclarecer dudas en cuanto al rol del soundscape en el documental.

Cuadro 1

<b>Tipos de soundscapes o metasoundscapes</b>	
Paisaje sonoro puro	Aquellas porciones de audio registradas y utilizadas sin manipulación, o modificación alguna, desde su captura hasta su inserción en las obras documentales.
Paisaje sonoro intervenido	El que tuvo algún tipo de manipulación tecnológica en el momento del registro, edición, y/o masterización, ya sea en intensidad, frecuencia, amplitud, reverberación etc.
Paisajes sonoros compuestos grabados	Composición de dos o más paisajes sonoros, pueden ser puros o intervenidos.
Paisajes sonoros compuestos en vivo:	Composición de dos o más paisajes sonoros a manera de performance en vivo, sin edición, estableciendo un guión o partitura previa, así como una intencionalidad en el desplazamiento o traveling de los micrófonos o grabadoras, desde un punto A hacia el B, así como la presencia o ausencia del grabador de campo (field recorder), o las diversas técnicas de espacialización sonora.

Fuente: (A. Cornejo, comunicación vía email, 25 de setiembre, 2017).

En la práctica, más de un investigador sonoro se ha topado con las tipologías que estipula Cornejo (2017), haciendo registros con paradas, por ciclos, una secuencia de días, semanas, meses, atravesando el propio paisaje sonoro; buscando objetivos específicos para propósitos marcados, empleando técnicas de grabación, sin dejar de lado la documentación para futura digitalización, catalogación y publicación.

La colaboradora y alumna de Schafer, Hildegard Westerkamp, ecologista y artista sonora, es una de las principales pioneras en el paisajismo sonoro, en la composición y las técnicas de grabaciones de campo, y también una de las primeras artistas sonoras en indagar el paseo sonoro. (Nedev, 2013).

**El traveling, soundwalking o paseo sonoro**, tiene como principal objetivo escuchar el entorno y es empleando para registrar desde un punto A hasta el B; esta técnica puede tener muchas formas, su esencia es redescubrir y reactivar el oído de quien lo realice. Se puede cubrir un área amplia o centrarse alrededor de un lugar en particular. (Westerkamp, 1974).

La experiencia de “estar ahí fuera”, caminar, escuchar y grabar, crea un sentido de compromiso inmediato y reflexión simultánea. No solo se trata de participar, [...] sino que crea una nueva perspectiva, ofrece información y es una fuente muy inspiradora para conocer un lugar con mayor profundidad. (Westerkamp, 2015).

Rezza (2010) remarca el trabajo de un cuidador de sonidos:

Hoy contar la historia no pasa simplemente por un libro escrito o una tabla o un pergamino; la historia se cuenta a través de la radio, de la televisión, de Internet hasta desde un cartel pegado a un autobús. Las formas de registrar nuestro presente han cambiado y se han multiplicado y no sólo eso sino que además la cantidad de personas que participan en la obtención, documentación, almacenamiento y transmisión de la historia es cada vez mayor, incluso ahora es más fácil el intercambio y difusión de esa información. Sin embargo, los sonidos (que forman parte fundamental en esta transformación de las nuevas formas de registrar y contar la historia) han quedado relegados a jugar un papel secundario. (p. 1).

Se colocan las siguientes gráficas que se han desarrollado en las sesiones de educación sonora con GRIS Perú (Grupo de Investigación Sonora del Perú) en el 2017 —las cuáles nos servirán como guías— donde se mencionan los tipos y las técnicas de grabaciones que un investigador, y en este caso un documentalista, puede encontrar y/o realizar en campo.

Las técnicas de grabación que se ejemplificarán son dos: estáticas y en movimiento (**traveling, soundwalking o paseo sonoro**).

**Técnica de grabación estática:** Es quizá la técnica con la que la mayoría se inicia al grabar paisajes sonoros. Se puede hacer por minutos, horas, incidencia en días, semanas, y así sucesivamente hasta tener la muestra de un período específico. En lo usual el paisajista sonoro se posiciona con su grabadora y/o micrófono hacia una sola dirección, espera a que los eventos sonoros se desarrollen en el lugar determinado escogido. **Técnica de grabación en movimiento (traveling, soundwalking o paseo sonoro, también llamadas derivas):** Aquí puede existir una mezcla entre lo estático y el movimiento, depende del investigador el tiempo en proporción que le

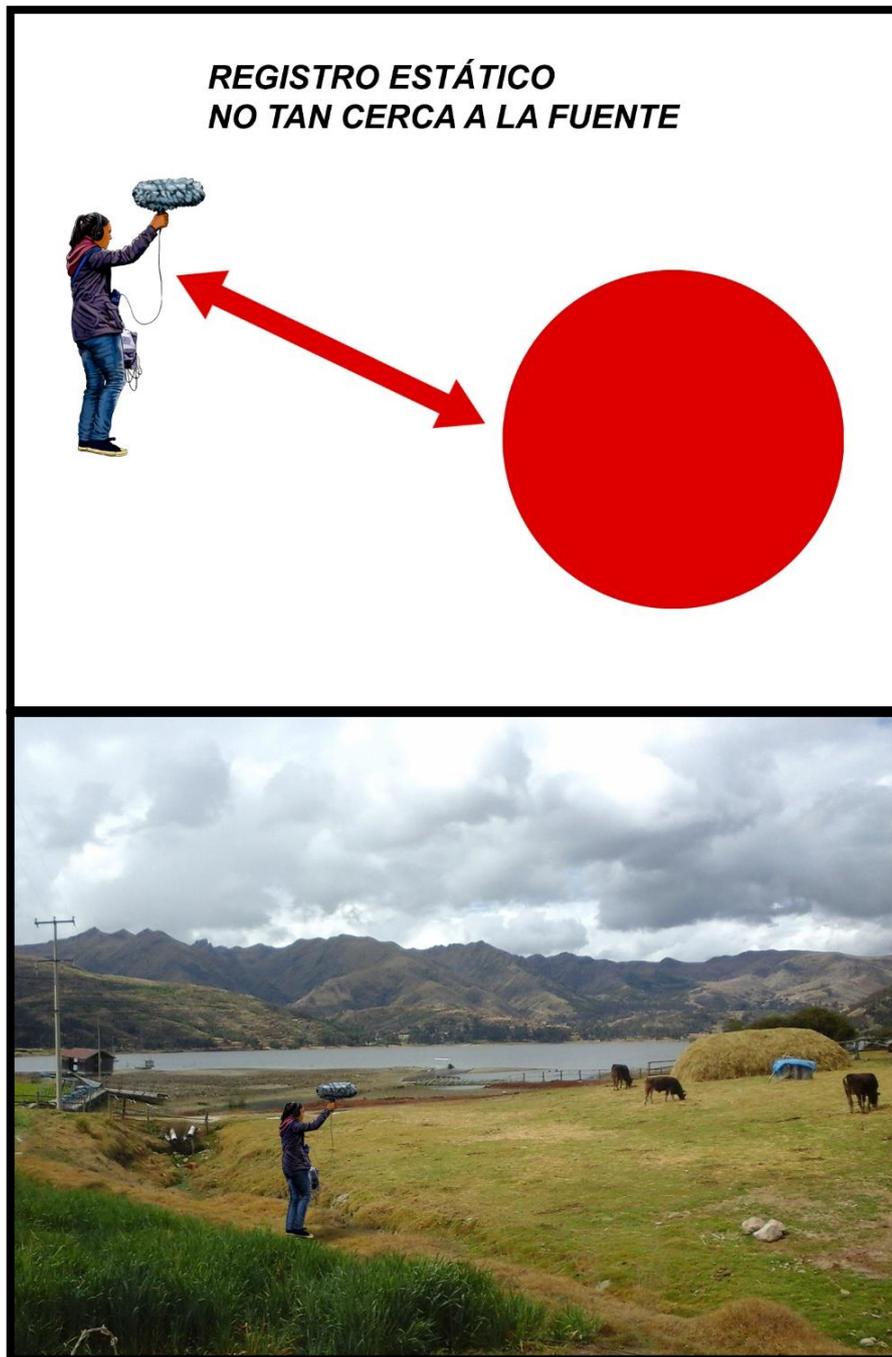
dedique a cada acción. Esta técnica requiere de dominio y experiencia del equipo a emplear. Es con base en un recorrido específico, cuenta con un punto A-B (inicio –final). (GRIS Perú, 2017).

**Figura 1: Técnica de grabación estática**



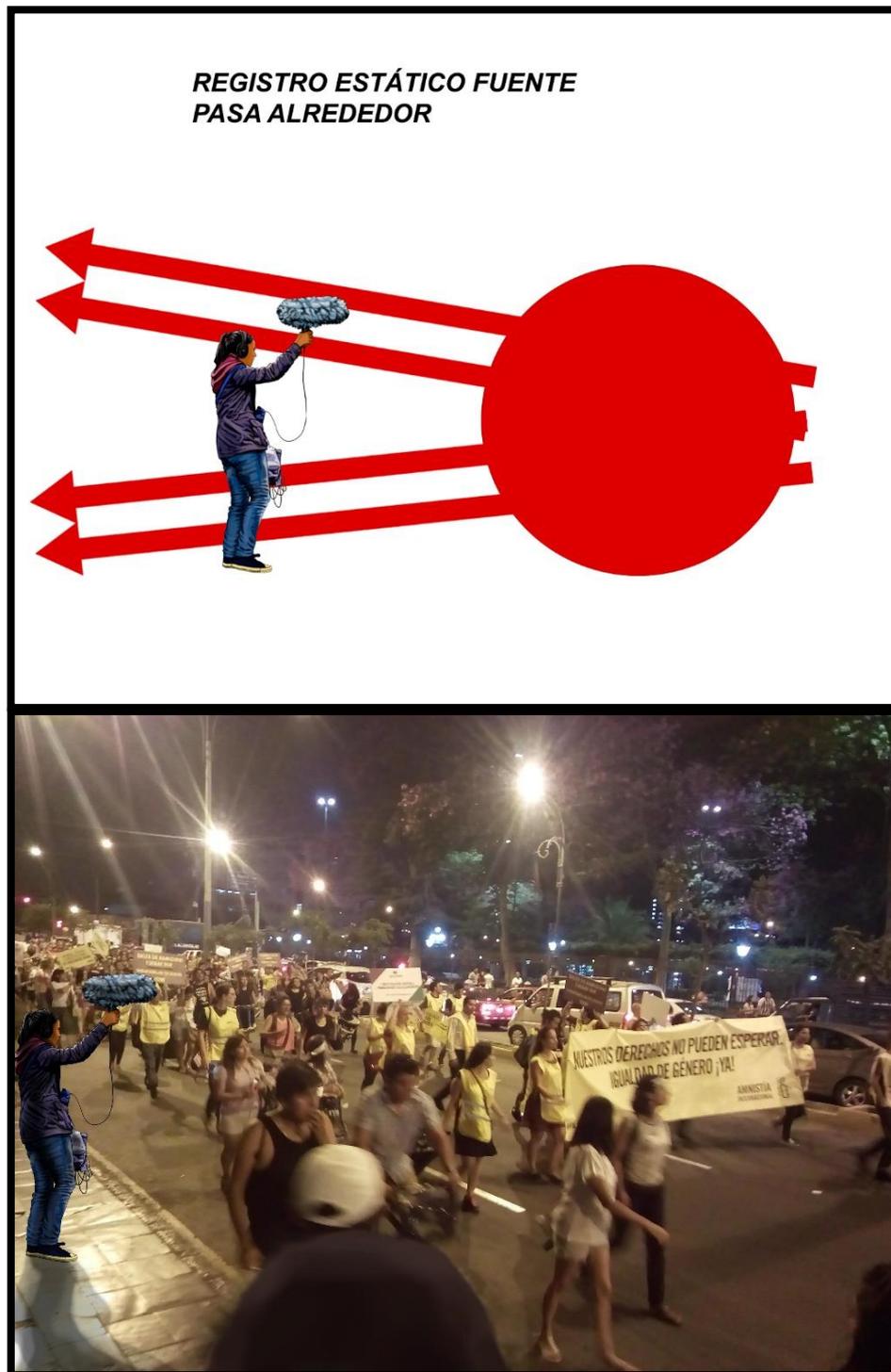
**Figura 1:** Fuente propia.

**Figura 2: Técnica de grabación estática**



**Figura 2:** Fuente propia.

**Figura 3: Técnica de grabación estática**



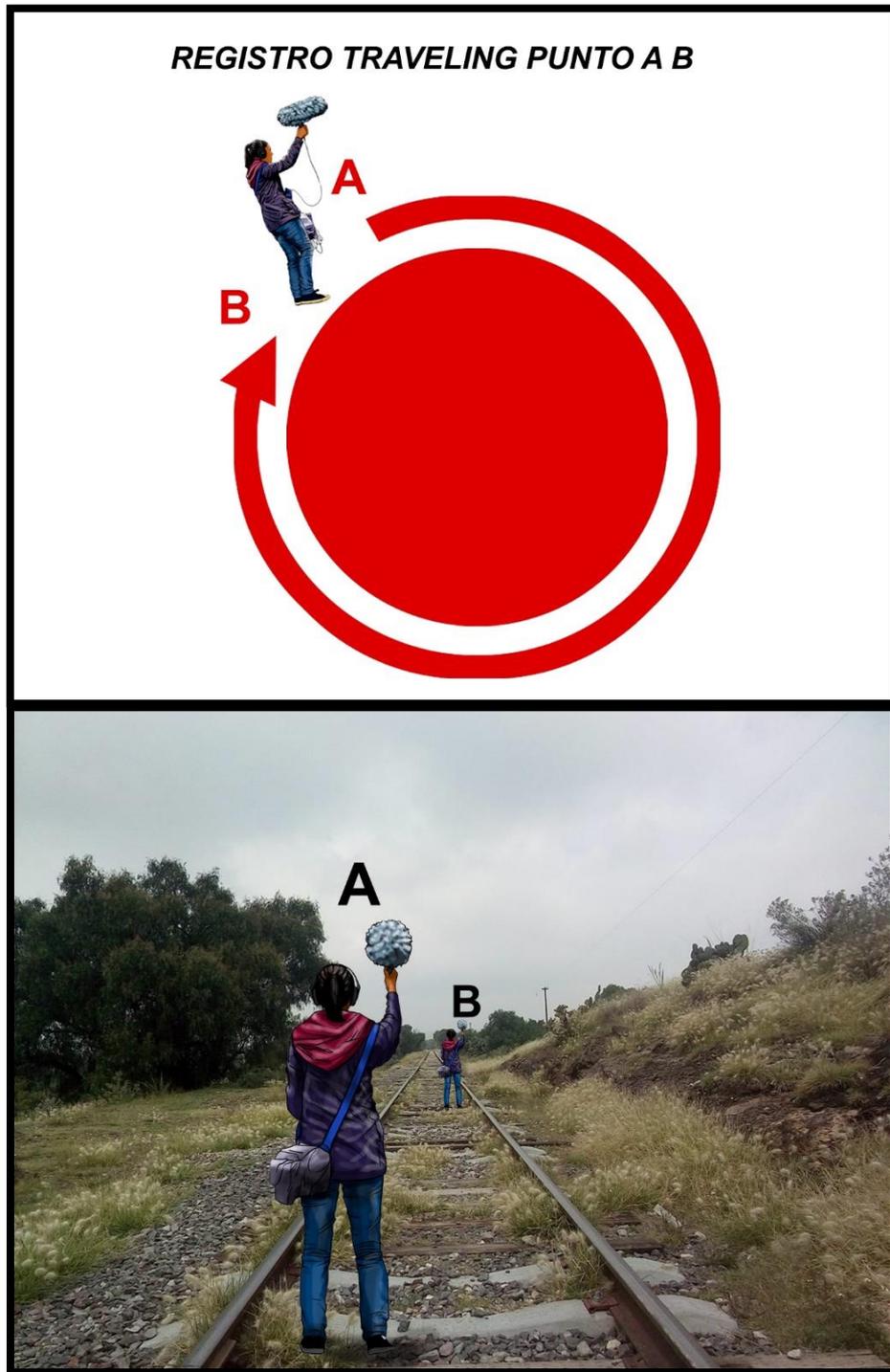
**Figura 3: Fuente propia.**

**Figura 4: Técnica de grabación en movimiento**



**Figura 4:** Fuente propia.

**Figura 5: Técnica de grabación en movimiento**



**Figura 5:** Fuente propia

Sin embargo, no basta solo con saber los tipos de paisajes sonoros y/o técnicas de grabación que un investigador puede encontrar in situ o realizar en la postproducción, sino que, se debe tener en cuenta tres momentos importantes con respecto al registro de soundscapes, Cornejo (2017) los explica: **1) análisis del espacio**, se debe escuchar el entorno antes registrar, pre escucha; **2) monitoreo**, escuchar durante, en tiempo real y **3) análisis interpretativo y técnico**, después del registro. (A. Cornejo, comunicación vía email, 25 de setiembre, 2017).

La parte técnica se aprende en el proceso, nadie le es ajeno a ello —nos lo brinda la práctica peregrinante, el error contador y el regreso catalizador—. Entonces ya no hablamos de sonidos para acompañar y/o no dejar vacíos en un documental, se busca de retratar a una sociedad, un lugar, una historia a través de su propio paisaje sonoro, y del cómo este juega un rol importante para contarla. Igualmente, Schafer (2008) acota: “el entorno sonoro de cualquier sociedad es una importante fuente de información”. (p. 27).

Es cierto que ningún sonido se repite, y justamente para no caer en el hecho de grabarlo todo, —en el uso excesivo de la palabra— con tal de no perder algo, y tampoco grabar lo mínimo, se puede tomar en cuenta una muestra considerable de paisaje sonoro de quince a treinta minutos mínimo y extenderse hasta más de una hora (tomando en cuenta las características del propio soundscape). Sin embargo, para llegar a esto hay que tener un proceso básico, que Cornejo (2017) señala a continuación con las cinco preguntas claves empleadas en muchas profesiones, específicamente en el ámbito periodístico, y que situaremos al registro de soundscapes:

**¿Dónde?** Espacio **¿Cómo?** Técnica de registro y tecnología necesaria para el registro **¿Cuánto?** El tiempo de registro, los ciclos, las muestras **¿Para qué?** El concepto y la idea del proyecto **¿Qué?** El objeto o evento de registro. Este procedimiento, posee una característica transversal: la documentación. (A. Cornejo, comunicación vía email, 25 de setiembre, 2017).

El rigor de estos pasos es para no caer en el error del no saber la información del registro (lo que se llama metadata, las fechas tópicas y crónicas) hecho en un soporte documental (tarjetas sd, discos duros externos, cassettes, cintas, y otros). Además, este simple proceso, una vez ya aprendido, facilitará el trabajo en campo antes de presionar el rec, y saber lo que debemos, queremos, necesitamos registrar. Todos estamos expuestos a los mismos sonidos en un lugar-espacio-tiempo determinado, los entendemos y procesamos de distinta manera. No obstante, el investigador debe estar previsto de una ficha especializada para realizar apuntes, o en todo caso por la vorágine de la labor, grabar su voz al inicio o al final del registro, para no perder ciertos detalles.

A continuación, se presenta una ficha técnica que servirá en el registro de soundscapes para una pieza de documental sonoro (y otras producciones).

**Tabla 1**

*Ficha técnica*

<b>Registro de soundscape – PS001</b>		
Nombre del investigador:		
Lugar de grabación:		
Fecha y Hora:		
Condiciones de clima:		
Distancia aprox. de la fuente sonora:		
<b>Características del PS</b>		
Foregroundsound (sonido de primer plano):	Backgroundsound (sonido de fondo):	Soundmark (huella sonora):
<b>Técnica</b>		
Equipo de grabación:		
Frecuencia y formato de grabación:		
Técnica de grabación:		
Observaciones del lugar:	Imprevistos:	

Fuente: GRIS Perú, 2017.

### 1.2.1.3 La tecnología para cazar sonidos

El cineasta ruso Denís Abrámovich Káufman, más conocido por su alías Dziga Vertov, fue uno de los primeros interesados en la grabación de sonidos con una grabadora modelo 1900 o 1910 Pathephone, y proponía conceptos novedosos como fotografiar sonidos y ruidos, el radio ojo, y el cine filme acústico: este último, fue utilizado por Alfred Braun, director de Radio Berlín, un para denominar el género de su pieza radiofónica (La piedra sonora) *Der tönende Stein*. (Camacho, 2007).

El presupuesto juega un rol importante, pero no determinante al momento de registrar soundscapes. Se podría tener la mejor grabadora y micrófonos, pero si no se tiene técnica, creatividad, y concienciación; toda la maquinaria que se pueda poseer pasaría a ser un juguete para presumir y ser mal empleado.

Si la economía no permite a documentalista tener grabadoras de campo y portátiles (las más conocidas: Zoom, Tascam, Sony, y un sinfín de etcétera.), puede iniciar registrando con un Smartphone que tenga una aplicación de grabar sonidos, no la tan conocida app ‘notas de voz’, debido a que esta comprime los archivos de sonido (en su mayoría de casos), no permite ajustar los valores a la grabación, porque la mayoría tiene formato de audio no mayor al mp3 320 kbps.

Se mencionarán algunas consideraciones que se deben tomar en cuenta para quien inicie la grabación de soundscapes con aplicaciones móviles, ya que, en la práctica, un buen tema de documental cae por no prestarle importancia a los detalles técnicos. La ingeniera e investigadora de sonido argentina, Rezza (2016), ha desarrollado una lista sobre lo que debería permitir y tener las aplicaciones de grabación de sonidos:

- a) Que grabe sonido sin comprimir en formato: PCM, WAV o AIFF.
- b) Que también permita grabar en formatos sin pérdida como FLAC, ALAC, MPEG-4, WMA.
- c) Que permita grabar a una resolución de audio de 24-bit, 48kHz como mínimo (si es mayor mejor).
- d) Que permita ajustar los niveles de ganancia.
- e) Que permita cambiar la

frecuencia de muestreo. f) Que permita cambiar los niveles de ganancia de grabación. g) Que muestre los niveles de grabación en la pantalla, para que puedas hacer los ajustes necesarios. h) Que guarde los archivos en múltiples formatos (al menos WAV y MP3) y en archivos separados. y) Puede ser de utilidad que tenga la capacidad de enviar por correo electrónico la grabación, que permita subir el archivo a Internet o que permita el almacenamiento en la nube. j) Que no tenga límites de tiempo de grabación. k) Que se puedan utilizar marcadores durante la grabación. (p. 2).

Se considera necesario agregar un punto más que permita monitorear en tiempo real: esto es sumamente importante. Se debe escuchar lo que se graba, y no el asumir como estaría sonando por el simple hecho de ver los sucesos. Otro punto, a considerar es la facilidad para agregar texto descriptivo, se mencionó líneas arriba la importancia de la metadata para la documentación, pensando en ello, este detalle ayudaría al documentalista pre o post grabación, redactar lo que considere como observaciones.

El detalle tecnológico para la grabación de sonidos se convertiría en una posibilidad de alcance para que muchas personas puedan contar sus historias. En palabras de la realizadora francesa de documentales sonoros residente en Colombia, De Beauvoir (2015) menciona: “el acceso fácil a la tecnología está abriendo la puerta a los potenciales productores por venir”. (p. 23).

Rezza (2016) elaboró una guía para la elección de acuerdo a las necesidades y prioridades de quien inicie a grabar con un smartphone, dentro esto, hace un desglose de los sistemas IOS y Android. A continuación se mostrarán algunas aplicaciones que permiten grabar sonidos, y pueden ser aplicadas para la producción de un documental sonoro, dejando de lado el pensamiento de un alto costo en las producciones.

Tabla 2

Guía de sistemas IOS y Android

<b>Sistema IOS</b>	
	<p><b>RØDE Rec</b></p> <p><b>Para sistemas:</b> Apple IOS</p> <p><b>Formatos de grabación:</b> WAV, AIFF, AAC, Apple Lossless, FLAC.</p> <p><b>Resolución de audio:</b> 24-bit, 48kHz estéreo/mono (graba a 96kHz con el micrófono RØDE i-XY)</p> <p><b>Tipo de grabación:</b> Mono/Estéreo</p> <p><b>Otras ventajas:</b> Puedes monitorizar el audio mientras grabas.</p> <p>Versiones de la App: Existen dos versiones de la App RØDE Rec LE es una versión gratuita y la versión RØDE Rec con un costo de \$5.99 USD.</p> <p><b>OBS:</b> La diferencia entre la versión paga y gratuita es que la paga te permite cambiar el nivel de ganancia de la grabación, tiene un ecualizador paramétrico, compresor/expansor, múltiples formatos de exportación de archivos, una amplia gama de frecuencias de muestreo, funciones para subir a la nube de Dropbox o Soundcloud o vía FTP y funciones de edición de audio.</p>
	<p><b>TASCAM PCM recorder mkll</b></p> <p><b>Para sistemas:</b> Apple IOS</p> <p><b>Formatos de grabación:</b> WAV</p> <p><b>Resolución de audio:</b> 16-bit, 44,1kHz</p> <p><b>Tipos de grabación:</b> Mono/Estéreo</p> <p><b>Tiempo de grabación:</b> 12 hs en Mono – 6 hs Estéreo</p> <p><b>Versiones de la App:</b> Esta aplicación es gratuita</p> <p><b>OBS:</b> Permite ver y modificar los niveles de ganancia de grabación en pantalla. Incluye un ecualizador y un limitador. Guarda las grabaciones en formato WAV. Permite compartir archivos vía email y Soundcloud.</p>

## Sistema Android



### RECFORGE PRO

**Para sistemas:** Android

**Formatos de grabación:** WAV/MP3 (up to 128kbps)/OGG (up to 250 kbps)

**Resolución de audio:** 32, 48kHz

**Tipos de grabación:** Mono/Estéreo

**Versiones de la App:** \$3.99 USD

**OBS:** Esta aplicación se encuentra en diversos idiomas. Otorga la posibilidad de compartir en diversos servicios como Soundcloud, Dropbox, Google Drive, etc.



### Hindenburg Field Recording

**Para sistemas:** Android/Apple IOS

**Formatos de grabación:** WAV/AAC/MP2/ALAC

**Resolución de audio:** 24 bit, 48KHz

**Tipos de grabación:** Mono/Estéreo

compatible con los accesorios adecuados.

**Versiones de la App:** \$29.99 USD Esta aplicación tiene herramientas de corte, edición, compresión. Otorga la posibilidad de envío por email de archivos, subidas a Soundcloud, iTunes y FTP.

Fuente: Rezza S. (2016). *Guía práctica de grabación con un Smartphone. Aplicaciones de grabación*. Recuperado de <https://solrezza.com/grabacion-smartphone-2016/>

El papel del documentalista podría quedar de lado en un mundo donde todos pueden contar sus historias gracias al acceso de la tecnología. Sin embargo, Roque (2018) argumenta:

El mundo necesita de esas historias contadas con sonido, pero pensadas más allá del concepto primario cuando el protagonista la cuenta con la ayuda de esa tecnología de punta accesible para todos. Es el documentalista quien le imprime su visión de autor y trabaja los códigos estéticos que no siempre podría desarrollar el propio protagonista de la historia. Me refiero al toque artístico o visión más pensada, amén de los otros recursos sonoros que formarían parte de la pieza. Hay atmósferas sonoras que elevan la capacidad del receptor para imaginar y construir la historia a partir de lo que escucha y no de lo que ve. Esa recreación que es capaz de hacer el oyente a partir de lo que escucha es esencial en la decodificación del mensaje. (J. Roque, comunicación vía email, 19 de abril, 2018).

Por otro lado, el director del Centro de Producciones, Godinez (2017) recomienda algunos puntos a quienes van a iniciarse en el mundo de la grabación para un documental sonoro:

Grabar desde antes y hasta mucho después de cada escena o entrevista, ahí aparecen cosas ricas. Luego, no interrumpir a los entrevistados, o intentarlo, para luego poder optar por extraer sus voces sin que quede la propia. Pensar en el grabador como una cámara, con la cual he de mostrar el lugar o el personaje a los oyentes. Tratar de no rozar mucho con cosas, dejarla quieta cuando se puede, y moverla buscando “enfoces” particulares cuando se necesita. Grabar en wav, ir descargando, tener pilas de repuesto. Ir anotando al finalizar cada entrevista o registro, lo que nos pareció más importante, para que luego no se haga más difícil el momento de la jerarquización y edición. Y en edición, anotar tipo libreto esas cosas para ir intercalándolas y que sea equilibrada y rítmica la participación de las distintas materias. Interpretar ruidos, silencios y errores. Pensar en obtener documentos sonoros, sea de archivo como de nuestra propia investigación; o traducir a lo sonoro documentos que encontramos y estén en otro lenguaje (video o texto). (F, Godinez, comunicación vía mail, 31 de agosto del 2017)

Al fin y al cabo, todo es práctica, saber cómo entrar y volver a salir de la historia que uno está contando, saber girar el timón, no depender de la tecnología, pero si saber operarla hasta con los ojos cerrados.

### 1.2.2 Producción radiofónica

La producción radiofónica se refiere al proceso de la elaboración y creación de contenidos, programas, piezas sonoras de un género y/formato específico para que pueda ser emitido, y responda al interés o al tema tratado del medio radial.

Para la profesora e investigadora en el Departamento de Comunicación de la Universidad Pompeu Fabra (Barcelona, España), Rodero (2004) el concepto de producción radiofónica se da cuando:

Lleva implícita la idea de un adecuado conocimiento tanto del proceso de la realización concreta del producto final como de lo que hemos denominado elementos para elaborar y realizar el producto. De esta manera, siempre entenderemos la realización como la última fase del proceso de producción, aquella que da origen material al producto definitivo. Podemos entonces resumir ese proceso en los siguientes pasos: **1) Concepción:** como conocimiento y recogida de los elementos productivos, **2) Selección:** como la elección de elementos productivos. **3) Diseño:** que comprende la combinación y estructuración de elementos productivos. **4) Realización:** como la materialización del producto. (p. 14).

Se le entiende como el trabajo integrado entre creativos, artistas, periodistas, investigadores, técnicos, coordinadores, operadores, productores, director, locutores, conductores, que realizan un mismo fin, productos para la radio. Es de vital importancia que todo el equipo involucrado tenga noción de las posibilidades de creación del lenguaje radiofónico.

De acuerdo con Cebrián (1983):

La mediación humana en la radio se desarrolla en una triple dimensión: a) La de los planificadores y organizadores de la programación. b) La de los realizadores – productores técnicos, y c) La de los responsables inmediatos de las emisiones. Es decir, la de los generadores de esquemas e ideología general y profunda de la emisora, la de los plasmadores en programas concretos y la de aquellos que se encargan de dar una continuidad efectiva a todo lo producido seleccionado para la emisión. Esta tipología categórica no debe identificarse ni confundirse con las especialidades profesionales recogidas en los ordenamientos laborales de las emisoras (...), dado que las denominaciones profesionales varían con el tiempo y con cada nueva negociación laboral, además de ser indiferente según los países e, incluso, según sus emisoras. (p. 12).

Para cumplir lo mencionado por Cebrián (1983), habría que desestigmatizar a la radio en sí, y no pensarla solo como un medio de difusión, sino, como creadora de arte.

El medio de comunicación radiofónico cuenta con roles y funciones ya conocidas y establecidas, las cuales son: a) informar; brindar noticias de los hechos del día a día, estadísticas, datos, mantiene al ciudadano actualizado de lo que sucede, brindándole elementos necesarios para que debata, se desenvuelva y participe; b) educar; acerca las distancias para comunicar, dar, contenidos educativos a lugares donde no llega la universidad y los colegios. Este hecho se puede dar a partir de campañas con el tenor cultural, salud, historia; y c) entretener; cumpliendo el pensamiento de la radio como compañera, esta función brinda contenidos de distracción, diversión, y hace que el público se sienta parte de lo que se viene desarrollando. (UNESCO, 1946).

Así pues, los bien conocidos elementos de producción radial son: los identificadores, id logos, presentación y cierre de programa, cabeceras y salidas de tanda, marcadores o sellos, stinger, jingles, shotguns, mainstream ids, enlaces (musicales, vocales, mixtos).

Más allá de ello, en algunos casos se ha tomado a la radio como un looper de conversaciones banales, el protagonismo se lo lleva la intensidad de la voz, las presentaciones informativas son casi siempre las mismas, la publicidad en vivo rara vez no es disforzada, y entonces se olvida de sonar natural para generar un real acercamiento con el oyente.

Originalmente, la radio fue (y lo es aún) sobre todo una fuente de noticias y entretenimiento. Como resultado, el arte acústico dentro del medio es generalmente visto como una manera de embellecimiento. Es tratado como un lujo sujeto al estado de ánimo del momento, considerado en algunas ocasiones como algo relevante, en otras como carente de significado e inclusive malo como negocio (Hagelüken, Iges & Camacho, 2006).

Dentro de las reflexiones sobre la radio, se encuentran también las del berlinés filósofo, crítico literario, Benjamin (2015), señala

El error capital de esta institución consiste en perpetuar la separación radical entre hablante y público, una separación desmentida por sus propios fundamentos técnicos. Hasta un niño se da cuenta de que a la radio le interesa poner el micrófono delante de cualquier persona con cualquier motivo; hacer al público testigo de entrevistas y conversaciones en las que se da la palabra a este o aquel. (p. 371).

Un radialista, curioso en este mundo sonoro debera explorar la producción radiofónica artística, porque esta abre el abanico de posibilidades para generar nuevos contenidos, salir del molde y replantear las formas de hacer radio. En palabras del director y fundador de la ONG Radialistas Apasionados y Apasionadas, López (2013) manifiesta:

Usted puede tener buena voz, buenas iniciativas, saber de técnica y haber hecho cinco años de periodismo en la universidad. Pero si no siente algo por dentro, si no se mete en la magia del medio, si no disfruta el programa, nunca llegará a ser un buen radialista. Será un buen trabajador de radio, pero no un comunicador ni una comunicadora. (p. 27).

No basta con hacerse un acreedor de títulos y premios, no hay mejor galardón que el ser transparente con uno mismo al ejercer esta profesión de las comunicaciones.

Según Rincón (2006):

La radio es existencial en la medida en que es como la vida, refleja la rutina del diario devenir en su <<rutina narrativa de historias>> para contarnos lo que ha pasado en nuestro entorno (la información); en la medida en que promueve los relatos para construir las mitologías populares (esas historias que pasarán de boca en boca; la palabra que corre de boca en boca convoca); en la medida en que suministra formas diversas del habla nacidas desde la práctica y la inventiva popular; en la medida en que comunica desde el humor y la ironía propias de la conversación de café; en la medida en que imagina poesía cotidiana y paisaje sonoro; en la medida en que produce sentimentalidad al estilo de la música popular. (p. 156).

Del como uno se acerca al documental sonoro a través de la producción radiofónica, tiene que ver intrínsecamente con los roles y elementos mencionados, y toda una gama de experiencias (desde cualquier punto en realidad), por ejemplo: la curiosidad, la música, artes sonoras, la radiofonía, el cine, etnografía, periodismo, docencia, ingeniería de sonido, antropología, paisaje sonoro, del boca a boca, de la escucha de un documental, del podcast.

### **1.2.2.1 El rol fundamental de un tema claro para proponer un documental sonoro**

Trataremos de entrar en la composición de un documental sonoro desde la idea hasta su realización, tal es el caso de **Cartagena, ¿cara o sello?**, de los realizadores Charlotte de Beauvoir y Samuel Hirsch, cuya pieza permite viajar y palpar un tema real en Colombia: la desigualdad de ingresos económicos.

Esto inicia cuando de Beauvoir se encontraba en Francia y se comunicó con el director de la radio online pública francesa Arte Radio, Silvain Gire, para

proponerle una coproducción con la Universidad de Los Andes (institución donde laboraba la periodista), esta propuesta se da en el verano del 2011. Y es ahí cuando ambos comienzan a charlar sobre los posibles temas, enfoques y concluyen en la idea de la desigualdad de ingresos económicos en Cartagena de Indias, con dos personajes contrastantes: uno rico y otro no. (De Beauvoir, C, comunicación vía email, 16 de agosto, 2018).

La investigación pre terreno inició en agosto del 2011, y el proyecto finalmente fue aprobado en septiembre del mismo año, entonces a partir de allí comenzó una investigación a profundidad, mapeando las posibles fuentes a entrevistar y recopilando información sobre el tema. (De Beauvoir, C, comunicación vía email, 16 de agosto, 2018).

Este documental cuenta con dos personajes principales y quince secundarios, en estos últimos encontramos autoridades, personas de a pie, y sus paisajes sonoros, los cuáles le brindan la profundidad y contenido al documental propuesto por los realizadores. Además confirman esa hibridación entre arte y periodismo.

Cuando propongamos elaborar una pieza para (co) producción, debemos conocer la línea editorial de nuestros posibles aliados, y esta consideración la tuvo en cuenta Charlotte de Beauvoir. De acuerdo con Romero (2012): Los proyectos aprobados por el equipo de Arte Radio se montan y mezclan en los estudios del grupo en París. Las grabaciones previas son realizadas por los autores con el equipo de audio que ofrece la productora. La remuneración va en función de la complejidad del trabajo y de tiempo necesario para su realización. Un autor principiante cobra 140 euros por día, y un autor profesional, 200 euros por día. Habitualmente, un reportaje para principiantes cuesta entre tres y seis días hacerlo. Y un documental, de diez a treinta días. (p. 253).

Ambos trabajaron en base al nudo, la propuesta (pitch) que De Beauvoir (2018) le envió a Gire:

La Colombie est le troisième pays le plus inégal au monde. Ici, les 10% des plus riches se répartissent entre eux presque la moitié des revenus de

la nation (46%); à l'autre extrémité, les 10% des plus pauvres se contentent de 0,7%. A Carthagène, en janvier, les inégalités poussent à l'extrême : la haute société vient passer ses vacances dans cette ville de la côte caraïbe, qui détient le triste record du taux de Nécessités Basiques Insatisfaites le plus élevé des grandes villes de Colombie.

A Carthagène, les deux extrêmes vivent séparés mais se croisent tous les jours: les uns font le ménage pour les autres, les servent au restaurant ou conduisent leurs bateaux. Ça «sonne» comment, une société aussi inégalitaire ? Un tel pays peut-il réellement avoir un projet de nation en commun ? Et les intéressés, qu'en pensent-ils? (parr. 06, 07)

En español:

Colombia es el tercer país más desigual del mundo. Aquí, el 10% más rico comparte casi la mitad de los ingresos de la nación (46%); en el otro extremo, el 10% de los más pobres se contentan con el 0.7%.

En Cartagena, en enero, las desigualdades crecen hasta el extremo: la alta sociedad viene a pasar sus vacaciones en esta ciudad de la costa caribeña, que tiene el triste récord de la tasa de Necesidades Básicas Insatisfechas más alta de las grandes ciudades de Colombia.

En Cartagena, los dos extremos viven separados, pero se cruzan cada día: algunos limpian a los demás, los sirven en el restaurante o conducen sus barcos. ¿Cómo suena, una sociedad tan desigual? ¿Puede ese país realmente tener un proyecto de nación en común? Y los interesados, ¿qué piensan?

Es con base en esta sinopsis concisa, tanto Gire como la Universidad de Los Andes aceptaron financiar la realización del documental sonoro.

Este era el primer trabajo documental para De Beauvoir, y su compañero de realización para esta ocasión fue el productor de audio, Samuel Hirsch. El día de la conversación entre Gire y De Beauvoir, Hirsch se encontraba en la oficina de Arte Radio, por ello concretaron producir el proyecto con él. Cabe resaltar que en esa época había dos productores audio, Samuel y Arnaud Forest; y se turnaban cada quince días. Justo ese día estaba Hirsch, sino la realización se habría dado con este último (De Beauvoir, C, comunicación vía email, 16 de agosto, 2018).

Mientras De Beauvoir se encargaba del lado periodístico, cuadrar fuentes, preparar las preguntas para las entrevistas pactadas; Hirsch se encargó del lado técnico y paisajista sonoro (C. De Beauvoir, comunicación vía email, 16 de agosto, 2018).

El logro de trabajar en equipo es la comunicación y confianza. Si bien Hirsch no hablaba español, y no entendía las entrevistas, eso no le impedía sugerirle a su colega ciertos detalles y viceversa.

Después de todo el proceso de terreno, los realizadores obtuvieron veintidós horas grabadas en total, y dejaron descansar el proyecto por unos cinco meses aproximadamente. Luego Hirsch y de Beauvoir se encontraron en Francia para proceder con el montaje. La periodista estuvo cuatro semanas entre junio y julio del 2012. Ambos estuvieron involucrados en la estructura, pensando en cómo contarían la historia, marcando frases resaltantes, ideas, transiciones, pensando en los sonidos que también obtuvieron, y así comenzaron a armar el documental. Una vez que De Beauvoir regresó a Colombia, Hirsch se encargó de la mezcla final (C. De Beauvoir, comunicación vía email, 16 de agosto, 2018).

La esencia del documental fue una denuncia del cómo la alta desigualdad en el país abre una brecha en la sociedad (C. De Beauvoir, comunicación vía email, 16 de agosto, 2018). Esta obra fue tratada con alta sensibilidad y cumple la promesa de ver a través de los oídos, ofrece un periodismo de investigación con una huella artística inevitable en la composición de narrar estas historias reales con sonidos. Estas obras están pensadas para una escucha crítica, íntima a través del podcast.

En palabras de Gire (Romero, 2012):

Arte Radio fue la primera web que produjo podcast en Francia. Esto es esencial para la creación radiofónica [...] Hay autores que critican que no somos una radio. Y es cierto. Somos creación radiofónica, que es distinto. En las webs de las radios no se publican podcast sobre las

informaciones del tiempo o sobre el tráfico en la radio, sino de los contenidos más valiosos. Cuando se publica un podcast, es necesario el acto de voluntad por el que se le da valor y se le presta atención. Es es la creación radiofónica. Por lo tanto, el sistema a la carta resulta mucho mejor para la creación que la radio FM. (p. 254).

Al fin y al cabo producir un podcast es otra forma de hacer radio. Se vale del lenguaje radiofónico, de otros elementos y técnicas para desarrollar el contenido, pero los nombres en sí no limitan la narrativa empleada para las piezas.

### **1.2.2.2 El podcast**

El podcast no es el futuro de la radio, pero sí la otra radio. Lo que ha venido sucediendo en los últimos años es que gracias al desarrollo de las tecnologías (grabadoras portátiles, las apps de los celulares), y a las ganas de seguir contando historias, este medio se ha convertido en el aliado para la difusión de estos contenidos narrativos como los documentales sonoros.

El podcast parece ser seguro para permitirle a la historia oral florecer y llegar a que se expanda, como parte de una ‘esfera de audio’ de periodismo con arte. (McHugh, 2010).

En palabras de Lechuga (2017) otros medios de difusión (para el documental sonoro) aparte del podcast pueden ser: “Instalaciones sonoras con un determinado fin social. Sesiones de escucha en espacios públicos como forma de entretenimiento (si existe el cine al aire libre o de permanencia voluntaria, ¿por qué no hacer lo mismo con el cine sonoro?”

Quienes comparten la idea de difundir el documental sonoro a través del podcast y de la proyección como cine, son Gómez y Godinez (2017). Asimismo, aprovechar el alcance del streaming (en youtube también), la descarga de contenidos específicos [...] e incluso el apoyo de gráficas o visuales en una pantalla [...] todas

ellas como componentes del documental (F. Godinez, comunicación vía mail, 31 de agosto, 2017).

La difusión por internet está bien, pero también se deberían aprovechar las universidades, centros culturales, museos y galerías para crear salas de escucha donde se promueva una comunidad de discusiones y diálogos al respecto. (J. Gómez, comunicación vía mail, 7 de octubre, 2017).

Para la investigadora australiana McHugh (2010) “la desventaja del acceso en línea sin restricciones para los productores de audio y otras historias es, por supuesto, la ausencia de cualquier indicador de calidad editorial o artística”. (p. 187).

Sin embargo, para la productora de radio en Australia, Madsen (2009) menciona al respecto:

El podcasting reactiva las posibilidades de los bienes comunes creativos como reserva de riqueza cultural para todos: no en el sentido limitado de permitir el diálogo sin restricciones y la remezcla o información, pero permitiendo que las voces, el espacio y el tiempo resuenen en un nuevo entorno / ecología. A través del desplazamiento / difusión del tiempo / espacio. (p. 17).

Este medio permite una escucha activa, dirigida, y crítica, el editor de de la web pública francesa Arte Radio, Gire menciona al respecto:

La escucha radiofónica del documental en flujo es algo muy complicado. La gente tiene que estar presente, a tiempo y en el momento justo, y tiene que haber escuchado la introducción. Las condiciones ideales son las de los festivales o las de internet, que son condiciones de escucha cautivadoras en las que, como en el cine, uno se instala en una sala para escuchar y no se sale antes del final. [...] [Internet] ofrece una multiplicidad de posibilidades porque, de repente, nos podemos dirigir a la gente diciéndole: “¡Ahí está, dura 16 minutos, se llama así y pueden escucharlo, o no!” Al responsabilizar al oyente poniéndole frente a una obra, lo hacemos también más capaz de tener un escucha más atenta e intensa, en todo caso, más que si se le dice: “su

transistor está prendido en la cocina; escuche si le gusta. (GRER, 2009, p. 8).

El documentalista cubano, Roque (2018) comenta sobre la situación en nuestra región:

Una gran diferencia por la apuesta de estas producciones en el mercado latinoamericano, que claro, no se pretende hacer de la radio como medio principal de difusión, pero sí el empleo del podcast como el ideal. Debido a que aún existe un temor en explorar estas narrativas en las emisoras comerciales y públicas. Existe el miedo a perder audiencia, a que esto no sea rentable; sin embargo, si el realizador lograra convencer a los gerentes del valor primordial de contar historias reales con sonidos, entonces esto sería un avance para el contagio de producciones de altura. Lo técnico se puede ingeniar con mucha creatividad, pero el capital humano, es la esencia para hacer las cosas posibles en el medio radiofónico. (J. Roque, comunicación vía email, 19 de abril, 2018).

El podcast existe como medio porque hay gente dispuesta a escuchar, a buscar el contenido de audio de su preferencia. La fundadora del podcast bilingüe Adonde Media, Castro (2018) suma:

Quizás para nosotros la plataforma donde crecer no va a ser iTunes sino Spotify, YouTube o Telegram. Tenemos el desafío que imponen las fronteras culturales, nacionales y lingüísticas que nos dividen, pero esas mismas fronteras se vuelven ventajas porque implican un mercado, por naturaleza, más diverso. Además, estamos acostumbrados a consumir contenido producido en otros países, tenemos curiosidad y paciencia para buscarlo. (párr. 25).

El desafío para los documentalistas sonoros de la región sería como señala Roque (2018)

El principal reto es seguir contando historias con sonido pensando también en preservar cómo suena la vida de esta época que nos ha tocado vivir. Es también la manera de dejar un documento sonoro para la historia. El reto es seguir luchando por hacer valer la fuerza que tiene el género y la importancia de usar las nuevas tecnologías en función de hacerlo más visible en el ciberespacio. Ya sea desde la misma

plataforma de una emisora como de un portal web, no nos cansemos de preponderar este formato como la manera de conectar con las audiencias en función de hacerlas parte de las historias que contamos. (J. Roque, comunicación vía email, 19 de abril, 2018).

El género del documental sonoro tiene un futuro brillante, ya sea en plataformas tradicionales o nuevas (web/digital). Siempre habrá hambre de grandes documentales entre los oyentes. (Marceau, 2004).

Entonces, los podcasts narrativos, donde se cuentan historias de vida y/o históricas, se han vuelto en algo que la radio ha estado dejando de lado: contar historias reales con sonidos.

### **1.2.2.3 Boomer del documental sonoro en Latinoamérica**

Latinoamérica tiene una tarea pendiente con su historia oral, con su memoria, con su propia gente, para no olvidar de dónde se viene y hacia dónde se va. No sólo por el hecho de que ahora se estén contando historias con más frecuencia, sino que a raíz de los hechos personales que han sucedido como ciudadanos, se observa que es necesario generar identificación a través de –sus– voces, sonidos, ese soporte de identificación social y cultural que los entrelaza.

De acuerdo con De Beauvoir (2015) son varios los factores que favorecen y amplifican las posibilidades de repercusión de este boom: “1) un mayor acceso a la tecnología portátil de grabación; 2) posibilidades de difusión a través de internet a los productores y autores sonoros; y 3) el surgimiento de una nueva audiencia particularmente receptiva”. (p. 8).

En Argentina algunos productores relacionados con el radioarte y el soundscape han ido contando historias reales a través del sonido con sus cuotas artísticas que les ha permitido acercarse al documental sonoro desde otro ángulo, tal es el caso de argentinos como: Fabián Racca, Joaquín Cofreces, Franco Falistoco, la agrupación

América Profunda, algunas producciones de LEAR, además de producciones especiales hechas por La Tribu y La Colectiva, en la Universidad Nacional de Rosario y el Centro de Producciones Radiofónicas. (F. Godinez, comunicación vía email, 31 de agosto, 2017).

En la experiencia de Godinez (2017) “Mi acercamiento al género se da por un interés general para que la radio sea más atractiva y distinta. No creo en el documental sonoro como un fin en sí mismo, sino como una herramienta potente para hacer una radio bella. Por lo mismo es que varias de mis producciones coquetean con el género, pero no sé si son concretamente documentales sonoros. Pero estoy conforme con eso: necesito que el contenido intente ser original y atractivo más que clasificable. Las clasificaciones no interesan al oyente”. (F. Godinez, comunicación vía email, 31 de agosto, 2017)

No hay una fecha fija sobre el inicio de la producción del género en Argentina, en la radio comercial no se aborda porque se le sigue viendo como una producción costosa cuando en realidad no lo es, ese es un mito. (F. Godinez, comunicación vía email, 31 de agosto, 2017).

Gómez (2017) añade “Es normal que se resalte el valor de la radio para la difusión del documental sonoro; hay que recordar que así lo ha sido para la poesía sonora, para el paisaje sonoro, el propio radioarte, etcétera”. (J. Gómez, comunicación vía email, 7 de octubre, 2017).

Asimismo, el origen del documental sonoro queda incierto en Venezuela Para el artista sonoro venezolano con residencia en Colombia, Gómez (2017) se acerca al género a través de una invitación de la Deutsche Welle de Alemania para que Venezuela participara en la Segunda Bienal de Radio en México en el año 1998. De este modo, fue elegido para tomar un curso de “creación radiofónica” donde se dieron los alcances teóricos-prácticos del radioarte, feature, documental sonoro, entre otros, y junto a otros colegas de Latinoamérica entregaron una pieza llamada: De seis a seis (J. Gómez, comunicación vía email, 7 de octubre, 2017).

De igual manera la línea de tiempo no está clara para México, no hay una fecha o un momento preciso que marque un antes y un después, pero este género radiofónico está intrínsecamente relacionado con los esfuerzos de la Dra. Camacho, fundadora de la Bienal Internacional de Radio, al brindar una paleta de conocimientos sobre las artes sonoras desde sus inicios en Europa y América del norte. (K. Lechuga, comunicación vía email, 30 de agosto del 2017).

Instituciones que producen documental en México: El IMER (Instituto Mexicano de la Radio) realizó una serie de documental radiofónico, aunque en su versión tradicional (narrador y fondeo de efectos sonoros). Radio Educación, sin embargo, ha realizado más trabajo documental en su formato tradicional y ha experimentado con el radio feature, en donde es posible escuchar incluso una mezcla de dramaturgia con realidad. Radio UNAM también está enterado de la existencia del género, aunque su producción se ha dado en menor medida. A partir de la existencia de SONODOC, profesores, estudiantes y profesionales han experimentado más con el género, y lo han aprehendido como objeto de investigación en sus tesis de grado. Sin embargo, aún falta mucho por hacer para que se posicione al nivel de otros formatos como el reportaje. (K. Lechuga, comunicación vía email, 30 de agosto del 2017).

Debido a la poca documentación en castellano sobre el documental sonoro, Lechuga comenzó una investigación haciendo un recorrido histórico desde el nacimiento de este género sonoro y del cómo se producía en otros lares a diferencia del habla hispana. La investigadora mexicana se dio cuenta de la necesidad de generar conocimiento sobre esta propuesta sonora que apuesta por la innovación de contar una historia real dentro y/o fuera de la radio. (K. Lechuga, comunicación vía email, 30 de agosto del 2017).

El documentalista cubano, Roque (2018) señala:

Si bien ha aumentado el interés por contar las historias con sonido, hay un freno asociado a la producción y difusión por las diferentes vías. Las emisoras de radio no apuestan por el género porque consideran que su

producción tiene costos elevados y la estructura de los departamentos informativos son demasiado esquemáticas como para liberar a un periodista de sus otras funciones para hacer un documental. Y, por otra parte, los documentalistas sonoros no encuentran la manera de trascender con sus obras en el ciberespacio. No hay aún cultura de escuchar propuestas sonoras en una red donde prevalece la imagen, como tampoco hay plataformas diseñadas para estos fines. (J. Roque, comunicación vía email, 19 de abril, 2018).

La acción de repensar en la oralidad lleva a construir puentes para rescatar, salvaguardar y preservar los testimonios como fiel vivencia de la realidad para el futuro ya presente. El documental sonoro puede ser ese puente. Para la documentalista mexicana Lechuga (2017) menciona al respecto: “(El documental sonoro) en cualquier contexto geográfico, es un espejo de la realidad que vive una comunidad. Escucharla y reconocerse para entenderse es un fenómeno natural que se genera a partir de su escucha”. (K. Lechuga, comunicación vía email, 30 de agosto del 2017).

En la investigación se encontró algunos documentalistas sonoros de Latinoamérica y otras lenguas que van experimentando, y la versatilidad de cada autor para realizar estas piezas da bríos para que el género se siga expandiendo y pueda captar a esa audiencia ávida de nuevos contenidos.

**Tabla 3***Relación de documentalistas sonoros*

<b>Documentalistas sonoras (o) de Latinoamérica</b>	
<b>País: Colombia</b>	
Miranda, S; Restrepo, D; Bendzko, N; Forero, J.	<b>Título: Cartas a Leo Koop</b> Este Radio feature hace parte del proyecto multimedial Cartas a Leo Kopp que inicia con la correspondencia de dos artistas entre Bogotá y Berlín alrededor de la figura de Kopp y desde sus respectivos lenguajes. Reflexiones sobre el gesto, la memoria, el ritual y el significado de la casa o la patria.
Martínez, L y Marquisio, N	<b>Título: Juntas</b> Una historia compuesta a través de testimonios, con uso muy artístico de la música y los sonidos. Los recuerdos y sentimientos se van entremezclando con el relato y algunas frases funcionan de anclajes para transportarnos por una historia de dos vidas y su lucha contra los prejuicios y el dolor.
<b>País: Uruguay</b>	
Torre, A y Pérez, J.	<b>Título: La tormenta secreta</b> Las aventuras de un pescador peruano que un día decidió irse a vivir a Uruguay y que pudo revolucionar la pesca con un método propio. El duro oficio, la emigración, el narco, un fallido legado familiar y una tormenta que amenaza con destruir todo.
Muleda, V. (Italia) y Rodríguez, M.	<b>Título: Metrónica</b> Metrofónica es una ventana documental del mundo por debajo del mundo cotidiano de la ciudad, una escalera de historias y recorridos en el mundo subterráneo del metro. Los lenguajes utilizados fueron artes performativas y de la acción, poesía sonora y composición musical, paisaje sonoro, historia oral urbana, así como elementos antropológicos, a través de los cuales Valeria y Maite llegaron a una breve composición documental radiofónica.
<b>País: Guatemala</b>	
Gómez, C.  Yates, P.	<b>Título: Granito de Arena</b> Serie documental que ayudó a condenar a Ríos Montt en Guatemala por genocidio. En parte thriller política, en parte memorias, el documental nos transporta al pasado por una historia macabra e inolvidable del genocidio en Guatemala contra las Mayas indígenas, perpetrado por el anterior presidente Ríos Montt. Después, regresa al presente y cuenta la historia de un

	reparto de personajes juntado por el destino y la misión de llevar este dictador malvado ante la justicia.
<b>País: Argentina</b>	
Centro de Producciones Radiofónicas CEPPAS	<b>Título: Müpüley taiñ mapudungun</b> Reunidos en Buenos Aires, poetas mapuches y sus lectores se reúnen en un trawün (encuentro) para reflexionar sobre sus historias de resistencia, así como los relatos de dolor y alegrías. Retoman lo propio del ser mapuche y lo conjugan con nuevas herramientas para fortalecer lo que la historia no ha podido quitarles. Este documental sonoro muestra así una cultura con un fuerte vínculo con la oralidad, la palabra y la creación, una cultura que además hace de la poesía un medio de vida y expresión.
Villalba, J. Radio Universidad (96.5)	<b>Título: Abuela</b> Un documental que narra la historia de 40 años de lucha por los Derechos Humanos de la Asociación Abuelas de Plaza de Mayo (Argentina) a través de las historias y las voces de: Estela de Carlotto, Presidenta de Abuelas de Plaza de Mayo; María Assof de Domínguez, titular de Madres de Plaza de Mayo (Mendoza) y su nieta recuperada Claudia Domínguez.
Cofreces, J.	<b>Título: Las Canoas no dejan rastros</b> Narra la historia de los yaganes, la cual fue la tribu más austral del mundo. Durante 6500 años, ellos habitaron un laberinto de islas en el archipiélago sur de Tierra del Fuego. Eran nómades del mar, sin religión, jefes ni escritura. Y que sólo quedaba una mujer hablante competente de aquel lenguaje ancestral.
Colectivo La Tribu	<b>Título: La historia escrita con plomo en la carne</b> La historia escrita con plomo en la carne relata, a través del cuerpo de un militante social, los últimos quince años de historia argentina. Una persona con tres balazos en fechas significativas. El más reciente marcó a fuego los desafíos políticos contemporáneos ante un nuevo tipo de conflictividad social
<b>País: Cuba</b>	
Roque, J	<b>Título: Lady Tabares, amo mi soledad</b> El documental sonoro 'Lady Tabares: Amo mi soledad' fue realizado en mayo de 2015 en su casa del municipio Bello, donde cumple prisión domiciliaria. Lady narra los éxitos que cosechó como actriz de la película La Vendedora de Rosas, de Víctor Gaviria; los sin sabores de su vida sentimental y los problemas que ha tenido con la Ley.
García, P	<b>Título: Lilú, historia de una payasa</b>

	Documental sobre la historia de vida de Ana Perea, una cubana que deja atrás su vocación religiosa para dedicarse a ser payasa. Un homenaje a todas las personas que se dedican a trabajar como teatristas para niños, especialmente a las mujeres que incursionan en esta manifestación artística.
Guerra, M	<b>Título: Habana Sonora</b> El radio documental Habana Sonora pretende utilizar el sonido como recurso fragmentario y sensitivo para acercarse, comprender y palpar el devenir económico, cultural y social del barrio habanero San Isidro, ubicado en el Centro Histórico de La Habana Vieja, declarado Patrimonio de la Humanidad en 1982.
<b>País: Costa Rica</b>	
101.5 Costa Rica Radio	<b>Título: Especial 40 Aniversario 101.5 Costa Rica Radio</b> El 15 de setiembre de 1978 se inaugura en Costa Rica el Sistema Nacional de Radio y Televisión, y con él la que se llamó Radio Nacional. En este documental sonoro, una máquina del tiempo nos lleva a recorrer esos 40 años de historia desde los sonidos de la radio. Hoy, que somos 101.5 Costa Rica Radio, le invitamos a celebrar con nosotros.
<b>País: México</b>	
Cortés, M y Manzanos, R	<b>Título: El destino</b> De la serie “Vida al aire”, narra la historia de vida del coreógrafo y bailarín Michel Descombey, junto con los paisajes sonoros de Bellas Artes.
Chavelas, A	<b>Título: Silencio para rescatar, escuchar entre los escombros</b> Este trabajo retrata el esfuerzo de compañeras y compañeros sonidistas, artistas sonoros, diseñadores sonoros, músicos, etc., que conformaron la “Brigada del Sonido”, quienes —equipados con micrófonos y grabadoras portátiles profesionales— apoyaron en las acciones de rescate escuchando y detectando entre los escombros posibles señales de vida.
Lechuga, k	<b>Título: La letra ambulante de Carlos flores Vargas</b> Carlos Flores Vargas es un escritor independiente de literatura erótica. A su paso por la explanada de Bellas Artes nos cuenta la disputa legal que mantuvo contra una de las grandes editoriales de México llegando hasta las últimas consecuencias: una huelga de hambre.

**Fuente propia**

**Tabla 4***Documentales producidos en México 2016*

<b>Documentales producidos en México durante el 2do Foro de Documental Sonoro en español 2016</b>	
Bravo, C (Méx) y Rodríguez, C (Perú)	<b>Título: piensa, piensa, piensa</b> Piensa, piensa, piensa es una producción que te invita a olvidar todo lo dicho sobre la ciudad de Ocotlán, Jalisco, y realizar una nueva descripción a través de la algarabía diaria los más jóvenes de sus habitantes, los niños.
Barajas, D (Méx) y Camargo, M (Colombia)	<b>Título: Vías convergentes</b> Entre el olvido y los recuerdos, la conocida estación de trenes de Ocotlán es recordada por muchos como un punto importante para la sociedad de esta región de Jalisco. Hoy en día se nota su deterioro y sólo se le ve a pocas personas mayores encontrarse en este lugar y hablar de cualquier tema a plena luz del día como lo hacían en su juventud.
Ruiz, V (Méx) Castillo, A (Méx) Méndez, S (Méx)	<b>Título: Un día en la tienda de Martín</b> La comunidad de Paso Blanco en Ocotlán, Jalisco, le visita regularmente para comprar bienes y ponerse al día sobre los temas locales. El trato agradable y la charla amena son la razón por la cual los clientes le prefieren por sobre otros comercios.
López, J (Méx) y Valencia, V (Perú)	<b>Título: La sociedad del tren</b> La historia de “La bestia” no es sólo una, son muchas las historias que se cruzan alrededor de las vías de Ocotlán, y forman así un cúmulo de voces que emiten tantas y diversas opiniones como los sonidos del tren. Un fenómeno de metal que en su paso deja vidas, pero también se las lleva.

Fuente: SONODOC (26-30 de septiembre 2016) 2do Foro de Documental sonoro en español. [Publicación su canal de distribución de audio]. Mensaje publicado en <https://soundcloud.com/sonodoc/sets/audios-del-taller-documental-sonoro-sonodoc-2016>

El documental sonoro es un arte, en él se pone en práctica muchas habilidades estéticas, pero indudablemente su fortaleza se desprende del contenido. Este género reafirma a través de nuestros testimonios, de nuestros propios sonidos. Y esta identidad sonora da una certeza de vida. Los documentalistas van tras aquel sonido que dice algo, y depende de cada uno impulsar el desarrollo del documental sonoro en Latinoamérica. (Cortés, 2017).

Si bien el documental sonoro no atiende de manera directa al patrimonio sonoro, cumple de una u otra manera la función de salvaguardar ciertos sonidos e historias de un lugar (A. Cornejo, comunicación vía email, 25 de setiembre, 2017). Y el nexo, el vínculo entre documental y patrimonio queda expuesto por parte de la UNESCO, que en el 2003 creó una Convención para la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial, y esta institución ha demostrado interés en este género radiofónico participando como aliado en el 1er. Foro SONODOC, realizado en Bogotá, Colombia. (K. Lechuga, comunicación vía email, 30 de agosto del 2017).

La Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial tiene las siguientes finalidades (2003):

a) la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial; b) el respeto del patrimonio cultural inmaterial de las comunidades, grupos e individuos de que se trate; c) la sensibilización en el plano local, nacional e internacional a la importancia del patrimonio cultural inmaterial y de su reconocimiento recíproco; d) la cooperación y asistencia internacionales. (UNESCO, 2003).

Según Godínez (2017): “El documental sonoro no solo sirve para narrar al hoy, sino para construir el archivo del futuro y narrarnos hacia ese futuro. El énfasis puesto en los sonidos desde su aspecto cultural lo vincula con el patrimonio en general, y con el patrimonio sonoro en particular”. (F. Godínez, comunicación vía email, 31 de agosto, 2017).

El patrimonio sonoro es clave para la documentación e investigación, para la educación y para la identidad cultural de un pueblo. Y muchos países de distintas partes del mundo han empezado a preservar sus memorias sonoras (archivos de programas, piezas radiofónicas, entrevistas, todo aquello que haya sido realizado y emitido por dicha casa radial) para las siguientes generaciones.

Es innegable mencionar que una de las principales barreras del género ha sido (es) el idioma, e incluso uno se da cuenta de eso cuando revisa la bibliografía.

La fórmula menos convincente es el doblaje de los documentales sonoros (ir colocando la voz extranjera de fondo hasta dejar la voz del idioma a entender en primer plano). Los documentalistas, artistas sonoros, que tienen un vínculo, una trama directa con los idiomas buscan soluciones alternativas para la traducción, comprensión de sus piezas. (Bedin, 2018).

La artista sonora argentina residente en Francia, Cohen (2016), señala que cuando uno vive afuera, siente una necesidad de identidad a través de sus obras, trata de reforzarlo, uno se siente mirado por los otros como el país de donde viene permanentemente. Lo que uno hace sin o con querer, es hacer conocer el lugar de donde uno proviene, con el cual tiene un lazo, y quiere compartirlo para que nos conozcan un poquito más.

Cohen (2016) añade cuando se hace radio todo se convierte en materia sonora. Desde la voz, la música, los sonidos ambientales, desde los testimonios y algo importante: que nos cuenta la voz cuando habla. Nos dice su estado físico, emocional, su origen, condición social, la edad.

En palabras de la realizadora francesa de documentales sonoros residente en Colombia, De Beauvoir (2015) menciona:

[...] Así pues, la nueva era del documental sonoro invita a una aceptación más amplia del género y de su alcance. Si los fundamentos siguen estando presentes -historias reales, narrativas y estéticas innovadoras-, nuevos actores y formatos de relato seguirán ampliando las fronteras de una disciplina –y de una actividad creativa- que de por sí es híbrida, porosa y, por eso mismo, siempre mutante. (p. 23).

**Tabla 5***Realizadores extranjeros con temáticas de la realidad Latinoamericana*

<b>Realizadores extranjeros con temáticas de la realidad Latinoamericana</b>	
Blume, F (Francia)	<b>Título: Los gritos de México</b> Una ciudad de 20 millones de habitantes. Ruidoso si lo desea Sonido si sabemos escucharlo. Blume recorre las calles, las salas de lucha y las manifestaciones, entra al mundo de los vendedores ambulantes y va recomponiendo sus voces y sus llamadas en un coro polifónico.
Gros, D (Francia)	<b>Título: ‘A distancia’ (Appel En Absence)</b> El contexto se da en unas cabinas de locutorio en Francia, donde mujeres migrantes latinoamericanas mantienen una relación a distancia con sus hijos a través del teléfono. Un tema que relata la actualidad de muchas familias en Latinoamérica, que por distintos motivos tuvieron que salir de su país natal por un futuro mejor.
De Beauvoir e Hirsch (Francia)	<b>Título: Cartagena, ¿cara o sello?</b> Retrata las dos realidades de la ciudad de Cartagena de Indias en Colombia, del cómo suena la desigualdad que es vendida por la publicidad como una grata experiencia turística, mientras que, para los ciudadanos de ese otro lado, es una lucha diaria por sobrevivir; una realidad desesperante. Un documental inspirado en una temática social por el encuentro de las brechas sociales y económicas de un país, en una ciudad.

**Fuente propia.**

De acuerdo con De Beauvoir (2015): “El futuro del documental sonoro es prometedor. Es posible que el entusiasmo que ha surgido a su alrededor se contagie más allá de las tierras en donde se ha producido en inglés o en francés. En el mundo hispanohablante, el documental también existe, pero se suele catalogar como un tipo de reportaje, lo cual restringe tanto su alcance como su comprensión. Dependiendo de los países y de las regiones, el grado de amplitud del género varía, así como varía su definición, cuya formulación todavía está pendiente. (p. 24).

**Tabla 6***Documentales del International Feature Conference*

<b>Documentales pertenecientes a la colección del IFC (International Feature Conference)</b>			
<b>Autor</b>	<b>Título</b>	<b>Duración</b>	<b>Año</b>
Gregory Whitehead	Pressures of the unspeakable	10'03''	1993
Kaye Mortley	On Naxos	13'18''	1993
Stephen Schwartz	Sniper	14'33''	1993
Suzanne Bjorkman	In The Shadow Of The Phantom	09'53''	1994
José Pivin	The Cameroon Opera	0'46''	1976
Peter Leonhard Braun	Bells in Europe	21'11''	1973
Mark Burman	In My Eyes	08'26''	2000
Sherre Delys	Jarman's Garden	10'02''	2001
Natalie Kestecher	Von Trapped	10'08''	2001
Lisbeth Jessen	After The Celebration	11'28''	2003

**Fuente:** Caja de 06 discos "The IFC Collection: International Feature Conference, 30 Years of International Radio Documentaries", Geneva, EBU-UER (European Broadcasting Union)

La productora de radio australiana, Madsen reconoce a Peter L. Braun como el padrino del documental sonoro y el responsable de impulsar la "Conferencia Internacional de Features" (International Feature Conference) que se dio lugar en Berlín del 23-27 de junio de 1975. (Madsen, 2004. p.10).

La creación de este evento hizo dar cuenta que muchos realizadores y productores de los países invitados, hacían documental sonoro sin haberse dado cuenta. Porque nadie sabía lo que el otro hacía, y las obras escuchadas eran

interesantes y creativas en la manera como se habían producido. Braun (2004) acota:

El documental sonoro no era una profesión por derecho propio. Solamente muy pocas organizaciones de radiodifusión tenían a penas un departamento de documentales (con su propio personal y presupuesto, bloques de programas regulares y tiempos de producción fijos). 2. El documental a menudo se categorizaba como el hombre pobre dentro de los departamentos de radioteatro, siendo la mayoría de veces un género vagabundo sin ninguna afiliación organizativa. La mayoría de los documentales expresaban fórmulas tradicionales, y el personal de producción y gestión también era correspondientemente tradicional. Muchos documentales expresaban fórmulas tradicionales, y la producción y administración del staff también eran correspondientemente tradicionales. (p. 06).

Después de la primera experiencia en organización, deliberación y riesgos tomados con el evento del IFC en Berlín, quedaron tres labores para las siguientes ediciones y argumentos entre realizadores con respecto a la producción e investigación del radio feature:

Para revisar la situación del documental sonoro en los organismos de radiodifusión participantes, es decir, el personal, las finanzas, las instalaciones, y cómo fue incorporado éste en la estructura organizativa de las estaciones de radio.. Conclusión: prácticamente sin personal, poco dinero, frecuentemente sin acceso a estudios sofisticados, equipos de grabación obsoletos y, con algunas excepciones, un estado de organización bajo o incluso inexistente. (Braun, 2004).

Para revisar las ideas prevalecientes sobre la producción documental con demostraciones de un documental típico y uno inusual respectivamente, de cada organismo de radiodifusión participante. Conclusión: mucha basura tradicional, algo de oro radiofónico y cuatro diamantes dignos de ser exportados. (Braun, 2004).

Investigar oportunidades de colaboración: ¿cómo podemos intercambiar editoriales, apoyo financiero y técnico, con el fin de producir un número cada vez mayor de documentales de radio de alta calidad? (Braun, 2004).

Gracias a iniciativas como las del IFC, su eco en distintos países de Europa y toda América, es que ahora se puede hablar del cómo se enseña el documental sonoro y pensar en sus posibilidades de alcance con la huella de autor que cada quien le confiere a una pieza de este género de las artes sonoras.

#### **1.2.2.4 Enseñanzas del documental sonoro**

A raíz de estas experiencias con respecto a la enseñanza del documental sonoro a través de talleres y cursos en las universidades, es que podremos saber sobre las metodologías y técnicas que se les inculcan a los alumnos para la producción de este género sonoro.

En el contexto francófono Gros (2017) comenta:

Existe una lista muy larga entre las radios públicas y asociativas que enseñan la realización de documentales en Francia, y las universidades y talleres donde se puede aprender a hacer documental sonoro. Recomiendo revisar “Guide du documentariste sonore” que la Asociación para el desarrollo del documental radiofónico y de la creación sonora (L’Association pour le Développement du Documentaire Radiophonique et de la Création Sonore - Addor) ha vuelto a editar este año: el primer capítulo habla de ¿Dónde formarse? y el segundo ¿Dónde y cómo proponer documentales radiofónicos? (D. Gros, comunicación vía email, 9 de noviembre, 2017).

Gros ha realizado documentales sonoros gracias a becas (exactamente la beca Gulliver, financiada por varias radios francófonas y por sociedades de derecho de autor). En el lado académico, ella se acercó al documental cuando inició sus pininos en Radio Campus. Y fue a raíz de esa escucha activa de piezas de Arte Radio, con las que se comenzó a interesar mucho más por el género. Después decidió hacer su

primer año de Master de documental de creación en el Creadoc de Angoulême, en el que

realizadores y creadores de documentales asistían regularmente a presentar su trabajo y realizaban ejercicios prácticos. (D. Gros, comunicación vía email, 9 de noviembre, 2017).

Asimismo, Gros (2017) añade:

La forma de trabajar es más solitaria ya que no hay equipo de apoyo, uno/a hace las grabaciones y el montaje. Solo interviene un técnico de sonido al final, para la mezcla del documental en un estudio. Pero alguien que hace documental para France Culture u otra radio pública, por ejemplo, trabaja con un técnico de sonido que se encarga de las grabaciones (en un tiempo limitado de 4 o 5 días), y con un realizador que hace la edición. (D. Gros, comunicación vía email, 9 de noviembre, 2017)

Lo mencionado por Gros, fue también comentado en la 2da edición del foro del documental sonoro en español, que muchas veces esto se podría tomar como una garantía para la realización de la pieza además porque el realizador sabe la línea editorial de donde se difundirá la obra. (Cohen, 2016).

En el 3er Foro de documental sonoro en español, con sede en Santiago, Chile, se conoció el trabajo de LabRadio, un espacio de difusión y creación para –por– los alumnos y docentes de la Licenciatura en Periodismo del Centro Universitario de la Ciénega de la Universidad de Guadalajara, con el fin de amplificar el alcance de escucha de sus trabajos. (Carrasco, 2017).

De acuerdo con Carrasco (2017) “Ahora tenemos un plan de estudios que contiene una especie de materias ‘comodines’ donde, si se justifica, el profesor puede proponer trabajar lo que quiera, y estaremos probando la enseñanza del documental sonoro luego de haber experimentado con él durante un año y medio” (SONODOC, 2017): A estas experiencias de docencia del documental sonoro, cabe mencionar que en la Universidad Nacional Autónoma de México y la Universidad

Autónoma de la Ciudad de México, este género está bajo la docencia de la Doctora Graciela Martínez Matías. (K. Lechuga, comunicación vía email, 30 de agosto del 2017).

La radio es la exaltación de los sentidos, y se debe lograr que el radioescucha sienta, huelga, vea (Martínez, 2016) a través de los sonidos. Con este pensar de Martínez, su labor de docencia con respecto al género deja entrever lo lúdico y asombroso que es necesario impartir en los estudiantes, así como de importante es la educación sonora (Martínez, 2016).

Martínez (2016) en conferencia de SONODOC (2016) menciona a Schafer y Attali en la enseñanza de iniciación a sus alumnos del cómo suena la vida y cuáles son los sonidos que rodean [...] Aprender que el sonido es un identitario y cultura [...] pensar qué queremos generar en la audiencia cuando realizamos un montaje para este género. Además, repasa a Dziga Vertov con su laboratorio de oído, así como el primer film acústico creado por Walter Ruttmann [...].

Para entender la figura de Attali (1995) en la mención:

Desde hace veinticinco siglos el saber occidental intenta ver el mundo. Todavía no ha aprendido que el mundo no se mira, se oye. No se lee, se escucha. Nuestra ciencia siempre ha querido supervisar, contar, abstraer y castrar los sentidos, olvidando que la vida es ruidosa y que sólo la muerte es silenciosa: ruidos del trabajo, ruidos de los hombres y ruidos de las bestias. Ruidos comprados, vendidos o prohibidos. No ocurre nada esencial en donde el ruido no esté presente. (p. 11).

El gran aporte que está teniendo el documental sonoro dentro de las ciencias sociales (retomando de la antropología un nuevo método de investigación) es la etnografía sonora en términos de metodología. Por ello, la primera exigencia de este género con el documentalista es: observar y escuchar la realidad. Y saber la narrativa del cómo y qué se va a contar. (Martínez, 2016).

En su experiencia como docente en Colombia, Gómez (2017) acota:

El género del documental sonoro lo utilizo y lo he enseñado como integrante de las obras sonoras que realizo y crean mis alumnos, que son primordialmente artistas de diversas disciplinas. Considero que tanto las fronteras del arte y la ciencia, así como en el campo de la comunicación y del arte se han diluido. El documental sonoro per-se, se enriquece adicionando recursos del radio arte y viceversa, por lo tanto y en cuanto, es una experiencia personal y generadora de sorpresas. (J. Gómez, comunicación vía email, 7 de octubre, 2017).

Con respecto a las metodologías de estudio Gómez (2017) señala:

Las dinámicas que empleo en la enseñanza del documental sonoro y en todas las tipologías, son teórico- prácticas. Primero, considero que una buena preparación conduce a un buen desempeño. Considero por mi larga labor docente que la teoría es la filosofía y la práctica la ciencia. Cuando se adolece de alguna de ellas no hay resultados coherentes en cualquier campo de la epistemología. Estudiar la historia del documental sonoro, como ejercer la práctica del saber Escuchar Activamente es parte esencial de cualquier género artístico-sonoro, y en este caso del documental sonoro como parte del campo comunicacional, es vital hacer paseos sonoros, tener consciencia no sólo de los sonidos que captamos con nuestro sentido auditivo, sino diferenciarlo de cómo lo hacemos con las prótesis audiotecnológicas que tenemos a disposición actualmente, sino también tener conciencia de la propia Ergoaudición, como bien dice Michel Chion, es decir de los propios sonidos que emitimos. (J. Gómez, comunicación vía email, 7 de octubre, 2017).

En Argentina, la enseñanza y difusión de género se está dando hasta ahora en la Universidad de Rosario, y también en espacios como el ISER (Instituto Superior de Enseñanza Radiofónica) o ETER, pero con mínima presencia (F. Godinez, comunicación vía email, 31 de agosto, 2017) .Además de talleres realizados en FM La Tribu por impulso del Foro de documental sonoro en español (SONODOC) y del Centro de Producciones Radiofónicas (CPR).

El docente de la Universidad Nacional de Rosario de Argentina, Parodi (2017) propone diez puntos para explicar por qué el documental sonoro es importante en una carrera de comunicaciones y periodismo:

1) el DS enseña fundamentos del periodismo independiente; 2) obliga a innovar en los dos grandes desafíos del futuro: distribución y producción de contenidos; 3) enfrenta al realizador con desaprender las estructuras narrativas clásicas del periodismo; 4) género ideal para aprender el montaje sonoro; 5) es formador para hábitos de la planificación y administrador de tiempos; 6) refuerza el humanismo del periodista; 7) pone de valor el archivo sonoro; 8) disolución del ego del periodista; 9) valoriza el audio como registro; 10) mayor conexión con los intereses que a uno le mueve. (Parodi, 2017).

Como siempre, las escuelas de la producción del documental sonoro se encuentran y en este caso, Roque (2018) comenta sobre su acercamiento con este género:

Radio Nederland fue veterana en la producción de documentales sonoros, en ese entonces llamados documentales de radio o radiodocumentales. Sí, en febrero de 1996 Radio Nederland, la desaparecida emisora internacional de Holanda, publicó un volumen dedicado al documental radiofónico que, según los autores de este módulo de la enciclopedia de autoformación, era injustamente relegado por el estilo de noticias predominante en ese momento. En este material grabado en casete se presentan ejemplos de diferentes tipos de documentales y experiencias en el manejo de este género que ofrece tantas posibilidades para el periodismo tratado en profundidad. Estos materiales didácticos fueron y lo son aún una fuente bibliográfica en el empeño de enseñar a producir el género desde el concepto radiofónico, por ponerle un calificativo. Cuando llegué a Radio Nederland en agosto de 1996, me traje las experiencias de trabajar el género en Cuba, donde tuve también a excelentes maestros como Julio Batista y Gladys Pérez. Así que fue una continuidad del aprendizaje. El carácter de esta radio estatal con presupuesto para asumir estas realizaciones, contribuyó al auge de este formato. (J. Roque, comunicación vía email, 19 de abril, 2018).

Con respecto a la enseñanza en Cuba, Roque (2018) relata:

(La enseñanza del documental sonoro) se da a partir de sesiones de escucha y con el aprendizaje in situ, poniendo en práctica lo aprendido teóricamente. Es como el cine, que los mejores directores se forman en las salas cinematográficas. Hay que beber mucho de las historias contadas con sonido. Por eso recreo en el aula la manera en que

produzco mis documentales. Lo hacía desde que era profesor adjunto de la entonces Facultad de Periodismo de la Universidad de La Habana y luego en los talleres que impartí en universidades de México y Argentina. Me consta que en Cuba se enseña el documental sonoro en las facultades de Comunicación a lo largo y ancho de todo el país, pero el sistema de la Radio Cubana no facilita después que los que derivan en destacados realizadores del género puedan ejercerlo desde las redacciones, donde los planes de trabajo para los periodistas priorizan otros géneros. Los realizadores que trabajan en documental sonoro lo hacen desde su motivación personal y en muchos casos fuera de su contenido de trabajo. (J. Roque, comunicación vía email, 19 de abril, 2018).

Quien suma a lo mencionado por Roque es la periodista cubana en radio Rebelde, Guerra Moré (2018), con base en su propia experiencia de acercamiento al género en su país; manifiesta que conoció bastante temprano el documental sonoro, en la propia facultad de la Universidad de La Habana, que es una de las instituciones que forman a periodistas en Cuba. Guerra (2018) atestigua:

Teníamos una asignatura que era radio, donde más allá de explorar, géneros como la crónica o el reportaje, debíamos encarar el documental sonoro. Desde allá ha llovido muchísimo, yo no tenía conocimiento de qué era un documental sonoro, no le tenía el respeto que le tengo hoy, yo era de las que pensaba que el documental lo podía hacer en una semana y el tiempo evidentemente me ha demostrado lo contrario. Una de las referencias que tuvimos desde el aula fue a Julio Batista, que está considerado como uno de los grandes productores radiales en Cuba. (M. Guerra, comunicación vía mail, 02 de mayo del 2018).

Por otro lado, la experiencia chilena está llena de preguntas y curiosidades del cómo motivar a los alumnos a inmiscuirse en el documental sonoro. En su rol de ‘animal de radio’, la profesora de la Universidad de Playa Ancha, Gómez (2017) comenta:

¿Cómo hacer que se despeguen de los audífonos y escuchen?... Las conversaciones en el micro, el sonido del trayecto a la universidad, el ruido de la calle, el diálogo entre el chofer del colectivo y la pasajera, el sonido ambiente del supermercado, de la naturaleza. Donde hay ruido, hay vida, dijo Luigi Russolo, en 1913, en su manifiesto *El Arte*

de los Ruidos. [...] Indistintamente, con los/as estudiantes de las asignaturas de radio, en distintos momentos, comenzamos a generar pequeños experimentos sonoros, y luego avanzamos a la creación de documentales sonoros de mayor factura, que constituyeron interesantísimos archivos creativos. (SONODOC, 2017).

Todo esto tiene que ver con la desobediencia sonora, dejar de oír como acostumbramos, que es válido generar dudas acústicas, y entender que el sonido puede ser —y lo es— una herramienta de disciplina y reproducción de este sistema, y que el discurso sonoro puede también intencionar, y revolucionar. (Gómez, 2017).

Los docentes de este género sonoro deberán estar preparados para cuestionamientos como del “por qué estudiar todo esto si a las finales vamos a ser periodistas”. Se aprende del error, de la experimentación en el aula y en la calle, conecta al sonido como materia prima no solo para la recolección de vivencias y memorias, no solo para el mapeo ni para la cartografía, no solo en su modo contenedor y descriptivo. (Gómez, 2017).

De acuerdo con Gómez (2017):

Escuchamos y desobedecemos auditivamente, nos ingeniamos en la posibilidad de un mundo diferente, rompemos la hegemonía, nos quejamos de la injusticia, del mal reparto de la riqueza, soñamos otra realidad sonora, nos rebelamos al formato rígido emisor-receptor, nos ponemos oídos, pero también nos ponemos voces para develar otros territorios, otros actores, otros mapas, y otra realidad. (SONODOC, 2017).

SONODOC se ha vuelto en un referente para la difusión y divulgación del documental sonoro en español. A raíz de sus concursos anuales y ponencias en cada país de la región, la agenda de las entidades públicas y privadas le han tomado una mayor consideración al desarrollo de esta materia.

En Perú (Lima) la Universidad de San Martín de Porres es la primera en insertar el género dentro de sus curricula académicas de la Facultad de Ciencias de la

Comunicación en los Talleres de Radio, más de cinco años aproximadamente; con un cuerpo docente involucrado en la enseñanza del área de radio, como **Alejandro Cornejo y Eliana Galarza**.

Ambos docentes han asistido a las Bienales Internacionales de Radio en México, un encuentro que reunía a radialistas, artistas sonoros, periodistas, productores, creadores, investigadores en la radio de todas partes del mundo, pero con mayor acercamiento a Latinoamérica, en estos encuentros se habló de la hibridación del documental sonoro, y esta propuesta periodística artística se comenzó a dictar en séptimo ciclo hasta la actualidad en la USMP. (J. Mac-Kay, comunicación personal, 8 de agosto, 2018).

Igualmente, con respecto a la capacitación del cuerpo docente los profesores que imparten el curso se capacitan constantemente, investigan e intercambian ideas del cómo se enseña el silabo en el área de radio. Algunos docentes han realizado documentales sonoros, en paralelo al reforzamiento con la bibliografía brindada por la universidad, la actualización per-se es un interés propio de estar al tanto que características componen el documental (Mac-Kay, 2018).

En su experiencia como docente de la casa de estudios en mención, Cornejo declaró (2017,) sobre los muchos desafíos y posibilidades que tiene el documental sonoro en las aulas:

[...] es una materia nueva, y como tal tiene muchos retos, primero dar a conocer el género periodístico en un espacio en el que los reportajes, los informes, los documentales audiovisuales tienen una predominante, es necesario cambiar el paradigma de la carrera. Es compleja su aplicación por que se tienen tiempos reducidos para la realización y los documentales muchas veces no se pueden realizar a pedido o medida del realizador, sino de la historia misma. Pero más allá de la problemática se ha visto mucha aceptación entre los alumnos, y se han desarrollado muy buenos documentales sonoros, que permiten apreciar al género más grande y extenso de todo los existentes. (A. Cornejo, comunicación vía email, 25 de setiembre, 2017)

La Municipalidad de Lima Metropolitana y la Universidad de San Martín de Porres presentaron el primer festival Lima Sonora en la galería de arte municipal Pancho Fierro en 2008 el **Primer Festival Lima Sonora... suena la ciudad** con “el objetivo de incentivar el conocimiento sobre la importancia de la convivencia responsable del hombre con el sonido y la naturaleza (ANDINA, 03 julio del 2008) y también cuenta con una fonoteca de paisajes sonoros, ambas actividades a través del Taller de Investigación Sonora en Radio (ISONAR) conformado por alumnos de pre grado con el respaldo de los docentes del área.

Siendo consecuentes con esta iniciativa y el registro de paisajes sonoros pensados en las piezas documentales y su salvaguarda como patrimonio inmaterial, se seguirá con esta idea base de ISONAR, incorporando en un grado de mediano plazo la sonoridad de Lima y provincias en la fonoteca de la universidad. (J. Mac-Kay, comunicación personal, 8 de agosto, 2018).

Los alumnos participantes de Radiodialnet de la USMP, tienen acceso a clases de educación sonora, capacitaciones relacionadas con respecto a la radio, investigación del audio y sonido, porque en estos talleres especializados los estudiantes están en el laboratorio desde la 1:00p.m. hasta las 5:45pm, y es por su propio interés el conocer el otro lado de la radio. (J. Mac-Kay, comunicación personal, 8 de agosto, 2018).

Sin embargo, como una autocrítica no hay muchos alumnos egresados especializados en hacer documental sonoro, y esto se debe a que muchos de ellos usualmente empiezan a laborar en los medios comerciales (J. Mac-Kay, comunicación personal, 8 de agosto, 2018). Con una visión no tan lejana el director académico de la escuela de ciencias de la comunicación de la Universidad de San Martín de Porres, Mac-Kay (2018) apunta: “El documental sonoro creo que es un espacio y un oficio, que podrá permitirle a algún estudiante desarrollar también una carrera solida a futuro, siempre y cuando tenga un respaldo económico” (J. Mac-Kay, comunicación personal, 8 de agosto, 2018).

### 1.2.2.5 Documental sonoro en el territorio peruano

En distintas latitudes del Perú se han realizado documentales sonoros, sin saber en su extensión que estas piezas eran parte del género radiofónico que estamos estudiando. Por ello, en este apartado mencionaremos las experiencias que conllevan a esbozar la huella del documental sonoro en nuestro país.

Un antecedente en nuestro territorio es la realizada por Documental Peruano (DOCUPERÚ), quienes hace unos años hicieron una convocatoria para realizar sonodocus; historias creadas con sonidos (Cornejo, 2017). DOCUPERÚ, una organización sin fines de lucro que documenta, promueve, realiza y difunde procesos y productos documentales, de acuerdo con su director, Balado (2017) el inicio del documental sonoro en nuestro territorio podría ser así: “En Perú, la primera muestra (de documental sonoro) salió el 2003 en el Centro Cultural de España [...] los primeros Sonodocus fueron en el 2004 y los segundos fueron el 2005”. (J. Balado, comunicación personal, 12 de octubre, 2017).

Sonodocus fue el término que acuñó Balado para llamar a estas narrativas sonoras, haciendo un juego rítmico de las palabras porque también el sonido manda, propone, y esta nueva palabra tenía un tempo, tiene otro componente que lo hace más pegajoso, sonodocus es a documental sonoro (Balado, 2017), solo que de una manera más lúdica.

Con respecto a la muestra que mencionó Balado, él convocó a amigos, músicos, ingenieros de sonido y colegas sonidistas para realizar sonodocus, que en su mayoría si no sabían del título ‘documental sonoro’, sabían que existió una vanguardia experimental alemana aproximadamente en los años 20, en los Estados Unidos en los años 30 y 40, donde se estaban haciendo cosas con sonido, no explícitamente documental sonoro pero mucha gente ya había realizado experimentación con las historias, textos, testimonios, información, foleys, música, mucha locura. (J. Balado, comunicación personal, 12 de octubre, 2017).

De una manera u otra todos los cabos se vuelven a juntar: documental y experimentación. Una de las experiencias que Balado respeta, admira y de la cual aprendió mucho (porque fue su productor artístico) fue el haber laborado con Jardín (dúo de experimentación sonora en Lima integrado por Raúl Gómez y Orlando Ramírez), con quienes hizo propuestas al Centro Cultural España de Lima (CCE), en conjunto con Frau Diamanda (Héctor Acuña) que en una performance con radios él cantaba en alemán, Inkeri Petrozzi en chelo, a esto también se suma la artista experimental, Pauchi Sasaki con una performance en la entrada, y después dentro del local estaba Jardín con toda sus operaciones maquinarias haciendo navegar al público con esas atmósferas sónicas. Esta presentación fue en el 2002 en el CCE. (J. Balado, comunicación personal, 12 de octubre, 2017).

Mencionar estas experiencias son elementales para contextualizar la raíz de la escucha de los sonodocus en la capital. Esta ciudad, un lugar común que es conocido como ruidoso, caótico; pero que, con un poco de ingenio y dotes artísticos, la historia puede ser otra. Y esto incluso podría llevar a que la vieja escuela del documental sonoro en el Perú que estaría eternamente ligada a la experimentación sonora.

La temática de los documentales sonoros que trabajaron fue libre, lo que el realizador quisiera contar. Lo único que tenían claro era que no debía ser tan largo.

Por ejemplo, según Balado (2017):

[...] El de Cornejo me acuerdo fue una estructura más noise -la idea era un pastor evangélico [...], que ya de por sí tiene un grito y una energía “¡Oh Cristo...!” y todas esas cosas dentro de la bulla del lugar y en el fondo le metió una guitarra distorsionada en un solo – O sea, tú lo que escuchas es una cosa noise, es una propuesta noise, yo trabajo más con una propuesta landscape sonoro, pero partiendo de un falso documental, porque yo cojo cintas cassettes de una investigación de una amiga antropóloga (Elizabeth), de un lugar en la hacienda San Agustín que quedaba en el aeropuerto [...] hago toda una imagen ficticia sonora de un carro que llega a un lugar, a una trocha, se baja, cierra la puerta, camina y hay una investigadora que está hablando con la gente y mientras está hablando se escuchan los aviones todo, entonces es como

un recorrido de una investigadora que está buscando información con un hombre, una mujer y un niño, entorpecida por vuelos de aviones que al final termina yéndose nuevamente; nada de eso es cierto, lo único que es verdad son los pedacitos de entrevista, todo el resto del material es puramente de archivo [...]. (J. Balado, comunicación personal, 12 de octubre, 2017).

**Tabla 7**

*Sonodocus producidos para la muestra de documental independiente peruano*

<b>Autor</b>	<b>Sinopsis</b>
Balado, J y Shima, T (13')	<b>Título: Al otro lado del muro (2008)</b> La Hacienda San Agustín se encuentra en el Callao, rodeada por las fábricas, el aeropuerto internacional de Lima, las grandes avenidas y carreteras. Sus pobladores provienen de varios lugares del Perú y de tierras remotas como Okinawa (Japón), otros descienden de familias que llevan cinco generaciones en la hacienda. En medio de la gran urbe San Agustín subsiste de la agricultura y guarda una historia particular.
Cornejo, A (7'13'')	<b>Título: En el nombre del padre (2008)</b> El sonido cumple un rol imprescindible en la religión, ya sea como herramienta de aprendizaje o como instrumento para la puesta en escena de los ritos y costumbres religiosas. Este documento sonoro se sumerge en un mundo oscuro en el que la religión se alejó de la concepción mágica y espiritual adentrándose en terrenos lúgubres y tenebrosamente cotidianos, y repetitivos, donde perdió sus características espirituales e interiorización personal.
Cuya, C (10'57'')	<b>Título: Room tone (2008)</b> El viaje rutinario de la casa al trabajo, suele ser una pesadilla auditiva. Bocinas, gritos, cobradores de combi y pasajeros se encargan de contaminar oídos y hacer perder la paciencia a cualquiera. Al llegar, al fin, encuentro un.... refugio (¿?) para los oídos.
Becerra, J (06'25'')	<b>Título: El diablo trae cada noche (2008)</b> Pasando por la caja boba, unos discursos políticos y religiosos, se comienzan a insertar los testimonios sobre el recuerdo de diablo, todo ello acompañado de sonidos distorsionados, evocadores y loops que nos guían hacía lo que el diablo trae cada noche para cada mente.
Cruz, F y Takuo, S (15'19'')	<b>Título: Rezo (2008)</b> Sucede que en el distrito de El Carmen suenan la tierra y los cueros, suenan los pelos de gato y el humo, hay un ritual de madera viva. En la comunidad se mezclan la danza de los negritos, la yunza y la misa católica ahí, don Amador Ballumbrosio y su familia cantan su historia. Sucede que en el distrito de El Carmen rezan.

**Fuente propia.** Tabla hecha con base en los documentales sonoros brindados por José Balado durante la investigación en el 2017.

En el país, el Consejo Consultivo de Radio y Televisión (Concortv, 2007) acepta que el radio-feature es:

Una investigación y búsqueda periodística transportada a través de medios artísticos, y tiene como principales características el que su contenido no es ficticio, contiene una línea dramática que encierra conflictos y tensiones, y se centra y especializa solamente en un tema. (Concortv, 2007).

En el 2016 se desarrolló en la Alianza francesa de Miraflores un ciclo de 08 documentales sonoros, cada jueves del mes de junio, el evento se llamó Ciclo de Cine: “Una cita a ciegas” (Documentales Sonoros). Las obras que se escucharon fueron producidas netamente por los estudiantes del taller de la especialidad de radio en la Universidad de San Martín de Porres, las cuales giran en torno al legado musical del Perú.

La experiencia para los asistentes fue de una escucha a oscuras, ni bien el reloj marcó las ocho de la noche, las personas ya se habían colocado unas vendas negras sobre sus ojos para vivir el momento acusmático.

**Figura 6: Ciclo de cine: Una cita a Ciegas**

**16 DE JUNIO**  
*RAP, EL SONIDO FUNDAMENTAL DE LA RESISTENCIA. 46 MIN.*  
*ACORDE INDEPENDIENTE, LA MÚSICA INDIE EN EL PERÚ. 35 MIN*  
*VIDA DE CHIVEROS. 30 MIN*

---

**23 DE JUNIO**  
*LA VIEJA GUARDIA HA MUERTO, LA MÚSICA CRIOLLA EN EL PERÚ. 50 MIN.*  
*-CARMENCITA LARA, LA REINA DE LAS PROVINCIAS. 35 MIN.*

---

**30 DE JUNIO**  
*LA EXPERIMENTACIÓN MUSICAL EN EL PERÚ. 50 MIN.*  
*EL TEATRO MUSICAL EN EL PERÚ:  
 LA EXPRESIÓN ACTORAL Y LA MÚSICA. 25 MIN.*  
*EL CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA:  
 LA MÚSICA ACADÉMICA EN EL PERÚ. 20 MIN.*

---

Ciclo Cine Junio:  
**UNA CITA A CIEGAS**

**Figura 6:** Alianza Francesa de Lima (13 junio, 2006) *Ciclo de Cine de Junio: Una Cita Ciegas*. Sesión del cartel presentada en: AF Cultural, Lima, Perú. Recuperado de <http://cultural.alianzafrancesa.org.pe/cine/ciclo-de-cine-una-cita-a-ciegas-documentales-sonoros/>

**Tabla 8***Una cieta a ciegas*

<b>Jueves 16 a las 8:00 pm</b>
<p><b>Título: Rap, el sonido fundamental de la resistencia (46')</b></p> <p>Las voces que viven en el asfalto se expresan a través del Rap, un modo de vida importado que ha tenido acogida en todo el mundo y que en el Perú adquiere sus propias coloraturas y líricas para expresar el descontento, los problemas cotidianos y redundar que la palabra tiene poder para llamar la atención de la sociedad y del estado.</p>
<p><b>Título: Acorde independiente, la música Indie en el Perú (35')</b></p> <p>La popularidad del término Indie ha crecido en los últimos años en la escena musical peruana, sin embargo, ¿qué significa ser indie, qué relación tiene con el estilo o el sonido de su música? ¿Quiénes son los principales artistas peruanos involucrados en esta nueva movida? ¿Cuáles son las canciones representativas y cuál es la problemática de los partícipes de este movimiento?</p>
<p><b>Título: Vida de chiveros (30')</b></p> <p>El día a día de músicos desconocidos, proyectos fuera de la atención mediática, anécdotas propias de la improvisación y la creatividad cotidiana. Ellos son conocidos como los chiveros artistas que trabajan por pasión y para su pasión, la música.</p>
<b>Jueves 23 a las 8:00 pm</b>
<p><b>Título: La vieja guardia ha muerto, la música criolla en el Perú (50')</b></p> <p>La música criolla en el Perú es uno de los géneros musicales más difundidos principalmente en la costa del Pacífico, ella representa la mistura de culturas presentes en el país como las europeas, orientales, africanas y, por su puesto, andinas. Desde su posicionamiento social a fines del siglo XIX, la música criolla gozó de gran vitalidad en el siglo XX, viéndose relegada hoy por diferentes variables y hábitos musicales que los peruanos adquirían en el marco de la globalización.</p>
<p><b>Título: Carmencita Lara, la reina de las provincias (35')</b></p> <p>Documental sonoro basado en la vida de Julia Rosa Capistrán García, artísticamente conocida como Carmencita Lara, legendaria cantante de música criolla, vales, huaynos, polcas y pasillos. Su historia es narrada, por ex compañeros artísticos, su familia y personas claves del éxito de la pareja Lara. Carmencita puede ser olvidada por muchos, pero nunca para la música.</p>
<b>Jueves 30 a las 8:00 pm</b>
<p><b>Título: La experimentación musical en el Perú (50' - egresados)</b></p> <p>El presente documental sonoro reúne el pensamiento holístico de la música experimental en el Perú hasta el 2016, a través de los testimonios de algunos de sus autores. Una música que antes pretendía romper los parámetros establecidos de nuestra sociedad limeña, con el ruido y las disonancias, como se conoció a mediados de los 90s</p>
<p><b>Título: El teatro musical en el Perú: La expresión actoral y la música (25')</b></p> <p>Resaltar la expresión actoral y musical que reúne el canto, el baile y la actuación, una expresión completa desarrollada por profesionales de las tablas que han encontrado en esta forma de hacer teatro el espacio ideal para explorar sus virtudes musicales e interpretativas innatas en los actores. Una serie de entrevistas presenciales y telefónicas con directores, productores, artistas, coreógrafos de la profesión, que contribuyen a entender y conocer el proceso para la puesta en escena el cautivante teatro musical.</p>

**Título: El Conservatorio Nacional de Música: La música académica en el Perú (20')**

Un recorrido por el Conservatorio Nacional de Música, ubicado en el centro histórico de Lima, un espacio de creación musical, inspiración juvenil, un documental que narra desde la perspectiva de los músicos, docentes y exalumnos la historia de esta casa de los sonidos organizados que resuenan entre las paredes de un viejo banco.

**Fuente propia:** De acuerdo al contenido de la página web de la Alianza Francesa de Lima, 2016

La recepción del público con la escucha de este género fue aceptada. Incluso la realizadora de esta investigación escuchó a uno de los asistentes decir: “al fin se ha pensado en nosotros [...]”, se percató que era un grupo de personas con discapacidad visual que pasaban a retirarse del lugar. En Lima, es en estos espacios donde el documental puede ser escuchado porque en realidad no hay radio donde se transmitan, solo se desarrollan de manera empírica y difundidos a través de soportes virtuales o plataformas de audio gratuitas. (A. Cornejo, comunicación vía email, 25 de setiembre, 2017).

Estas iniciativas de realizar documentales sonoros se deberán fortalecer, para generar más espacios, y de esta manera se pueda tener una acogida en un medio de comunicación masivo como una AM o FM, [...] claro que la radio por internet, el podcast ha hecho que estas producciones estén al alcance de esos públicos ávidos de escuchar algo distinto. Además, que los docentes que están dentro de los gremios como la Bienal Internacional de Radio o de SONODOC, tienen esta responsabilidad de seguir cultivando el interés de este género que tiene mucho por dar, por tratarse, porque hoy en día hay muchas formas de contar historias, y el documental sonoro debería ser el medio perfecto para hacerlo. (Mac-Kay, 2017).

### 1.3 Definición de términos

**Acusmática:** Hace referencia a la escucha a oscuras, sin ver y ser visto. Método empleado por Pitágoras cuando brindaba clases a sus alumnos y ellos trataban de entender a través de su voz.

**Ambiente sonoro:** Conjunto de señales acústicas que recrean el marco y la atmósfera de un espacio o sección radiofónicos.

**Cortina:** También llamada ráfaga, es la señal sonora que separa secciones, noticias o párrafos en un espacio radiofónico. En determinadas ocasiones cumple una función gramatical: si su duración es de 4 segundos equivale al punto y seguido; las de 8 segundos corresponden a un punto y aparte.

**Cuña:** Montaje breve, que puede incluir música, palabra y otros recursos sonoros, destinado a la venta de un producto comercial (cuña publicitaria); o a captar audiencia para un espacio de radio (cuña promocional). Otra modalidad de cuña es aquella que avanza algunos temas que se van a desarrollar en un espacio radiofónico. Recibe el nombre de cuña de contenido o, más coloquialmente, “píldora”.

**Decibel (dB):** De acuerdo con la RAE, lo reconoce como sinónimo del decibelio: una unidad de intensidad acústica. Los decibeles son una unidad logarítmica y representa la décima parte de un belio, unidad de medición llamada así en honor a Alexander Graham Bell.

**Field recording:** O grabación de campo, es el término usado para una grabación producida fuera de un estudio de grabación, donde se registran sonidos tanto naturales como producidos por humanos.

**Identificadores:** Cuña que refleja el propósito permanente de la radio, puede recrearse en función del contexto y requerimientos. Su rotación es cada 60 ó 30 minutos.

**ID Logos:** Es el nombre de la radio y slogan, puede ser sin música y fx.

**Jingle:** Identidad (nombre, frecuencia, slogan) de la radio cantada con letra y música original o adaptada (por temporada o algo específico)

**La escaleta:** Esquema posterior a la elaboración del guion. Equivale a una pauta que refleja de forma precisa los datos que anteriormente eran sólo estimativos: temas, tiempos, pies o finales de frases y, ahora sí, indicaciones técnicas.

**Marcadores o sellos:** Elemento vocal que identifica la emisora y se inserta dentro los espacios instrumentales o silencios de una canción

**Mainstream IDS:** Para el pronóstico del tiempo, la hora, teléfono, tiene un previo musical y engancha con el nombre de la radio.

**Pauta:** Esquema previo al guion que contiene la estructura de un espacio radiofónico. En él figuran los bloques temáticos y la duración estimada de cada uno de ellos, pero se excluyen textos de locución e instrucciones técnicas.

**Shotgun:** Solo el nombre de la radio con más sonidos rítmicos e instrumentos.

**Stinger:** Collage/ mezcla/ adaptaciones de canciones. Resumen de la radio (géneros, artistas).

## CAPÍTULO II METODOLOGÍA

### 2.1 Metodología de investigación

En investigación se hace distinción entre el objeto material y el objeto formal de la investigación, entendiéndose el primero como el fenómeno concreto que se va a estudiar y, el segundo, como la perspectiva desde la cual se aborda dicho estudio. En el caso de esta tesis, el objeto material se referiría al qué se estudia: el diseño sonoro en el ámbito del género documental ‘Cartagena, ¿cara o sello?’. Para ello y, definiendo el cómo (el objeto formal de estudio) se ha analizado la postproducción completa de un documental -científico, participando así del proceso creativo sin limitarse al mero análisis del producto existente.

El sonido ha sido considerado, demasiado a menudo, un “actor secundario” en la postproducción de una pieza radial. Sin embargo, el panorama está cambiando y el equipo técnico dedicado al tratamiento de audio va creciendo y mejorando en productoras y estudios. Un documental tiene un hilo argumental que se sigue y se muestra al espectador por medio de diferentes recursos.

El estado de arte está referido al documental sonoro titulado ‘Cartagena, ¿cara o sello?’ y retrata las dos realidades de esta ciudad, del cómo suena la desigualdad que es vendida por la publicidad como una grata experiencia turística, mientras que, para los ciudadanos de este lado de Colombia, es una lucha diaria por sobrevivir; una realidad desesperante. Un documental innovador, inspirado en una temática social por el encuentro de las brechas sociales y económicas de un país, en una

ciudad. El manejo de la publicidad para que los ojos del mundo vean a Cartagena como el sueño de oro, mientras que los colombianos que viven allí quieren salir de ese espacio.

Al pasar el umbral del documental científico, el **diseño de sonido** varía radicalmente. Ahora la música ya no es la protagonista en sí misma (entendida como la expresión de los protagonistas humanos que aparecen en pantalla) sino una consecuencia para el estudio de nuestro cerebro. El sonido no es un papel secundario, pero sí pasa a ser un elemento de conexión, de **nexo, para explicar los fenómenos físicos y fisiológicos del ser humano**. Se recurre a ella como medio, más que como fin en sí misma.

Un diseño sonoro que no vaya “acorde” (tanto en sentido gramatical como musical) con la temática, guion y montaje será un mal diseño de sonido, que provocará, en el mejor de los casos, indiferencia y en el peor, sensación de extrañeza, alejamiento y ruptura de lo que se está escuchando.

En el caso de este proyecto, el objeto de estudio; es el diseño sonoro en el ámbito del género documental ‘**Cartagena, ¿cara o sello?**’ Para ello y, definiendo el cómo (el objeto formal de estudio) se analizará la postproducción completa del documental -científico, participando así del proceso creativo sin limitarse al mero análisis del producto existente. En cuanto a la metodología empleada, se ha partido de la lectura de **bibliografía científica** para contextualizar el objeto de estudio y, a partir de ahí, se ha procedido al **análisis de contenido**

La investigación es de **tipo exploratorio**, ya que busca dar un asomo de cómo se presenta la tendencia de hacer documentales y difundirlas a través de la radio. También se puede decir que la investigación será de diseño **no experimental y de tipo transeccional – descriptivo**, ya que se ocupará de demostrar el fenómeno de la radio, el estilo personalizado durante la realización del documental ‘**Cartagena, ¿cara o sello?**’

### 2.1.1 Tipo de investigación

- **Descriptivo** - Primero se describe el comportamiento en el estado actual de la identidad sexual, se describe **el documental sonoro en la producción radiofónica**, luego se busca la relación entre estas dos variables como bien refiere Hernández, Fernández y Baptista (2006) manifiestan que:

Consiste en medir o recoger información de manera independiente o conjunta sobre los conceptos o las variables a las que se refieren, esto es, su objetivo no es indicar como se relacionan estas. Busca especificar propiedades y características importantes de cualquier fenómeno que se analice. Describe las tendencias. (p. 91).

Partimos del **análisis documental** con **técnicas del análisis de contenido**, que ofrece opciones para el análisis de la radio por medio de una **audiografía registral**, que se pueda **dividir en morfológica y de contenido**, que se aplicara al documental sonoro, relacionado a la **estructura narrativa**. El **análisis de contenido** seguirá las pautas generales de este tipo de trabajo: identificación de unidades de base, unidades-clave, temas-clave

Para llevar a cabo esta investigación, utilizaremos, eminentemente, un modelo de investigación encuadrado en el **paradigma cualitativo** centrado en **aspectos descriptivos**, especialmente a través técnicas de análisis **de contenido** (método para estudiar y analizar las comunicaciones de una forma sistemática, objetiva).

### 2.1.2 Nivel de investigación

El **paradigma cualitativo** no tiene reglas de procedimiento: el método de recogida de datos no se especifica previamente. Las variables no quedan definidas operativamente ni suelen ser susceptibles de medición. La base está en la intuición y en los aspectos artísticos del producto. La investigación es de naturaleza flexible, evolucionaria y recursiva.

La elaboración del discurso se apoyará en la **metodología transeccional, exploratoria descriptiva** que consiste en la caracterización del tema de estudio, que permitirá conocer las características del documental sonoro con un enfoque principalmente hacia la estética radiofónica; **transeccional descriptiva**, porque mencionaremos los rasgos que las componen como lo son la estructura y las técnicas empleada. Además, derivará en una **investigación explicativa** al apreciar el aspecto técnico-del documental sonoro.

Para el análisis del documental sonoro, es el **análisis de contenido** que, según Hernández, Collado y Baptista “es una técnica muy útil para analizar los procesos de comunicación en muy diversos contextos, como programas televisivos, artículos en prensa, libros, conversaciones, discursos; etc.” (p. 1).

## **2.2 Diseño de investigación**

La metodología utilizada para la elaboración de la investigación; y teniendo en cuenta los diferentes métodos y técnicas propias de cada una de las etapas que intervinieron en el estudio, incluyendo los procedimientos, recolección, procesamiento y análisis de la información.

- **El diseño de investigación es no experimental.**

Kerlinger (1979) la define como

La investigación no experimental o expos-facto es cualquier investigación en la que resulta imposible manipular variables o asignar aleatoriamente a los sujetos o a las condiciones. (p. 116).

Partiendo de la definición, se puede decir que este diseño plantea el estudio de los acontecimientos tal como se hayan presentado en un lapso de tiempo determinado y siguiendo los lineamientos de la investigación realizada, solo se estudiaron los hechos tal cual se presentaron en los años que se revisaron en

bibliografías especializadas y cualquier otro material que sirvió de apoyo para la investigación. No se manipuló ni se sometió a prueba las variables de estudio.

Al respecto de este tipo de **investigaciones transeccional**, Hernández Sampieri señala que son aquellas en las que “se recolectan datos en un solo momento en un tiempo único”. (p. 112).

### 2.3 Análisis de contenido

**Análisis de contenido** - Un nuevo enfoque de investigación, empleado con frecuencia en todas las áreas relacionadas con los medios: el análisis de contenido. Según Krippendorff, (2004) manifiesta que:

La técnica del análisis de contenido está destinada a formular, a partir de ciertos datos, inferencias reproducibles y válidas que puedan aplicarse a su contexto, por ello toma como técnica de investigación, esta herramienta proporciona conocimientos, nuevas intelecciones y una representación de los hechos, estos resultados deben ser reproducibles para que sea fiable. (p. 84).

Según Martínez, (2003) argumenta que:

El análisis de contenido se caracteriza por investigar el significado simbólico de los mensajes, los que no tienen un único significado, puesto que según menciona el autor, "los mensajes y las comunicaciones simbólicas tratan, en general, de fenómenos distintos de aquellos que son directamente observados. Esta técnica ha sido generalizada y alcanza a analizar incluso las formas no lingüísticas de comunicación, claro que para que sea fiable, debe realizarse en relación al contexto de los datos. Como marco de referencia, el análisis de contenido cuenta con algunos conceptos que es necesario tener en cuenta. (p. 114).

Existen componentes del **análisis de contenido**, ya que el análisis de contenidos es una técnica, utilizada en el método científico para lograr sus objetivos, es así como las etapas son similares a las de la investigación en ciencias sociales, ya que

se determinan a lo que debe ser justificado en cuanto a porqué y para qué se va a estudiar determinado fenómeno.

La técnica del **análisis de contenido** se hace imprescindible, para el análisis documental. En este tipo de análisis son más importantes para la recuperación los aspectos de su contenido que los datos formales y de autoría. Por tanto, hay que representar atributos de contenido tales como: acontecimiento objeto del documento, personas e instituciones mencionadas, personas que intervienen en el documento (voces que se escuchan), lugares (lugares y ámbitos geográficos relacionados con el documento), materias (temas relativos al contenido del documento, tipos de eventos y actividades registradas,), efectos sonoros, calidad del sonido, género periodístico, idioma.

#### **2.4 La muestra de investigación**

Para definir la población objeto de estudio, el diseño muestral del trabajo de investigación es **no probabilístico**, se seleccionó de **Carácter direccional**, que está referida. Para cumplir con el propósito de este estudio, la muestra será **no probabilística**.

Para el desarrollo del análisis documental sonoro titulado: **Cartagena, ¿Cara o sello?**, coproducido entre la Universidad de los Andes (Colombia/Charlotte de Beauvoir) y Arte Radio (Francia/Samuel Hirsch), utilizaremos el artículo de las Tipologías del Reportaje Radiofónico de Susana Herrera, escogiendo los elementos que más se ajustan, a su punto de vista, al propio reportaje, centrada en el medio radiofónico.

En este proceso, nos referiremos a la pieza seleccionada como reportaje, debido a la confusión que existe entre este género con el documental sonoro, y explicaremos las diferencias entre ambos en el análisis.

El reportaje es el género que, con gran riqueza expresiva y libertad de creación narra, describe o representa determinadas acciones o experiencias reales o ficticias de interés para el oyente, proporcionándole la interpretación sobre el contexto en el que se desarrollan. (Herrera, 2002).

El documental sonoro que se va a analizar se centra en relatar historias de personajes de habla hispana, en el que plasma la desigualdad de la ciudad (Colombia) que recibe grandes personalidades del mundo, pero en el que el 70 por ciento de sus habitantes son pobres. La pieza elegida es “Cartagena ¿cara o sello?”. El objetivo final en el reportaje, es explicar las circunstancias que se esconden tras la trama, basada en una historia real.

El momento de emisión, es sin duda en diferido. Empleando al podcast su medio principal de emisión. Por ello, el reportaje tiene una tarea de edición antes de su llegada al público. El hecho de subirse directamente a Internet hace, además, que exista una menor presión en cuanto al tiempo de publicación, por lo que, observaremos la **calidad** como resultado final (preparación, realización y edición). En cuanto al **grado de profundidad** del reportaje, observamos la duración (35 minutos aproximadamente), **el tratamiento** que se le da al tema (si es breve, y/o con profundidad). Aquí es necesario señalar que no hablamos de un documental radiofónico con el concepto antiguo, sino de un documental sonoro.

En cuanto a la preparación, del reportaje definiremos el, **propósito**. En el caso de “Cartagena ¿cara o sello?”; tenemos todos estos elementos de manera clara, porque habla de un tema de actualidad, en la ciudad Cartagena de Indias de Colombia.

En el proceso de investigación, recogeremos todo el material necesario para el análisis del reportaje, y como se produce en una narración de vivencias personales de los protagonistas. Analizaremos los niveles de **realización**, así como las partes más **informativas**, los **efectos y paisajes sonoros** que realzan la geolocalización de las palabras de las figuras principales y secundarias. Estos detalles son de vital importancia, porque ayudan a darle veracidad a la pieza. Nos sumergiremos de

manera total en la obra, que prestaremos una atención mayor a su **mensaje**. Finalmente, destacaremos en su **presentación**, un marco donde la apertura es con un spot, continuamente de los múltiples paisajes sonoros y las voces de los personajes, de esta manera va quedando evidente el no recurrir a la voz del documentalista para llamar la atención del oyente y centrarle en el tema en cuestión

## 2.5 Técnicas de recolección de datos y descripción de instrumentos

### 2.5.1. El instrumento

La siguiente ficha técnica tiene el cometido de facilitar la **comprensión de las categorías** investigadas, aunada a esta se encuentra la descripción de cada una de ellas; cuya meta es rescatar el mayor número de convencionalismos propios del documental sonoro en el lenguaje radiofónico.

Plan de grabación	
Documental sonoro/radiofónico: Cartagena, ¿cara o sello?	
Locación de grabaciones	Cartagena de Indias – Colombia
grabación	Enero 2012
Observaciones	Septiembre 2011: Universidad de Los Andes acepta el proyecto Investigación - pre terreno: agosto 2011 Investigación a profundidad: septiembre – diciembre 2011
Formato de audio	44 100 khz - 16 bits
Días de grabación	11 días de grabación en Cartagena 02 días de grabación en Bogotá
Producción	Arte Radio (Francia) con la coproducción de la Universidad de Los Andes (Colombia)
Personajes (por orden de aparición)	El cochero; economista 1; observador; escritor; Jefferson, y su hermana, sobrino; personaje rico; esposa de personaje rico; economista 2; amigo de personaje rico, vicepresidente de Colombia, vendedor ambulante; abogado; chef; los cocineros; y el mozo.

Técnica de grabación	Registro estático Registro en movimiento
Duración	35'

<b>Ficha técnica</b>	
Programa de estreno	Semana del Sonido de Colombia - México (organizada por la Fonoteca y RTVC) el jueves 06 de setiembre del 2012
Target	Colombianos, turistas, latinoamericanos, periodistas, artistas sonoros, políticos,
Duración	35'
Formato de audio	44 100 khz - 16 bits
Tiempo de edición	4 semanas
Idioma	Castellano - francés (2p)
Locaciones de rodaje	Cartagena de Indias – Bogotá
Total de horas de grabación	22 horas
Tipo de documental	Retrato Sonoro
Elementos clasificados	Política, Social, Económico
<b>Crédito</b>	
Producción	Arte Radio (Francia) con la coproducción de la Universidad de Los Andes (Colombia)
Grabación y mezcla	Samuel Hirsch
Transcripción de entrevistas	Charlotte de Beauvoir
Dirección	Charlotte de Beauvoir y Samuel Hirsch
Doblaje del francés al español	Asbel Lopez (personaje rico), Ricardo Abdahllah, Diego Mesa, Charlotte de Beauvoir
<b>Sinopsis</b>	
	<p>Colombia es el tercer país más desigual del mundo. Aquí, el 10% más rico comparte casi la mitad de los ingresos de la nación (46%); en el otro extremo, el 10% de los más pobres se contentan con el 0.7%.</p> <p>En Cartagena, en enero, las desigualdades crecen hasta el extremo: la alta sociedad viene a pasar sus vacaciones en esta ciudad de la costa caribeña, que tiene el triste récord de la tasa de Necesidades Básicas Insatisfechas más alta de las grandes ciudades de Colombia.</p>

La elaboración del instrumento, del análisis de las **Características del documental sonoro y la producción radiofónica – Cartagena, ¿cara o sello?**, se concreta con el guion técnico, del análisis que muestra todos los detalles y el esquema de conexión del elemento sonoro aparecido en el documental. La propuesta genera materiales didácticos sobre los recursos expresivos y narrativos sonoros en el campo de la radio.

Asimismo, dicho guion técnico fue adaptado a las necesidades de la investigadora; y ante la escasez de material científico en español, se recurrieron a entrevistas presenciales y vía correo electrónico, a investigadores internacionales del Centro de Producciones Radiofónicas, y organizaciones como miembros de SONODOC, dedicados a la producción radiofónica e investigación en comunicación como: Juan Carlos Roque (Cuba), Charlotte De Beauvoir (Francia), Francisco Godinez (Argentina), Karla Lechuga (México), Déborah Gros (Francia), Jorge Gómez (Colombia), Mirtha Guerra (Cuba).

En Perú, se realizaron entrevistas a los docentes Cesar Mac Kay Gonza y Alejandro Cornejo ambos especialistas en Radio de la Universidad San Martín de Porres, Facultad de Ciencias de la Comunicación, y al director de Documental Peruano, José Balado.

## **2.6 Aspectos éticos**

En la presente investigación se mantendrá la transparencia en todos los datos que se recopile, contemplando los valores que están dentro de la ética profesional. Asimismo, la investigación se viene realizando con el apoyo de tesis, libros y diversos documentos de manera legal.

La presente investigación está orientada en la búsqueda de la verdad desde la recolección, presentación e interpretación de datos hasta la divulgación de resultados, los cuales se efectuarán con suma transparencia.

El aspecto ético se encontrará presente en el desarrollo de cada una de las actividades de todas las etapas del proceso de investigación.

## CAPÍTULO III RESULTADOS

### 3.1 Presentación de análisis y resultados

El objetivo de investigación estuvo relacionado a identificar cuales son las **características del documental sonoro y la producción radiofónica** – Cartagena, ¿cara o sello?, elaborado bajo la coproducción entre la Universidad de Los Andes (Colombia/Charlotte de Beauvoir) y Arte Radio (Francia/Samuel Hirsch). Dicho documental trata sobre la desigualdad de ingresos económicos en Colombia.

Una vez recolectada la información mediante la aplicación de la **ficha técnica de análisis de contenido**, procedimos, a detallar de una manera clara los aspectos abordados a lo largo de la investigación.

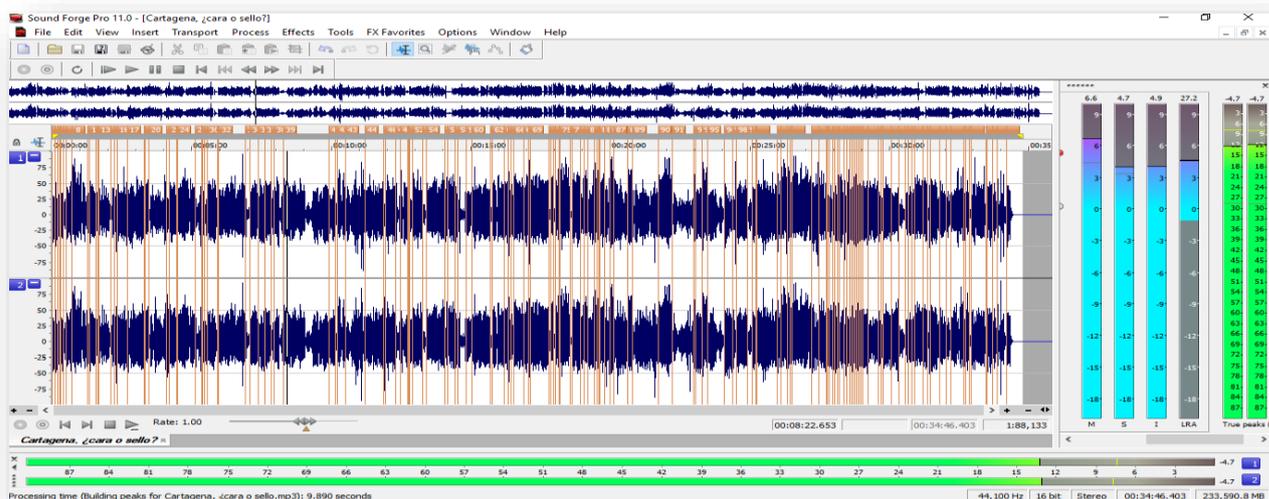
Plan de grabación	
Documental sonoro/radiofónico: Cartagena, ¿cara o sello?	
Estreno	En la Semana del sonido Colombia – México (2012)
Emisión en la radio	Radio Nacional de Colombia
Locación de grabación	Cartagena de Indias, Bogotá – Colombia
Fecha de grabación	Enero 2012
Observaciones	Septiembre 2011: Universidad de Los Andes acepta el proyecto Investigación - pre terreno: agosto 2011 Investigación a profundidad: septiembre – diciembre 2011
Producción	Charlotte de Beauvoir y Samuel Hirsch Co - producción: Universidad de Los Andes (Bogotá - Colombia) / Arte Radio (Francia)

Financiación	Universidad de Los Andes, Arte Radio, Embajada de Francia en Colombia
Personajes	Jefferson, cocinero en un restaurante del Centro Histórico; un rico que estaba de vacaciones; un escritor famoso que vive en Cartagena, un vendedor ambulante, un economista, el Vice Presidente de la República de Colombia en el 2011.
Técnica de grabación	Registro traveling Registro estático
Duración	35'

### Plantilla morfológica del documental

Ficha técnica	Análisis
Target	Colombianos, Turistas locales y extranjeros, latinoamericanos, políticos, artistas sonoros,
Duración	35'
Género	Documental sonoro
Idioma:	Castellano – Francés (2do plano)
Formato de audio	44 100 khz - 16 bits
Locaciones de rodaje	Cartagena de Indias – Bogotá
Tipo de documental	Retrato Sonoro
Género del documental	Política, Social, Económico, cultural
Credits	
Realización	Charlotte de Beauvoir y Samuel Hirsch
Producción	Arte Radio (Francia) con la coproducción de la Universidad de Los Andes (Colombia)
Grabación y mezcla	Samuel Hirsch
Transcripción de entrevistas	Charlotte de Beauvoir
Edición de montaje	Samuel Hirsch
Doblaje del francés al español	Asbel Lopez (personaje rico), Ricardo Abdahllah, Diego Mesa, Charlotte de Beauvoir
Sinopsis	Descripción
<p><b>Estructura</b></p> <p>La estructura es cerrada. Se organiza en torno a un eje temático. Contiene segmentos narrativos, descriptivos y de opinión</p>	<p>Colombia es el tercer país más desigual del mundo. Aquí, el 10% más rico comparte casi la mitad de los ingresos de la nación (46%); en el otro extremo, el 10% de los más pobres se contentan con el 0.7%.</p> <p>En Cartagena, en enero, las desigualdades crecen hasta el extremo: la alta sociedad viene a pasar sus vacaciones en esta ciudad de la costa caribeña, que tiene el triste récord de la tasa de Necesidades Básicas Insatisfechas más alta de las grandes ciudades de Colombia.</p> <p>En Cartagena, los dos extremos viven separados, pero se cruzan cada día: algunos limpian a los demás, los sirven en el restaurante o conducen sus barcos. ¿Cómo suena, una sociedad tan desigual? ¿Puede ese país realmente tener un proyecto de nación en común?</p>

<p><b>Finalidad del discurso:</b> Exponer Describir Narrar Argumentar</p>	<p>Expone una denuncia sobre la desigualdad en Colombia, ubicándola en uno de sus destinos turísticos más conocidos; Cartagena de Indias. A través de las distintas técnicas de registro de soundscape, esta pieza nos sitúa en el lugar donde se desarrollan las historias. Desde las calles, mercados, avenidas congestionadas con el sonar del claxon, música clásica y de iglesia, son muchos de los sonidos que envuelven la narrativa sonora de este documental.</p> <p>Los puntos de opinión no son de autor, sino de los propios personajes principales y secundarios, dentro de ellos especialistas que nos brindan un panorama del discurso del tema tratado.</p>
<p><b>Documentación final</b></p>	<p>La carta de cierre del proyecto se envió en octubre del 2012</p>



**Figura 7: Soundforge 11.0**

**Figura 7:** En el software Soundforge 11.0. Marcadores empleados para la realización del script del documental sonoro Cartagena, ¿cara o sello? Fuente propia.

## CAPÍTULO IV

### DISCUSIÓN

A lo largo del presente apartado se expondrá de manera más detallada el análisis en relación a determinados aspectos específicos que configuran el análisis del documental sonoro, con diferentes técnicas estilísticas utilizadas en las recreaciones: la **edición, el sonido y las formas** que transmitieron en relación a la investigación titulada: **Características del documental sonoro en la producción radiofónica - Cartagena ¿cara o sello?**, con el fin de conocer el contenido que se esconde tras ellos.

#### ➤ **Características del documental sonoro con la producción radiofónica**

Según Rodero (2004), los procesos de la producción radiofónica son cuatro: la concepción, selección, diseño y realización.

El primer proceso de la producción radiofónica es el de la concepción, y de acuerdo con De Beauvoir (2018) este se inició en el verano del 2011, cuando ella se encontraba en Francia, y sostuvo una reunión con el editor de Arte Radio, Silvain Gire, para proponerle una asociación [...] Conversaron sobre los temas que se podrían tratar en el documental, y surgió la idea de la desigualdad de ingresos en Cartagena de Indias, Colombia, contrastando esta realidad con dos personajes: un rico y uno de pocos recursos económicos. (C. De Beauvoir, comunicación vía email, 10 de marzo, 2018).

Entonces, según los cuadros del plan de grabación, la investigación pre terreno fue en agosto, y luego la de profundidad fue desde septiembre hasta diciembre del 2011. Un tiempo considerable para realizar una investigación de fuentes orales, documentales, bibliográficas, entre otros, para la realización del documental. De hecho, al mencionar la concepción de la pieza sonora, también remite a un ángulo del contenido y del valor de la producción radiofónica.

No se puede medir que tan exitosa es una producción en líneas generales, hasta no tener ese producto final tangible. De la misma forma, que pueda ser disfrutado para quien fue hecha, y esta pieza sonora es intangible a la escucha, pero tangible una vez colocada en un soporte documental o en la pantalla del software. Y con eso, se quiere decir que la vinculación de saber cuáles son las características de la pieza en la producción radiofónica, es a través del último proceso. Todo lo anterior, va desde la intuición, experiencia y técnica de especialización que se conjetura por la maniobra de los realizadores en el objeto de análisis en este caso.

En relación a la **selección** de los elementos productivos para la obra, que van desde el los personajes, lugares que se deben tener en cuenta por su accesibilidad, logística y por concordancia con el tema.

En el desarrollo de este proceso, se desglosa las características en sí del documental. Cabe resaltar que investigadoras como Lechuga (2015) proponen: Mezcla entre realidad y ficción, la profundidad en la investigación de un tema, el tratamiento estético de la información, tiempo de duración, estructura. A su vez, Herrera (2012) menciona: De acuerdo a su contenido, recursos estilísticos, producción, por su integración en la programación. Y, por último, pero no la menos importante, Fevrier (2003) propone una lista que se debe tener en consideración para la realización de género: Tema, investigación, estilo, redacción del guion.

Asimismo, se apela a las características propuestas como: el enfoque del tema, estética sonora, y paisaje sonoro para el análisis de la pieza en mención. Con el fin

de seguir la línea de las características de documental sonoro en la producción radiofónica.

**El enfoque del tema** del documental sonoro **Cartagena, ¿cara o sello?**, mezcla los dos tipos de historias; personales e históricas. Las historias personales, porque presenta a Jefferson, un joven cocinero que ve su realidad plasmada en la indiferencia de los ingresos en la ciudad de Cartagena de Indias. Él transporta su hogar, su barrio, presenta a su familia, vamos a su centro de labores, se escucha su testimonio con respecto a esta desazón y al mismo tiempo sus sueños por un futuro mejor. Ahí esta la historia trazada con el tema de la desigualdad por ingresos económicos.

Histórica, porque trata un tema con el cual; primero, la comunidad del lugar se identifica; segundo, porque es una realidad en varios lugares de Latinoamérica. Entonces el desarrollo del tema más los personajes principales y los personajes secundarios, entre ellos, las voces de especialistas y autoridades, hacen que esta pieza marque un antes y un después en su geolocalización. Hay una historia como protagonista y en el contexto general, está el tema para desgranarlo.

En esos meses de investigación, la búsqueda de los personajes fue todo un mapeo, comenzando desde el cocinero, Jefferson. Los documentalistas fueron a averiguar sobre empleados de servicios en las calles de los barrios de ricos en Cartagena. Por otro lado, cuando emprendieron la búsqueda del personaje rico, se entrevistaron con diez personas que tenían el perfil que ambos realizadores buscaban, hasta que encontraron su personaje. (C. De Beauvoir, comunicación vía email, 16 de agosto, 2018).

La lista de los personajes es (por orden de aparición en la pieza): el cochero, economista 1, observador, escritor, Jefferson, su hermana, sobrino, personaje rico, esposa de personaje rico, economista 2, amigo de personaje rico, vicepresidente de Colombia, vendedor ambulante, abogado, chef, los cocineros, y el mozo.

En el lado humano, debe existir un interés común entre ambas partes para contar la historia (entrevistado y documentalista) y no se deben forzar las cosas. Puede sonar muy obvio, pero el entrevistado debe tener disposición de contar su historia y el entrevistador, debe sentirse motivado, identificado, entrelazado por esta misma.

Para realizar un documental sonoro es básico tener la accesibilidad del personaje. Sin este no podemos ni soñar con la historia que queremos contar. Sin embargo, si ya contamos con el personaje, debemos saber cómo entrevistarlo, porque no es lo mismo obtener el testimonio de una persona para un documental sonoro, radiofónico que, para una historia oral, aunque estas tienen mucho en común. (McHugh, 2010).

Con respecto a la característica de la **estética sonora**, es la huella de autor. Se muestra que el documental en análisis cala en la escucha por la realidad sonora, o sea por sus paisajes sonoros, y el contenido de los testimonios que aúnan todo.

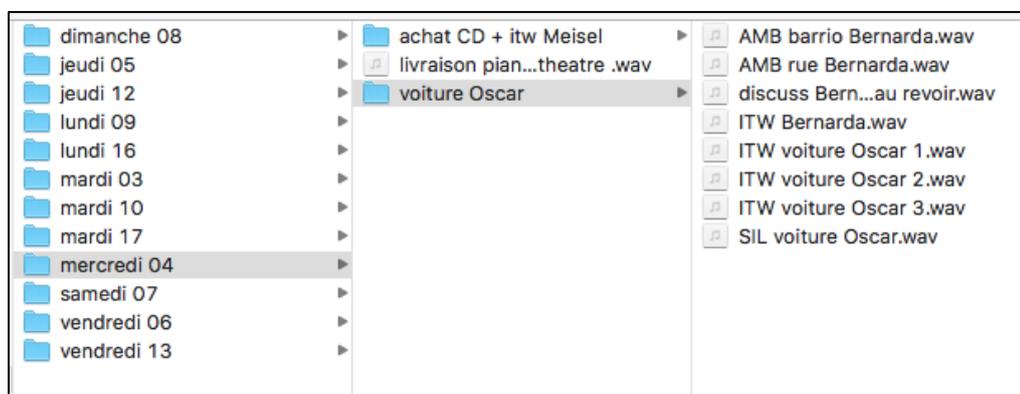
Camacho evoca a tres aspectos de la estética radiofónica (1999) los códigos culturales, están situados cuando escuchamos el mercado, la plaza el mercado popular de Basurto, la popa de un cerro, el transporte terrestre, el festival de música de Cartagena, parque Fernández de Madrid, sitios comunes para alguien que conoce o vive en ese lugar. No recalca la exageración, sino busca situarnos en los distintos lugares donde se percibe esa diferencia de la desigualdad de ingresos económicos; los materiales físicos del sonido: palabra, música, ruidos o efectos sonoros y el silencio. Uno se percata que los documentalistas tomaron en cuenta la dicción de sus personajes; la expresión radiofónica, alude al significado específico que ejercerá un juicio, un pensar en quien escuche la pieza.

La última característica es el soundscape (paisaje sonoro), donde todos los eventos escuchados, esos sonidos reales toman su protagonismo en la producción e inserción en el documental sonoro. Esta pieza cuenta con muchos rasgos y características que el propio Schafer (1967) estipuló como elementales dentro de la identidad de un paisaje sonoro. En este caso el paisaje sonoro no es un aditivo, es

un personaje guía de lugares para conocer (nos) a través de las circunstancias del tema.

Para cerrar con el proceso de la selección, como consta en el siguiente cuadro, los realizadores comenzaron a seleccionar el material que emplearían (después de todo lo registrado), y luego comenzó el proceso de la post producción previas conversaciones y coordinaciones entre Hirsch y de Beauvoir.

**Figura 8: Selección de material**



**Figura 8:** Captura de pantalla brindada por Charlotte de Beauvoir desde su computadora, donde se observa la organización de las carpetas donde ambos realizadores guardaban los registros del trabajo de campo, así como las transcripciones completas de las entrevistas. Todos los archivos eran organizados en carpetas por día, luego por lugar o escena, luego por ITW (entrevistas, AMB ambientes, SIL silencio de ITW etc.). (C. De Beauvoir, comunicación vía email, 10 de marzo del 2018)

Siguiendo con los procesos mencionados por Rodero (2004), el tercero es el **diseño**, conceptualizado desde la combinación hasta la estructura del programa y/o géneros.

Afirmamos lo mencionado, porque en el ensayo de tipología del reportaje radiofónico de Herrera (2002), consideramos dos de estas claves que podrían generar confusión con respecto al género, y en este caso específico.

Estas tipologías son: reportaje documental y de investigación. En el primero Herrera teoriza, que se le conoce por la profundidad de la investigación, la edición busca la estética sonora y por ello necesita más tiempo. Además, que ponen un

especial cuidado en contar con los sonidos propios de la realidad. Esto supone eliminar, hasta donde sea posible, la intermediación del reportero. El tiempo de duración oscila entre los quince y veinte minutos.

Y el reportaje de investigación es conocido como uno de destapes o revelador, y su rigor se basa en construir una estructura dinámica colocando en contraposición y contraste las respuestas de las fuentes. Suele durar entre los sesenta minutos aproximadamente.

Como se observa, no se menciona que deba existir una historia específica en ambos casos, solo buscan dar a conocer un tema a través de las respuestas de las fuentes, absolviendo dudas y preguntas con respecto al contenido, pero el buscar personajes que narren la historia hilandola con su realidad, no es algo que se exponga en estas tipologías de reportaje.

A diferencia de los reportajes mencionados, el documental no tiene una estructura establecida, pero sí el lineamiento como fade in + cortina, encima la locución + declaración + música + fx+ fade out, o también con lo ya conocida estructura de tres partes: apertura, desarrollo y cierre.

Hoy por hoy existe una flexibilidad para proponer la huella de autor en las producciones sonoras, y quizá eso se deba a que el canon establecido (en el caso del reportaje) de que siempre se priorize el locutor como personaje de introducción, ha hecho migrar a otras posibilidades narrativas, sinceras y cercanas al oyente.

Ambos requieren de una investigación y preparación de donde sale el elemento entrevista, y los dos se proponen narrar o informar un hecho usando sonidos reales, a veces apelando a la dramatización y al material de archivo.

Sin embargo, la prima en diferencia es que el reportaje busca el informar, nace a raíz de una noticia, depende de un hecho de actualidad y de interés para una comunidad. Entonces, de acuerdo a su proceso de producción, expone los hechos

de la noticia y los abordar desde diferentes puntos de vista. Mientras que el documental recrea un hecho, historia del presente o del pasado real, y, de interés para una comunidad. Posee una función cognitiva de educación de escucha, ahondando en lo social.

A estas alturas no debería haber malentendido que esta pieza es un documental, y no confundirla con un reportaje. En el caso de Cartagena, ¿cara o sello? El tema es un hecho que siempre está latente, por diversas circunstancias reales que lo atañen a ser una narración de denuncia social.

La preponderancia son los sonidos reales, y la sincronización de las fuentes, la hacen tan atractiva y a su vez un poco predecible por momentos. Lo cual no le quita la calidad a la pieza.

Desde el minuto 00:02:15 - 00:02:42, hay una secuencia de paisajes sonoros compuestos como el sonar de una bocina., pasos de caballo sobre la acera, el cerrar la puerta de un auto, jóvenes jugando fútbol, el árbitro pita, y música urbana, todo ello a su vez hila con la declaración de Jefferson cuando él dice: *“Mi barrio es Nuevo Paraíso. Tú encuentras casas de cartón, de lata [...] de madera”*, y ese preámbulo, le brinda un realce de localización a lo que Jefferson comenta. Y nos referimos con predecible en el hecho de que se emplea con frecuencia el sonido del mar para conectar algunas declaraciones.

Ahora, el último proceso de la producción radiofónica, como lo estipula Rodero (2004), es la **realización**, como la materialización de la pieza sonora. Nos debemos autocriticar que el hecho de tomar o entender a los documentales sonoros como parte de la memoria de una sociedad, nos debe colocar siempre en un punto como invitados y novatos al mundo de quienes nos ofrecen su voz, su tiempo; su historia. De esa manera, inmiscuidos en la historia, podremos brindarle el tratamiento que se merece.

Al escuchar esta pieza, uno se da cuenta de las posibilidades narrativas empleadas desde el dominio de la técnica y el contenido. Si bien en esta ocasión De Beuvoir tuvo en rol de periodista y entrevistadora, e Hirsch fue el cazador de sonidos, uno se da cuenta del dominio de cada uno en su área.

Este procedimiento se seguirá desarrollando a lo largo de este apartado, pero vale recalcar algo, y es un punto con respecto a su difusión. Esta pieza sonora fue estrenada en espacios abiertos, radio emisoras, y alojada como podcast, pues fue una obra elaborada bajo demanda previos acuerdos logísticos y humanos. Uno de los patrocinadores de este proyecto fue la web pública francesa Arte Radio, donde labora su editor Silvain Gire, y dicha portal web es reconocida internacionalmente por sus producciones de alta calidad en la realización de las obras sonoras, y por el estilo estético que predominan en sus piezas, como la valoración del llamado sonido ambiente.

Lo que queda por decir acá, es que la prioridad del documental no fue una emisión a través de las ondas hertzianas, sino una escucha crítica, activa a través del podcast y de otros medios de difusión.

Según Roque (2018):

[...] Aún existe un temor en explorar estas narrativas en las emisoras comerciales y públicas. Existe el miedo a perder audiencia, a que esto no sea rentable; sin embargo, si el realizador lograra convencer a los gerentes del valor primordial de contar historias reales con sonidos, entonces esto sería un avance para el contagio de producciones de altura. Lo técnico se puede ingeniar con mucha creatividad, pero el capital humano, es la esencia para hacer las cosas posibles en el medio radiofónico. (J. Roque, comunicación vía email, 19 de abril, 2018).

Algo que algunas radios públicas latinoamericanas no aprovechan, son sus medios digitales, y es ahí donde se puede y/o deberían estar estos contenidos de audio en demanda. El podcast existe como medio porque hay gente dispuesta a escuchar, a buscar el contenido de audio, archivo sonoro de su preferencia.

➤ **Características del documental sonoro en la estructura temática con la producción radiofónica**

Esta pieza desarrolló la tipología del retrato sonoro, teorizada por Fevrier (2003) como el tipo de documental que requiere más experiencia y cuidado en su tratamiento. Los realizadores de **Cartagena, ¿cara o sello?** No emplean un narrador, no fue necesario debido a que los personajes principales y secundarios comenzaban a calar su pensares, saberes y opiniones de una manera que parecía una conversación a lo largo de la grabación. Y el soundscape que no pasó a ser un actor terciario.

Ante tanta información de especialistas para brindar un panorama objetivo de la desigualdad de ingresos en Cartagena de Indias, Colombia, el documental cuenta con respiros que la hacen ágil, y no permite a quien escuche perderse.

Por mencionar uno de esos momentos de respiro, vamos desde el minuto **00:10:29 – 00:11:13**, suenan notas musicales del piano, violines, con una atmósfera de claxons, silbatos, música salsa en la calle, como ya lo mencionó Romero (2017) todos estos sonidos reales, tomados en el propio ambiente nos reproducen un acto figurativo de dimensión espacial, tienen un tiempo y la sincronización es inevitable a la escucha.

Justamente un documental que desarrolle la tipología del retrato sonoro, procura en su 99% tomar los sonidos recogidos en la calle, más allá de un hecho estético, es para acercarnos con nuestro entorno sonoro, descubrir como suena tal lugar a tal hora, día. Cuando se oye no se presta atención del todo, se toma como un acto de compañía, presencia, pero cuando se escucha lo que molesta, incomoda o agrada es perceptible. Simplemente dos acciones que permiten contrastar si realmente se conoce cada espacio a través de la escucha atenta.

Y el 1% restante en este documental, va desde el minuto **00:00:00 - 00:00:26**, donde se escucha un archivo de audio, un spot, donde automáticamente el

significante y significado nos llevan a lo extranjero vinculado con el país donde se desarrolla la pieza. Pudo iniciar de otro modo; sí. Pero este efecto del spot jugado con su propio fondo, alardeando de lo maravilloso que uno se la pasaría en Cartagena de Indias - Colombia, nos deja la puerta abierta para pensar una cosa, cuando en realidad el tema iba por otro lado.

Con respecto a esta inserción, Fevrier (2003) señaló que “existen puntos a considerar dentro de la recopilación de información sobre el personaje como las fuentes **vivenciales, dialogales, y escritas**”. (p. 12).

Respecto al archivo sonoro y audiovisual: se encuentra en dispositivos analógicos (cassettes, cintas de carrete abierto, vhs, etc) y digital, como fonotecas especializadas y en internet, todo aquello que se relacione con la historia, y sea útil para la realización, y claro esta, que la fuente permita usar (en el caso de su archivo personal), priorizando la ética. Se señala que el colocar el spot fue un acto acertado dentro de documental para generar una introducción no predecible.

Otro punto evidente dentro de la estructura temática, es que se encontró dentro la pieza analizada las tres situaciones con las historias de los personajes. Específicamente cuando se pretende contar una historia con sonidos.

En este caso se encontró esos momentos con el **audio narrativo**, o sea se mencionan las cosas que suceden en ese momento (SONODOC, 2017), cuando Jefferson los lleva a su casa y les dice que aún no hay comida porque es muy temprano; **audio descriptivo**, como está, como se ve el lugar donde suceden las cosas (SONODOC, 2017). En este caso, cuando el economista les comienza a mencionar del cómo suena la desigualdad y los realizadores nos llevan por la senda sonora hacia esa descripción brindada; y una más es el **audio interpretativo**, como uno se puede sentir con todas las situaciones mencionadas, qué valor, qué sentido tiene ese **algo** para uno (SONODOC, 2016). Pues aquí se grafica cuando Jefferson explica cómo se siente cuando sabe que el sueldo de un mes, un rico se lo puede gastar en una noche. Que ellos, los empleados, son vistos por debajo por no tener

recursos, y así llegamos hasta la reunión entre los cocineros que también mencionan su malestar por la desigualdad económica.

En esta tipología, los documentalistas exponen la importancia de narrar a partir de las propias voces de los personajes que están vinculados día a día en estas historias. Entendiendo sus dificultades, su trabajo colectivo, y la construcción de su realidad a partir de los sucesos de cada quien. Permitiendo la geolocalización en la historia debido a la narrativa sonora empleada por los documentalistas: el retrato sonoro.

El documental presenta dos personajes principales contrapuestos; Jefferson, cocinero en un restaurante del centro histórico, gana 1,5 dólares por hora trabajada. Lo que se gana en un mes, lo pueden fácilmente gastar en una sola noche los clientes ricos del restaurante. *"Esta mierda, de tanto trabajar... tanta vaina y tanto día y tanta labor. Entonces siempre entre más trabaja y menos gana... ¡Que chimba! Entonces uno dice y es ahí que viene el pensamiento... ay, si fuera traqueto, si fuera narcotraficante. Entre ese, siento como repudio a veces."*, señala Jefferson **(00:14:08 – 00:14:31)**.

En este fragmento tenemos un audio descriptivo, palabras de indignación e incomodidad por saber que su realidad, al menos hasta el momento, siempre va a ser así.

Mientras que al otro extremo el otro personaje, su antagonista, el presidente de un grupo de 35 empresas viene, de vacaciones, en una de sus casas de la península de Barú dice *"La gente no se muere de hambre en Colombia. Construir esta vaina mire, techos de palma y unas hamacas, todo el mundo... puede hacerlo. Yo en cambio tengo que trabajar todo el tiempo. Mamarme una docena de cócteles diarios, para poder darme ese lujo al final del año. Conozco muchos habitantes de Barú que hacen lo mismo (risas) con menos esfuerzo y no exagero ah... es más un estilo de vida (risas) ¡En Colombia se puede vivir con casi nada!"* **(00:13:23 – 00:14:03)**

Esta vez es un fragmento de un audio interpretativo, incluso con la lectura uno podría pensar que va en un tono sarcástico. Pero es así de crudo vivo. No hay guión de por medio el cual las fuentes sigan para dar su testimonio, sus pausas, onomatopeyas, risas, y emociones, son naturales y nos encaran su realidad. Todo sería distinto si un narrador nos hubiese contado esos momentos, o el propio hecho de estar guiando la historia, se podría tornar como no objetivo.

El emplear un narrador en los documentales no está mal, pero podría entenderse como protagonismo por parte del documentalista, aparecer cada cierto momento, cuando es más ordinario escuchar a los propios personajes comentar su relato. Protagonismo también, porque se presume que es el documentalista quien deba narrar su producción, pero que sucede si la voz no es la adecuada para la historia. Ahí pesan los valores estéticos, y algo muy simple, ya quedo atrás el tiempo en el que el narrador debía tener una voz impostada. Ahora se apela a la naturalidad y la dicción para narrar.

El impacto que puede llegar a tener una producción como estas puede ser de gran valor porque: es un retrato para la ciudadanía de un hecho vivido; puede llegar a interpelar, confrontar, conmocionar al ciudadano de a pie y al crítico a repensar en el acervo cultural, social, político, humano, que se deja a una sociedad como parte de su memoria.

### ➤ **Características del documental sonoro en las técnicas de registro en la producción radiofónica**

En el documental se perciben las técnicas de registro como el traveling, acercándose a la fuente para poder obtener primeros, segundos y terceros planos. Por ejemplo, desde el minuto **00:00:30 - 00:00:42**, donde se escucha al cochero decir: *“Al fondo, la iglesia de San Pedro Claver, San Pedro Claver que fue el apóstol de los esclavos. Ahí se encuentran los restos de él. Y aquí vamos sobre la calle del Candilejo”*. Y en el minuto **00:01:14 - 00:01:16**, menciona: *“Aquí es el parque Fernández de Madrid”*, en este breve tramo este personaje colocado como

guía de ubicación en el documental nos va indicando los lugares por donde están pasando en tiempo real al compás de los pasos del caballo sobre el asfalto, y de fondo tenemos el bullicio de las personas.

Ahora, en el minuto **00:20:06 – 00:20:37**, pasa de traveling a estático no tan cerca a la fuente para obtener profundidades y texturas, como estas: “¡1 200 la mano! ¡1 200 la mano! ¡Plátanos a 1 200 la mano! Plátanos grandes... ¡1 200! Silbidos ¡Plátanos a 1 200 la mano!” Silbidos. Aplausos “¡agua! ... ¡agua!” Pasa una bicicleta, carreta (cross) suenan violines (cross) notas de piano.

Uno de los momentos empleando la técnica de registro estática y la producción de un paisaje sonoro compuesto, es en el minuto **00:10:29 – 00:11:13**, cuando suenan: notas musicales del piano (cross) con los violines (cross) con una atmósfera de cláxones y silbatos (cross) una pieza de salsa: “*un matrimonio africano... esclavos de un español... él les daba muy mal maltrato*”. Reanudación del juego de fútbol, gorjeos de bebé, la gente silba y aplaude. Una hoja de papel se arruga

De acuerdo a la entrevista realizada a De Beauvoir (2018) señala que “en este aspecto del registro de los sonidos, Hirsch trabajó varios planos para poder brindarle figura y fondo a los paisajes sonoros. En fragmentos como los mencionados, los realizadores hacen de cada golpe una yuxtaposición musical dentro del soundscape”. (C. De Beauvoir, comunicación vía email, 10 de marzo, 2018).

Como Lechuga (2017) ya lo dijo en su momento, “(El documental sonoro) en cualquier contexto geográfico, es un espejo de la realidad que vive una comunidad. Escucharla y reconocerse para entenderse es un fenómeno natural que se genera a partir de su escucha”. (K. Lechuga, comunicación vía email, 30 de agosto del 2017).

Cornejo (2017) planteaba algo que se debe tener en cuenta con respecto al registro de soundscapes: **01) análisis del espacio**, se debe escuchar el entorno antes

registrar, pre escucha; **02) monitoreo**, escuchar durante, en tiempo real y **03) análisis interpretativo y técnico**, después del registro.

Este primer proceso nos brindará la calidad de contenido que lleguemos a registrar. En el caso del documental Cartagena, ¿cara o sello?, no queda claro si hubo un **análisis del espacio**, pero sí hubo una guía de los lugares donde deberían ir a registrar los sonidos, y es cuando el economista sugiere a los realizadores ir a: la plaza del mercado popular de Basurto, la popa de un cerro, el transporte terrestre, el festival de música de Cartagena, parque Fernández de Madrid, para encontrar el cómo suena la desigualdad.

Al parecer si hubo **monitoreo**, porque la calidad final del audio no satura el indicador de nivel del software empleado. Hirsch supo cómo hacerse invisible y visible en el registro. Invisible, porque no aparece como intruso en el registro mediante su voz, su ropa, sus zapatos, sus movimientos de la mano al tomar una posición de grabación. Y esto puede sonar descabellado, sin razón alguna y caer en un hecho de banalidad, pero lo que pretendemos decir acá, es que, el dominio de la técnica es buena, por ello no se percibe su presencia a través de estos rasgos tan propios de alguien que –quizá– no esté acostumbrado a observar con los oídos.

Con respecto al **análisis interpretativo y técnico**, pues es lo que se está desarrollando con el documental en mención. Obviamente, al momento de selección de los paisajes sonoros, si pasaron errores en la técnica, se priorizó la estética, y esta pieza de patrimonio tiene mucho, pero eso queda al propio pensamiento de autor y de quienes lo escuchen.

Existen dos formas o **dos actitudes de cómo comprender o asumir un registro sonoro**: una es considerándolo un objeto como tal, que puede ser útil **para los usos** (principalmente artísticos) **creativos** que podamos requerir, o **asumir sus características patrimoniales de diferente tipo**, como un valor que trasciende sus propias características físico acústicas. (Cornejo, 2017).

A raíz del argot periodístico, sabemos que debemos manejar al revés y al derecho las cinco preguntas claves, las wh-questions. Y el registro de soundscapes no es la excepción, Cornejo (2017) desglosa conceptos específicos para cada pregunta, y las contestaremos aunando la información brindada por De Beauvoir y al análisis que realizamos: **¿Dónde?** Espacio. Cartagena de Indias, Bogotá - Colombia (los lugares ya mencionados) **¿Cómo?** Técnica de registro y tecnología necesaria para el registro. Técnicas empleadas, estática y traveling. Se usaron micrófonos schoeps en estéreo AB (17cm entre los dos micrófonos) y una grabadora negra digital **¿Cuánto?** El tiempo de registro, los ciclos, las muestras. Un total de veintidós horas de grabación. **¿Para qué?** El concepto y la idea del proyecto. Documental sonoro, Cartagena, ¿cara o sello? **¿Qué?** El objeto o evento de registro. Se entrevistó a ciudadanos del lugar, autoridades y se registraron paisajes sonoros para realzar la pieza, y brindarle un plus de factor patrimonial. Todo este procedimiento es necesario para la documentación que cada realizador debería comenzar a tomar en cuenta.

Documentar en un soporte y relacionarlo con el patrimonio inmaterial, es para saber que les deja a las siguientes generaciones con respecto a la autenticidad de su historia oral y sus propios paisajes sonoros de un momento determinado. La documentación sirve para preservar, divulgar, analizar, investigar, no olvidar como suena hoy, y que necesariamente a través del tiempo sabremos que sonidos ya no están.

Quizá en unos 30 años ya no sea usual escuchar a un cochero, el caminar de un caballo en los puntos principales y turísticos de una ciudad, el claxon pueda ser entendido como lo que es, un lenguaje metalingüístico más allá de su consecuencia como contaminante y su empleo podría ser racionalizado. Rescatar y difundir el patrimonio acústico a través de este género, es un punto cuestionable porque no es una obligación pero si debería ser pensada como necesaria.

Para finalizar, precisamos que las técnicas de registro del soundscape fueron implecables para que estos soundscapes a través de composiciones al oído del

editar, fueran capaces de generar musicalidad, y hacer de la pieza una obra artística a su vez.

Por momentos nos parece precedible el hecho del sonar de la playa, empleado como conector, pero no podríamos sugerir que sonidos pudieran reemplazar este hecho porque simplemente no se sabe que otros elementos sonoros quedaron de lado. Sin embargo, esto no le quita para nada calidad y creatividad a la obra.

➤ **Características del documental sonoro en la tipología de sonido en la producción radiofónica. (música, palabra, silencio y sonido)**

En este apartado se explica las tipologías del paisaje sonoro que han sido empleadas en la producción radiofónica del documental. Si bien varios autores y autoras han descrito estas tipologías, quien lo hace consciente de su inserción en el documental es Cornejo (2017), que incluso lo deja a discusión y se comparte ese pensar.

Valiéndonos de los nombres y conceptos que él señala, procedemos a mencionar lo que hemos encontrado en el documental sonoro Cartagena, ¿cara o sello?

En la **tipología del paisaje sonoro puro**; son extractos de audio registrados, seleccionados y utilizados sin manipulación o modificación, hasta incorporarla en el documental. En este caso, desde el minuto 00:09:16 - 00:09:54, se escucha un fragmento del himno nacional de Colombia “*¡Oh gloria inmarcesible! / ¡Oh júbilo inmortal! / ¡En surcos de dolores / El bien germina ya! / ¡El bien germina ya!*”, en un espacio cerrado, acompañado de la música de orquesta sinfónica. También tenemos esta tipología a partir del minuto el **00:31:20 – 00:31:26**, cuando suena Música de flautas y percusión resgistrada desde la calle.

Para la **tipología de paisaje sonoro compuesto grabado**, el cual se refiere a la composición de uno o más de estos y pueden ser puros o intervenidos. Uno de estos va desde el minuto **00:20:46 - 00:21:41**, y se escucha: la música sinfónica de piano

y violines (cross) con los sonidos de la ciudad y naturaleza (vocalizaciones de aves, agua cayendo, carretilla sobre la acera, alguien barriendo...)

Además a partir del minuto **00:22:11 – 00:22:57**, se escucha la mezcla entre: las vocalizaciones de las aves, el jingle de la radio: "*Son las seis en punto*" (cross) Motores de autos, de fondo se escucha un Ave María (cross) Un auto pasa, y la música techno está en auge (el Ave María se escucha más cerca, casi 1er plano) Las aves alzan vuelo.

Otro es desde el minuto **00:23:26 – 00:24:29** cuando se escucha la continuación del El Ave María, esta vez para el violín y el piano, sin coro, en un espacio cerrado. Culmina y hay aplausos del público. Fin de la canción, Aplausos. Director del Festival Internacional de Música de Cartagena (habla por el micrófono): "*Y entonces yo le pido cuál es su canción favorita y que me respondió... una de Ave María, por violín y piano... ¡Y lo encontré!*"

En estos ejemplos mencionados, nos damos cuenta de nuevamente de los respiros necesarios en el documental, y su figura dentro de este. El mezclar este género de música clásica con la naturaleza y sonidos de antropofonía, marca una intención, el mensaje subliminal del como esa música para ricos convive con la cotidianidad de alguien que no pertenece a esa esfera. El otro lado de Cartagena de Indias, que lo vive alguien como Jefferson.

En la actualidad se conoce que la música traspasa las fronteras, y que el contexto depende de donde y quien la escuche, pero en la obra analizada, de acuerdo con las fuentes, esta música, del Festival de música de Cartagena, es un acto sofisticado y que muchos aldeaños ni si quiera han logrado ingresar al teatro porque ese espacio es exclusivo para los ricos.

Nos queda claro que si bien los documentalista a primera instancia no sabían que sonidos iban a encontrar en terreno (De Beauvoir, 2018), la investigación pre terreno les ayudó a vincularse con el meollo y la esencia que requería la obra.

Es evidente que no se emplea la música de cd o descargada de internet, sino que esta ha sido registrada en campo, y como nos hemos dado cuenta, la experiencia de escucha de la música registrada en el ambiente es distinta a la que podría ser una por soporte digital o análogo. Y no por un hecho de calidad, sino por un factor de inmersión en la escucha. Una nos brinda datos de una sociedad, para su análisis como documentalistas, y la otra es para un disfrute de gustos personales.

Y para que todo lo mencionado pueda ser práctico, las técnicas de registro son elementales. Otra vez tenemos un **paisaje sonoro compuesto**, cuando la fuente pasa alrededor del documentalista y en la edición se hacen los arreglos necesarios. Citamos que en el minuto **00:02:15 – 00:02:43**, donde se escuchan: los pasos de caballo sobre la acera, una bocina a una distancia regular. La puerta del auto se cierra. Los jóvenes juegan fútbol. El árbitro pita. Alguien dice: “oye”

La música regaetón suena por los altavoces:

*"Yo quiero hacer contigo el celele  
Pa' llevarte pa tos' los moteles  
Ese novio que tu tiene es un pelele  
Ahi en lo más oscurito de la terraza  
Tú me dices que seguro nadie pasa  
Descontrolate mueve toa esa masa  
Yo quiero hacer contigo el celele  
Pa' llevarte pa tos' los moteles  
Ese novio que tu tiene es un pelele  
Ay, yo te vo a dar duro  
Pa' que lo canceles  
Yo quiero hacer contigo el celele"*

Una persona exclama: "¡oye!" "¡mucha bulla!" "¡mucha bulla!"

Los niños corren. Una bicicleta pasa. La música sigue sonando de fondo hasta un fade out.

En este pequeño tramo, la música urbana, el caminar del caballo nos brinda información de un nivel socioeconómico, un lugar, pero esto no es suficiente para decir cómo es la sonoridad de ese espacio. Veintidos horas de compilación de soundscapes puede ser mucho y a la vez poco para retratar a una sociedad.

Lo mencionado, también nos remite a que en esta pieza documental se encuentran inmersos los componentes del lenguaje radiofónico (LR), pero llevados de una manera distinta, apelando por esta narrativa de contar las historias reales con sonidos. De este modo, el canon establecido como los componentes del LR, quizá deban de reconfigurarse, para su beneficio en la expansión del uso.

Esta obra cuenta con las características que le competen a un soundscape, dentro de la definición de Schafer, encontramos en las **señales sonoras**, a los claxons, bocinas de barcos. Las cuales se han mantenido en primer y segundo plano, por su intensidad de acuerdo a la ubicación del documentalista, asimismo que el contexto indica que estaban cerca de una playa y urbanización, como en este caso Cartagena de Indias. Y su código, quizá evidencie el NSE de las personas que viven a orillas de la costa caribeña.

**La tonalidad**, con respecto a la naturaleza va desde la escucha de la playa, los grillos, las vocalizaciones de las aves; y en el entorno urbano nos encontramos con los motores del transporte terrestre, música desde los parlantes, que bien podrían no significar algo en grandeza para quienes viven allá, porque estos elementos pasan desapercibidos por ser sonidos de fondo en su propia cotidianeidad.

Y **la huella sonora**, percibimos que podrían ser las pisadas del caballo en el centro histórico, las voces de los vendedores en el mercado, las voces de los personajes, entre otros que, para tal caso, es la propia comunidad la que podría indicar cuales son los sonidos que desearían preservar, con cuales se identifican y que significado toman estos para ellos. Nosotros no podemos decir cuáles son las huellas sonoras, porque para ello, deberíamos vivir en el lugar. Es cierto que los

documentales tienen raíz, un lugar de procedencia y que para entenderlos, debe haber un contexto para ubicarnos en la historia, partiendo de lo específico a lo general o viceversa.

Estos paisajes sonoros, mapeados de acuerdo a los lugares que les eran mencionados, como el mercado popular de Basurto, la popa de un cerro, el transporte terrestre, el festival de música de Cartagena en el teatro, parque Fernández de Madrid, todos esos sonidos que para muchas personas pueden ser ruidos molestos sin darle un contexto mayor al esquivo; nos hablan de una cultura de un lugar determinados y del cómo entender a una sociedad a través de su sonar, parafraseando a Attali, a una sociedad debemos conocerla por ruidos más que por sus estadísticas. Y, en definitiva, Hirsch y de Beauvoir, se sucumbieron al corazón del territorio que exploraban.

En la obra de Hirsch y de Beauvoir, cuando uno comienza a escucharla se da cuenta que existe en momentos claves el doblaje del francés al español, pasando de un primer plano idioma extranjero a segundo plano. Esto se da con algunos personajes, como es el caso del observador, el personaje rico, su esposa y su amigo, el chef.

Este hecho no molesta a la escucha, sin embargo, la investigadora Bedin no está de acuerdo con esta técnica empleada en los documentales sonoros, De Beauvoir menciona (2018) porque lo hacen: Creo que la técnica de doblaje no tiene que ser tan rígida como lo es habitualmente en los productos periodísticos (o sea unos segundos del idioma original en primer plano, luego la voz traducida, y al final otros segundos del idioma original). En el trabajo de Cartagena, hemos intentado salir de este esquema, dejando lo más posible la voz original en primer plano.

En la obra el documental propone primero escuchar en primer plano algunas palabras en francés y luego las traduce al español. Algunos momentos donde nos damos cuenta del doblaje, son estos:

**Observador (00:01:20 - 00:01:33):** *Cartagena es un reflejo del país, la desigualdad, la falta de oportunidades. Esta debe ser la cruz más dura de cargar, la falta de una opción de vida.*

**(2p)** *Carthagène est un reflet de ce qu'on voit en Colombie. L'inégalité, la manque d'opportunités pour les gens; qui c'est peut-être la croix la plus dure à emporter, la manque d'option de vie.*

**Personaje rico (00:05:33 – 00:05:54):** *(al teléfono) ¿Aló sí? ¿Te recojo? No hombre, llegas acá y almorzamos en la playa. Pero no, ¿para qué pediste una lancha? ¿Dónde estás? (lancha a la distancia) Los vamos a recoger!*

**(2p)** *(Au téléphone) Bonjour Thierry! Tu veux que j'aille te chercher, alors? Tu arrives en bas, on va déjeuner sur la plage, ¿d'accord? Mais non, qu'est-ce que tu as commandé un bateau... Tu es où maintenant? (moteur de bateau au loin) Et bien on va vous chercher, je vais vous chercher tout de suite! (vague) Allo? Bah, tu viens à la maison. Allo? Allo Thierry? C'est coupé.*

En el cuadro script que se ha desarrollado, hemos colocado **(2p)** al idioma extranjero, para que cuando alguien lo lea sin haber escuchado el documental, pueda percatarse que el idioma predominante es el español.

Si era necesario o no tener personajes de un idioma distinto a la matriz del documental, puede ser muy subjetivo. Primero porque la pieza trata sobre el turismo por parte de las personas adineradas a este lugar del país, que no necesariamente todos los extranjeros sean de habla hispana. Segundo, esto ya habla de la premisa del documental, la desigualdad de ingresos, porque un turista por lo común va a gastar su dinero a cambio de ocio, buena comida, buenos momentos de recreación, mientras que al otro lado, el trabajador se parte el lomo de sol a sol ganando poco para sobrevivir en una ciudad que no vela del todo por los suyos. No es un turismo comunitario, es una desigualdad que pasa en muchos países.

Por otro lado, el empleo de tener personajes extranjeros podría responder a la línea editorial y al lenguaje predominante en la radio online de Arte Radio (por ser auspiciador) porque ahí finalmente se alojó la otra versión en idioma francófono. Entonces por una cuestión de tiempo y practicidad, fue viable la elección de estos personajes por parte de los realizadores.

El lenguaje sonoro al que apelan los realizadores, destruye el canon establecido de realización del documental radiofónico, porque presenta una reversión exquisita del como podemos interpelar a una sociedad a través de esta misma con sus propias maneras de entenderse, de sus costumbres observadas pero pocas veces entendida a través de su esencia sonora.

Por ende, esta pieza, enfurece, incómoda, desorienta, genera un tipo de discurso en el que el arte del registrar (documentar, componer) un paisaje sonoro ya no es entendido como un epifenómeno, y permite colocar un límite de saber hasta que punto un documentalista sinceramente entraría a la realidad de una historia.

## CONCLUSIONES

### 5.1 Conclusión del documental sonoro en la producción radiofónica

Producir un documental permite acercarnos al vivir y convivir con la realidad de otros, la tomamos lo más preciado de una persona: su tiempo y memoria, hacemos de esta vorágine una gran responsabilidad para contar historias reales con sonidos.

Para quien realizó esta investigación fue toda una sensación de experiencias, vivir el documental desde adentro, afuera y otra vez desde adentro. Cuando se escuchó por primera vez en el 2014 la obra Cartagena, ¿cara o sello?, demostró que no todas las producciones de este género consideraban importante el rol del paisaje sonoro, e indirectamente se perdía la esencia de la premisa: contar historias reales con sonidos. Es probable que se dejara esta característica de lado, por el hecho de no saber la técnica de registro, sus componentes (antes, durante y después de), pero lo más importante para quien practique o quiera adentrarse al género debe considerar: preservar y revelar la realidad sin alterarla.

Por otro lado, algo evidente e inevitable durante la investigación, fue entender la confusión cuando se dice documental sonoro. Algunas casas univesitarias pensaban que nos referíamos al documento donde se toma apunte de un registro de paisaje sonoro, otros simplemente no enviaron el cuestionario de entrevista, hasta el cierre de la investigación, y por ello, no se pudo citar más experiencias con respecto a la enseñanza de documental sonoro en nuestro territorio a partir de la producción radiofónica.

Sin embargo, esto no impidió la escucha de ciertas experiencias de docencia, donde apelan a una enseñanza compacta del género en las universidades del Perú. En la experiencia con el Grupo de Investigación Sonora (GRIS Perú), se ha dictado talleres de introducción al paisaje y de documental sonoro. Cuando se concluían las charlas, algunas personas preguntaban del por qué no se enseñaba el género documental sonoro en sus universidades e instituciones, y que se necesitaba para incluirlo en las currículas.

Cuando se confronta o se muestra a una persona como la sonoridad de su espacio ha ido cambiando, relatos del pasado y presente toman una gran importancia en la historia-memoria de vida que indiscutiblemente ha provocado más de una reflexión.

Se cree pertinente mencionar, que las casas universitarias o institutos que imparten el documental sonoro en el país, se encuentran en la capacidad de impulsar a sus docentes a realizar uno. Para que de esta manera, puedan brindarle un mayor abanico de herramientas, experiencias y absolver las dudas de sus estudiantes. Puede que el factor del no acercamiento por parte de un cuerpo docente, aleje al pupilo el poder realizar documentales sonoros. Se busca hacer una crítica constructiva del ¿cómo se podría impartir clases de documental sonoro si un docente no ha hecho uno?, y es ahí donde usualmente el factor confusión entre géneros sale a flote, y por ende el interés aprendices es nulo.

La investigadora asistió dos años (2016-2017) consecutivos al foro itinerante de documental sonoro en español - SONODOC, para saber cómo se divulgaba, producía este género en Latinoamérica. Entonces, es a raíz de las experiencias compartidas por colegas de México, Argentina, Cuba, Francia, Colombia, Chile y Perú, se comprendió; que este género de las artes sonoras es un total retador para quienes decidan iniciarse de una manera consciente en contar estas historias de su región; debemos ser invisibles, y tener la predisposición de escuchar a otros. Porque en prima, no atendemos nuestras necesidades, sino que, pensamos en la mejor manera de contar algo que no nos pertenece, per se, todo lo que está en el aire no es nuestro.

Se debe analizar qué se documenta y no individualizar la experiencia, proponer vínculos entre las comunidades a las cuáles en primera instancia les interesaría la pieza, y devolverla en el formato que mejor pueda ser difundida, y cuestionarnos ¿a quién o a qué respondemos cuando producimos este género? ¿Por qué el documental sonoro debería ser aquella narrativa por la cual se apostaría para contar una historia real con sonidos? Son algunas preguntas para la reflexión

## 5.2 Conclusión de la estructura temática

En lo personal, por nuestra experiencia en la producción de un documental, creíamos que la tipología del retrato sonoro era la más óptima para contar una historia. Por que es ahí, donde el documentalista no da voz a su voz, sino que deja que la historia se cuente sola a través de su manipulación cuidadosa.

Tal es el caso el documental en análisis **Cartagena, ¿cara o sello?**, así como algunas piezas documental del “The IFC Collection: International Feature Conference, 30 Years Of International Radio Documentaries”, nos percatamos del como evidencian el poder de como los sonidos reales, los de archivos, y los testimonios sin un narrador hilan como puente, hacen de la pieza un ajuste de deliberación del autor para poder evidenciar y poner en jaque la importancia del cómo sonábamos y como sonamos ahora.

Sin embargo, cuando escuchamos los sonodocus brindados por el director de Documental Peruano, José Balado, nos han hecho pensar en que sí es necesario desarrollar de una manera más consciente lo que sería la tipología del documental artístico o experimental. Pues Pérez (1992) e Iges (1997), ya lo mencionaron, y éste último brindó un concepto sobre esta tipología, entonces queda en nuestra parte el darle más producciones para su divulgación y análisis. La experiencia de escucha sobre los sonodocus nos hizo cuestionar del porque no se hacen más producciones de este carácter en el territorio peruano.

Es discutible, pero al menos por nuestra parte, en primer alcance creemos que la experimentación y el documental sonoro en nuestro territorio tienen mucho que explorar, no solo por las iniciaciones de los sonodocus, sino porque esta tipología le pueden brindar un acercamiento inexplorable a los nuevos documentalistas.

Es necesario, salir de las teorías aprehendidas, salir del molde para experimentar que mejor manera se puede contar una historia. Y este punto recae en los realizadores y docentes del género. En los realizadores para que no siempre cuenten sus historias de un modo en que los escuchas ya sepamos como va a ir, y como va a terminar. Y en el caso del cuerpo docente, pues ya lo mencionamos.

La investigación pone de manifiesto que la estructura temática en el marco de la tipología de retrato sonoro es la más completa para producir un documental sonoro, sin embargo se debe tener paciencia para llegar a producirla, porque previamente, requiere de experiencia en el campo periodístico, las técnicas de registro y montaje de audio.

### **5.3 Conclusión de la técnica de registro**

Las técnicas de registro de un paisaje sonoro es algo que se realiza cotidianamente: cuando se camina rumbo al paradero del micro, cuando se está sentados en un parque, cuando se hace las compras al mercado y se conversa con las caseras, y así un sinnúmero de situaciones a las cuales no se pulsa rec (ni se tendría porque a menos que haya una razón), que quizá no le había encontrado el plus de escuchar activamente todo lo que rodea.

Quizá sea normal pensar que, a mayor costo de una grabadora y micrófonos, se obtendrá una gran producción sonora, sin embargo, eso no es del todo cierto, lo que prima es el ingenio. Pero lo que, si es cierto, es que a mayor maquinaria se obstaculiza un vínculo de cercanía con el entrevistado y de ciertos entornos.

Si se imagina un poco, una grabadora o un boom direccional colocados delante del entrevistado pueden intimidar, eso ya se convierte en un factor en contra para quien quiera contar una historia en audio. Y más aún, cuando se hace evidente que esa maquinaria es elemental, más que la persona invitada a brindarnos su relato. Discretamente se debe analizar el espacio donde realizaremos la grabación, saber si habrá interferencias como el sonido del refrigerador, de una radio o televisor prendido, y esa cola de factores que pueden estropear el registro.

Para entender lo que se está registrando en tiempo real, se debe saber como está sonando, recordemos que el escuchar a través de los audífonos es una realidad aumentada, y que el sonido en todas sus formas es eso: sonido, y nosotros le seguimos el rastro.

La investigación evidencia que las **técnicas de registro** aparecidas en el documental sonoro fueron la **estática y la de movimiento**. Predomina la estática referida al registro de: la playa, el Festival Internacional de Música de Cartagena en el teatro, el parque Fernández de Madrid y el Mercado popular de Basurto; porque el documentalista al mantenerse en una sola posición deja que los planos se tomen cuerpo y profundidad por sí mismos de acuerdo a como se van desarrollando los eventos.

Así como se aprecia en el minuto **00:20:06 – 00:20:34**, que pasa de traveling a estático no tan cerca a la fuente para obtener profundidades y texturas, de las voces de los vendedores ambulantes del Mercado popular de Basurto.

En relación a la **técnica de registro de movimiento** figuran: la marcha al paso del caballo (00:00:30 - 00:00:42), la cual cuidadosamente también juega el rol del registro estático por la voz del cochero, cuando comienza a describir los lugares por donde están pasando. En ese breve tiempo nos brinda información de la ubicación de los realizadores en el momento del registro y como se van desplazando a lo largo del Centro Histórico de la Ciudad de Cartagena de Indias.

En ambas técnicas, los eventos se van desarrollando y pasan a ser registrados en la grabadora, en la técnica de registro estática: el documentalista espera a que los hechos pasen a través de su grabadora y/o micrófono; mientras que en la técnica de movimiento, el investigador busca conscientemente el meollo y las situaciones específicas para el documental. En ambos casos, se desarrolla un rol de ser invisible, como: mosca en la pared.

#### **5.4 Conclusión de la tipología de sonido**

Si bien el lenguaje radiofónico consta de 04 elementos ya conocidos. En la investigación del documental sonoro **Cartagena, ¿cara o sello?**, hemos confirmado que el paisaje sonoro debería ser considerado el quinto elemento dentro de la producción radiofónica.

A la hora de analizar los paisajes sonoros de un documental, nos damos cuenta del lenguaje y datos que este nos brinda para poder entender sus códigos de comunicación información, evidenciando sus horizontes, sus límites y atajos para su producción.

Entender la importancia del paisaje sonoro en la producción radiofónica, va más allá del breve tramo que pueden leer en esta investigación. Está en su alcance el leerlo, pero deberían ponerlo en práctica. Escuchando.

La premisa de **contar historias reales con sonidos**, va bien, pero para hacernos acreedores de ella tenemos un trabajo arduo de por medio.

## RECOMENDACIONES

Finalmente para este apartado recogeremos la retroalimentación que se ha recibido durante los años de iniciación e inmersión en el tema del paisaje y documental sonoro, además el desarrollo en torno al documental analizado. Por ello, las siguientes sugerencias se enmarcan para los formadores y curiosos que quieran adentrarse en este género de las artes sonoras.

### **Producción radiofónica**

- Es importante saber de la teoría y realización de la producción radiofónica y de las distintas maneras como se le puede llamar hoy; sin embargo no es suficiente. El documental sonoro no responde al parámetro establecido del todo es para ayer, por ello se exhorta a plantear rigurosamente el tiempo que un tema bien investigado pueda tomar para su realización. Se aconseja que antes de abordar una historia es imprescindible conocer su pasado para contar su presente.
  
- En un ciclo académico universitario se podrían realizar varios documentales sonoros (dependiendo del tema, logística, y de todo lo que ya hemos mencionado) por persona o grupo, pero la realidad es que los estudiantes llevan varios cursos a la par y es difícil interesarse por una materia a la cual le dedicarían el tiempo solo por cumplir. Por ello, se sugiere que el curso de realización, producción de documental sonoro (o como lo nominen) pueda impartirse en los talleres libres y de especialización, porque es ahí donde el estudiante cuenta con el tiempo y predisposición para involucrarse con el género.
  
- Previo a ello, en los ciclos regulares se puede comenzar a esbozar la curiosidad por la radio artística, las vanguardias y la experimentación en la radio, los vínculos en como la literatura, el periodismo, el teatro, y el cine se han ido fundiendo en la radio; juntar las experiencias de artistas y documentalistas sonoros para que los alumnos inicien una búsqueda

personal, y el cuerpo docente pueda absolver las dudas que ellos les confieren.

- Se recomienda generar en las universidades e institutos espacios de divulgación y análisis de los distintos géneros radiofónicos y del arte sonoro. No solo brindarles noción para trabajar en un medio radiofónico convencional, sino también para lo (no tan) nuevo que se da por acá: el podcast y el transmedia.
- Para los nuevos documentalistas se sugiere buscar alianzas para la producción de un documental sonoro, como fue en el caso del documental sonoro, Cartagena, ¿cara o sello?

#### **Estructura temática – retrato sonoro**

- Se invita a que los investigadores y documentalistas puedan desarrollar un concepto compacto para este género, pues el no tener uno claro, las confusiones generan una adversión a la producción de este.
- Planteamos la importancia en profundizar las tipologías ya teorizadas y a comenzar por las que aún no ha sido tratadas con profundidad, como es el caso del documental: artístico, metasoundscape, testimonial, opinión, y sucesivamente todos aquellos nombres que han sido mencionados en la investigación.
- Para el tipo de temática de retrato sonoro, se sugiere tomar en cuenta al paisaje sonoro como un personaje dentro de la historia. Porque no se cuenta con un narrador, y los respiros empleados como conectores en una pieza de este eje, pueden ser muy cortos como para asimilar tanta información brindada, como es el caso del documental Cartagena, ¿cara o sello?

## **Técnicas de registro**

- Para iniciarse en el aspecto técnico del registro de paisajes sonoros, se sugiere comenzar a conocer el espacio mediante caminatas sonoras en distintos días y horarios. Así, nos percataremos poco a poco sus cambios, sus ritmos, y sabremos que técnica es necesaria para ese entorno. No deberíamos considerar el uso excesivo de las tecnologías (grabadoras portátiles) para realizar este acto, recordemos que el uso de éstas y escuchar a través de los audífonos es una amplificación de nuestros oídos, y no la realidad en sí misma.
  
- Algo que nos hemos dado cuenta, es que para contar historias en audio necesitamos ser organizados con nuestros propios archivos. Por ello, se recomienda emplear fichas de técnica de registro para que de esta manera podamos mantener nuestra fonoteca personal o pública de una manera ordenada para las siguientes producciones o cuando alguien nos solicite estos registros.
  
- Esta investigación demuestra que los realizadores del documental sonoro Cartagena, ¿cara o sello? pudieron desarrollar un poco más la técnica de registro de movimiento. Destreza no les faltó, y de repente el tiempo jugó en contra. Hacemos la acotación porque de esta manera el escucha se hubiese internado más en el reconocimiento de los lugares de donde suena realmente la desigualdad, haciendo de ello un mapa cartográfico para sí mismo.

## **Tipología de sonido - tipos de paisaje sonoro**

- El análisis del presente estudio demostró que el rol del paisaje sonoro dentro de una obra documental es de suma importancia por ser también un personaje en sí mismo, y que debemos entenderlo desde su concepto primario, sus características, técnica y complejos, para que las futuras

producciones puedan ahondar en algo que se estaba dejando de lado por momentos: contar la realidad con sus propios sonidos.

- Para el recocimiento de estas tipologías solo se necesita escuchar, y entender: lo que para uno es ruido para el otro no lo es. Partiendo de ello, se encomienda desarrollar ejercicios de audición, espacios de educación sonora para reflexionar y criticar la definición del soundscape, para comenzar a trazarnos objetivos conscientes en torno a nuestro espacio acústico.
- Mientras usted lee esto, ¿podría decirme qué sonidos le rodean? Escuche su profundidad y ubique sus planos, ¿cuál es el sonido constante? ¿cuáles son los sonidos de primer, segundo y tercer plano? ¿cuáles son los sonidos que desearía preservar? ¿le incomoda lo que está escuchando? Preguntas simples, pero útiles para comenzar la reflexión sobre nuestro entorno sonoro. Schafer proponía un sinnúmero de estos ejercicios de educación sonora para replicarlos, adaptarlos a las necesidades de cada quien. Todo está en la versatilidad del docente en estimular la discusión sobre estos ejercicios, y demostrar que el paisaje sonoro puede tener múltiples significados.

Para finalizar, la producción del documental sonoro en la región es urgente, para tejer los vínculos que unen a los seres humanos, la historia oral para las futuras investigaciones da un debido mapeo de estos hechos, para demostrar a la radio tradicional que las buenas producciones también se hacen fuera del medio de comunicación, y porque simplemente en algún momento son hijos de la casa del viento.

## FUENTES DE INFORMACIÓN

### Referencias bibliográficas

- Acero, R. & Beltrán, J. (2012). *Manual de producción para radios comunitarias y escolares*. Ibagué: Caza de libros editores.
- Arheim, R. (1980). *Estética Radiofónica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S. A.
- Attali, J. (1995). *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*. Madrid: Siglo XXI Editores, S.A.
- Benjamin, W. (2015). *Radio Benjamin*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.
- Balsebre, A. (1994). *El lenguaje radiofónico*. Madrid: Cátedra.
- Braun, P. (2004). *The génesis of the International Feature Conference. Curatorship*, Geneva: European Broadcasting Union.
- Camacho, L. (1999). *La imagen radiofónica*. Ciudad de México: McGraw-hill interamericana editores, S.A.
- Camacho, L. (2007). *El Radioarte: un género sin fronteras*. Ciudad de México. Editorial Trillas S.A. de C.V.
- Cebrián, M. (1983). *Diccionario de radio y televisión*. Madrid: Instituto Oficial de y Radio Televisión.
- Cebrián, M. (1983). *La mediación técnica de la información radiofónica*. Barcelona: Mitre.
- Comelles, E. (2015). *Geografías audibles. Safareig, o cómo poner en crisis la fonografía con más fonografía*. Revista de Arte Sonoro y Cultura, Aural N°2
- Cornejo, A. (2014) *Sonoridad y Poder. Armas acústicas como estrategia para el control social*. Revista de Arte Sonoro y Cultura, Aural N°1
- Estévez, M. (2017) *Antropologías de la escucha. Suena el capitalismo en el corazón de la selva*. Revista de Arte Sonoro y Cultura, Aural N°3

- Gallego, J. y García, M. (2012) *Sintonizando el futuro: Radio y producción sonora en el siglo XXI*. Romero, L. (2012) *Radio y arte sonoro: ¿es posible la integración?* Madrid: Instituto de Radio Televisión Española.
- Godínez, F. (2010) *El radiodrama en la comunicación de mensajes sociales. Apuntes teórico-prácticos para la producción integral*. Buenos Aires: Ediciones del Jinete Insomne
- Hagüleken, A. Iges, J. & Camacho, L. (2006). *Caminos del arte sonoro*. Ciudad de México: Radio Educación
- Hernández, L., Fernández, R., & Baptista, M. (2006). *Metodología de la investigación*. México. McGraw-Hill Interamericana.
- Káplun, M. (1978). *Producción de Programas de radio*. Quito: Ciespal.
- Krippendorf, K. (1997). *Metodología de análisis de contenido. Teoría y práctica*. Barcelona: Paidós.
- Lechuga, K. (2015) *El documental sonoro. Una mirada desde América Latina*. Ciudad de México. Ediciones del jinete insomne.
- Herreros, M. (1998). *Información radiofónica. Mediación técnica, tratamiento y programación*. Madrid. Editorial Síntesis
- Madsen, V. (2004). *Thirty years of the international radio feature*. Curatorship, Geneva: European Broadcasting Union.
- Martínez, G. (1994). *Investigación cualitativa. Retos e interrogantes I y II*. Madrid: La Muralla.
- Narceau, L. (2004). *30 Years of international radio documentaries*. Curatorship, Geneva: European Broadcasting Union.
- Pardo, C. (2014). *La escucha oblicua. Una invitación a John Cage*. Ciudad de México. Editorial Sexto Piso S.A. de C.V.
- Rincón, O. (2006). *Narrativas mediáticas o como se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.
- Rodero, E. (2004). *Producción Radiofónica*. Madrid: Cátedra

- Schafer, R. (1977). *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Vermont: Destiny Books
- Schafer, R. (2012). *El nuevo paisaje sonoro*. Buenos Aires: Melos Ediciones Musicales S.A.
- Schafer, R. (2011). *Limpieza de oídos. Notas para un curso de música experimental*. Buenos Aires: Melos Ediciones Musicales S.A.
- Schafer, R. (2008). *El rinoceronte en el aula*. Buenos Aires: Melos Ediciones Musicales S.A.
- Toop, D. (2016). *Resonancia Siniestra. El oyente como médium*. Buenos Aires: Caja Negra Editora

### Referencias de tesis

- Camacho, L.** (2004). El radioarte, una revisión histórica, origen y evolución en Europa, y desarrollo en México, Ciudad de México. (Tesis doctoral). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México. Recuperado de <http://132.248.9.195/pd2005/0331327/Index.html>
- Iges, J.** (1997). Arte Radiofónico. Un arte sonoro para el espacio electrónico de la radiodifusión (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España. Inédita.
- Lechuga, K.** (2014). Estudio de recepción en estudiantes universitarios del distrito federal ante la escucha del género radiofónico documental sonoro o radio feature (Tesis de licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México. Recuperado de <http://132.248.9.195/ptd2014/agosto/304024311/Index.html>
- McHugh, S.** (2010). Oral history and the radio documentary/feature: intersections and synergies (Tesis doctoral). Universidad de Wollongong, Wollongong, Australia. Recuperado de <https://ro.uow.edu.au/theses/3255/>
- 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 CEU Cardenal Herrera, Valencia, España. Recuperado de <http://dspace.ceu.es/handle/10637/8608>

## Referencias electrónicas

- Alianza Francesa de Lima (2006). *Ciclo de Cine de Junio: Una Cita Ciegas*. Recuperado de <http://cultural.alianzafrancesa.org.pe/cine/ciclo-de-cine-una-cita-a-ciegas-documentales-sonoros/>
- Andina (3 julio de 2008). *Hoy se inicia el primer festival Lima Sonora*. Andina. Recuperado de <https://andina.pe/agencia/noticia.aspx?id=182736>
- Braun, P. (2007). *Behind the scenes with 2007 Audio Luminary Award recipient Peter Leonhard mad*. Recuperado de [https://www.thirdcoastfestival.org/article/\\_2007-audio-luminary-award-recipient-peter-leonhard-braun-bts](https://www.thirdcoastfestival.org/article/_2007-audio-luminary-award-recipient-peter-leonhard-braun-bts)
- Centro de Producciones Radiofónicas. (CPR, 2018). *Laure Bedin / La traducción en el documental sonoro*. Recuperado de <https://cpr.org.ar/laure-bedin-la-traduccion-en-el-documental-sonoro/>
- Consejo Consultivo de Radio y Televisión (Concortv, 2007). *El radio-feature*. Recuperado de <http://www.concortv.gob.pe/old/index.php/especiales/29-radio-para-ninos-adolescentes/117-el-radio-feature.html>
- Castro, M. (2018). *¿Quiénes son los futuros oyentes de podcast?* Recuperado de <https://medium.com/@lospodcasteros/quienes-son-los-futuros-oyentes-de-podcast-750803612901>
- Deleu, C. (2013). *Le documentaire radiophonique*. Recuperado de <https://journals.openedition.org/semen/10352>
- De Beauvoir C. (2015). *SONODOC, Foro de Documental Sonoro en español*. Recuperado de <http://www.sonodoc.org/fundadores/>
- De Beauvoir, C. (2015). *El documental radiofónico en la era digital: nuevas tendencias en los mundos anglófono y francófono*. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/1995/199541387025.pdf>
- De Quevedo, L. (2002). *La radio y los creadores del arte vanguardista*. Recuperado de <http://xplora.ajusco.upn.mx:8080/xplora-pdf/Lourdes%20de%20Quevedo%20Orozco02.pdf>
- Fevrier, S. (2003). *El documental radiofónico. Apuntes para su producción* Extractado del curso “El Corredor Biológico Mesoamericano en la agenda de los medios de comunicación”. Recuperado de <http://es.scribd.com/doc/256026261/El-Documental-Radiofonico-SusanaFevrier#scrib>

- Foro de Documental Sonoro en español (SONODOC, 2015) *Acerca de nosotros*. Recuperado de <http://www.sonodoc.org/acerca-de-sonodoc>
- Foro de Documental Sonoro en español (SONODOC, 2015). *Fundadores*. Recuperado de <http://www.sonodoc.org/fundadores/>
- Godinez, F. (2014). *El documental sonoro: el engaño más honesto*. Recuperado de <https://cpr.org.ar/el-documental-sonoro-el-engano-mas-honesto/>
- Groupe de recherches et d'études sur la radio. (GRER, 2009). *Dynamiques contemporaines du documentaire radiophonique (transcripción de seminario)*. Recuperado de [http://grer.fr/upload/articles\\_en\\_ligne/Dynamiques\\_contemporaines\\_du\\_documentaire\\_radiophonique\\_compte-rendu\\_du\\_seminaire\\_du\\_31\\_mai\\_2008.pdf](http://grer.fr/upload/articles_en_ligne/Dynamiques_contemporaines_du_documentaire_radiophonique_compte-rendu_du_seminaire_du_31_mai_2008.pdf)
- Herrera, S. (2002). *Tipología de reportaje radiofónico*. Recuperado de [http://www.academia.edu/242815/Tipolog%C3%ADa\\_del\\_reportaje\\_radiof%C3%B3nico](http://www.academia.edu/242815/Tipolog%C3%ADa_del_reportaje_radiof%C3%B3nico)
- Herrera, S. (2012). *Topic # 4 Radio feature*. Recuperado de <http://ocw.uc3m.es/periodismo/radio-journalism/topic-4-radiofeature/view>
- Krause, B (1968) *Bernie Krause*. Recuperado de <http://proyectoidis.org/bernie-krause/>
- López, J. (2004). *Manual urgente para radialistas apasionadas y apasionados*. Recuperado de [https://radioteca.net/media/uploads/manuales/2013\\_10/ManualUrgenteRadialistas.pdf](https://radioteca.net/media/uploads/manuales/2013_10/ManualUrgenteRadialistas.pdf)
- Mac-Kay, J. (2015). *La artística radial: imagen e identidad sonora. artistic broadcasting: image and sound identity*. Recuperado de [http://www.revistacultura.com.pe/wpcontent/uploads/2015/12/RCU\\_29\\_la-artistica-radial-imagen-e-identidad-sonora.pdf](http://www.revistacultura.com.pe/wpcontent/uploads/2015/12/RCU_29_la-artistica-radial-imagen-e-identidad-sonora.pdf)
- Madsen, V. (2009). *Voices-cast: a report on the new audiosphere of podcasting with specific insights for public broadcasting*. Recuperado de <https://www.anzca.net/documents/2009-conf-papers/52-voices-cast-a-report-on-the-new-audiosphere-of-podcasting-with-specific-insights-for-public-broadca-1/file.html>

- Nedev, K. (2013). *Hildegard Westerkamp: Soundwalking*. Recuperado de <http://eldeseodeandar.blogspot.com/2013/06/hildegard-westerkamp-soundwalking.html>
- Noiseau, E. (2003). *Le documentaire radiophonique. Une approche du réel par le son*. Recuperado de [https://www.lesonbinaural.fr/edit/docs/documentaire\\_Noiseau.PDF](https://www.lesonbinaural.fr/edit/docs/documentaire_Noiseau.PDF)
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, 1946). *Funciones de la Radio*. Recuperado de <http://www.unesco.org/new/es/communication-and-information/resources/publications-and-communication-materials/publications/full-list/public-broadcasting-why-how/>
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, 2003). *Recomendación sobre la salvaguarda y la conservación de las imágenes en movimiento*. Recuperado de [http://portal.unesco.org/es/ev.php-url\\_id=13139&url\\_do=do\\_topic&url\\_section=201.html](http://portal.unesco.org/es/ev.php-url_id=13139&url_do=do_topic&url_section=201.html)
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, 2003). *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*. Recuperado de [http://www.crespial.org/public\\_files/files/Convencion-Acuerdo-ReglamentosCRESPIAL.pdf](http://www.crespial.org/public_files/files/Convencion-Acuerdo-ReglamentosCRESPIAL.pdf)
- Pérez, G. (1992). *El Documental Radial*. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/195246123/lib-el-documental-radial-Gladys-Perez-IMP>
- Rezza, S. (2009). *El mundo es un paisaje sonoro*. Sonograma. 4 (1), pp. 1-9. Recuperado en [http://sonograma.org/num\\_04/articles/sonograma04\\_solRezza\\_paisajeSonoro.pdf](http://sonograma.org/num_04/articles/sonograma04_solRezza_paisajeSonoro.pdf)
- Rezza, S. (2010). *El oficio del cuidador de sonidos*. Sonograma. 7. Recuperado de <https://vdocuments.mx/sonograma07-sol-rezza-el-oficio-de-cuidador-de-sonidos.html>
- Rezza, S. (2016). *Guía práctica de grabación con un Smartphone. Aplicaciones de grabación*. Recuperado de <https://solrezza.com/grabacion-smartphone-2016/>

- Roque, J. (29 de setiembre del 2015) *Documental sonoro, forma de narrar historias. Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano (UTADEO)*. Recuperado de <http://www.utadeo.edu.co/es/noticia/destacadas/emisora-oyeme-ujtl/7451/documental-sonoro-forma-de-narrar-historias-entrevista>
- Schafer, M. (UNESCO, 1976). *El Mundo del Sonido. Los Sonidos del Mundo*. Recuperado de <http://unesdoc.unesco.org/images/0007/000748/074828so.pdf>
- Smith, S. (2001). *What the Hell is a Radio Documentary? Nieman Reports (The Nieman Foundation for Journalism at Harvard Universtiy)* Recuperado de <http://niemanreports.org/articles/what-the-hell-is-a-radio-documentary/>
- SONODOC. (2016). *2do Foro de Documental sonoro en español*. Recuperado de <https://soundcloud.com/sonodoc/sets/audios-del-taller-documental-sonoro-sonodoc-2016>
- Westerkamp, H. (1974). *Soundwalking*. Recuperado de <https://www.sfu.ca/~westerka/writings%20page/articles%20pages/soundwalking.html>
- Westerkamp, H. (2015). *Radio that listens. Introduction: a soundwalk*. Recuperado de [http://pracownia.audiosfery.uni.wroc.pl/wp-content/uploads/2016/12/Audiosfera-2\\_2015\\_Hildegard-WesterkampEN.pdf](http://pracownia.audiosfery.uni.wroc.pl/wp-content/uploads/2016/12/Audiosfera-2_2015_Hildegard-WesterkampEN.pdf)

## Referencias discográficas

- The IFC Collection (2004). *International Feature Conference, 30 Years of International Radio Documentaries* [CD-ROM]. Geneva: EBU-UER (European Broadcasting Union).

## Referencias de conferencias

- Cohen, A. (septiembre del 2016). Documentales entre dos mundos. Cortés, P. (Presidencia), *SONODOC (Foro de Documental Sonoro en español)*. Congreso dirigido por Centro Universitario de la Ciénega, de la Universidad de Guadalajara, Ocotlán.
- Lechuga, K. (septiembre del 2016). El documental sonoro: historias, teorías, conceptos y categorización. Cortés, P. (Presidencia), *SONODOC (Foro*

*de Documental Sonoro en español*). Congreso dirigido por Centro Universitario de la Ciénega, de la Universidad de Guadalajara, Ocotlán.

Martínez, G. (septiembre del 2016). La enseñanza universitaria del documental sonoro. Cortés, P. (Presidencia), *SONODOC (Foro de Documental Sonoro en español)*. Congreso dirigido por Centro Universitario de la Ciénega, de la Universidad de Guadalajara, Ocotlán.

Carrasco, C. (noviembre del 2017). La universidad y el documental sonoro. Godinez, F. (Presidencia), *SONODOC (Foro de Documental Sonoro en español)*. Congreso dirigido por Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile, Santiago.

Cornejo, A. (noviembre del 2017). Paisaje sonoro, cultura y comunicación. Godinez, F. (Presidencia), *SONODOC (Foro de Documental Sonoro en español)*. Congreso dirigido por la Universidad de Playa Ancha, Valparaíso.

Cortés, M. (noviembre del 2017). Documental, historias y patrimonio. Godinez, F. (Presidencia), *SONODOC (Foro de Documental Sonoro en español)*. Congreso dirigido por la Universidad de Playa Ancha, Valparaíso.

Gómez, N. (noviembre del 2017). El radioarte en el documental sonoro. Godinez, F. (Presidencia), *SONODOC (Foro de Documental Sonoro en español)*. Congreso dirigido por la Universidad de Playa Ancha, Valparaíso.

Parodi, M. (noviembre del 2017). La universidad y el documental sonoro. Godinez, F. (Presidencia), *SONODOC (Foro de Documental Sonoro en español)*. Congreso dirigido por Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile, Santiago.

## ANEXOS

## Anexo 1

Script			
Tiempo	Personaje	Descripción	OBS
00:00:00 - 00:00:26	<b>FX</b>	<p>Pub 1: Cartagena, the magical of realism of the southern caribbean.</p> <p>Pub 2: Cartagena is music, rhythm, sea. But Cartagena is much more than that.</p> <p>Pub 3: Diferentes voces: Colombia, Colombia, Colombia. Colombia, the only risk is wanting to stay.</p> <p><b>Música pegajosa de fondo</b></p>	
00:00:26 - 00:00:30	<b>FX - PS</b>	<b>cross de la música pegajosa con el sonido de los pasos de un caballo sobre la acera</b>	
00:00:30 - 00:00:42	<b>Cochero:</b>	Al fondo, la iglesia de San Pedro Claver, San Pedro Claver que fue el apóstol de los esclavos. Ahí se encuentran los restos de él. Y aquí vamos sobre la calle del Candilejo.	<p><b>2do Plano: los pasos de un caballo sobre la acera, bullicio de personas</b></p> <p><b>Primer plano: los pasos del caballo</b></p>
00:00:42 - 00:01:11	<b>Economista 1:</b>	Tenemos una Cartagena con una actividad económica dinámica, plural. Es una Cartagena portuaria, industrial, turística, comercial. Pero tenemos una Cartagena inmensamente pobre. El modelo de ciudad de Cartagena exitoso, entre comillas, en la economía es un fracaso en cuanto a ciudad.	<b>2do Plano: los pasos de un caballo sobre la acera</b>
00:01:11 - 00:01:14	<b>PS</b>	<b>Hombre en la calle: "¡Oye, Ricardo!" Niño riendo.</b> Pasos de un caballo sobre la acera. <b>Música de la calle</b>	
00:01:14 - 00:01:16	<b>Cochero:</b>	Aquí es el parque Fernández de Madrid	<b>2do Plano: los pasos de un caballo sobre la acera</b>

00:01:16 - 00:01:20	PS	<b>Hombre en la calle: "dale" los pasos del caballo. bullicio de las personas</b>	
00:01:20 - 00:01:33	<b>Observador:</b>	(1P) Cartagena es un reflejo de lo que vemos en Colombia, la desigualdad, la falta de oportunidades. Esta debe ser la cruz más dura de cargar, la falta de una opción de vida.	<b>2do Plano: los pasos de un caballo sobre la acera</b>
	<b>Observateur:</b>	<i>(2P) Carthagène est un reflet de ce qu'on voit en Colombie. L'inégalité, la manque d'opportunités pour les gens; qui c'est peut-être la croix la plus dure à emporter, la manque d'option de vie.</i>	
00:01:33 - 00:01:37	<b>Cochero:</b>	Aquí es el Portal de los Dulces, donde venden los dulces típicos.	<b>2do plano: bullicio de las personas. De fondo los pasos del caballo. Suenan puertas corredizas</b>
00:01:37 - 00:02:05	<b>Escritor:</b>	El Centro Histórico es una tarjeta postal independiente. No viven pobres. Es un parque temático. Y el resto es periferia. Se calcula que estrato 1, 2 y 3, que son clases sociales bajas, representan más del 70%.	<b>2do plano: los pasos del caballo. De fondo sonido de bocina</b>
00:02:05 - 00:02:11	Ps	Pasos de un caballo sobre la acera, bullicio de las personas	
00:02:11 - 00:02:15	<b>Cochero:</b>	Plaza de los Coches y la Torre de Reloj, símbolo de Cartagena.	<b>2do plano: los pasos del caballo, bullicio de las personas</b>
00:02:15 - 00:02:43	<b>Fx – ps</b>	<b>Bocina. Pasos de caballo sobre la acera. La puerta del auto se cierra. Los jóvenes juegan fútbol. El árbitro pita. Alguien dice: "oye"</b> <b>La música regaetón se dispara por los altavoces:</b> <i>"Yo quiero hacer contigo el celele Pa' llevarte pa tos' los moteles Ese novio que tu tiene es un pelele Ahi en lo mas oscuro de la terraza Tú me dices que seguro nadie pasa</i>	

		<p><i>Descontrolate mueve toa esa masa</i>  <i>Yo quiero hacer contigo el celele</i>  <i>Pa' llevarte pa tos' los moteles</i>  <i>Ese novio que tu tiene es un pelele</i>  <i>Ay, yo te vo a dar duro</i>  <i>Pa' que lo canceles</i>  <i>Yo quiero hacer contigo el celele"</i>  <b>Persona:"¡oye!" "¡mucha bulla!" "¡mucha bulla!"</b>  <b>Los niños corren. Una bicicleta pasa. La música sigue sonando</b></p>	
00:02:43 – 00:02:54	<p><b>Jefferson:</b></p> <p><b>Hermana:</b></p> <p><b>Jefferson:</b></p>	<p>Mi barrio es Nuevo Paraíso. Tú encuentras casas de cartón, de lata</p> <p>Era lo que yo le decía</p> <p>De madera...</p>	<p><b>La música sigue sonando y desaparece. Un pedro ladra de fondo. Se escucha una avecilla. Bullicio de personas de fondo.</b></p>
00:02:54 – 00:03:08	<p><b>Hermana:</b></p>	<p>A medida que vas bajando, que vas caminando, caminando, caminando, ya vas a encontrar otro ambiente, donde vas a ver rebusque, los niños, a muchos niños en una casa.</p>	<p><b>Sonido de ave. Voces de fondo.</b></p>
00:03:08 - 00:03:17	<p><b>Jefferson:</b></p>	<p>Hay personas aquí, actualmente en este barrio que no conoce el centro. No conocen el centro ni conocen la playa. ¡Hay personas que viven aquí en Cartagena y no conocen el mar!</p>	<p><b>Música movida de fondo. Suena una puerta corrediza</b></p>
00:03:17 - 00:03:21	<p><b>Ps</b></p>	<p><b>La música movida continúa de fondo</b></p>	
00:03:21 - 00:03:28	<p><b>Jefferson:</b></p>	<p>Mi nombre es Jefferson, vivo en Nuevo Paraíso. Trabajo en un restaurante aquí de la ciudad, del centro de la ciudad.</p>	<p><b>La música movida continúa de fondo</b></p>
00:03:28 – 00:03:37	<p><b>Ps</b></p>	<p><b>La música sigue sonando. Una puerta se abre</b></p>	

00:03:37 - 00:04:05	<p><b>Jefferson:</b></p> <p><b>Sobrino:</b></p> <p><b>Hermana:</b></p>	<p>Esta es mi casa, estamos en la cocina. No estamos preparando nada de comida todavía; <b>(risas)</b> es muy temprano. Este es mi hermana, mi sobrino</p> <p>¿Y esto qué? ¿Esto qué?</p> <p>Hay jugo de guayaba ahí arriba ¡Esa es mi familia!</p>	<p><b>sonido de la televisión detrás</b></p> <p><b>bebé se ríe risas de la hermana</b></p>
00:04:05 - 00:04:11	<b>Ps</b>	<b>suenan los vasos, platos</b>	
00:04:11 - 00:04:27	<b>Jefferson:</b>	<p>Yo tenía otro propósito, estudiar otra carrera. Me gustaba la carrera militar. Luego me salió esta oportunidad en el Sena e ingresé a estudiar cocina y me ha ido por esa carrera y quiero seguir especializándome.</p>	<p><b>2p: Suenan los vasos, chorro de agua de caño. Bullicio de gente de fondo.</b></p>
00:04:27 - 00:04:30	<b>Ps</b>	<b>Corre agua por el caño de la cocina. Suena un vaso.</b>	
00:04:30 - 00:05:07	<b>Jefferson:</b>	<p>Sí, como te contaba yo, aquí hay ricos y pobres, desigualdad. Cartagena tiene dos caras, como siempre le digo, dos caras. Podemos observar la Cartagena que siempre le mostramos al turista, que es la muralla, la playa, lo lindo. Y tiene la otra cara que es los barrios marginales, las calles dañadas, los niños desnutridos, las pandillas, la delincuencia, la prostitución, las drogas. Nosotros trabajamos para los ricos, para subsistir, y ellos no trabajan, sino que generan dinero ¿Quién les genera dinero? Nosotros, los pobres.</p>	<p><b>2p: Vecita de fondo. Sonidos de calle, pedro ladra de fondo.</b></p> <p><b>Comienza a sonar el mar de fondo</b></p>



00:06:53	<p><i>Personnage riche:</i></p>	<p>telefonista. Yo presido un grupo de 35 empresas en el sector del turismo</p> <p>Llegué acá a los 13 años. Y la verdad tuve muy poca experiencia laboral en mi vida. Fui profesor de matemáticas, trabajé una tarde pegando estampillas en una fábrica en Bélgica, ah, también fui mesero durante 3 meses en Nueva York. Mi tío acababa de morir y su esposa me preguntó si podía volver para trabajar con ella en la empresa. Y de ahí pasé a la presidencia del grupo. Fue hace 45 años, esa es la historia.</p> <p><i>(2P)Téléphoniste! Vous avez vu, je passe ma vie à répondre au téléphone! (rires) On appelle ça téléphoniste ! Non? Je préside un groupe de 35 entreprises dans le secteur des services et de l'hôtellerie</i></p> <p><i>Je suis arrivé ici à l'âge de 13 ans. Et la vérité, j'ai eu très peu d'expériences d'emploi dans ma vie. J'ai été prof de maths, j'ai collé des timbres pendant une après-midi dans une usine en Belgique, ah non, j'ai été aussi garçon de café à New York pendant trois mois. Mon oncle venait de décéder et c'est comme ça que sa femme m'a demandé, qui était elle-même très malade, si je pouvais m'occuper de l'entreprise, ou rentrer travailler avec elle dans l'entreprise. Et de là, j'ai présidé le groupe. C'était il y a</i></p>	<p><b>2p: mar de fondo</b></p> <p><b>Olas</b></p> <p><b>Olas</b></p>
----------	---------------------------------	--	--

		<i>45 ans. Et voilà, c'est ça l'histoire !</i>	
00:06:53 – 00:07:03	<b>Ps</b>	<b>Olas, niños jugando en la playa</b>	
00:07:03 – 00:07:22	<b>Personaje rico:</b>          <b>Personnage riche :</b>	Desde hace 40 años pasamos las vacaciones aquí. Antes alquilábamos casas en las islas del Rosario y luego acá. Conocimos los lugares del mundo que queríamos conocer, pero seguimos felices de regresar acá ¿vino blanco?  <i>(2P)Oui, ça fait facilement 40 ans qu'on vient tous les ans, soit aux îles du Rosaire autrefois on louait des maisons, soit ici. Nous avons connu tous les endroits qu'on aurait pu désirer connaître donc on est toujours très contents de revenir ici Vin blanc?</i>	<b>2p: mar de fondo</b>          <b>(olas)</b>
00:07:22 – 00:07:35	<b>Su esposa:</b>          <b>Sa femme:</b>	¿Quieres hielo? Barú es una península, pero fue separada del continente por el Canal del Dique. Él les va a mostrar el mapa de google, es simple.  <i>(2P)Tu veux des glaçons ou pas? C'est une presque île Barú mais qui a été séparée du continent par le Canal du Dique. Il va vous montrer la carte de Google, c'est plus simple.</i>	<b>2p: mar de fondo, olas</b>
00:07:35 – 00:08:05	<b>Personaje rico:</b>          <b>Personnage riche :</b>	Mire, ahí está la costa Caribe, el Centro Histórico de Cartagena aquí Barú, el Canal y nosotros estamos acá.  <i>(2P)Approchez-vous. Ça c'est la côte caraïbe... alors là vous avez la vieille ville de Carthagène... alors ça c'est la presque île, de Barú... ça c'est</i>	<b>2p: mar de fondo, olas</b>

	<p><b>Su esposa:</b></p> <p><b>Personaje rico:</b></p> <p><b>Personnage riche :</b></p>	<p><i>la partie du canal... et nous sommes ici...</i></p> <p>¡Sheno, te estoy mirando! ¡Cuidado! ¡Cuidado que un...! Mira le estas echando a la cara a Nano...</p> <p>Tenemos 5 casas en este terreno. Vamos a ver la casa navegante y luego a dar una vuelta</p> <p><i>(2P)Nous sommes ici. On va aller se promener à cette île-ci, ici... Nous avons 5 maisons dans cette terre. Nous allons voir la voile et ensuite faire un tour</i></p>	
00:08:05 – 00:08:16	<b>Ps</b>	<b>Sonidos de cajas arrojadas. Pájaros de fondo. Pasos por la acera</b>	
00:08:16 - 00:09:03	<b>Economista:</b>	<p>Es interesante porque Colombia está, comparado con otros países, con unos niveles de crecimiento relativamente bueno, alto. Uno ve un aumento del ingreso per cápita. Sin embargo, eso, lo que da, es un síntoma del promedio pero no de la distribución. La distribución de ese ingreso es bastante desigual, cuando uno mira que el 10% de las personas más ricas está capturando el 46% de los ingresos del país mientras que el 10% más pobre está capturando apenas el 0.7%. de los ingresos del país. Y en este sentido, hace que Colombia sea uno de los países más desiguales. Según cifras por ejemplo de naciones unidas, siendo el tercer país más desigual del mundo después de Haití y Angola</p>	<p><b>De fondo música Caribe: percusión, flauta</b></p>

00:09:03 – 00:10:12	Ps	<p>En el teatro empieza la orquesta. El murmullo de la gente</p> <p>(Himno nacional de Colombia)  <i>¡Oh gloria inmarcesible!</i>  <i>¡Oh júbilo inmortal!</i>  <i>¡En surcos de dolores</i>  <i>El bien germina ya!</i>  <i>¡El bien germina ya!</i></p> <p>(habla por micrófono)  <b>Director del Festival Internacional de Música de Cartagena:</b>  <i>Esta noche marca el comienzo oficial del Cartagena sexto Festival Internacional de Música, en esta tierra mágica llamada Cartagena.</i>  <b>Suenan notas musicales del piano</b></p>	
00:10:12 – 00:10:29	Escritor:	Ahora viene por ejemplo el Festival Internacional de Música que es un festival de música clásica de elite, muy importante para la ciudad. Pero los pobres no van al teatro. Y no van al teatro porque sea música clásica, no van al teatro porque es el espacio reservado para los ricos.	<b>2p: notas musicales del piano</b>
00:10:29 – 00:11:11	Ps	<p><b>Suenan notas musicales del piano (cross) con los violines (cross) con una atmósfera de cláxones y silbatos.</b></p> <p>(cross) <b>Suena una pieza de salsa: “un matrimonio africano ... esclavos de un español ... él les daba muy mal maltrato”</b></p> <p><b>Reanudación del juego de fútbol, sonidos de bebé, la gente silba y aplaude. Una hoja de papel se arruga</b></p>	
00:11:11 – 00:12:18	Jefferson:	Este es la hoja de reporte de la quincena. La quincena ha ido por 400 mil pero trabajé muchas horas. Por ejemplo la hora diurna vale 2790 pesos, como un dólar, un dólar con cincuenta y pagan es por hora. Una mesa de dos con entrada, un fuerte y una botella de supirio se puede gastar 800, 600 mil pesos. Lo que se	<b>2p: Sonidos de estar cocinando, cubiertos, platos , voces de fondo</b>

		<p>gastan en una noche yo me lo gano en un mes. Entonces hay cosas que uno dice, ay, si me gasto este poco plata, ¿qué come, que visto, con que me transporto?</p> <p>Esta calidad de vida, para obtenerla aquí, es muy dura. Como, tú me preguntaste al principio que cómo es tu Cartagena en proyección. Sí, bien, se sostiene bien, tu comida, tu arriendo, tu familia... pero de pronto, para proyectarte en un futuro, tener una mejor calidad de vida, tienes que salir de aquí.</p>	<p><b>Sonidos de estar cocinando, voces de fondo , picando sobre una tabla</b></p>
<p>00:12:18 – 00:12:27</p>	<p><b>Ps</b></p>	<p><b>Campanita, sonidos de estar cocinando (cross) mar y parada del motor del barco</b></p>	

<p>00:12:27 – 00:12:47</p>	<p>Amigo del personaje rico: <i>Ami du personnage riche :</i></p> <p>Personaje rico: <i>Personnage riche :</i></p> <p>Amigo del personaje rico: <i>Ami du personnage riche :</i></p> <p>Personaje rico: <i>Personnage riche :</i></p> <p>Amigo del personaje rico: <i>Ami du personnage riche :</i></p> <p>Personaje rico: <i>Personnage riche :</i></p>	<p>¿Es esa la isla que compraste?</p> <p><i>(2P) C'est ça l'île que t'as acheté ?</i></p> <p>¡sí! Íbamos a construir un hotel en esta isla.</p> <p><i>(2P) Oui ! On allait faire un hôtel sur cette île.</i></p> <p>¿y pudiste?</p> <p><i>(2P)Finalement tu peux ?</i></p> <p>Sí, tuvimos todos los permisos (risas) pero cambiamos de idea</p> <p><i>(2P)Oui, on a toutes les permissions, ça y est ! Mais on a changé d'avis</i></p> <p>¿Cómo así? ¿Ya no lo harán ?</p> <p><i>(2P) C'est à dire, vous n'allez plus en faire ?</i></p> <p>No, vamos a hacer una casa para nosotros</p>	<p><b>motor del barco, mar de fondo, olas</b></p> <p><b>(Risas)</b></p>
------------------------------------	--	--	---

		<i>(2P) Ici on va faire seulement une maison pour nous.</i>	
00:12:47 – 00:12:54	<b>Ps</b>	<b>Pasos. mar de fondo, voces</b>	
00:12:54 –	Personaje rico:	Vamos a dejar la isla virgen. Acá estamos construyendo la	

00:13:15	<p><i>Personnage riche :</i></p> <p>Amigo del personaje rico:</p> <p><i>Ami du personnage riche :</i></p> <p>Personaje rico:</p> <p><i>Personnage riche :</i></p> <p>Amigo del personaje rico:</p> <p><i>Ami du personnage riche :</i></p>	<p>casa. Hay 180 metros de playa. Vamos a hacer como siempre sin arquitecto, ni planos</p> <p><i>(2P) On va laisser l'île, absolument vierge. On va enlever toutes ces constructions. On est en train de se construire ici une maison. On a 180 mètres de plage là. On construit comme d'habitude sans architecte, sans plan!</i></p> <p>¡así hago yo también!</p> <p><i>(2P) Moi je fais comme ça aussi !</i></p> <p>Tú también? Los resultados son muy buenos. Está lindo el lugar, ¿no?</p> <p><i>(2P) Ah, toi aussi ? Les résultats sont très bons. C'est joli comme endroit, non ?</i></p> <p>¡Súper !</p> <p><i>¡Súper!</i></p>	<p><b>(risas)</b></p> <p><b>Mar de fondo, olas</b></p>
00:13:15 – 00:13:23	<b>Ps</b>	<b>Mar, olas y grillos</b>	
00:13:23 – 00:14:03	Personaje rico:	<p>La gente no se muere de hambre en Colombia. Construir esta vaina mire, techos de palma y unas hamacas, todo el mundo...</p>	2p: mar de fondo, olas

	<p><i>Personnage riche :</i></p>	<p>puede hacerlo. Yo en cambio tengo que trabajar todo el tiempo. Mamarme una docena de cócteles diarios, para poder darme ese lujo al final del año. Conozco muchos habitantes de Barú que hacen lo mismo <b>(risas)</b> con menos esfuerzo y no exagero ah... es más un estilo de vida <b>(risas)</b> ¡En Colombia se puede vivir con casi nada!</p> <p><i>(2P) Les gens ne meurent pas de faim en Colombie, d'accord ? Et construire ça, n'importe où, des toits de paille et des hamacs, c'est à la portée de tout le monde. Moi, faut que je travaille toute l'année et que je me tape une dizaine de cocktails par jour, entre dîner et petit-déjeuner, pour pouvoir me donner ce luxe à la fin de l'année. Je connais beaucoup d'habitants de Barú qui font la même chose (rires) avec moindres efforts que moi ! Je caricature pas tellement (sic). Donc, c'est plutôt un style de vie (rires). On peut vivre avec pratiquement rien en Colombie !</i></p>	<p>Mar de fondo, grillos</p>
<p>00:14:03 – 00:14:08</p>	<p><b>Ps</b></p>	<p><b>Olas (cross) sonido de cocina</b></p>	
<p>00:14:08 – 00:14:31</p>	<p>Jefferson:</p>	<p>Esta mierda, de tanto trabajar... tanta vaina y tanto día y tanta labor. Entonces siempre entre más trabaja y menos gana... ¡Que chimba! Entonces uno dice y es ahí que viene el pensamiento... ay, si fuera</p>	<p><b>(Sonidos de cocina)</b></p>

		<p>traqueto, si fuera narcotraficante.</p> <p>Entre ese, siento como repudio a veces.</p>	
00:14:31 – 00:14:48	<b>Ps</b>	<b>Sonidos de cocina (cross) murmullo de personas, ambiental de música clásica</b>	
00:14:48 – 00:15:40	Vicepresidente de Colombia:	<p>De esto es plenamente consciente el gobierno nacional. Y obviamente que es uno de los países que a nivel internacional, a nivel mundial, tiene unos niveles de desigualdad muy grandes. Aquí no quiero comprometer al gobierno voy a comprometerme yo como persona.</p> <p>Mi nombre es Angelino Garzón, soy el vice presidente de la Republica de Colombia. Yo sí creo que en Colombia hay que mejorar la redistribución de la riqueza. Los que más ingresos tienen, tienen que ceder para que los que menos ingresos tengan puedan vivir mejor. Colombia y muchos países del mundo tienen que rediseñar una política mucho más democrática en materia de redistribución de la riqueza, porque al final es muy difícil consolidar una democracia con la miseria. Es imposible.</p>	<b>2p: ambiental de música clásica, murmullo de personas</b>
00:15:40 – 00:17:04	Brandon	<p>Ya mira. Se tejen de esta forma así, es fácil aprendes a hacer todo el día. Solo es aprender a hacer este lazo mira, es sencillo.</p> <p>Mi nombre es Brandon, un amigo más. Llevo trabajando haciendo mis grillas en Palma,</p>	<b>Murmullo de las personas en la calle</b>

		<p>por eso me gano la vida honradamente. Prefiero hacer esto que hacer cosas malas, ¿no? Como robar o matar. Aunque me gane poco pero siquiera para sobrevivir</p> <p>Cuando no tengo para pagar pieza duermo en la calle.</p> <p>Los ricos te discriminan mucho, ya. Te ven, incluso si te ven por ahí en la calle te tiran el carro y todo. Claro tienes que estar pendiente, porque acá los que tienen plata te ven como una basura. Como menos que ellos. Porque ellos tienen dinero y tú no lo tienes. Eso es un cara y sello ¿si me entiende? Como cuando tú tiras de esta moneda ¿qué escoges? ¿Cara o sello? A veces ganas, a veces no ganas.</p>	<p><b>Bocina, algo choca</b></p> <p><b>Alguien grita:</b>  “¡Elmer!”  “¡Elmer!”</p> <p><b>Murmullo en la calle</b></p> <p><b>Murmullo en la calle</b></p>
<p>00:17:04  –  00:17:48</p>	<p>Jefferson:</p>	<p>La primera vez que me vi en una situación... cuando estaba yo de niño, cuando íbamos a la playa, fuimos a un hotel, una playa de un hotel, que no es privada, había una serie de niños que eran los niños de los huéspedes del hotel. Y estábamos jugando futbol, todo un paseo del barrio y los vigilantes pusieron como unas vallas que por ahí no se puede pasar porque están los otros niños que no sé qué... restricciones que llaman que no sé qué no se acerque al turista o cualquier cosa por el estilo buscan una forma de disimular las cosas, si sea eres blanco o paisa, ingresa. Entonces siempre uno, los blancos ahí negros acá los</p>	<p><b>2p: Sonidos de cocina, voces de personas</b></p>

		bancos ahí los negros acá, ¡una estupidez!	
00:17:48 – 00:18:54	Economista Alberto Abello Vives:	<p>Hay muchas cosas que están en la mente de las personas. La desigualdad se percibe como algo normal.</p> <p>Yo soy Alberto Abello Vives. Soy economista, fui director del Observatorio del Caribe colombiano</p> <p>Es normal que siempre haya salas VIP, es normal que siempre haya separación entre unos y otros, hay muy pocos espacios para el encuentro.</p> <p>Hay muchas cosas en el campo de la desigualdad que están en la cabeza de las personas y que se dan por hechas. Que se dan porque son una realidad y el mundo es así, y Cartagena es así y ¡punto!</p> <p>Bueno en términos generales esta es una ciudad ruidosa. Es una ciudad que habla en voz alta. Y hacen ruido unos y otros</p> <p>Si te subes al cerro de la popa vas a sentir un palpitar de la ciudad, el corazón de la ciudad palpitando.</p>	<p><b>2p: Murmullo de las personas</b></p> <p><b>Murmullo de las personas</b></p> <p><b>Murmullo, se puede escuchar una fuente a lo lejos</b></p> <p><b>El sonido de la ciudad comienza a subir, claxon</b></p>
00:18:54 – 00:19:02	<b>Ps</b>	<b>Cláxones, motores, bullicio de fondo</b>	
00:19:02 – 00:19:12	Economista Alberto Abello Vives:	Ustedes pueden comparar los sonidos de estas muchas Cartagenas que existen pero que son muestra de la desigualdad de la ciudad.	<b>2p: Cláxones, motores, bullicio de fondo</b>
00:19:12 – 00:19:24	<b>Ps</b>	<b>música tropical (cross) con techno, cláxones</b>	
00:19:24 – 00:19:46	Economista Alberto Abello Vives:	Palpitando con sus picos. Palpitando con su sistema de transporte.	<b>2p: Cláxones,</b>

		Palpitando en las relaciones interpersonales. O un punto en la ciudad bastante congestionado, especialmente en las horas pico, donde está la India Catalina.	<b>Alarma de carro, motores, voces de personas en la calle</b>
00:19:46 – 00:20:00	<b>Ps</b>	<b>Un autobús pasa y chilla "¡Pégate! ¡Pégate!" "¡Chinito!" Suena carretillas contra la acera</b>	
00:20:00 – 00:20:06	Economista Alberto Abello Vives:	Sería muy bueno que ustedes escucharan los sonidos del mercado popular de Basurto.	2p: carretilla
00:20:06 – 00:20:37	<b>Ps</b>	<b>¡1 200 la mano! ¡1 200 la mano! ¡Plátanos a 1 200 la mano! Plátanos grandes... ¡1 200! ¡Plátanos a 1 200 la mano!</b> <b>Silbidos. Aplausos ¡agua! Pasa una bicicleta (cross) suenan violines (cross) notas de piano</b>	
00:20:37 – 00:20:46	Economista Alberto Abello Vives:	Podrán hacer el reporte del festival de música de Cartagena que es un festival que es sofisticado.	2p: <b>notas de piano</b>
00:20:46 – 00:21:41	<b>Ps</b>	<b>Montaje musical de piano y violines (cross) con los sonidos de la ciudad (vocalizaciones de aves, agua cayendo, carretilla sobre la acera, alguien barriendo ...)</b>	
00:21:41- 00:22:11	Economista Alberto Abello Vives:	Sería muy bonito que también se escucharán los sonidos de la ciudad en las distintas horas del día, a la medida que va transcurriendo el día. Ustedes pueden por ejemplo pararse en el parque Fernández de Madrid, desde las seis de la mañana, y ver como los sonidos van evolucionando y como estos sonidos también van mostrando cambios en las diferencias de la población que va transcurriendo por ahí.	2p: <b>Montaje musical de piano y violines (cross) vocalizaciones de aves</b>
00:22:11 – 00:22:57	<b>Ps</b>	<b>Vocalizaciones de Aves. Radio jingle: "Son las seis en punto". Motores de autos, de fondo se escucha un Ave María. Un auto pasa, la música techno está en auge (el Ave María se escucha más cerca, casi 1er p) Las palomas se dispersan</b>	





		<p>pobres. Pero no estamos lejos de una posibilidad.</p> <p>Soy Oscar Collazos, escritor colombiano, vivo en Cartagena hace 12 años.</p> <p>El proyecto de novela sería, de la noche a la mañana, empiezan a aparecer brigadas de pobres que penetran la ciudad. La ciudad rica se da cuenta que corre peligro y entonces crea unos sistemas de policía y de seguridad muy estrictos, blindados como si fuera una guerra. Se crea una situación de preguerra. La ciudad rica responderá agresivamente con un poder militar y con un poder mucho más grande pero los otros son más. Habrá mucho más muertos del lado de los pobres. Hasta que se den cuenta que es una guerra que podría haberse evitado. ¡Ojalá la pueda escribir así como la cuento!</p>	<p><b>Detonaciones</b></p> <p><b>Detonaciones</b></p>
00:27:11 – 00:27:26	Ps	<b>(Detonaciones. Alarmas de carros (cross) Platos juntos en la cocina de un restaurante. "La tabla dos... la dos va a salir en dos minutos, ¿Okey? falta la pita"</b>	
00:27:26 – 00:27:45	Jefferson:	<p>Soy colombiano. De los derechos, soy colombiano. Pero en cuestión de estatuto económico, siempre no me siento como colombiano porque vale el dinero en Colombia. Mi amigo dinero, como dice uno aquí. ¿Qué riqueza tengo yo para vivir?</p>	<p>2p: sonidos de cocina</p> <p><b>Sonidos de gente trabajando en la cocina</b></p>
00:27:45 – 00:28:11	Chef:	<p>Soy rico más que tú. Es mi capital señor ("<i>si claro</i>") Es mi capital</p> <p>... Invertí en un restaurante para ganar plata No soy rico</p>	<p><b>2p: Sonidos de gente trabajando en la cocina</b></p>

	<i>Chef:</i>	como la gente de Bocagrande con esas casas grandes y esos carros...  <i>(2P) Je suis plus riche que toi, sans problème. Comment on dit j'ai investit? J'ai investit dans un restaurant pour gagner de l'argent. Je suis pas riche comme les gens de Bocagrande qui ont des grosses maisons, des grosses voitures</i>	
00:28:11 – 00:28:17	Jefferson:	La camioneta, que se va en su yate para las islas. Y yo, ¿para dónde me voy? Pa Tolú, ¡en bus!	2p: voces de fondo, sonidos de cocina
00:28:17 – 00:28:21	<i>Chef:</i>	No tengo camioneta, no tengo voiture, ¡tengo bicicleta nomas!	2p: sonidos de cocina
00:28:21 – 00:28:27	<b>Ps</b>	<b>Sonidos de gente trabajando en la cocina, voces de fondo</b>	
00:28:27 – 00:28:32	Jefferson:	La ciudad más cara que tiene Colombia es Cartagena. Pero el aumento salarial es a nivel nacional.	2p: sonidos de cocina
00:28:32 – 00:28:43	<i>Chef:</i>  <i>Chef:</i>	Sí, ¿creo que subió cómo cuánto...? 30 mil pesos este año. ¡Nada! (“¡Un pollo!”) (risas) No, no señor. Un pollo vale 15 mil pe...  <i>(2P) Si, je crois qu'il a augmenté de 30.000 pesos, cette année. ¡Nada !</i>	2p: sonidos de cocina
00:28:43 – 00:28:52	Jefferson:  <i>Chef:</i>	pero vas a Mac Donald's, ten un combo, 30 mil pesos. <i>No mais c'est locura, non mais, c'est du vol!</i>	2p: sonidos de cocina
00:28:52 – 00:29:00	Jefferson:	Legalmente, con el sueldo mínimo, nadie va a alcanzar a comprar una casa.	2p: Sonidos de gente trabajando en la cocina







		<i>ce problème-là et après on peut songer aux autres problèmes. Je vais vous poser une question. À Paris, entre les Marocains et les gens de Neuilly, c'est pas la même chose ?</i>	
00:32:38 – 00:32:42	<b>Ps</b>	<b>Ambiente de mucha gente. “Good morning Elisita!” “I’m very happy I got my camera back!”</b>	
00:32:42 – 00:32:51	Observador:  <i>Observateur:</i>	Es exactamente lo mismo, no es justo pero es la verdad, es la falta de cultura humana  <i>(2P) C’est exactement la même chose, c’est pas convenable, c’est pas juste. Mais c’est la vérité, c’est la méculture humaine</i>	2p: murmullo de personas
00:32:51 – 00:33:06	<b>Ps</b>	<b>Murmullo de personas (cross) risas mezcladas. Parece que alguien dijo una broma. Mar de fondo, olas, grillos</b>	
00:33:06 – 00:33:27	Personaje rico:          <i>Personnage riche :</i>	Sí, los sueldos en Colombia no son maravillosos, todavía hay mucha desigualdad. Pero a pesar de esto, Colombia siempre queda de primero... en las encuestas de felicidad o compite con Vanuatu. Pero allá hay solo 10 mil habitantes, es más fácil.  <i>(2P) Les salaires en Colombie ne sont pas merveilleux, il y a beaucoup d’écarts encore. Mais la Colombie malgré tout a la... dans les études de bonheur, la Colombie se dispute le premier rang avec le Vanuatu. Le Vanuatu il y a 10.000 habitants, c’est plus facile.</i>	2p: mar , olas          <b>(risas)</b>
00:33:27 – 00:33:49	Personaje rico:          <i>Freddy:</i>	¡Freddy! ¡Venga a ver! <b>(Perro ladra)</b> ¿La gente vive muy infeliz en Barú?	2p: mar,

	<p>Personaje rico:</p> <p>Freddy:</p> <p>Personaje rico:</p> <p>Freddy:</p>	<p>¡Feliz! Sí señor. En serio, feliz. Yo que no soy de aquí, ¡vivo feliz! <b>(risas)</b></p> <p>Se despreocupan del futuro...</p> <p>Sí</p> <p>Bueno, Gracias</p> <p>Bueno, gracias a usted <b>(risas)</b></p>	<p>Niños jugando, olas, grillos</p>
<p>00:33:49</p> <p>–</p> <p>00:33:53</p>	<p>Su esposa: <i>Sa femme :</i></p> <p>Personaje rico: <i>Personnage riche :</i></p>	<p>está servido el almuerzo <b>(2P)</b><i>Le déjeuner est servi</i></p> <p>ya voy <b>(2P)</b><i>J'y vais</i></p>	<p>2p: Olas, mar,</p>
<p>00:33:53</p> <p>–</p> <p>00:34:11</p>	<p>Ps</p>	<p>Niño: “¡No te vas a comer, esa carne asada!” Olas, mar, grillo Hombre: “<i>Bueno niñas, ¡vamos ya !</i>” Samuel, puede servirse. <i>“¡Samuel, servez-vous !”</i></p>	
<p>00:34:11</p> <p>–</p> <p>00:34:27</p>	<p>Voz créditos #1:</p> <p>Voz créditos #1:</p> <p>Voz créditos #2</p>	<p><b>"Freddy!"</b></p> <p>Arte Radio Francia <b>"Freddy!"</b></p> <p>punto com <b>"Freddy!"</b> <b>"Freddy!"</b></p> <p><b>(Susurro):</b> Universidad de Los Andes <b>(Risas)</b> <b>(Olas)</b></p>	<p>2p: olas, mar de fondo, risas</p>

## Anexo 2

### Entrevistas

#### Alejandro Cornejo Montibeller

Periodista e investigador sonoro, con especialidad en comunicación intercultural. Ha laborado desde el año 1995 en radio emisoras de Lima y Cusco, participando en programas de diversos formatos y géneros como productor, realizador y conductor. Es paisajista sonoro, participa en el Foro Mundial de Ecología Acústica, realizando investigaciones asociadas al ruido, la ecología acústica y el soundscape. Desde el 2004, es docente en el taller de especialidad en radio en pregrado de la Universidad de San Martín de Porres

#### 1. ¿Cómo nace el documental sonoro en su país?

Como tal, creo que gracias a sonodoc se está consolidando, pero su primo hermano es el documental audiovisual y una experiencia grata es la realizada por Documental Peruano, quienes convocaron para realizar Sonodocus, historias creadas con sonidos, luego de eso en Latinoamérica Sonodoc ha intentado sistematizar, ordenar teorizar este género.

#### 2. ¿En su país se produce documentales sonoros?

Si, pero no hay radio que transmitan, solo se desarrollan de manera empírica y soportes virtuales o plataformas de audio gratuitas.

#### 3. ¿Qué debe tener en cuenta un documentalista sonoro antes, durante y después de registrar soundscapes?

Escuchar el entorno antes (análisis del espacio), durante (monitoreo) y después del registro (análisis interpretativo y técnico)

Hoy en día, me he planteado cinco preguntas asociadas a procedimientos de forma y fondo para mi registro o grabación de sonidos:

- a.- ¿Dónde? - Espacio.
- b.- ¿Cómo? - Técnica de registro y tecnología necesaria para el registro.
- c.- ¿Cuánto? - El tiempo de registro, los ciclos, las muestras.
- d.- ¿Para qué? - El concepto y la idea del proyecto.
- e.- ¿Qué? - El objeto o evento de registro?

Este procedimiento, posee una característica transversal: la documentación.

Existen dos formas o dos actitudes de cómo comprender o asumir un registro sonoro, una es considerándolo un objeto como tal, que puede ser útil para los usos

(principalmente artísticos) creativos que podamos requerir, o asumir sus características patrimoniales de diferente tipo, como un valor que trasciende sus propias características físico acústicas.

Entre los grupos de alumnos, o talleristas con los que he podido conversar, se pone en evidencia la riqueza inexplorada de los sonidos a los que son afines cotidianamente, generando en ellos inmediatas sensaciones y reacciones corporales asociadas a cada uno de ellos.

Pensar en la voz de la abuela o en la sonrisa de tu hijo.

Recordar un lugar en la naturaleza.

Imaginar el sonido del claxon.

Analizar el sonar de tu instrumento preferido.

#### **4. De acuerdo a su experiencia, ¿puede usted mencionar los tipos de paisajes sonoros que un documentalista puede llegar a encontrar/ realizar?**

Luego de analizar las técnicas y usos del paisaje sonoro en decenas de documentales, (análisis que puedo ampliar en un texto futuro), propongo abrir la discusión para identificar los tipos de paisajes sonoros o metasoundscape presentes en este género, y presento esta primera lista de tipos de paisajes sonoros presentes en los documentales sonoros:

- 1. Paisaje sonoro puro.** Aquellas porciones de audio registradas y utilizadas sin manipulación, o modificación alguna, desde su captura hasta su inserción en las obras documentales.
- 2. Paisaje sonoro intervenido.** El que tuvo algún tipo de manipulación tecnológica en el momento del registro, edición, y/o masterización, ya sea en intensidad, frecuencia, amplitud, reverberación etc.
- 3. Paisajes sonoros compuestos grabados.** Composición de dos o más paisajes sonoros, pueden ser puros o intervenidos.
- 4. Paisajes sonoros compuestos en vivo.** Composición de dos o más paisajes sonoros a manera de performance en vivo, sin edición, estableciendo un guion o partitura previa, así como una intencionalidad en el desplazamiento o traveling de los micrófonos o grabadoras, desde un punto A hacia el B, así como la presencia o ausencia del grabador de campo (field recorder), o las diversas técnicas de espacialización sonora.

Esta clasificación es -por supuesto- un intento inicial para establecer criterios organizados que puedan contribuir en la enseñanza y transmisión de conocimientos al respecto del género, buscando afianzarlo en las diferentes escuelas, facultades, áreas de ciencias de la comunicación y profesiones afines: Mientras tanto los Foros anuales de Documental Sonoro en español, (SONODOC) serán el parlamento idóneo para discutir y enriquecer cada una de las ideas aquí expuestas.

**5. ¿Se puede considerar documental a una pieza que no presente paisajes sonoros?**

El documental intrínsecamente incluye el paisaje sonoro. No puede existir uno sin el otro.

**6. ¿Es el documental sonoro una herramienta para rescatar el patrimonio sonoro de distintas culturas, países?**

Puede ser, pero no es su propósito primario. De manera inmediata al ser documental puede cumplir cierta función de salvaguardia de ciertos sonidos e historias de un lugar.

**7. ¿Considera usted al documental sonoro un género artístico? Explique**

Depende de cada realizador, si este quiere denominarlo o darle características “artísticas” o no.

En general toda realización tiene características particulares que pueden ser para el escucha o público como una pieza artística. Pero en principio el periodismo no atiende inmediatamente la estética, sino la verdad, objetividad, claridad, etc.

**8. De acuerdo a su experiencia como docente, ¿qué puede comentar al respecto de la enseñanza del documental sonoro en las universidades?**

Es una materia nueva, y como tal tiene muchos retos, primero dar a conocer el género periodístico en un espacio en el que los reportajes, los informes, los documentales audiovisuales tienen una predominante, es necesario cambiar el paradigma de la carrera.

Es compleja su aplicación por que se tienen tiempos reducidos para la realización y los documentales muchas veces no se pueden realizar a pedido o medida del realizador, sino de la historia misma.

Pero más allá de la problemática se ha visto mucha aceptación entre los alumnos, y se han desarrollado muy bueno documentales sonoros, y permiten apreciar al género más grande y extenso de todo los existentes.

## **Julio Cesar Mac-Kay**

Director académico de la escuela de ciencias de la comunicación en la Universidad de San Martín de Porres

### **1. ¿Cómo se da la aplicación del documental sonoro en los sílabos de la USMP?**

El documental sonoro se incorpora en los sílabos de séptimo ciclo luego de haber sido parte de las bienales de radio que se generaban en la ciudad de México, tuvimos la oportunidad de que una de que una docente, que anteriormente era responsable del área de radio, y en ese momento se habían incorporado las bienales en este encuentro, digamos de radialistas, estos temas vinculados a géneros de tendencia o con cierta, a ver, hibridación, cuando hablamos del documental sonoro nos vamos al documental que la BBC de Londres o perdón, la Radio nederland en un momento planteaban con un rigor mucho más periodístico, y cuando estuvieron estos dos docentes en bienal tuvieron la oportunidad de recepcionar una propuesta paralela al rigor de lo periodístico, un elemento artístico o alguna posibilidad abierta de incorporar una gran variedad de contenidos sonoros como es el el paisaje sonoro y las maneras y formas de poder registrar los sonidos, haciendo que esto permita un acompañamiento imaginario del que esta escuchando, una serie de características artísticas, así que desde ese momento se genera un cambio respecto al tratamiento del documental sonoro, hasta antes de esto, había un esquema de documental con un manual, que la radio Nederland, la radio Holanda tenía y nosotros contemplábamos en el área de radio justamente como fuente, ese tipo de documental. Y en adelante, luego de la bienal de radio es que se van incorporando estos conceptos y estas propuesta, y en verdad es agradable que a raíz de estos eventos, estos encuentros a nivel de radialistas, sirve para eso, para actualizar contenidos, yo no estuve en esa bienal pero quien estuvo fue Eliana Galarza, el profesor Alejandro Cornejo, en su momento cuando ellos retornan a la Facultad proponen el tratamiento del documental sonoro y desde ese instante se incorpora en el silabo, y es un trabajo que se desarrolla en séptimo ciclo hasta ahora.

Tenemos una influencia directa de México y radio Nederland.

Claro, tenemos una influencia directa desde las bienales, en México, en algún momento Lidia Camacho cuando estuvo aquí como expositora en un seminario internacional de radio, alcanzó también elementos de radio arte, por ejemplo, que son una base también en adelante, son parte del documental sonoro, Lidia Camacho ya hablaba del documental sonoro, y ella enfocó su participación acá, básicamente en radio arte, pero ya hubo algunos alcances de poder generar nuevos géneros, nuevos formatos y en adelante se confirmó eso, no, digamos se confirmó esta apertura con los docentes que asistieron esta bienal.

**Recuerda, profesor, ¿cuándo fue que el documental sonoro se agregó al sílabo de la USMP?**

Más o menos habrá sido hace cinco años, aproximadamente.

**2. Y en la actualidad profesor, ¿cómo se capacita el cuerpo docente con este género?**

Bueno, los profesores que se encargan de esta asignatura de por sí, el compromiso de un docente siempre está entorno a una constante actualización, el mismo docente tiene que investigar y tiene que ir en busca de esta actualización, hemos alcanzado la bibliografía vinculada a este género, en adelante, más que talleres de documental sonoro, se generan, lo que se hace, es intercambiar entre todos los docentes de cómo se está enseñando el sílabo y los distintos contenidos, es decir los docentes entendemos tienen el conocimiento basto, respecto al documental sonoro, algunos docentes han realizado documentales sonoros y en paralelo al reforzamiento, a la actualización por un interés propio de estar al tanto que características componen el documental.

**3. El documentalista sonoro cubano, Juan Carlos Roque mencionó algo importante, que una persona que no ha realizado un documental sonoro, no podría enseñarlo, porque va más allá de sus teorías, sobre las bibliografías, ¿qué opina al respecto?**

Posiblemente, yo comparto en un gran grado su opinión, pero lo bueno aquí es que los docentes que enseñan documental sonoro si han realizado documentales, y eso nos ayuda, quizás no todos los docentes tiene un archivo de sus trabajos pero, tenemos una docente que enseña esta asignatura, que ha sido ex alumna, y como ex alumna ha sido parte también de la elaboración de documental sonoro, ella en su etapa de estudiante de último ciclo, de la universidad ha generado en su trabajo, entonces yo creo que esa experiencia, enriquece al futuro, en su profesión como docente, entonces, si sacamos cuenta por ello, podríamos entender, por ello, todos los que son docentes, del área de radio y quienes ahora enseñan documentales sonoros, han hecho documentales, quizás no en su etapa de docentes, pero en su etapa estudiantil si la han realizado, entonces yo creo que abona perfectamente un conocimiento que lo han ido sistematizando y han ido analizando, y que a futuro espero puedan generar o experimentar, plantear, propuestas de ese tipo, hay algunos que se inclinan por documental, algunos quizás por radios performance, pero que han tenido la oportunidad de hacerlo, lo han hecho.

**4. Sobre la formación del estudiante, ¿qué herramientas, qué técnicas brinda la institución a sus alumnos?**

Bueno en este tiempo, donde todo está mas sintetizado, los estudiantes tienen en el área de radio un soporte digital de alta performance al poder facilitarles el soporte de pro tools por ejemplo, para que puedan componer sus trabajos de radio, yo creo que es importante, el registro de los sonidos, hoy en día, lo generan con sus propios medios, no, en algún momento se les podía facilitar algunas grabadoras, en fin, pero, hoy en día, no tienen nada que envidiar el registro de un buen celular al audio, no hay ninguna norma, de cómo debe ser el registro, para ser reincorporado en el documental, hay documentales que incorporan cierto registros sonoros que podían ser perturbador o rústico, pero que es propio del estilo, de la línea propia, radio artista, entonces, hay posibilidades infinitas, no hay una norma cerrada, yo creo que con esas posibilidades que hoy tienen los estudiantes de acceder con un celular y a través de ello el registro, lo que si se les abastece es el software, donde van a componer todo esto, y donde van a... al final desarrollar y sintetizar que es digamos pro tools que me parece un software pertinente para un trabajo bien hecho de radio.

**5. Justamente con esto, se le considera al paisaje sonoro como una característica importante dentro del documental sonoro, y la USMP tiene una fonoteca envidiable. En la actualidad ¿han pensado actualizarla, renovarla, para que sus alumnos puedan incorporar sus sonidos en piezas documentales o de otra índole?**

Yo creo que es una propuesta constante, el registro, los paisajes sonoros, van variando y los iremos incorporando en un grado de no quizás corto plazo pero si de mediano plazo, en su momento se planteó todo un trabajo para incorporar el registro de sonidos de Lima, de provincias, inclusive, entonces está catalogado todo esto que deberíamos ampliarlo , un gran interés que tenemos, en su momento, me imagino que se dará la oportunidad de realizar registros sonoros de ciudades principales o importantes, esa es una iniciativa que está en mesa, que en algún momento se va a generar.

**6. La técnica, con respecto a la grabación de sonidos y paisajes sonoros es lo que se va a preñando poco a poco, sin embargo, hay algo que define a un documentalista, específicamente a un investigador sonoro que es la educación sonora. la USMP tenía hace años un grupo de investigación sonora en radio, e hizo que muchos estudiantes realizaran piezas sonoras llamativas, como usted bien sabe, estuvieron en varias exposiciones, eventos y demás. en la actualidad, ¿los estudiantes siguen teniendo educación sonora, para la elaboración de sus piezas?**

Lo planteamos para un grupo que está vinculado a Radiodialnet, que es un medio que nosotros tenemos por ejemplo, aquí en la escuela profesional de comunicaciones, es un grupo que constantemente recibe capacitación vinculada a audio, y no solo registros si no, también a producción programación, yo creo que sí, continuamos en esa línea, debemos de transmitir, lo hacemos básicamente en el taller porque es donde podemos tener, y reunir estudiantes con mayor cantidad de tiempo, es decir, de lunes a viernes, están entre la 1 y las 5 y 45 de la tarde, De hecho en las asignaturas se sugiere que incorporen en análisis la valoración, al tema vinculado al sonido, pero no es con el espacio y el tiempo necesario que si lo tiene el taller de Radiodialnet, entonces sigue siendo un grupo que se beneficia porque tiene interés en apreciar, laborar, aprender más, respecto al audio, a la radio, a la investigación sonora, y yo creo que se está sembrando en cada radio, en cada estudiante, en un futuro lo van a saber aprovechar

**7. La USMP lleva casi tres años llevando el curso de investigación en documental sonoro, ¿por qué cree usted, haciendo quizá una autocrítica, que muchos alumnos fuera del campo no están realizando el documental sonoro, más allá de la demanda?**

Bueno es que, son muy pocos, en verdad, los estudiantes que nos han hecho saber que están desarrollando trabajos vinculados al documental sonoro, o que les ha servido, y que están siendo parte de ese proyecto, yo creo básicamente, porque se reincorporan a veces al trabajo comercial de la radio o de la televisión y cualquier otro medio de comunicación, y como sabemos, allí hay géneros y formatos, que de alguna manera funcionan en función del interés a cada medio posee, no. El documental sonoro yo creo que es un espacio y un oficio, que podrá permitirle a algún estudiante desarrollar también una carrera solida a futuro, siempre y cuando tenga un respaldo económico, para hacerse, por ejemplo, de equipos, quizás, para poder eh, de trabajos de forma particular, porque una cosa es tener acceso aquí a las salas de pro tools , pero otra ya es cuando el estudiante empieza emprender por si solo a una actividad, y comienza a incorporarse no a la fotografía, si no, al registro sonoro, y en relación a ello a un artista sonoro, o un radio artista o un documentalista sonoro, y allí obviamente pesa mucho la vocación que pueda tener el, el respaldo económico que pueda tener, digamos, para poner los requerimientos técnicos, que yo creo que son accesibles, y de ahí, poder participar en la cantidad innumerable de convocatorias que existen para poder, compartir un trabajo de documental sonoro, y no solamente, en concursos a nivel nacional, si no también internacionales, yo creo que se podría encontrar ahí todo un espacio amplio para poder inspirar de una forma un trabajo con relación a ese tipo. Son experiencias muy pocas, no son muchas, lamentablemente, entiendo, repito que, mucho de los estudiantes que ingresan, se comprometen a estos conglomerados medios que son más comerciales que implican formatos distintos, géneros distintos y no lo hacen con las características distintas que tienen el documental sonoro.

**8. Usted como especialista en radio y además como docente, ¿cómo ve el boom del documental sonoro? aquí comenzando en Lima.**

Yo creo que con nuestros egresados con nuestros docente, personas que de alguna forma han escuchado el tratamiento del documental sonoro, lo hacen también otras empresas privadas, músicos u otros que experimentan y trascienden dentro del documental sonoro, a veces ellos no saben, que son documentales sonoros, yo creo que tienen una tendencia a crecer, debería darse a sí, nosotros como la academia, tenemos una misión, y la principal misión, es fortalecer estas iniciativas experimentales, generar los espacios también, en Radiodialnet siempre hemos pedido que se dé un espacio para poder lanzar documentales sonoros, en algún momento, quizás, esto podría tener acogida en algún medio de comunicación masiva, una radio en AM, FM, deberían también incorporar dentro de sus contenidos de modo tal que puedan inspirar o puedan permitir a los nuevos comunicadores o radialistas de entender de que si hay posibilidades de difusión. Yo creo que también es necesario que deba ser transmitido en el soporte tradicional que es FM- AM, hoy en día hay un público discrecional que busca este tipo de contenidos y generalmente es por la radio por internet, tampoco es que no haya expectativa o audiencia para esos contenidos, yo creo que si lo hay, tenemos muchas oportunidades, siempre que hemos encontrado propuestas de nuevos géneros como radio arte por ejemplo, o como el documental sonoro, y se incorporan en el entorno nuestro, toman un matiz propio por la sonoridad de nuestras ciudades, de nuestras costumbres y tradiciones similar a las propuestas de radioARTE europeo, imagínate las propuestas de radio arte boliviana, ecuatorianas, o peruanos tienen una sonoridad propia, somos muy coloridos sonoramente, yo creo que hay muchas posibilidades de edificar este género en adelante, y reitero, creo que la Universidad, cumple un rol importante ahí, y los docentes que están incorporados o que son parte de un gremio internacional, como es la Bienal o la Sonodoc, tienen esa misión de cultivar, ir sembrando todo este interés por un género, yo creo que tiene mucho por dar, por tratarse, hay tantas maneras de poder transmitir hoy en día historias, y yo creo que el documental sonoro, debería ser el medio perfecto para hacerlo, sonoramente debería aprovecharlo más, yo creo que debería haber un crecimiento, debería haber una mayor difusión de ello, y de donde estemos trataríamos de difundir esto.

**9. Podría decirse que la USMP es la primera en el documental sonoro acá en LIMA**

Yo creo que sí, definitivamente, cuando uno revisa las parrillas o los contenidos de otras universidades porque siempre estamos viendo y no solo en el ámbito local, si no en el ámbito internacional, eh, ...es así, nosotros hemos incorporado el radio

arte, el documental sonoro, entonces, hay, géneros y formatos que no son tan nuevos, que se hayan incorporado recientemente no significan que sean nuevos, ya mucho tiempo tienen presencia en otros contextos, pero si, es un aporte significativo de la Universidad.

#### **10. Algo más que desee añadir, profesor.**

Bueno lo que yo quisiera añadir es básicamente que cuando uno está enfocado en el tratamiento, en la construcción de un documental sonoro, debe saber que no hay normas, no hay un espacio ya definido, ni siquiera hay un concepto muy claro. Es muy diverso muy amplio, y yo creo que eso es lo más gratificante en el documental, en tanto se pueda mantener así, yo creo que va a permitir que el documental sonoro tenga una infinidad de matices y de propuestas, repito, nosotros tenemos temas tan, más que temas, historias por contar tan, tan tan amplias que yo creo que, si se transmiten a través de este género, podrían enriquecerse más las historias, nosotros estamos acostumbrados a formatos muy periodísticos, muy rígidos, como un reportaje un informe, pero cuando encontramos un formato que es totalmente libre en su tratamiento como podríamos incorporar elementos diversos, la música misma, el tipo de edición y todo ello, yo creo que es una posibilidad que debería ser valoradas por las nuevas generaciones, por las personas interesadas al menos en escuchar las cualidades sonoras, a parte, nos va a enseñar a nosotros a valorar otros aspectos del sonido, siempre que escuchamos hablar de documental sonoro, es una invitación a un viaje, sonoro ciego, entonces, yo creo que esa, es una oportunidad que debería valorar un radio artista o un documentalista sonoro, que va a permitir que el que escucha JUSTAMENTE motivarlos, incentivarlos, encenderla esa imaginación que a veces es carente en las propuestas de hoy en día, y si brinda este género del documental sonoro, a mí me parece que podríamos valorarlo de ese enfoque, las diversas oportunidades que brindan sonoramente para contar historias, me parece los más atractivo para reincorporarse a este tratamiento del sonido.

## **Déborah Gros**

Realizadora de reportajes y documentales sonoros, formadora en radio y profesora de francés lengua extranjera, Déborah Gros se mueve entre Radio France Internationale, la Radio Televisión Belga Francófona, el Instituto francés de Madrid y la Casa Encendida. Ha trabajado o colaborado también con France Culture, la Casa de Velázquez y Radio Nacional de España.

### **1. ¿Cómo fue su acercamiento al documental sonoro?**

Descubrí el documental cuando empecé a hacer radio en Radio Campus durante mis estudios. Recuerdo escuchar muchas piezas en Arte radio y quedarme fascinada. Después decidí hacer el primer año de Master de documental de creación el Creadoc de Angoulême en el que realizadores y creadores de documentales venían regularmente a presentarnos su trabajo y proponernos ejercicios prácticos.

### **2. ¿Cómo nace el documental sonoro en su país?**

Es complicado para mí responder a esta pregunta, ya que no tengo una visión histórica del tema. En su libro *Le Documentaire radiophonique*, Christophe Deleu dedica varios capítulos al origen del documental sonoro en Francia.

### **3. Sonodoc –Foro de documental Sonoro en español.**

Resumen que el documental sonoro es contar historias reales con sonidos... ¿algo que usted quiera acotar? Es eso, contar historias reales con sonidos.

### **4. Puede usted mencionar instituciones, universidades, Radios, especialistas que impartan el documental sonoro en su país**

La lista es muy larga entre las radios públicas y asociativas que difunden documentales en Francia, y las universidades y talleres donde se puede aprender a hacer documental sonoro. Te recomiendo le “Guide du documentariste sonore” que la Asociación para el desarrollo del documental radiofónico y de la creación sonora (L’Association pour le Développement du Documentaire Radiophonique et de la Création Sonore - Addor) ha vuelto a editar este año: el primer capítulo habla de ¿Dónde formarse? y el segundo ¿Dónde y cómo proponer documentales radiofónicos?

**5. En su experiencia como realizadora, tallerista ¿cuál ha sido/ o es una desventaja del documental sonoro?**

Depende de las condiciones en las que uno/a realiza su documental. Hasta ahora yo solo he hecho documental gracias a becas (concretamente la beca Gulliver, financiada por varias radios francófonas y por sociedades de derechos de autor). La forma de trabajar es más solitaria ya que no hay equipo de apoyo, uno/a hace las grabaciones y el montaje. Solo interviene un técnico de sonido al final, para la mezcla del documental en un estudio. Pero alguien que hace documental para France Culture u otra radio pública, por ejemplo, trabaja con un técnico de sonido que se encarga de las grabaciones (en un tiempo limitado de 4 o 5 días), y con un realizador que hace la edición.

Pero no es una desventaja del documental en sí mismo, pero más bien de las condiciones materiales en las que se trabaja. No creo que haya ninguna “desventaja” del documental. A veces los participantes de un taller se sorprenden del largo tiempo de escucha y de edición que requiere el documental, pero eso tampoco es una desventaja. Forma parte de la esencia del documental: el tiempo.

**1. Feature, documentary, documental sonoro ¿son lo mismo en su país? ¿hay otros términos?**

En Francia no se usa el término “feature”. Solo “documental sonoro” o “documental radiofónico”.

**7. Considera usted que la era digital afecta la práctica y definición del documental sonoro?**

Obviamente, desde que llegó lo digital, realizar un documental es mucho más accesible. Uno/a puede tener su material de grabación y de edición sin invertir mucho dinero. Y la difusión en internet ofrece mayor libertad de formato. Pero eso lo explica mucho mejor que yo Charlotte de Beauvoir en su artículo: <http://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/viewFile/331/367>

**8. ¿Cuál es la definición propia del documental sonoro y usted qué piensa usted personalmente de este género?**

¡No considero que tenga suficiente experiencia para dar mi propia definición del documental sonoro! Eso también, grandes documentalistas lo han hecho mucho mejor. Para un taller que impartí en La Casa Encendida en Madrid sobre documental sonoro, traduje definiciones que encontré en el libro de Christophe Deleu, Le

Documentaire sonore. ¡Te las puedo pasar, pero si las quieres usar te ruego que cites el libro de Deleu y revises la traducción!

Con «documental radiofónico» entendemos: dispositivo a carácter didáctico, informativo y/o creativo compuesto por documentos auténticos que suponen la grabación de sonidos, la selección y la edición de estos sonidos y su difusión en condiciones que no son las del directo.

Christophe Deleu, *Le Documentaire radiophonique*, 2013

Un tipo de radio cuyo objetivo no es tanto informar o educar (aunque la información y la enseñanza no son excluidos) sino crear un universo (en el sentido más amplio) compuesto por sonidos reales.

El tema del documental importa poco, es más bien un pretexto que permite al autor hablar de algo más universal o más íntimo. Lo que importa es el autor y compromiso con el tema. Porque detrás de todo documental de creación, tiene que haber un autor.

Kaye Mortley, productora independiente de documentales sonoros

[...] un género radiofónico que reúne la riqueza estética del sonido con la fuerza emotiva del storytelling, capaz de transformar la percepción de escucha que tiene el receptor: se trata del documental sonoro o radio feature.

Karla Lechuga Olgún, *El documental sonoro, una mirada desde América latina*, 2015

Partamos de algunos acuerdos: el documental sonoro es un contenido que muestra un tema o una problemática de la realidad poniendo énfasis en la construcción sonora con la que se lo presenta. No intenta correr tras la noticia; elige temas más perdurables. El uso de documentos es visto como una excusa o una forma más de elaborar un contenido a medio camino entre el periodismo y el arte.

Francisco Godinez Galay, director del Centro de Producciones Radiofónicas (CPR) del Centro de Políticas Públicas para el Socialismo (CEPPAS), Argentina

## **7. ¿Es el documental sonoro un género radiofónico artístico o no?**

Claro que lo puede ser, o no. No se puede clasificar tan fácilmente los documentales “artísticos” y los que lo son menos. Cada documental es distinto ya que cada autor es distinto. Cada autor se va a apropiarse el lenguaje sonoro a su manera para expresar su “visión” de la realidad, la cual puede ser más “neutra” en el caso de documentales “periodísticos” o más “comprometida” y personal. Pero en ningún caso el documental se puede encasillar.

**8. De acuerdo a su experiencia en la producción de documentales sonoros, ¿cuál cree usted que es el factor de éxito de una pieza como esta?**

No entiendo muy bien lo que significa el “éxito” de una pieza documental. Son muchísimos los factores que hacen que una pieza “funciona” o no funciona: funciona si a nivel técnico todo está bien grabado, bien montado y bien mezclado. Funciona si está en adecuación con lo que ha querido expresar su autor, si éste ha conseguido encontrar la trama correcta, el ritmo adecuado, el equilibrio entre cada elemento sonoro. Pero el término “éxito” es muy subjetivo.

**11. ¿Cuáles pueden ser otras plataformas para difundir un documental sonoro, más allá de la radio?**

Hay una multitud de radios online y me es imposible indicarlas todas. Indicaría por supuesto Arte Radio, Podium podcast, entre otros muchos.

**12. En su experiencia, considera usted al soundscape/paisaje sonoro una característica importante en el documental sonoro? Explique**

Claro, es un elemento fundamental para recrear espacios “reales” o imaginarios, para dar profundidad, textura, respiración, vida al documental.

**13. ¿Es el documental sonoro una herramienta para rescatar el patrimonio sonoro de distintas culturas, países?**

¡Sí! Un buen ejemplo es el trabajo de Joaquín Cófreces, Las Canoas no dejan rastro: <https://soundcloud.com/jcofreces/las-canoas-no-dejan-rastro>

Sobre el especialista y la técnica.

**14. ¿Qué equipos emplea usted para realizar un documental sonoro? Y que recomendaciones le brindaría a alguien que se esté iniciando como documentalista sonoro.**

He usado el siguiente material:

Grabadora Sony PCM-D100

Grabadora Fostex FR2 LE

Un micro Lem d021b

Un par de micros Apex 180

## **Francisco Godínez Galay**

Argentino. Licenciado en Comunicación por la Universidad de Buenos Aires. Posgrado en Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial (Universidad de Córdoba-UNESCO). Miembro fundador de SONODOC. Director del Centro de Producciones Radiofónicas del CEPPAS. Capacitador, investigador, productor y guionista en radio con fines sociales. Autor de “El radiodrama en la comunicación de mensajes sociales”, “RadioTIC: usos y apropiación de tecnologías en radios comunitarias de Buenos Aires” (coautoría), “Como sea. Sostenibilidad económico-administrativa en radios comunitarias de Argentina” (coautoría) y numerosos papers y artículos sobre radio comunitaria, nuevas estéticas radiofónicas, radiodrama, radioarte, derechos de comunicación, legislación en medios. Ha participado en los distintos roles de la radio en diversas emisoras desde 1999. Es fundador del Grupo Latinoamericano de Investigación en Radio y Sonido.

### **1. ¿Cómo nace SONODOC?**

Nace al calor de la 10ma Bienal Internacional de Radio de México. Por iniciativa de Charlotte de Beauvoir que empezó a identificar cuáles de los especialistas invitados a la Bienal trabajaban sobre el género como para aunar fuerzas y conformar un grupo que lo investigue e impulse. Al final de la misma semana de la Bienal de 2014 estábamos constituidos el grupo fundador de seis personas.

### **2. ¿Tienen consignas para que una historia pueda ser documentable?**

No explicitadas como grupo. Pero por supuesto que tiene que haber algún atractivo, algún motivo por el cual nos parezca que esa historia debe ser contada. Y que debe ser contada con ese género.

Ya en una opinión personal, sostengo que puede tratarse de historias de vida, hechos de la historia, pero también problemáticas o temáticas sociales y culturales. Y que hay historias más sonoras que otras: donde el disparador es un sonido, donde algún sonido es protagonista, y por ende el género del documental sonoro resulta más pertinente.

Sobre el especialista y su país.

### **3. ¿Cómo fue su acercamiento al documental sonoro?**

Totalmente intuitivo, y creo que lo sigue siendo. La teoría o la reflexión vino después que la producción. Mi acercamiento al género se da por un interés general

para que la radio sea más atractiva y distinta. No creo en el documental sonoro como un fin en sí mismo, sino como una herramienta potente para hacer una radio bella. Por lo mismo es que varias de mis producciones coquetean con el género, pero no sé si son concretamente documentales sonoros. Pero estoy conforme con eso: necesito que el contenido intente ser original y atractivo más que clasificable. Las clasificaciones no interesan al oyente.

#### **4. ¿cómo nace el documental sonoro en su país?**

No lo sé. No sé si ha nacido. No sé si se puede identificar un momento concreto. Siento que muchos productores/as han indagado en diversas herramientas y géneros y de pronto se habrán topado con algo que podría clasificarse como documental sonoro. Si hay algún momento fundacional, no lo conozco.

#### **5. ¿En su país se produce documentales sonoros? De ser positiva la respuesta, puede usted mencionar radio emisoras donde se transmitan y que otros especialistas realizan este género. De ser negativa su respuesta, ¿por qué cree usted que no se produce documentales sonoros?**

Muy poco. Hay algunos productores que viniendo del radioarte y del paisaje sonoro se encuentran contando historias reales con su bagaje estético y de pronto, haciendo algo relacionado al documental sonoro, como Fabián Racca, Joaquín Cofreces, la agrupación América Profunda, algunas producciones del LEAR, producciones especiales de radios alternativas como La Tribu y La Colectiva, en la Universidad de Rosario, nosotros en el CPR...

Si hay poca producción es porque no ha habido incentivo, incluso teórico, de alguien o algo que haya inspirado o dado pautas que inspiren a la producción propia bajo los preceptos generales del documental sonoro. Estoy convencido de que si se toma a un productor de radio convencional y se le dice lo que genéricamente creemos del género, les va a resultar atractivo y pueden abordarlo con una metodología propia. En la radio comercial no se aborda. Estos géneros son vistos como caros, aunque es solo un mito. Sale lo mismo hacer una entrevista que un documental sonoro, si hay ganas.

#### **6. ¿Sabe usted de algunas Universidades que se enseñen el documental sonoro? Menciónelas**

Hasta donde sé, en la Universidad de Rosario, por iniciativas personales, el género está presente. Nosotros hemos llevado el tema a otros espacios como el ISER o ETER, pero como novedad marginal. Sobre el especialista y su experiencia.

**7. En su experiencia, ¿cuál ha sido/ o es una desventaja del documental sonoro?**

La falta de conocimiento como posibilidad. No figura en el abanico de la educación ni de la radio que se enciende. En algún punto, la flexibilidad del género, también resulta paralizante para quienes esperan definiciones que otorguen un marco seguro. También falta conciencia del valor narrativo de los sonidos: en la radio clásica, son solo apoyatura a la voz, y es difícil salir de esa concepción.

**8. ¿Existe alguna diferencia entre el documental sonoro y el radiofónico?**

Podríamos decir que todo documental para radio es radiofónico, pero es sonoro aquel que deliberadamente otorgue a los sonidos y las elecciones sonoras un protagonismo en la narración. Que busque lo estético a la par de lo temático. Que evite caer en la voz de los testimonios como único recurso. Que intente utilizar menos al narrador. Que piense en los libretos desde la poesía y sonoridad de las palabras. Que proyecte el contenido pensando en ritmos narrativos, en escenas, en estructura narrativa. Que permita a su autor opinar, pero con sonidos. Que integre distintas materias al contenido (como radioarte, paisaje sonoro, ficción, audios de archivo, música original). Que no intente evitar los silencios, los errores y los ruidos cuando éstos cuentan mucho sobre el tema abordado.

**9. Hay una duda sobre el género de del documental sonoro, muchas veces mencionándolo como género reportaje... ¿Puede explicarlo?**

Tengo la sensación de que el reportaje se relaciona más al documental radiofónico genérico o al informe en profundidad. Aborda un tema desde la investigación y lo presenta con múltiples materiales y/o documentos, pero no está tan interesado en hacer una apuesta estética o artística con eso. Además, siento que en el reportaje la figura del investigador está más presente, hay una primera persona, muchas veces encarnada en la propia voz del periodista narrando los hechos desde su visión, y no los hechos “narrándose a sí mismos” hacia el oyente. Asimismo, en el reportaje no me imagino la participación de la ficción y el radioarte.

**10. De acuerdo a su experiencia en la producción de documentales sonoros, ¿cuál cree usted que es el factor de éxito de una pieza como esta?**

Que puede profundizar un tema, ser interesante y atractiva desde lo estético, entretenida, dinámica. Y que desnuda que se trata de una visión subjetiva.

**11. ¿Cuáles pueden ser otras plataformas para difundir un documental sonoro, más allá de la radio?**

Las plataformas digitales, desde ya. El podcast, el streaming, la descarga de contenidos específicos. Y, además, la “proyección”, por qué no, en salas como si se tratara de cine, e incluso con la apoyatura gráfica o visual en una pantalla. Por lo mismo, el streaming en Youtube, o la instalación sonora con componentes de documental.

**12. En su experiencia, considera usted al soundscape/paisaje sonoro una característica importante en el documental sonoro? Explique**

Sí, es fundamental. El soundscape encarna, según mi punto de vista, esa hibridación entre el periodismo y el arte. Es una mirada documental sobre el entorno para registrar las señas culturales y disponibilizarlas también para su apreciación estética. Además, en el documental es fundamental el periodismo de inmersión, ir a la búsqueda de las historias y sonidos. El paisaje sonoro otorga verosimilitud a las historias, ofreciendo entornos reales que además suenan como reales y que también hablan de un tiempo, un lugar, una cultura, un personaje.

**13. ¿Es el documental sonoro una herramienta para rescatar el patrimonio sonoro de distintas culturas, países?**

Sí, eso me parece un valor agregado fundamental. El documental sonoro no solo sirve para narrar al hoy, sino para construir el archivo del futuro y narrarnos hacia ese futuro. El énfasis puesto en los sonidos desde su aspecto cultural lo vincula con el patrimonio en general, y con el patrimonio sonoro en particular.

**14. Algo más que usted dese añadir**

El documental sonoro es un género flexible, que seguimos investigando, teorizando, viendo sus posibles alcances, produciendo, capacitando. Tiene múltiples aristas y puede haber muchas definiciones. Lo fundamental es que sirva para expresar las posibilidades del lenguaje radiofónico, inspirar a una producción diferente y renovar y fortalecer el medio radiofónico.

Sobre el especialista y la técnica

**15. ¿Qué equipos emplea usted para realizar un documental sonoro? Y que recomendaciones le brindaría a alguien que se esté iniciando como documentalista sonoro.**

Sobre equipos, una grabadora Zoom h4n al momento. No he usado micrófonos adicionales. Las dramatizaciones o narraciones, en estudio de grabación, aunque muchas veces también hechas en los propios ambientes, tomados por la Zoom.

## **16. Recomendaciones:**

Grabar desde antes y hasta mucho después de cada escena o entrevista, ahí aparecen cosas ricas. Luego, no interrumpir a los entrevistados, o intentarlo, para luego poder optar por extraer sus voces sin que quede la propia. Pensar en el grabador como una cámara, con la cual he de mostrar el lugar o el personaje a los oyentes. Tratar de no rozar mucho con cosas, dejarla quieta cuando se puede, y moverla buscando “enfoces” particulares cuando se necesita. Grabar en wav, ir descargando, tener pilas de repuesto. Ir anotando al finalizar cada entrevista o registro, lo que nos pareció más importante, para que luego no se haga más difícil el momento de la jerarquización y edición. Y en edición, anotar tipo libreto esas cosas para ir intercalándolas y que sea equilibrada y rítmica la participación de las distintas materias. Interpretar ruidos, silencios y errores. Pensar en obtener documentos sonoros, sea de archivo como de nuestra propia investigación; o traducir a lo sonoro documentos que encontramos y estén en otro lenguaje (video o texto).

## **Jorge Gómez**

Artista sonoro, músico, productor radiofónico, docente e investigador.

Actualmente produce y conduce el programa de radio “Oír es Ver” especializado en las Artes Sonoras en la Emisora 106.9 FM stereo en la HJUT de la Universidad Jorge Tadeo Lozano en Bogotá.

Es director de ARS SONORUS, espacio dedicado a la educación, divulgación e investigación artística en Bogotá, Colombia. Productor del primer disco de Arte Sonoro y Radioarte de Venezuela “Ars Sonus”.

Productor del 1ro. - 2do. - 3er. Encuentro Iberoamericano de Arte Sonoro “Parlante”. Caracas - Venezuela

### **1. De acuerdo a su experiencia como docente, ¿qué puede comentar al respecto de la enseñanza del documental sonoro?**

Como experiencia personal, la docencia que he impartido ha sido más en el radioarte, el arte sonoro y todas sus tipologías. Me tocó crear la materia de Arte Sonoro en la Universidad Nacional Experimental de las Artes en Venezuela-(UNEARTE). Desde 2015 me he establecido en Bogotá.

Puedo decir que como artista sonoro que labora en la radio con el primer programa especializado de estos géneros que lleva por título "Oír es ver" a través de la Emisora HJUT 106.9 fm stereo de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, en el mismo, parto del concepto de red sistémica (todo está conectado con todo en todo espacio y tiempo a la vez).

El género del documental sonoro lo utilizo y lo he enseñado como integrante de las obras sonoras que realizo y crean mis alumnos, que son primordialmente artistas de diversas disciplinas. Considero que tanto las fronteras del arte y la ciencia, así como en el campo de la comunicación y del arte se han diluído. Considerar coetáneamente fronteras divisorias rígidas entre campos diversos es limitante.

El documental sonoro per-se, se enriquece adicionando recursos del radioarte y viceversa, por lo tanto y en cuanto, es una experiencia personal y generadora de sorpresas.

### **2. ¿Qué dinámicas emplea para la elaboración de documentales por parte de sus alumnos?**

Las dinámicas que empleo en la enseñanza del documental sonoro y en todas las tipologías, son teórico- prácticas.

Primero, considero que una buena preparación conduce a un buen desempeño. Considero por mi larga labor docente que la teoría es la filosofía y la práctica la ciencia. Cuando se adolece de alguna de ellas no hay resultados coherentes en cualquier campo de la epistemología. Estudiar la historia del documental sonoro, como ejercer la práctica del saber Escuchar Activamente es parte esencial de cualquier género artístico-sonoro, y en este caso del documental sonoro como parte del campo comunicacional, es vital hacer paseos sonoros, tener consciencia no sólo de los sonidos que captamos con nuestro sentido auditivo, sino diferenciarlo de cómo lo hacemos con las prótesis audiotecnológicas que tenemos a disposición actualmente, sino también tener conciencia de la propia Ergoaudición, como bien dice Michel Chion, es decir de los propios sonidos que emitimos.

En esta ubicación espacio-temporal de lo que somos y generamos en la sonosfera que nos contiene en los 360° y en la que se desarrolla nuestra vida, podemos hacer obras de cualquier género sonoro que produzcan reflexiones e incidan en posibles cambios del entorno.

**3. México a diferencia de otros países de América Latina ha investigado y desarrollado más el género de documental sonoro, ¿qué recomendaría para incentivar el estudio del radio feature en otros países?**

Interrelacionar experiencias como foros, cursos, publicaciones, bienales, etc.

El eje central de nuestro tiempo es la Inter-conexión, la vinculación en todos los sentidos. El sentido de la continuidad en toda latinoamérica, por desgracia en casi todas las áreas es espasmódica; México se salva de ello por ser un país que en lo cultural tiene una continuidad articulada y apoyada por las instituciones oficiales y privadas. No puedo decir que en Colombia ni en Venezuela ello ocurra.

**4. Si tuviera que escoger un documental que le haya llamado la atención, ¿cuál sería y por qué?**

Como mi fuerte es el Radioarte, tengo pocos trabajos de documental sonoro para escoger uno solo. Admiro mucho el trabajo del artista Götz Nalepa de Alemania. Sus obras integran todos los géneros nombrados. Su obra sobre el Popol Vuh especialmente me parece formidable. (Cabría acá la discusión si tiene elementos o no de documental sonoro, particularmente sí lo creo).

**5. ¿Por qué cree usted que se resalta tanto el querer llevar el documental sonoro a la radio? si una pieza de tan riguroso trabajo merece una escucha activa, directa donde el oyente se tome su tiempo en disfrutar, entender lo que se narra**

Cuando conocemos la historia de la radio, y en eso sí puedo afirmar que es un medio estudiado más desde la comunicación que desde el arte, podemos comprender que, en su desarrollo, (por ejemplo, hay más libros que estudian este medio desde la comunicación, faltan aún muchos más sobre su poder artístico y ese es mi terreno): exploro sus posibilidades que no están prostituidas por el vil mercado, ni la publicidad, ni de ideologías políticas). Textos como los de Bachelard, Bertolt Brecht, Walter Benjamin Samuel Becket, son mi ruta central, a nivel teórico y práctico.

Es normal que se resalte el valor de la radio para la difusión del documental sonoro; hay que recordar que así lo ha sido para la poesía sonora, para el paisaje sonoro, el propio radioarte, etc. La radio es "el aula sin muros" (Marshall McLuhan dixit).

## **6. ¿Cómo afecta la inserción del documental sonoro en la era digital, desde su definición hasta su práctica actual?**

Es inevitable que el radioreportaje desde su definición hasta su práctica actual esté inmerso en la era digital, si no lo fuera estuviera muerto. Las audiotecnologías y lo intermedial son el sino de un proceso dinámico y que tanto el comunicador como el artista sonoro que labora en la radio, por ejemplo, debe tener conciencia de ello. Cuando leemos la obra de Siegfried Zielinsky que trata en general de su tema la "Arqueología de los medios", podemos comprender el uso objetivo que todos ellos nos brindan creativamente desde sus orígenes hasta sus proyecciones futuras. El radioreportaje tiene delante de sí con los creadores lúcidos y con contenido teórico-práctico una realidad de poder producir una concientización, reflexión e información, que aunada a las metodologías del radioarte, a la no-fiction de Norman Mailer y de Truman Capote, más amplias posibilidades creativas.

## **7. ¿Cuáles pueden ser otras plataformas para difundir un documental sonoro, más allá de la radio?**

Considero que Internet es una extensión ideal para el radioreportaje, también crear en las universidades y museos, galerías y centros culturales "Salas de escucha" que propicien discusiones y diálogos.

## **8. Hay una duda sobre el género de del documental sonoro, muchas veces mencionándolo como género reportaje... ¿puede explicarlo de acuerdo a su experiencia?**

Los nombres están hechos para la clasificación, para, por ejemplo, en la música diferenciar estilos propios de ese campo. Creo, que a un artista sonoro cuando se le pregunta si una obra es radioarte o paisaje sonoro, o instalación, etc. depende del artista su definición, él es el que determina la misma.

En el campo del documental sonoro, Radioreportaje, Feature, Documental sonoro, etc., tenemos que tener claro cuales son sus similitudes, características y diferencias. El feature integra elementos de la ficción y eso lo hace diferente y para mí el más propicio para lograr "romper" esa rigidez del pensamiento lineal tan característico de occidente.

Particularmente prefiero la simultaneidad de sucesos, como un mosaico de creación que deja libre la interpretación temática. Sería extenso escribir acá las posibilidades que nos brinda lo simultáneo del Espacio Acústico, desde las teorías de Marshall McLuhan. Eso lo refiero en mi libro "La liberación del sonido-Las artes sonoras y su campo expandido".

Cuando no se tiene claro en la elaboración cualquier obra con sonido, sea del arte sonoro como del documental, reportaje, postal sonora, feature, etc., que tenemos que discernir, (y esto procede de la literatura), que cualquier guión tiene que poseer: a) un tema, b) un estado de Tensión (para hacerlo interesante) y c) una conclusión, no se logra un resultado coherente y objetivo, sea del campo de la comunicación como del arte sonoro.

**9. ¿En su experiencia como investigador y artista sonoro, considera usted al soundscape una característica importante en el documental sonoro? Explique.**

El Paisaje sonoro lo estudié personalmente con Murray Schafer y puedo afirmar que, por supuesto es un factor esencial en la elaboración del documental sonoro. Si hasta el sonido de mi computadora forma parte ahora de mi respuesta a tu pregunta, ¿cómo no va a serlo del documental sonoro?

Siguiendo en mi libro mencionado te explico: (y esto viene de las artes plásticas): un artista con contenido teórico-práctico de este campo tiene que saber diferenciar entre figura, fondo y campo, es decir: si observo un objeto que se me muestra por ejemplo un lápiz, éste sería la figura, el fondo sería la mano de quien me lo muestra y lo que está detrás de él; el campo es donde estamos contenidos quienes observamos, en los 360°. Llevado a lo sonoro sería:

La señal (sonora) de cualquier emisor- (figura) - La tonalidad (equivalente al fondo) y el campo es el Paisaje sonoro circundante. (McLuhan lo denominó: Sonosfera o espacio acústico. De estas concepciones Murray Schafer amplió sus investigaciones del paisaje sonoro, igual que John Cage.

Quien no discierna esto, difícilmente podrá elaborar obras más eficientes en su mensaje tanto estético como comunicacional.

**10. ¿Se puede hablar de producción radiofónica en el documental sonoro? ¿se debería crear un concepto para los elementos del feature? Explique.**

¡Por supuesto! la palabra documento tiene varias acepciones, al igual que documental, la más cercana a este último es: registro, por lo tanto, tendríamos que saber que el Montaje y en este caso el radiofónico en sus diferentes clases: por analogía, por leiv-motiv, etc. se tiene obligatoriamente que conocer en profundidad para que el mensaje sea efectivo. Sugiero el estudio del montaje, están en los libros de Lidia Camacho para su estudio estructurado.

**11. ¿Cuál es la definición propia del documental sonoro y que piensa usted personalmente de este género?**

Es aventurado plantear una definición propia del documental sonoro, estamos "parados en hombros de gigantes" y creo que hay que, a lo largo de nuestra vida ser un investigador incesante, no podemos conformarnos con lo aprendido. Debido a la costumbre nos conformamos indebidamente con un conocimiento empírico insuficiente si no estudiamos y aplicamos en nuestras experimentaciones, lo que ya han planteado todos los ya arriba mencionados.

Del documental sonoro pienso que es muy interesante como herramienta para incidir en las conductas inconcientes que perjudican el entorno ecológico del planeta en todos los sentidos.

**12. ¿Cómo fue su acercamiento al documental sonoro?**

Mi acercamiento al documental sonoro fue a través de la invitación de la Deuchte Welle de Alemania para que Venezuela participara en la Segunda Bienal de Radio en México en el año 1998. Como era parte integrante del staff de La Emisora Cultural de Caracas, fuí elegido para ello y tomar un curso de "Creación radiofónica" con profesores alemanes y un chileno que me formaron junta a otros colegas de latinoamérica para al final entregar una postal radiofónica que hicimos cinco colegas sobre el Zócalo de México que se tituló: "De seis a seis" y fué la mejor (según ellos) por su resultado. En ese curso se dieron todos los elementos teórico-prácticos del Radioarte, Feature, documental sonoro, postal radiofónica, etc. A partir de allí, no sólo como productor de radio, sino como músico se me brindó la ocasión de ampliar campos diversos, pero no excluyentes.

**13. ¿Cómo nace el documental sonoro en su país?**

Desconozco su origen, tanto en Venezuela, como en Colombia. No ha sido mi foco central de creación, como por el contrario sí lo ha sido el Radioarte, del que fuí (con falsa modestia) su difusor y creador tanto en el primer país como en el segundo con

mi programa Oí es Ver que estuvo en el aire desde 1998 hasta el 2006 en Venezuela y ahora en Colombia desde junio de 2016.

#### **14. Algo más que usted desee añadir**

Añado sólo que pasivamente no podemos dejar que las cosas sucedan, hay que hacerlas suceder. Un artista que propicie reflexiones con lo sonoro o con el arte en general puede generar transformaciones de todo tipo, comenzando con las perceptivas, porque todo nos lleva, paso a paso hacia un concierto de formas y de trazos de ruidos y de movimientos que, aglomeran una idea de conjunto que llamamos la vida, el Tao, el camino o como quiera nombrarse.

#### **José Balado**

Director de DOCUPERÚ (Documental Peruano) y fundador de la Caravana Documental en el Perú. Magister en Comunicación social en Brasil y otra en Artes visuales en Boston.

Docente e investigador de las nuevas metodologías del documental audiovisual

#### **1. ¿Cómo fue su acercamiento y cuando nace la idea de realizar documentales sonoros aquí en el Perú?**

Bueno, es que eso está enmarcado dentro de la propuesta de la asociación DOCUPERU, que es entender el documental como una forma de intervenir la realidad de forma creativa, es una definición de John Grierson, un documentalista inglés, que dice que el documental es el tratamiento creativo de la realidad, o sea si partimos de esa premisa, que la realidad es nuestro insumo principal y yo la voy a tratar, la voy a manipular, la voy a usar de forma creativa, pues porque limitar eso solamente a visual si el audiovisual precisamente es audio y visual no? tiene elementos sonoros y elementos visuales y otros elementos que se conjugan también, entonces nosotros partimos de la premisa que comunicar información, comunicar historias, narrar historias de la realidad pueden ser en multisportes, igual que como en DOCUPERU viajamos en las caravanas cuando viajamos a hacer el taller de documental en todo el Perú, no solamente viajamos audiovisual, viajamos documental, pero viajamos también foto, viajamos fanzine, viajamos mural, viajamos máscara, viajamos radio, para ser diferentes soportes, porque cada soporte te da una cosa interesante de posibilidades diferentes de manejar y usar la realidad; y el sonido pues es uno demasiado fuerte porque yo vengo de una tradición ya sonora por cuestión personal, que entonces cuando empezamos en DOCUPERU a hacer la muestra de documental llegamos a mostrar todo lo que se estaba produciendo audiovisualmente con la realidad. Y dije pues, pucha porque no hacer

documentales sonoros, que era un género que ya yo conocía y que había trabajado en otros lugares y me interesaba y estaba la coyuntura perfecta dentro de la muestra de documentales en el Centro Cultural de España, pues planteamos entonces hacer una sección especial de documentales también, pero esta vez solo con sonido, con universo sonoro sin nada de imagen, pantalla en negro. Entonces la muestra surge o los Sonodocus surgen dentro del contexto de una muestra documental independiente que busca nuevamente hacer y promover el documental en sus diferentes formas y variantes ¿no?

## **2. ¿Aproximadamente esto en que año se da y con que personajes usted comienza a esbozar o se acerca al documental sonoro?**

¿En la muestra de acá, cuando empezamos en Perú?

## **3. Cuando empezó en Perú y antes**

En Perú la primera muestra salió el 2003 en el Centro Cultural de España, si no me equivoco, los primeros Sonodocus fueron el 2004 y los segundos fueron el 2005 y ahí paramos de hacer esa propuesta. Estos fueron los primeros años de la muestra y lo que yo hice fue invitar a amigos sonidistas, ingenieros de sonido o músicos que les interesaban el universo sonoro; tuvimos a Javier Becerra que fue editor y trabaja con F...y trabaja con material bien chévere y es sonidista y es de Mercado Central, él es uno de los que hizo un Sonodocu; Yo hice un Sonodocu; Vasco Pimentel, un sonidista y diseñador sonoro famosísimo e importante portugués, que ha sido sonidista de ... de Manuel Oliveiras y un montón de gente bien paja, estaba viviendo acá en Perú, se casó con una peruana, nos conocimos, se armó una gran amistad y lo invito para que haga un Sonodocu y hace uno bien interesante; Alejandro Cornejo, que para esa época tenía el proyecto de Lima mil o Lima...

### **Lima sonora.**

Lima sonora ¿no? correcto, veo su proyecto y digo ¡Pucha que chévere! nos conocimos me acuerdo y lo invito también para que él haga un Sonodocu; otro es de un amigo ingeniero de sonido y esos creo que fueron los primeros cinco. Y la otra tanda de tres al otro año fue de un sonidista, un ingeniero de sonido y un músico, fueron tres amigos también que hicieron otra propuesta sonora, eso acá en Lima con ese stock de material. Cómo surge antes mi interés, porque yo vengo de Puerto Rico, que es un país bien sonoro, bien musical, de una manera u otra es sonoro ¿no? y aparte del cliché; y yo era músico, entonces siempre la cuestión de la música fue lo primero que me jaló del sonido y después entendí que el sonido es más que música, cuando empecé ya a meterme a hacer cine, a estudiar con los

amigos que tenían unos proyectos experimentales siempre me acuerdo que yo me sentaba a diseñar cositas sonoras y a ponerme música acá con un viento, con un ambiente acá, con una campanita y me interesaba como crear pequeñas historias con elementos sonoros ¿no? y siempre en el grupo de experimentación que teníamos en esa época como que me daba a la parte del sonido porque me gustaba, como era músico me gustaba el sonido y ahí poquito a poco empecé ya y después en los 80s me fui a estudiar a Brasil y ya con Brasil pues te vuela la cabeza Brasil, porque Brasil ya entiende que no es contar historias nomás es como se cuentan las historias y los elementos que tiene para contarlas, la semántica y de ahí un montón de cosas y sí, los 80s fue pues bien fuerte la cuestión sonora también, hubo mucha experimentación entonces eso como me nutrió bastante y el sonido siempre acompaña en todo lo que hago, siempre.

#### **4. O sea que el background de cómo realizó documental sonoro viene de su experiencia en Puerto Rico, como músico y luego en Brasil...**

Puerto Rico, en Estados Unidos y en Brasil también sí...antes de venir a Perú...

#### **5. Además, que usted comenzó a hacer una investigación ...**

Correcto, a Brasil me fui a hacer una maestría en comunicación social y después fui a Boston, hice otra maestría años después en VisualArts, en Artes Visuales, entonces ahí también pues ya uno se sigue nutriendo de eso y una cosa que a mí me interesó en mi formación fue el cine abstracto norteamericano y el cine experimental norteamericano y entre la tradición experimental norteamericana el sonido era algo bien importante, entonces eso fue algo que me chocó siempre desde joven cuando vi esas propuestas, esos proyectos, la banda sonora fue como que “p\*\*\*\* que es esto”, algo diferente y me jalaban un montón...

#### **6. Cuando usted realizó estas muestras aquí en Lima y bueno y con la caravana también alrededor del Perú haciendo escuchar al público los Sonodocus, ¿cómo fue la recepción del público ante esta nueva propuesta digamos y cómo fue también la respuesta o el acontecer de los realizadores que fueron invitados por usted? ¿Ya sabían del género, sabían algo, el público lo entendía, no lo entendía?**

Mira, en cuanto al público fue interesante porque nuevamente, existen públicos y existen intereses dentro de un grupo de gente que está dentro de una sala oscura, entonces en salas oscuras funciona bien interesante, la experiencia que tuvimos fue que la gente al toque con una introducción se explica y la gente al toque entiende el código, porque normalmente quien no ha estado en un universo sonoro caminando que cierra los ojos y escuchas y te inventas, o creas, o buscas informaciones por lo

que te llega a nivel auditivo; se nos da una experiencia ajena por el contrario hasta cierto punto, antes que lo visual está lo sonoro, desde que estamos en la barriga las vibraciones, las ondas están entrando al feto por la cuestión del líquido que propaga el sonido de otra manera; entonces, tú puedes estar ciego sin imagen adentro, en oscuridad total, pero el sonido ya es algo que lo tienes inconscientemente y energéticamente, o sea el sonido es una materia que no es solamente física, también es psicológica, energética, entonces yo creo que entender el sonido desde esa parte es bien importante y eso es lo que desde retomándolo nosotros hacemos en DOCUPERU y con nuestra metodología, que no prime la imagen, el sonido es tan importante como la imagen y es más importante a veces que la imagen, pero no el sonido como música, el sonido como el universo sonoro, son historias sonoras que tienen diferentes niveles narrativos, entonces jugar con eso es importante y es sensorial no es racional; entonces jugando con esas cosas que vamos aprendiendo en el camino, como empezar a trabajar una metodología diferente que cuando la trabajamos de esa manera el público la entiende, porque nuevamente tu apagas unas luces y escuchas una frecuencia baja con una estructura de campanitas y una bella introducción sonora antes de entrar el testimonio, o entrar la información documental ya tu ambientas a la gente en un lugar negro, campanitas, frecuencias bajas, ya tu cuerpo se ablanda, te vuelves de otra manera y la información entra de otra manera, entonces la experiencia fue bien chévere, el público lo entendió, lo vaciló y nadie se levantaba, lo que sí fue interesante es que había gente que entraba a veces a mitad de función y cuando entraba sin ganarse la explicación, veía la pantalla negra y nos pasó en dos ocasiones, que se sentaban, estaban dos, treinta segundos veinte segundos y empezaban a gritar: “ Oe...la imagen...se fue la imagen...” pero alguien del público le decía: “ Es Sonodocus...no hay imagen”. O sea lo que ya entendían lo corregían, entonces decía chévere, la gente ya está entrando al código, desde acá te sientas a ver un universo sonoro y si estás pidiendo imagen, ssh... Cállate que esto es sonido nomás, entonces nos pasó en dos ocasiones igualito, entonces fue chévere, pero en general sí yo creo que la gente está capaz de asimilar nuevos proyectos y nuevamente cómo presentamos los proyectos y en qué forma y dónde los presentamos.

**7. Claro la experiencia acusmática fue muy interesante para el público en este aspecto, insertar imágenes en su mente. Y los realizadores que usted llegó a convocar ¿Sabían de este género ...?**

La mayoría si no sabía el título de documental sonoro sabían que había, porque antes de lo llamado documental sonoro ya la vanguardia experimental alemana de los años 20 estaba haciendo cosas con sonido y no se le llamaba documental propiamente dicho, era otra cosa y en Estados Unidos en los años 30 y 40 había un montón de gente haciendo cosas de Stockhausen y un montón de gente haciendo experimentación alucinante que nuevamente no era música, eran historias, textos,

testimonios, información, folis, música, era un montón de locuras ¿no?, John Cage por ejemplo, tu escuchas sus estructura de John Cage, son modernistas, son abstractas pero son documentales también porque usa un zumo de realidad y lo mete y lo manipula, o sea tuve que también dejar claro que esto no es nuevo, no es nuestro, en la nomenclatura de repente pusimos Sonodocus, documentales sonoros, por la tradición, pero las estructuras sonoras que trabajan con el material de la realidad ya existen desde que el sonido es sonido, la gente ya estaba jugando con eso ¿no?

**8. Puede ser muy inocente lo que le voy a preguntar, pero, Sonodocu, está como que al revés ¿no? documental sonoro, sonodocu...**

Sí, es un juego rítmico porque también el sonido manda, una cosa es docu, sono, sonoro, es como muy torpe; sonodocu, como que tiene otro tempo, tiene otra sílaba, otra cosa y es más “ca.....” como dicen los gringos, más pegajoso, sonodocu...entonces por eso le pusimos al proyecto, Sonodocu, documentales sonoros.

**09. Y ahora, por ejemplo; ¿los documentales que usted realizó en la convocatoria aquí en Lima, cuánto tiempo de duración llegaron a tener?**

Nosotros siempre partimos de la premisa que el tema es lo que tú quieras y la duración lo que dure el proyecto, un proyecto puede ser de la p\*\*\*\*\* de un minuto y un proyecto puede ser aburridísimo de tres cuarenta, un proyecto puede ser buenísimo de 18 minutos y otro puede ser pésimo de 25...el tiempo que durara. Y pues, en total habían de 3 minutos, habían de 5, habían de 15,... eso sí, sabíamos que no podían ser largos, pero eran estructuras cortas y medias, dentro de eso, cualquier proyecto; Y el género también, por ejemplo yo tengo uno..... Landscape Sonoro, el de Cornejo me acuerdo fue una estructura más noise - la idea era un pastor evangélico en Jirón de La Unión, que ya de por sí tiene un grito y una energía... “Oh Cristo...” y todas esas cosas dentro de la bulla del lugar y en el fondo le metió una guitarra distorsionada en un solo – O sea tú lo que escuchas es una cosa noise, es una propuesta noise, yo trabajo más con una propuesta landscape sonoro pero partiendo de un falso documental, porque yo cojo cintas cassettes de una investigación de una amiga antropóloga, de un lugar en la hacienda San Agustín que quedaba en el aeropuerto y cojo de Elizabeth, del cassette de su tesis una entrevista y hago toda una imagen ficticia sonora de un carro que llega a un lugar, a una trocha, se baja, cierra la puerta, camina y hay una investigadora que está hablando con la gente y mientras está hablando se escuchan los aviones todo, entonces es como un recorrido de una investigadora que está buscando información con un hombre, una mujer y un niño, entorpecida por vuelos de aviones que al final

termina yéndose nuevamente; nada de eso es cierto, lo único que es verdad son los pedacitos de entrevista, todo el resto del material es puramente de archivo, los pasos, los camaro..., el agua, el avión, el llamado, todo es falso, tanto así que la misma Elizabeth cuando lo presentó en una conferencia dijo, "... sí porque José fue hasta la hacienda, grabó todos los sonidos..." y ella misma pensó que todos los sonidos eran reales y no, todos los sonidos eran falsos, para crear la ilusión, de que realmente yo como sonidista, había cogido y creado una narrativa de la realidad, yo creo una realidad falsa para remitir a la verdadera, entonces yo quería hacer lo que hace un falso documental audiovisual pero en un falso documental sonoro...

#### **10. Claro como un documental más o menos pero sonoro...**

Ajá eso y jugar así, entonces eso en cuanto a mi registro sonoro; Vasco Pimentel cogió un poema de los poetas de la Alianza Lima de Corcuera y cogió una música no me acuerdo si Tchaikovsky o Brahms, que es hermosa y que empieza suave y va en un crescendo increíble mientras se va declamando el poema y es hermoso. El de Javi es un material de archivo de discursos de Alán García y del APRA. Entonces viste, yo lo que les decía era, "oye queremos hacer esta estructura, ¿qué te gustaría hacer a ti?"... y la persona se iba y lo hacía, me decían "oye ya la tengo José", lo escuchaba p\*\*\* que paja y lo metíamos, no pasaba por ningún filtro, como un documental, me llega a mí un documental y yo digo este es bueno y este malo pero no, nosotros lo pasábamos, a menos que sea pues racista, homofóbico, sexista, esas cosas no pasábamos, pero si no la muestra siempre se caracterizó por eso, podía ser un Vhs o 35 m.m. no importaba.

#### **11. O sea, ¿Los trabajos que usted llegó a realizar con los realizadores... tienen dosis de radioarte, de soundscape, de postal sonora, de todo?**

De todo, de todo, para alcanzar a los diferentes géneros dentro del universo sonoro, porque lo que se quería presentar era eso, mira un sonodocu no es que ahora voy a poner a la persona a hablar y con una instrucción al comienzo y otra al final y entonces ahora puede ser un documental sonoro porque no tengo imagen, pero en su estructura es igual de aburrida que National Geographic..., El universo sonoro es eso, pero es un montón de otras cosas.

#### **12. Desde el 2003 que ha comenzado con todo esto de Sonodocu y demás, hasta el 2017, digamos después de estos años, ¿qué documental sonoro usted escogería y por qué?**

¿De los que hicimos? Mira, más que documental sonoro y estructura sonora que yo admiro y respeto y aprendí un montón y lamento que no haya vuelto a trabajar con él nuevamente, porque cada uno está en veinte mil cosas, es mi época que estuve

con Jardín, Jardín es un músico experimental, p\*\*\*\* alucinante, él y Liti eran el dúo Jardín, pucha yo los conocí y empezamos a hacer cosas bien chéveres, con ellos fue que yo empecé en el CCE, ahí conocemos a Ricardo Ramón, el director, que sabe que soy profesor de documental y me dice para hacer la muestra, pero mi contacto fue Jardín, yo era productor artístico de Jardín, hicimos unas propuestas bien chéveres con Frau Diamanda, el dragqueen, al frente le poníamos unas radios y cantaba en alemán, p\*\*\*\* una locura bien chévere, Pauchi Sasaki, Inkeri Petrozzi en el chelo, Pauchi con una performance en la entrada y después dentro estaba Jardín en el público con toda su maquinaria y Liti con el secuenciador y teníamos instalaciones de vídeo por unos amigos francés y español que eran estudiantes de La Católica y salió un espectáculo alucinante y ahí yo me metí a trabajar mucho con Jardín, con él hice un montón de bandas sonoras para cine para teatro y para un montón de cosas, pucha y aprendí un montón, entonces si yo saco a alguien interesante dentro de la movida experimental acá y sonora, no musical, sino sonora, p\*\*\*\* es Jardín, sí Jardín, ese señor que hace un montón de cosas bien chéveres...

### **13. Claro, Raúl y Orlando Liti**

Sí uff ya hace mucho tiempo que lo estoy esperando, que viene, que no vino...

### **14. Van a sacar su proyecto Los shaolines del amor**

¡Sí ajá, los conoces que bien! Pues con ellos hicimos muchas cosas...con ellos yo empecé, acá cuando llegué empezamos a hacer un montón de cosas en el CCE y después cada cual siguió para lo suyo ¿no?

### **15. ¿Recuerda usted precisamente cómo se llamó el evento, la muestra?**

Es que fue una presentación en el 2002, que hicimos en el CCE y era Jardín porque yo llevé el dossier al CCE, lo aprobaron y nos dieron una fecha y fue como para verano del 2002 aproximadamente, fue a mitad de año, se llenó, increíble y Ricardo Ramón que justo había llegado esa semana de República Dominicana, enloqueció con el concepto y como él es bien fuerte en la cuestión del tema del LGTB, vio a Frau Diamanda, se conectó con Héctor, vio el proyecto y nos dio una segunda fecha, hicimos la segunda fecha, éxito total de nuevo y ahí ya pues, Jardín empezó a hacer proyectos y tocó allí, Frau Diamanda empezó a hacer curadurías que después terminan en la exhibición que hacen bien paja . Que no me acuerdo como se llamaba, pero salió bien chévere esa exposición que hicieron al lado de la casa y fue como un contacto bien paja a raíz de esos conciertos que se conectó, otra época del CCE que pensaba que tenía plata y estaba Ricardo Ramón, porque ahora bueno, no pasa nada ¿no? entonces sí, sí fue una época bien chévere.

**16. De acuerdo a su experiencia, ¿Cuál cree usted que es la definición propia de un documental sonoro y qué es lo que usted piensa de este género?**

Bueno, usaría la misma definición de Grierson para el documental audiovisual, que es el uso creativo de la realidad, por ende, el uso creativo de la realidad sonora, es cómo tú usas de forma creativa el universo sonoro que está frente a ti, frente o dentro; entonces para mí eso es el documental sonoro usarlo creativamente todo eso.

**17 ¿Qué equipos o qué softwares llegó también usted a ampliar cuando realizó Sonodocu y qué le diría a una persona que va a comenzar a aventurarse a realizar documentales sonoros?**

Mira, yo no soy ingeniero de sonido y no soy músico, toco percusión y eso pero no soy músico profesional, entonces mis ingenieros para mí fueron bien importantes, casi toda mi vida he trabajado acá en el Perú con Carlos Cuya de Monoestereo y por 3 años estuve trabajando con Taku...que fue increíble también, o sea he tenido la suerte que estos 2 ingenieros que han sabido plasmar técnicamente lo que uno tenía en la cabeza y es paja esa conversación en lo que tú tratas de descifrar y él sabe donde poner el botón, entonces he aprendido que es importante el colaborador que tengas al lado técnico, porque si no se queda solamente en ideas, entonces eso es bien paja; con software, yo creo que las tecnologías dependen, puedo tener una Zoom y no tener ningún software y con la misma zoom, editar en zoom y sacar un buen proyecto, o puedo tener el mejor protools y termino en una mierda de proyecto, como todo puede ser de 35 m.m. y es Hollywood y no determina calidad, o puede ser un Vhs y pucha ya es Nam.... Paik haciendo Videoarte. Entonces, el soporte está en función de lo que quieras decir ¿no?, yo creo que sí es chévere la tecnología, pero sí alguien quiere hacer un sonodocu hay que sentarse y empezar a divertirse y he aprendido en el tiempo, que yo digo bromeando siempre con Carlos Cuya, el ingeniero, que empezamos barroco y terminamos oriental... empezamos con 20 tracks de sonidos, 15 de efectos y al final empiezas a darte cuenta que lo que funcionaba era un track de Foley, un track de run..... y una nota que era una pincelada cada 3, 4, 5 compases y eso te dice más que tener una estructura...porque al final, como dice Edward Munch, más de 3 elementos a la vez el cerebro no va a captar...

**18. Antes de finalizar, en su experiencia también como docente, ¿ha impartido algún taller, alguna noción acerca del documental sonoro o Sonodocu, ha escuchado en otras universidades que enseñen el documental sonoro?**

No, hay sonidistas que dan clases de sonido, hay ingenieros de sonido que dan clases de ingeniería de sonido, pero esta aproximación narrativa del uso del sonido,

creo que pocas personas la imparten, la tienen y la hacen pero no en la academia y yo creo que el problema de la academia nuevamente es bien reaccionaria frente al uso de lo audiovisual y los profesores en su mayoría lo que hacen es vídeo vídeo, foto foto, lente foto, todo el universo y el universo de sonido es enseñar a grabar, a que se registre, a que esté en niveles, a que le pongas y pones una musiquita y ya tienes sonido y no hay cursos... la UPC por ejemplo tienes cursos de sonido, pero es básico en protocols, técnico para manejar protocols y uno de musicalización porque nuevamente entienden el sonido con música, John Williams, música del comienzo hasta el final, todo el tiempo; aparte de eso, la Católica tiene uno de sonido pero igual es técnico y por ahí, no se quien más tenga sonido más allá de lo técnico, de enseñarte protocols a apretar botones ¿no? no conozco, pero esa cuestión no es un problema de sonido, es que la enseñanza de lo audiovisual en el Perú es bien de los años 80s, está bien ... bien retrógrada

### **19. ¿Hay algo más que desee usted añadir?**

No, que el sonido p\*\*\* es mejor que la imagen. Si ponemos una imagen hasta las huevas y un sonido claro e interesante, p\*\*\*\* que la gente se queda pegada a la imagen; pongo una imagen 70 m.m. hermosa y un sonido saturado, la gente va a cambiar la vista, o sea el sonido es el que abraza el mundo, el sonido es que abraza la historia y cuando hablas del sonido del silencio es todo eso ¿no?, para mí el universo sonoro es el abraza todos los demás sentidos, entonces eso tenemos que empezar a pelearla y en DOCUPERU nosotros nos movemos bastante en eso, todo el tiempo el sonido es importante, una de las metodologías en DOCUPERU, si chequeas todos los documentales, nunca empiezan con imagen en seco, siempre empieza primero el sonido, porque una cuestión mía es empieza en sonido y termina en sonido...o sea, ahí tú escuchas riíto, un río...aaah es una quebrada en Ayacucho...;pajaritos con carros...aah es una ciudad con un parque...;o sea el sonido es el que se mete y después la imagen y cuando termina la imagen...ah se acabó –caminando- mira los créditos...terminan los créditos y el fade después del sonido; o sea nosotros en DOCUPERU empezamos con sonido y terminamos con sonido porque al director le gusta el sonido y lo jodió y toda la gente en DOCUPERU sabe como somos de jodidos con el sonido.

### **Juan Carlos Roque**

Cubano residente en Holanda. Licenciado en Periodismo (Universidad de La Habana en 1985). Cursa estudios de doctorado en Ciencias de la Comunicación. Comparte sus experiencias en la red, en su blog 'El arte de hacer radio' y lidera el proyecto Roque Media Consulting, que entre sus vertientes realiza

talleres sobre el documental sonoro en toda América Latina. Miembro fundador de SONODOC.

**1. ¿Considera usted que estamos ante el boom del documental sonoro en hispanoamerica? Desarrolle su respuesta.**

Lejos estamos de ese boom. Ya quisiéramos que así fuera. Si bien ha aumentado el interés por contar las historias con sonido, hay un freno asociado a la producción y difusión por las diferentes vías. Las emisoras de radio no apuestan por el género porque consideran que su producción tiene costos elevados y la estructura de los departamentos informativos son demasiado esquemáticas como para liberar a un periodista de sus otras funciones para hacer un documental. Y por otra parte, los documentalistas sonoros no encuentran la manera de trascender con sus obras en el ciberespacio. No hay aún cultura de escuchar propuestas sonoras en una red donde prevalece la imagen, como tampoco hay plataformas diseñadas para estos fines.

**2. En estos tiempos ¿Qué sentido tiene que haya documentalistas dedicados a contar historias en un mundo donde casi cualquier persona tiene la tecnología para contar sus propias historias?**

Tiene sentido. El mundo necesita de esas historias contadas con sonido, pero pensadas más allá del concepto primario cuando el protagonista la cuenta con la ayuda de esa tecnología de punta accesible para todos. Es el documentalista quien le imprime su visión de autor y trabaja los códigos estéticos que no siempre podría desarrollar el propio protagonista de la historia. Me refiero al toque artístico o visión más pensada, amén de los otros recursos sonoros que formarían parte de la pieza. Hay atmósferas sonoras que elevan la capacidad del receptor para imaginar y construir la historia a partir de lo que escucha y no de lo que ve. Esa recreación que es capaz de hacer el oyente a partir de lo que escucha es esencial en la decodificación del mensaje.

**3. Dentro de los documentales que usted realizó, como el de Lady Tabares o Cartas a una madre ¿Puede describir por qué elige al documental sonoro como una forma de contar historias y reflexionar sobre cuestiones sociales?**

Son las circunstancias las que te llevan a contar una historia de una u otra manera. La de Lady Tabares es una continuidad a toda una investigación que nació en formato de audio cuando trabaja en Radio Nederland. Son casi 20 años de seguimiento a su historia de vida y la transformación de niña de la calle a actriz natural en una película. También porque contar esas vivencias de manera sonora te permite jugar con varias escenas y atmósferas que sirven para hilar la historia y para

hacer retrospectivas en las que las voces y los sonidos y hasta los silencios potencian la dramaturgia de la historia.

**4. Usted como experimentado documentalista, ¿por qué cree que los gerentes de radio en latinoamérica no se arriesgan a difundir documentales sonoros? es cierto que hay pocos programas de radio que se dedican a ello, pero ¿qué más se necesita a parte del capital humano?**

Unas veces es el desconocimiento del género o formato; otras el temor a no ser rentables o perder el rating ganado muchas veces con una programación ligera y falta de contenido. Craso error, porque cuando se habla de hacer una buena radio hay que tener en cuenta todas las variantes posibles para conectar con la audiencia. Aquí entra a desempeñar su papel ese capital humano. Si el realizador tiene argumentos como para convencer al gerente es probable que triunfe su denodado interés en contar una historia real con sonidos. Sé de radios y realizadores que no tienen los recursos técnicos necesarios pero que la magia que envuelve el propósito hace maravillas.

**5. ¿Cómo se inicia en Radio Netherlands con las emisiones/producciones de documentales sonoros?**

Radio Nederland fue veterana en la producción de documentales sonoros, en ese entonces llamados documentales de radio o radiodocumentales. Sí, en febrero de 1996 Radio Nederland, la desaparecida emisora internacional de Holanda, publicó un volumen dedicado al documental radiofónico, que, según los autores de este módulo de la enciclopedia de autoformación, era injustamente relegado por el estilo de noticias predominante en ese momento. En este material grabado en casete se presentan ejemplos de diferentes tipos de documentales y experiencias en el manejo de este género que ofrece tantas posibilidades para el periodismo tratado en profundidad. Estos materiales didácticos fueron y lo son aún una fuente bibliográfica en el empeño de enseñar a producir el género desde el concepto radiofónico, por ponerle un calificativo.

Cuando llegué a Radio Nederland en agosto de 1996, me traje las experiencias de trabajar el género en Cuba, donde tuve también a excelentes maestros como Julio Batista y Gladys Pérez. Así que fue una continuidad del aprendizaje. El carácter de esta radio estatal con presupuesto para asumir estas realizaciones, contribuyó al auge de este formato.

**6. En su experiencia como tallerista de documental sonoro, ¿cuáles son las metodologías que ha empleado para acercar el género a una primera escucha? ¿cómo se enseña el documental sonoro en su país de residencia?**

Enseño a partir de sesiones de escucha y con el aprendizaje in situ, poniendo en práctica lo aprendido teóricamente. Es como el cine, que los mejores directores se forman en las salas cinematográficas. Hay que beber mucho de las historias contadas con sonido. Por eso recreo en el aula la manera en que produzco mis documentales. Lo hacía desde que era profesor adjunto de la entonces Facultad de Periodismo de la Universidad de La Habana y luego en los talleres que impartí en universidades de México y Argentina. Me consta que en Cuba se enseña el documental sonoro en las facultades de Comunicación a lo largo y ancho de todo el país, pero el sistema de la Radio Cubana no facilita después que los que derivan en destacados realizadores del género puedan ejercerlo desde las redacciones, donde los planes de trabajo para los periodistas priorizan otros géneros. Los realizadores que trabajan en documental sonoro lo hacen desde su motivación personal y en muchos casos fuera de su contenido de trabajo.

**7. Muy obvio, pero no deja de ser importante, ¿un docente que no ha realizado un documental sonoro puede enseñar a producir, a pesar de tener toda la espertiz de otros géneros radiofónicos? Desarrolle su respuesta.**

No creo, porque el documental es un género muy difícil y no vale solo dictar la teoría si no tienes una obra que respalde tus conocimientos. Ni un teórico y estudioso del género podría enseñar con el dominio de un realizador, con la experiencia de contar las historias con sonido. El profesor debe llevar el pan horneado debajo del brazo.

**8. ¿Cuáles son los retos para los nuevos documentalistas sonoros?**

El principal reto es seguir contando historias con sonido pensando también en preservar cómo suena la vida de esta época que nos ha tocado vivir. Es también la manera de dejar un documento sonoro para la historia. El reto es seguir luchando por hacer valer la fuerza que tiene el género y la importancia de usar las nuevas tecnologías en función de hacerlo más visible en el ciberespacio. Ya sea desde la misma plataforma de una emisora como de un portal web, no nos cansemos de preponderar este formato como la manera de conectar con las audiencias en función de hacerlas parte de las historias que contamos.

**9. Algo que desee añadir**

Solo mencionar la importancia de tener foros como SONODOC para intercambiar experiencias y seguir teorizando sobre el género de documental sonoro. No basta con enseñar lo ya conocido. Es necesario seguir indagando en las formas de contar historias comunes para convertirlas en auténticas obras con valores universales.

## **Karla Lechuga**

Licenciada en Ciencias de la Comunicación con especialidad en Producción Audiovisual por la UNAM. Locutora profesional desde el 2004. 1er. lugar en el certamen “¿cómo la ves?, ¿cómo la vives?”, por el corto-documental “Rodrigo” (100 años UNAM / DocsDF 2010). Pionera en la investigación de documental sonoro en castellano y realizadora amateur. Autora del libro: "El documental sonoro: una mirada desde América Latina" y otros artículos. Co-fundadora del Foro de Documental Sonoro en español. Actualmente labora en Grupo Imagen, cadena nacional multimedios en México.

Sobre el especialista y Sonodoc

### **1. ¿Cómo nace SONODOC?**

El último día de actividades de la 10ª Bienal Internacional de Radio, nos dimos cuenta que el documental sonoro estaba prácticamente ausente en América Latina por la falta de organización de documentalistas e investigadores para impulsar el género en países de habla hispana. Seis especialistas en artes sonoras, documental sonoro y una pionera en la investigación del tema en español, originarios de un país diferente de habla hispana, coincidimos en la necesidad de unir nuestro conocimiento y experiencia para hacer realidad lo que hoy es el primer Foro de Documental Sonoro en español.

### **2. ¿Cuáles son las categorías y elementos/características que establece SONODOC sobre el documental sonoro?**

Se pueden resumir así: “Contar historias reales con sonidos”.

1- Contar implica una intención narrativa por parte del autor; éste desarrolla un relato.

2- Historias reales implica que las obras de ficción no hacen parte del género. Las historias que cuentan los documentales vienen de la realidad. Sin embargo, se acepta que el género pueda tener un componente de dramatización, siempre y cuando esté sea al servicio de la historia real que se está narrando.

3- Con sonidos implica que el material usado para contar las historias este únicamente sonoro; se excluyen trabajos multimediales o transmediales. Los autores del género aprovechan el potencial narrativo de la materia sonora para contar sus historias. Crean programas elaborados, en los cuales desarrollan una estética sonora a través de su punto de vista de autor.

Fuente: [www.sonodoc.org](http://www.sonodoc.org)

### **3. ¿Tienen consignas para que una historia pueda ser documentable?**

Desde mi punto de vista, cualquier historia puede ser documentable si:

- Es trascendente para la audiencia a la que está destinada la obra
- Implica a un personaje protagónico que hile los hechos narrados en primera persona.
- La historia es 100% real
- El tema es sonoro, es decir, no podemos hacer un documental de algo intangible, por ejemplo: el estructuralismo o cualquier otro enfoque filosófico que no se exprese con sonoridad. Pero cuando se retoma un tema histórico es válido recrear los sonidos para ilustrar la narración verbal del personaje elegido para contar la historia. Sin embargo, entre más real sea tu retrato sonoro, más veracidad y apego al género tendrá tu obra.

### **Sobre el especialista y su país**

#### **4. ¿Cómo fue su acercamiento al documental sonoro?**

Ante la escasa información en castellano que existe sobre el documental sonoro y una mínima producción hispana comparada con la europea, me di cuenta de la necesidad de generar conocimiento sobre esta propuesta creativa que apuesta por la innovación en la forma de contar una historia real dentro o fuera de la radio. Este acercamiento al género mediante la investigación me ha permitido analizar las razones históricas que lo posicionan en el desconocimiento de la audiencia occidental.

#### **5. ¿Cómo nace el documental sonoro en su país?**

No hay una fecha precisa en la cual se registre la llegada del género en el país, pero sí se relaciona directamente con los esfuerzos de Lidia Camacho, fundadora de la Bienal Internacional de Radio, al traernos el conocimiento europeo respecto a las artes sonoras.

#### **6. ¿En su país se produce documentales sonoros?**

De ser positiva la respuesta, puede usted mencionar radio emisoras donde se transmitan y que otros especialistas realizan este género.

Sí, el Instituto Mexicano de la Radio realizó una serie de documental radiofónico, aunque en su versión tradicional (narrador y fondeo de efectos sonoros). Radio Educación, sin embargo, ha realizado más trabajo documental en su formato tradicional y ha experimentado con el radiofeature, en donde es posible escuchar incluso una mezcla de dramaturgia con realidad. Radio UNAM también está enterado de la existencia del género, aunque su producción se ha dado en menor

medida. A partir de la existencia de SONODOC, profesores, estudiantes y profesionales han experimentado más con el género, y lo han aprehendido como objeto de investigación en sus tesis de grado. Sin embargo, aún falta mucho por hacer para que se posicione al nivel de otros formatos como el reportaje.

De ser negativa su respuesta, ¿por qué cree usted que no se produce documentales sonoros?

**7. ¿Sabe usted de algunas Universidades que se enseñen el documental sonoro? Mencíonelas**

La Universidad Nacional Autónoma de México y la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, bajo la docencia de la Doctora Graciela Martínez Matías.  
Sobre el especialista y su experiencia

**8. En su experiencia, ¿cuál ha sido/ o es una desventaja del documental sonoro?**

- Su extensión, que puede ir de 5 a 30 minutos o hasta 60 en algunos países. La audiencia mexicana no está acostumbrada a formatos largos. Perdería fácilmente la concentración.
- El tiempo que conlleva su realización. En las radiodifusoras se buscan contenidos de rápida producción.
- Las radiodifusoras comerciales buscan contenidos superficiales y efímeros; las radiodifusoras universitarias y/o paraestatales desconocen este tipo de géneros artísticos.
- Su tendencia a confundirse con otros géneros.

**9. ¿Existe alguna diferencia entre el documental sonoro y el radiofónico?**

El medio por el que se transmite.

**10. Hay una duda sobre el género de documental sonoro, muchas veces mencionándolo como género reportaje... ¿Puede explicarlo?**

Como seres receptores, relacionamos un conocimiento ya aprehendido (reportaje) con otro nuevo que se nos ha inducido (documental) ante las similitudes que se pueden llegar a encontrar entre ambos. Falta adentrarse más en el documental para conocer las características que lo distinguen de otros.

**11. De acuerdo a su experiencia en la producción de documentales sonoros, ¿cuál cree usted que es el factor de éxito de una pieza como esta?**

Una mezcla entre la originalidad en la construcción sonora, la historia por sí misma y la personalidad del protagonista de la historia, lo que se traduce en la empatía que genera con su audiencia para conectar y sentirse identificada.

**12. ¿Cuáles pueden ser otras plataformas para difundir un documental sonoro, más allá de la radio?**

- Podcast.
- En instalaciones sonoras con un determinado fin social.
- Sesiones de escucha en espacios públicos como forma de entretenimiento (si existe el cine al aire libre o de permanencia voluntaria, ¿por qué no hacer lo mismo con el cine sonoro?).

**13. ¿Considera usted que el documental sonoro es un soporte de identificación social y cultural?**

En definitiva. El documental sonoro en cualquier contexto geográfico, es un espejo de la realidad que vive una comunidad. Escucharla y reconocerse para entenderse es un fenómeno natural que se genera a partir de su escucha.

**14. En su experiencia, considera usted al soundscape/paisaje sonoro una característica importante en el documental sonoro? Explique.**

Sí. Sin el soundscape no tendríamos elementos sonoros para describir un espacio determinado. Perderíamos al receptor al quitarle la capacidad de imaginar los ambientes que se retratan con puro sonido.

**15. ¿Es el documental sonoro una herramienta para rescatar el patrimonio sonoro de distintas culturas, países?**

Sí. Es una excelente forma de salvaguardar, tradiciones, costumbres, rituales, actos festivos de pueblos y naciones. La UNESCO creó una Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial en 2003 y ha demostrado interés en el género participando como aliado en el 1er. Foro Sonodoc, realizado en Bogotá Colombia.

## **Mirtha Guerra Moré**

Cubana. Periodista en radio Rebelde y documentalista sonora.

Para mí es un placer contarles mi corta experiencia en este medio y en específico en mi relación con el documental sonoro. Bueno yo lo conocí bastante temprano, en la propia facultad de la Universidad de La Habana, que es una de las instituciones que forman a periodistas en Cuba, teníamos una asignatura que era radio, la asignatura de radio donde más allá de explorar, géneros como la crónica o el reportaje, debíamos encarar el documental sonoro, desde allá ha llovido muchísimo, yo no tenía conocimiento de qué era un documental sonoro, no le tenía el respeto que le tengo hoy, yo era de las que pensaba que el documental lo podía hacer en una semana y el tiempo evidentemente me ha demostrado lo contrario, las referencias que tuvimos desde el aula fueron pocas, una de las “dispere”... un Julio Batista que está considerado dos de los grandes productores radiales en Cuba.

Yo siento que el documental sonoro es uno de los géneros que vamos, más me reta, yo utilizo el documental sonoro para expresarme, si mi historia puede ser contada de una mejor forma a través de un documental sonoro, es el documental sonoro lo que empleo, si mi historia, la mejor forma para contarla es a través de un reportaje, es el reportaje lo que utilizo, si se queda en una crónica, es una crónica lo que utilizo, yo siento que el documental sonoro funciona más como una manera de expresarme, me siento muy bien con él, es uno de los géneros que más me permite explotar todos los recursos que existen dentro de las radios.

Creo que el archivo sonoro no es más que la huella que podemos dejar atrás y que generaciones más cercanas pueden escuchar de nosotros, si no grabamos lo que nosotros somos, muy pocos conocerán qué fuimos, de ahí que me parece netamente importante de un país, que de las propias instituciones, guarden en sus archivos cómo suena un barrio, cómo suena una ciudad, si bien existen referencias importantísimas en América Latina como la propia fonoteca Nacional de México, en Conaculta, en nuestro país no existe una institución que de manera general grabe y entienda la importancia de un archivo sonoro, lamentablemente, una cineteca pero no una fonoteca nacional y hay muchos sonidos que no se graban, unas emisoras cuando tu buscas archivos, tienen mucha música, lo que entendemos como música, sin embargo, los pregones, quienes nos graban los sonidos de los autos, todo aquel paisaje sonoro que está fuera de nosotros nadie los graba.

Creo que hemos llegado a un momento en el que hemos superado muchísimo la etapa de volcado, o sea, ya vemos muchas emisoras en Cuba que no utilizan la web o las páginas web para buscar los mismos contenidos que dejan salir al aire de manera tradicional, creo que existe un mayor comprensión de los espacios que tiene la web, sin embargo, a pesar de los recursos y las herramientas que da internet,

todavía no hemos logrado visibilizar la riqueza del documental sonoro en espacios como internet.

### **Charlotte de Beauvoir**

Periodista, graduada de la Maestría en Periodismo de la Sorbonne (París – Francia). Desde 2009, es profesora en el Centro de Estudios en Periodismo (CEPER) en la Universidad de Los Andes (Bogotá, Colombia). Desde la universidad, se dedica a la realización de documentales y otros proyectos radiofónicos. Miembro fundador de SONODOC.

#### **1. ¿Es correcto que en octubre 2011 la Universidad de Los Andes acepta el proyecto y la investigación del tema inició en octubre hasta diciembre del 2011?**

El proyecto fue aprobado en sept de 2011. La carta de cierre del proyecto la mande en octubre de 2012. Te adjunto esta carta.

Creo acordarme que había empezado a hacer la investigación preterreno desde agosto, pensando que me iban a aprobar el proyecto. Entonces fueron 4 meses largos de pre investigación (fuentes documentales sobre el tema, búsqueda de fuentes para las entrevistas, etc.). El terreno fue 11 días en enero de 2012 en Cartagena y dos días luego en Bogotá.

#### **2. ¿Cómo se la dupla Charlotte de Beauvoir y Samuel Hirsch para esta producción?**

En el verano de 2011 estaba en Francia y llame a Silvain Gire, el editor de Arte radio, para proponerle una asociación. Me dijo que fuera a verlo en sus oficinas; fue y allí nos conocimos. Le interesó una asociación (les convenía que mi Universidad financiaba buena parte del producto: el viaje de Samuel a Colombia, nuestra estadía en Cartagena y mi viaje luego a Francia para la edición). Hablamos de temas y surgió lo de la desigualdad, con la idea de un personaje rico y uno pobre. Ese día estaba Samuel en las oficinas; en esa época había en arte radio dos productores audio, Samuel y otro; se turnaban cada 15 días. Como Samuel estaba ese día, pues hablamos y decidimos que, si el trabajo se daba, lo haríamos juntos. Pero si hubiera estado ese día el otro, probablemente hubiera sido ese que hubiera hecho el trabajo conmigo (se llama Arnaud Forest).

Después de esa reunión, mientras iba avanzando sobre la propuesta en la U y la preinvestigación, Gire me pidió un “nudo”, una especie de “pitch” de la propuesta. Te lo mando aca (en francés, te dejo buscar una traducción):

La Colombie est le troisième pays le plus inégal au monde. Ici, les 10% des plus riches se répartissent entre eux presque la moitié des revenus de la nation (46%) ; à l’autre extrémité, les 10% des plus pauvres se contentent de 0,7%. A Carthagène, en janvier, les inégalités poussent à l’extrême : la haute société vient passer ses vacances dans cette ville de la côte caraïbe, qui détient le triste record du taux de Nécessités Basiques Insatisfaites le plus élevé des grandes villes de Colombie.

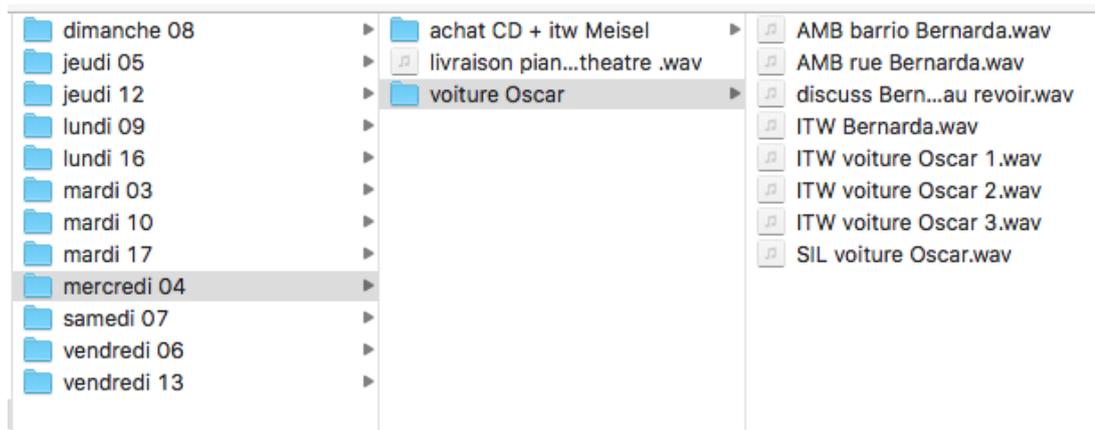
A Carthagène, les deux extrêmes vivent séparés mais se croisent tous les jours: les uns font le ménage pour les autres, les servent au restaurant ou conduisent leurs bateaux. Ca «sonne» comment, une société aussi inégalitaire? Un tel pays peut-il réellement avoir un projet de nation en commun? Et les intéressés, qu’en pensent-ils?

Con base a esta propuesta, Gire aceptó el tema y también en la U pasó el proyecto.

**3. Es evidente el potencial de la investigación de paisajes sonoros empleados en el documental mencionado, puede señalar ¿cuáles fueron las técnicas o método de registro del soundscape? ¿cómo se dividían los roles con Samuel Hirsch durante las grabaciones?**

Samuel grababa todo. Yo no toqué la grabadora ni los microfonos. Digamos que el era el ingeniero de sonido y yo la productora / periodista (además Samuel no hablaba español; casi no preguntaba en las entrevistas). Pero el tenía este papel muy grande de pensar sonoramente el documental y de conseguir todos esos sonidos. Este era mi primer documental y tenía muy poca experiencia de esto; no sabía grabar aun. Aprendí mucho. Pero como periodista cuadraba las fuentes, la investigación, las preguntas, etc. Eran claramente divididos así los papeles, lo que no nos impedía sugerir cosas cada uno al otro... yo le sugería unos sonidos en el terreno y el también me sugería preguntas. Ambos organizábamos los archivos y desgrabábamos las entrevistas en las noches en el hotel. Eran jornadas muy largas. Te adjunto el excel donde organizamos los files... lo armamos esa semana en cartagena. Además, teníamos transcript de las entrevistas completas.

Todos los files eran organizados en carpetas por día, luego por lugar o escena, luego por ITW (entrevistas, AMB ambientes, SIL silencio de ITW etc.). Eso es una captura de pantalla en mi compu, Aún conservo esos archivos:



En las entrevistas uno de los economistas (guardamos eso en el documental) se tomó mucho tiempo en pensar la respuesta a mi pregunta de “como suena la desigualdad en el país”. Nos mandó a muchas partes y fuimos a todos esos lugares... dio esa respiración sonora a la mitad del documental. Eso nos ayudó mucho.

En cuanto a la grabación para el paisaje sonoro, fueron microfones schoeps en estéreo AB (17 cm entre los dos micrófonos) y creo que la grabadora era una nagra digital. O sea, material muy profesional y bueno. Samuel trabajo en los diferentes planos sonoros (primero, segundo, tercero) a veces haciendo “zoom” con los micrófonos, para tener mucho material después a la hora de editar.

**4. Hasta donde me concierne, la grabación total duró 15 días aproximadamente en Cartagena ¿cuántas horas en bruto obtuvieron de registros sonoros y cómo fueron hallando las marcas sonoras?**

Mirando acá con los archivos, grabamos un poco más de 22 horas en el terreno. Es muchísimo, pero a la vez para 13 días de terreno no es tanto... un poco menos de dos horas por día. Lo que pasa es que el tema era muy complicado... no sabíamos que íbamos a tener antes de llegar al terreno, lo que no suele pasar... entonces grabábamos mucho... entrevistas de una hora... y muchos, muchos, muchos ambientes.

No se que quieres decir con hallar marcas sonoras.

**5. ¿Fue difícil acceder a los personajes para el desarrollo del documental? ¿Cómo los seleccionaron?**

Super difícil. Especialmente el “rico”. Desde Bogotá... vi a varios, y luego finalmente encuentre al que quedo al fin... Creo que vi a como a 10 “ricos” en Bogotá hasta llega a nuestro personaje.

El “pobre” trabaja en el restaurante de un amigo en Cartagena. Fuimos a buscar a empleadas de servicios en las calles de los barrios ricos en cartagena... entrevistamos tambien a un vendedor ambulante que sí quedó al fin... consideramos todos los trabajadores del restaurante ese antes de escoger a nuestro personaje. No me acuerdo donde mas buscamos. El criterio de selccion inicial era entonces un rico y un pobre... pero teníamos que tener buenos personajes, que hablen bien, en fin, que nos sirvan. Los personajes secundarios fueron más fáciles... surgieron en la pre investigación.

**7. Podría confirmar si el estreno se dio en la Semana del sonido Colombia – México (2012) el jueves 06 de setiembre del 2012 – 03:30 pm. De no ser así ¿cuándo fue el estreno?**

En la página de arte radio tienes fechas. Creo que eso fue estreno como tú dices; en un documento que te adjunto tienes info sobre esto.

**8. ¿Cuál fue la finalidad del discurso tratado en el documental?**

Yo pienso que fue una denuncia de cómo la alta desigualdad en el país abre una brecha en la sociedad.

**9. Muy obvio, pero no deja de ser importante: ¿por qué escoger ese tema? En la actualidad, ¿qué opina usted sobre la situación actual de Cartagena después de haber realizado este documental?**

Sí, es un tema importante en el país (más allá de Cartagena). El país ha mejorado un poco en las cifras del Gini y ha aumentado un poco en su puesto en el ranking internacional, pero en el fondo nada ha cambiado realmente.

**10. Edición de montaje a cargo de:**

Samuel y yo hicimos el montaje... samuel estaba operando, pero estuve allá en París no recuerdo si fueron 3 o 4 semanas. Creo que fueron 4. Eso fue en junio o julio. O sea que después de grabar en Colombia samuel fue a Francia, dejamos reposar todos eso durante 5 meses y luego hicimos el documental en 4 semanas, entre los dos. Pensamos primero en la estructura, el orden de las cosas. Y luego fuimos “tejiendo” el documental escogiendo el material poco a poco (tenía una carpeta gigante con todos los transcripts de las ITWS y otros documentos del terreno). Buscábamos transiciones, ideas, citas impactantes... Al final me fui y Samuel hizo la mezcla solo.

- Tiempo de edición: 4 semanas
- Formato de audio: 44 100 khz - 16 bits
- software empleado: no me acuerdo cual es el que usan en arte radio.

**11. En su artículo para la revista Razón y Palabra, usted señala 03 aspectos que favorecen al pequeño boom del documental sonoro, estos son: acceso a la tecnología portátil, posibilidades de difusión a través de Internet, y el surgimiento de una audiencia receptiva. En estos tiempos ¿qué sentido tiene que haya documentalistas sonoros dedicados a contar historias en un mundo donde casi cualquier persona tiene la tecnología y difusión (internet) para contar sus propias historias?**

Al contrario, creo que entre más productores y oferta, mejor. El hecho de que neófitos se dedican a la producción sonora no le quita nada a los documentalistas "profesionales".

**12. De acuerdo con la investigadora francesa Laure Bedin, la fórmula que menos le convence es el doblaje de los documentales sonoros (ir colocando la voz extranjera de fondo hasta dejar la voz del idioma a entender en primer plano). Debido a que su documental Cartagena, ¿cara o sello? tiene por momentos específicos este rasgo ¿qué acotación brindaría usted con respecto a lo mencionado por Bedin?**

Creo que la técnica de doblaje no tiene que ser tan rígida como lo es habitualmente en los productos periodísticos (o sea unos segundos del idioma original en primer plano, luego la voz traducida, y al final otros segundos del idioma original). En el trabajo de Cartagena, hemos intentado salir de este esquema, dejando lo más posible la voz original en primer plano.

**13. ¿Podría mencionar los nombres de las personas que hacen el doblaje en español? (el observador, personaje rico, amigo del personaje rico, chef, me parece que usted hace la traducción de la esposa del personaje rico, y las dos voces de los créditos del documental)**

Yo hago la traducción de la esposa del personaje rico. Las otras tres voces son de Asbel Lopez (personaje rico), Ricardo Abdallah, Diego Mesa (no me acuerdo quien es quien entre ellos dos).

Adjunto documentos

### Anexo 3

## Resultado del proyecto Cartagena de Indias: Territorio de desigualdad.



Bogotá, el 17 de octubre de 2012

Estimados miembros del CIC,

Con la presente, me permito presentarles el resultado final del proyecto “Cartagena de Indias: territorio de desigualdad”, proyecto presentado y aprobado por el CIC en septiembre de 2011.

Me complace informarles de los logros del proyecto. Hemos realizado, con el socio coproductor Arte Radio, el documental radiofónico “Cartagena: ¿cara o sello?” de 35 minutos (en dos versiones: una en español y otra en francés). Además, realizamos una charla en la Universidad con Samuel Hirsch, el realizador de Arte Radio que fue invitado a Colombia en el marco de este proyecto. Gracias al CIC, hemos creados en conjunto con Arte Radio un equipo de producción de documentales radiofónicos que se preocupa por la fusión entre el rigor periodístico y la sensibilidad sonora. A nivel personal, siento que aprendí mucho y que desarrolle mis habilidades en el campo de la narrativa sonora. Para terminar, me parece relevante subrayar que nos interesamos, con este proyecto, en cubrir un tema muy poco tratado por los medios nacionales y sin embargo muy relevante: la desigualdad de ingresos en el país.

En cuanto a la divulgación del producto, ya hemos avanzado mucho. A dentro de la Universidad, el documental fue presentado, en septiembre, en el ciclo de conferencias *Pensamiento, palabra, obra y colación*. A partir de finales de octubre, estará colgado en la pagina web del Ceper. Y a un nivel más general, la experiencia que se generó en este proyecto enriquecerá las clases practicas de periodismo del Ceper.

Afuera del ámbito académico, podemos también presentar uno logros en este informe de entrega. La versión en español del documental se estrenó en la Semana del Sonido de Colombia (organizada por la Fonoteca y RTVC) durante la cual fue invitada a presentar el documental y dar una charla. Esto facilitó el acercamiento con el equipo de Radio Nacional: en estas ondas fue emitido el documental en su versión completa el 17 de septiembre a las 6 de la tarde, un horario más bien favorable. Esta difusión nos permitirá posicionar el documental en festivales y premios a nivel nacional e internacional (Premio Simón Bolívar, Premio Rey de España, Bienal de Radio de México). En cuanto a la versión en francés, titulada “Le Concert de Carthagène”, Arte Radio la emitirá el 24 de octubre en su pagina web ([www.arteradio.com](http://www.arteradio.com)). Ya está nominada al Premio Europa, en la categoría

---

*Universidad de los Andes Centro de Estudios de Periodismo –CEPER–*

Carrera 1 Este 18 A -10 , Edificio Casa Curuba Ne. piso 2

PBX 3394949, extensión 2135, fax extensión 2077, línea directa 3324524.

Bogotá, D.C., Colombia

Email: [infceper@uniandes.edu.co](mailto:infceper@uniandes.edu.co) <http://periodismo.uniandes.edu.co>



Mejor Documental de Investigación, un premio de excelencia que se entregará en Berlín (Alemania) a finales del mes de octubre. También se prevé posicionar la versión en francés en otros festivales y premios.

Si el CIC estima necesario la evaluación del resultado final por unos pares externos, estoy a su disposición para lo que se necesite en este trámite.

Agradezco de nuevo el apoyo que el CIC prestó al desarrollo de este proyecto y espero haber cumplido a cabalidad con las expectativas y los parámetros de alta calidad que distinguen los trabajos de investigación y de creación de la Facultad de Artes y Humanidades y de la Universidad.

Cordial saludo,

Charlotte de Beauvoir  
Profesora Asistente  
Facultad de Artes y Humanidades  
CEPER

PD: En anexos, encontrarán dos CD con el producto final (versión en español y versión en francés) y el informe de ejecución del presupuesto del proyecto.

---

*Universidad de los Andes Centro de Estudios de Periodismo –CEPER–*  
Carrera 1 Este 18 A -10, Edificio Casa Curuba Ne. piso 2  
PBX 3394949, extensión 2135, fax extensión 2077, línea directa 3324524.  
Bogotá, D.C., Colombia

Email: [infceper@uniandes.edu.co](mailto:infceper@uniandes.edu.co) <http://periodismo.uniandes.edu.co>