

## 5. Periodismo radiofónico en el entorno *online*: el *podcast* narrativo

María Gutiérrez (Universidad Autónoma de Barcelona),  
Toni Sellas (Universitat de Vic), José Ángel Esteban (El Cañonazo)

### 5.1. Introducción: el tiempo de las historias

Aunque todavía minoritario, y hasta excepcional, el interés por el *podcast* narrativo no es un fenómeno aislado. Podemos ubicarlo junto con el desarrollo de nuevos proyectos periodísticos, especialmente en Internet, pero también en el ámbito impreso, que reivindican un periodismo de cocción lenta y rechazan la inmediatez como premisa. Bajo denominaciones diversas (periodismo lento, periodismo de largo recorrido o de largo formato), es un movimiento que “emerge como reacción a la tendencia periodística dominante de la novedad, la brevedad y la instantaneidad, y que invita a repensar los tiempos necesarios para producir y consumir una información rigurosa, creativa y de calidad” (Rosique-Cedillo y Barranquero-Carretero, 2015: 451).

Esta tendencia enlaza con las tradiciones del periodismo narrativo y del periodismo de investigación, y en el ámbito sonoro, con el documental. En este texto se analizan distintos ejemplos que reflejan un punto de inflexión en el género, tanto desde la óptica de la creación como de la distribución pasando por la escucha. Además, junto a radios y plataformas de *podcast*, gestores habituales del audio hasta el momento, la irrupción de nuevos productores para España (medios impresos, pero también grandes plataformas globales como Audible y Spotify) se intuye como un cambio de paradigma en la creación y, sobre todo, en su distribución.

### 5.2. Más allá de la agenda mediática *mainstream*

En 1936, Walter Benjamin escribió *El narrador*, un ensayo en el que removía las formas de contar de viajeros y campesinos, de aventureros y tejedoras. En el texto señalaba un poderoso enemigo de la narración: la información, esa que “tiene interés tan sólo en el breve instante en el que es nueva”, aquella que “sólo está viva durante ese instante, y a él se entrega por completo sin tener ningún tiempo que perder” (Benjamin, 2009:48). Frente a esa pulsión urgente de informar, el autor pregonaba otra bien distinta: la de contar, y eso porque “la narración jamás se entrega, sino que, al contrario, concentra sus fuerzas, y, aún mucho después, sigue siendo capaz de desplegarse” (Benjamin, 2009: 48).

En España, la radio generalista, espacio natural de lo sonoro-periodístico, lleva décadas apegada a la información, encorsetada en una programación en continuidad basada en grandes bloques horarios, pensada para la inmediatez y para acumular audiencia (Moreno, 2005), y caracterizada por la homogeneización (Gutiérrez, 2016). Javier del Pino, director y conductor del magazín *A vivir* (Cadena SER), lo sintetiza:

«Se mantiene la misma obsesión de centrarse y volcarse con la actualidad inmediata, y dar vueltas alrededor de ella, con la fugacidad, con el imperativo de la última hora. Se sigue pensando que hay que dar las noticias deprisa, con urgencia, dar la sensación de que estamos encima de todo. En lugar de aportar más contexto y más herramientas para que los oyentes se enteren mejor de las cosas» (Del Pino, 4 abril 2019).

Romper con lo establecido no es fácil. Del Pino reconoce que en *A vivir* han conseguido incorporar series de documentales sonoros porque el programa funciona y eso les permite experimentar. Por su parte, Mona León Siminiani (*Negra* y *Criminal*) apunta al conservadurismo de empresas mediáticas y anunciantes, quienes “requieren de

experiencias avaladas en otros países para atreverse a arriesgar” (León Siminiani, 4 abril 2019). En este sentido, el éxito de *Serial* ha sido un catalizador para *podcasts* narrativos pioneros en España como *Le llamaban padre* o *V, las cloacas del Estado*.

### 5.2.1. Historia y personajes, ejes del *podcast* narrativo

Narrar requiere, frente al relámpago, el tiempo desplegado; frente a lo fugitivo y lo caduco, la búsqueda de lo perenne. En tiempos de aceleracionismo digital, el *podcast* narrativo permite abordar cuestiones que habitualmente no forman parte de la agenda *mainstream*. ¿Qué tipo de asuntos? Según Álvaro de Cózar (*V, las cloacas del Estado*), “todo aquello que maneje universales, conflictos y personajes capaces de contar un país, un mundo, en un momento concreto, susceptibles de interesar a los oyentes, a alguien, a muchos” (De Cózar, 8 abril 2019). Y para esa elección, Macu de la Cruz, exproductora y realizadora de RNE, advierte que “no importa tanto el tema como la forma, la manera de acercarse, de encontrar el personaje y sus espacios. No hay que buscar noticias, declaraciones; no importa tanto la actualidad como el peso y el referente” (De la Cruz, 6 abril 2019). El *podcast* narrativo parte del compromiso con la realidad, con los hechos, pero a la vez se aleja de la urgencia, de lo efímero. Su sentido no radica solo en la conexión con la actualidad inmediata, sino que tiene vocación de permanencia –*lasting journalism*, en términos de Neveu (2014)– y permite una escucha también posterior a la realidad narrada.

Son los autores quienes crean su propia agenda: sus obras son historias de interés humano protagonizadas por personas concretas en un tiempo y un lugar determinados. El *podcast* narrativo permite explicar vidas y situaciones, abordar casos irresueltos, mostrar lo desconocido, ofrecer nuevos enfoques a cuestiones ya tratadas, profundizar en hechos pasados o explicar las consecuencias de lo sucedido. Siempre a través de una historia, con sus protagonistas, su estructura narrativa y su evolución: “Constantemente nos llegan propuestas o *pitches* que son temas y no historias [...]. Los temas pueden tener historias increíbles, pero preferimos que las propuestas nos lleguen con historias concretas (Radio Ambulante, 2013). Un planteamiento explícito en la descripción de diversos *podcasts* narrativos:

- “Historias de amor y de odio, de crimen, de política, de corrupción, de vida cotidiana. Historias que merecen ser escuchadas” (*Así como suena*).
- “Mientras que el líder del cártel de Sinaloa, Joaquín ‘El Chapo’ Guzmán, es juzgado en una corte de Nueva York, VICE News les presenta su historia y las historias de la gente que él ha impactado” (*El Chapo: El Jefe y su Juicio*).
- “Relatos de no ficción, historias que desafían las imposiciones sociales y proponen reflexiones sobre el mundo que habitamos y el que queremos construir” (*Las raras podcast*).
- “Una historia de abusos, de víctimas y verdugos muy sutiles. De padres e hijos” (*Le llamaban padre*).
- “Ahora, y tras una larguísima investigación, sé que hay mucho más de lo que me contaron. Esta es la historia” (*Las tres muertes de mi padre*).
- “Un *podcast*, distribuido por NPR, que cuenta historias latinoamericanas provenientes de todos los países de habla hispana, incluyendo Estados Unidos” (*Radio Ambulante*).
- “Crónicas radiales que recogen historias de personas comunes y corrientes que te emocionan, te motivan, te conmueven y/o te sorprenden” (*Relato Nacional*).

La narración sonora genera empatía en el oyente, capaz de trasladar esas historias a su propia experiencia (Lindgren, 2016). Hay una forma y hay unos personajes. Desde la

Escuela de Radio Ambulante, su productor ejecutivo, Daniel Alarcón, sentencia: “no hay historia sin personajes” (Escuela Radio Ambulante, 2019), y todo el hacer documental y narrativo se centra en las acciones, en la reconstrucción de los detalles, de los procesos y las decisiones, el tiempo y las acciones de esos personajes.

El *podcast* narrativo, como el documental sonoro, tiene la capacidad de “abrir mundos desconocidos a su audiencia, a enseñarles historias de vida y testimonios de gente que, de otra manera, no se hubieran conocido; a mostrarles a los oyentes la humanidad en los demás” (De Beauvoir, 2015: 384). Al fin y al cabo, como apuntaba el filósofo francés Henri Lefebvre, “la historia de un día engloba la del mundo y la de la sociedad” (Lefebvre, 1972, citado en Cornejo, 2018). El documental entendido como propuesta narrativa es, precisamente, una historia, “el relato de alguien” según León Siminiani, directora de *Negra y Criminal*. Y con alguien. Y es alguien, también, quien cuenta la historia: si coinciden todos esos sujetos, si se superponen o se complementan, si ejercen de protagonistas o si se desenvuelven como testigos, ecos o contrastes, si ejercen de narradores o de subalternos, lo determinará la sustancia del asunto.

### 5.2.2. Una producción alejada de las prisas

El *podcast* narrativo requiere tiempo y espacio, una cierta distancia respecto de la hiperactualidad y un tiempo para rescatar personajes y testimonios, repensar archivos, encontrar perspectivas, los paisajes sonoros de las historias. Porque es el tiempo el que permite explorar y escharbar hasta lograr que los testimonios se expliquen:

«Muchas veces, las personas que encontramos ni siquiera piensan que lo que sienten, creen o dicen, pueda ser interesante. Sin embargo, cuando se les da confianza para hablar, se abre una conexión que el oyente es capaz de sentir y de disfrutar, y eso sí que es extraordinario» (Romero, 2018: 41).

El *podcast* narrativo precisa del tiempo también para los procesos y sus dudas, para una realización que deje huecos al oyente, que permita la paciencia de la escucha. El respeto y la atención por los silencios. Y por las voces, las respiraciones, los matices, fuera de la pulcritud del corte limpio, ajustado a tiempos mínimos: “dejar escuchar las dudas, el tiempo aparentemente vacío que hay después de determinados testimonios y el llanto, la tensión, eso cuenta mucho” (Del Pino, 4 abril 2019).

Junto al factor temporal, la intención y compromiso del autor con la historia que quiere contar es otro elemento esencial (De Beauvoir, 2015). Carles Porta dedicó dos años a investigar y escribir el libro de *Le llamaban padre*, e invirtió muchas horas en cultivar las condiciones necesarias que acabarían generando el relato de los protagonistas. A ese tiempo se añadieron los cuatro meses largos de transformación del libro en un *podcast*. En el caso de *Tor, tretze cases y tres morts* [ver capítulo 6], su *podcast* recoge el fruto de veinte años de investigación de un caso que antes había tratado en un reportaje de televisión, un documental y un libro, pero que en el proyecto sonoro incorpora nuevos personajes y datos que no habían trascendido (Castellví, 2018).

Para la producción de *Valencia Destroy*, Eugenio Viñas realizó medio centenar de entrevistas de hora y media de duración (Espinosa de los Monteros, 2017). Y Pablo Romero (*Las tres muertes de mi padre*) pasó cinco años investigando el asesinato de su padre en un atentado de ETA en Madrid, una investigación que arrancó en 2013 con la lectura de los ocho tomos del sumario y la localización de una pista que reabrió el caso antes de que prescribiera (Rubio, 2018). En el caso de *V, las cloacas del Estado*, Álvaro de Cózar pudo dedicar cinco meses a tiempo completo a investigar el personaje, del que

acumuló información, grabaciones e imágenes que le permitirían construir un *podcast* que resume en diez episodios parte de la historia oculta de los últimos 40 años de España (Ruiz de Elvira, 2016).

Tiempo y confianza en la época de la reproductibilidad efímera. Tiempo y distancia para investigar y producir; y tiempo también para escuchar: frente al usuario permanentemente acelerado, un oyente con paciencia, con la generosidad del que se entrega al discurrir del relato. Si las piezas presentadas desde la red permiten una escucha atenta –elegida, íntima– lejos de la escucha flotante que supone el flujo radiofónico, su producción, su narrativa, también codicia modos específicos.

### 5.3. El encaje de piezas: una nueva manera de narrar

La naturaleza del *podcast* narrativo es la que marca su proceso de producción y realización, caracterizado por un “hacer dramatizado” (García, Jiménez, 1993: 27) que “puede (y debe) valerse de recursos narrativos para estructurar el relato” (Godínez Galay, 2018: 153) dándole una apariencia ficcional. Sin embargo, “no puede haber nada que no sea real” (De la Cruz, 6 abril 2019), desde la historia relatada a sus protagonistas.

Ahora bien, lejos de convenciones y esquemas radiofónicos, el *podcast* abre la puerta a una narrativa personal en la que el autor no solo focaliza en las experiencias de los protagonistas, sino que narra desde lo vivencial (Lindgren, 2016; Romero, 2018). Es libre para crear y dejar su huella sonora en la manera de afrontar e interpretar la historia. Narrativamente, se trata de un género maleable que explora el lenguaje sonoro y se nutre de elementos próximos a la dramaturgia ficcional. Además, el relato debe ser siempre evocador incitando al oyente a acompañar al autor en el proceso de búsqueda, investigación y construcción de la historia.

#### 5.3.1. Una genética para una historia

El *podcast* narrativo como género de autor se coloca frente a un reto previo, poder definir “la pregunta fundamental a la que la historia se enfrenta” (Escuela Radio Ambulante, 2019). Esa sustancia es clave, porque “focaliza, y todo lo que se propone está relacionado con eso y conduce hacia eso. Y las situaciones y hasta los personajes principales o secundarios abundan, en diferentes aspectos, de esa misma pregunta y de su respuesta” (León Siminiani, 4 abril 2019).

En *Le llamaban padre*, la organización del relato se fundamenta en la pregunta: ¿cómo fue posible que una historia como la que se cuenta hubiera estado tanto tiempo oculta? El desafío no era enfrentarse únicamente al enigma de la pedofilia, sino al hecho de que las distintas administraciones públicas encargadas de controlar al padre de acogida no se hubieran percatado de lo que estaba sucediendo. La estrategia es también alejarse de lo puntual y de lo efímero, aspectos que ya cubren los programas informativos. De hecho, cuando este *podcast* comenzó a distribuirse, la incógnita de la pedofilia/pederastia ya había sido desanudada en el juicio. Sin embargo, quedaban, entre otros, dos aspectos a abordar: el primero, la reflexión sobre cómo la sociedad y la Administración se enfrentaron a ello, y el segundo, una aproximación a las emociones y perfiles legales de los personajes.

La pregunta inicial también establece el esquema narrativo. Así, se acaba por articular la dimensión formal del relato, que nada tiene que ver con el libro original que se centra en la presentación de perfiles de los distintos personajes que intervenían en el caso. En *V*.

*Las cloacas del Estado*, la estructura estaba organizada en función de la idea de la ocultación y el secreto: se mantuvo “la inicial, la cifra sobre la V, hasta el final. Obviamente sabíamos que estábamos hablando de José Villarejo, el policía, pero mantener la incógnita nos permitía organizar todo el relato y sus episodios a partir de ese misterio” (De Cózar, 8 abril 2019).

La idea genética determinará también si el abordaje debe seguir o no la cronología de los hechos y la esencia episódica del *podcast*. En todo caso, el proceso de escritura parte del principio de la ingeniería inversa: escribir desde el final, es decir, disponiendo de toda la información y documentación. Sólo así podrá decidirse la organización de las diferentes piezas y cómo éstas se relacionan entre sí para dar sentido a la historia narrada. Desde esta perspectiva, parece obvio que la creación de un *podcast* narrativo requiere de un método singular: bocetos, esquemas, etiquetas... “No escribo el guión hasta que no tengo casi todo claro, al menos, la dirección. Y, obviamente, “hasta que no sé con quién tengo que hablar y qué puedo esperar de cada uno de ellos: qué huecos me quedan, con qué y con quién los tengo que llenar” (De Cózar, 8 abril 2019).

### 5.3.2. Buscando la complicidad del oyente

Cuando Radio Ambulante inició su andadura (2011), sus promotores se preguntaban si el proyecto podría despertar interés entre la audiencia latinoamericana con trayectorias político-sociales muy diversas. Sin embargo, “las buenas historias son universales” (Viñas y Segura, 2018: 143) y tienen la fuerza suficiente para atrapar al público, hablen o no de su entorno más inmediato.

El *podcast* narrativo debe buscar la connivencia de quien escucha, activando la vinculación emocional con los actores principales de la historia. En este punto, la potencialidad de la voz es fundamental. Si la radio como medio de comunicación es considerada una excelente vía para explicar historias de carácter personal (Lindgren, 2014), el *podcast* incrementa todavía más esta dimensión intimista, pues su consumo obedece a una decisión personal en la que podría incluso producirse un aislamiento del entorno con el uso de los auriculares (Berry, 2016).

Además de ser flexible, es también un género de autor ligado al periodismo: uno de los elementos fundamentales para construir la experiencia sonora de su recepción es la implicación del periodista, del narrador, clave para despertar el interés del oyente e incitar al seguimiento de la historia.

- “¿Por qué investigué este caso si me provocaba tanto rechazo? Porque las circunstancias me atraparon. Me gusta correr. De vez en cuando salgo a correr con un amigo policía ... y cosas de la vida él fue quien investigó el caso” (Carles Porta en *Le llamaban padre*).
- “El día que mataron a mi padre yo tenía un examen de Física ... Ésa fue la última vez que vi a mi padre, a contraluz, en la puerta de mi cuarto. Ésa fue la última vez que escuché la voz de mi padre” (Pablo Romero en *Las tres muertes de mi padre*).
- “Tu historia, la de Ana Orantes, comienza en ese instante. En ese Corpus. Pero permíteme que empiece por el final. Que rebobine tu vida. Yo tenía 9 años cuando José te mató. No pensé que 20 años más tarde estaría hablando contigo” (Noemí López Trujillo en *Lo conocí en un Corpus*).

Ese proceso de reconstrucción de los hechos implica un punto de vista que queda explícito en la definición de la pregunta que da lugar a la propuesta narrativa. Algo lógico desde la óptica de Benjamin, quien advierte que “los narradores tienden a empezar su historia exponiendo las circunstancias en las que se enteraron de lo que van a contar, si es que no

nos dicen lo que les pasó a ellos mismos” (Benjamin, 2016: 45). En el *podcast* narrativo, como en el periodismo narrativo, el autor explica lo que conoce o, mejor dicho, lo que va conociendo: “Voy a contarle una historia y esa historia es cierta, ocurrió y yo me enteré de eso” (Caparrós, 2003), una estrategia con la que reclama también la atención de al oyente.

De este modo, el autor se convierte en un narrador testimonial que forma parte de la historia y reconstruye los hechos acaecidos a partir de las intervenciones de los distintos entrevistados y de su propia experiencia en la investigación del caso. Lo describe Del Pino en relación con *Vidas enterradas*: “el oyente ha de ser transportado a dos historias: la principal, en este caso la de la persona que está enterrada en una fosa, y la del periodista, narrador que está tratando de investigar, de encontrar, de contar esa historia” (4 abril 2019). Los procesos, la peripecia del autor, forman parte del contenido; según De Cózar, es un recurso clásico en géneros como la novela negra, y útil porque “todo lo que le pasa y lo que descubre el periodista/detective es lo que conoce, paulatinamente, el oyente” (8 abril 2019).

El periodista, que se había planteado escribir un libro sobre las ‘cloacas’ del Estado, acabó plasmando su investigación en un *podcast*, que permite al oyente seguir el proceso periodístico: “Hay dos historias aquí, la de V, y la que permite ver los aciertos, pero también los errores del periodista” (Ruiz de Elvira, 2016). En *Le llamaban Padre*, para evidenciar los dos planos del relato, se optó por diseñar una especie de ‘notas al pie’ dichas por Carles Porta como narrador principal e investigador con un tratamiento sonoro diferenciado, que aclaraban dudas, ampliaban conceptos o justificaban decisiones narrativas.

A pesar de que la presencia e implicación directa del autor en el *podcast* narrativo puede ser un aliciente para conectar con la audiencia, lo cierto es que éste no siempre actúa como hilo conductor en la narración, de modo que puede dejar en manos del personaje principal el desarrollo de la trama. De ahí que su elección sea fundamental, pues puede llegar a determinar aspectos estructurales del documental. En *Yakub en Bablelandia*, el oyente asiste a la vida cotidiana de una familia de la mano de un niño saharauí de diez años que pasa sus veranos en una aldea asturiana. El que sea esta historia de vida u otra la seleccionada depende en buena parte de las capacidades expresivas del personaje.

Otra estrategia narrativa se da cuando el micrófono se convierte en el aliado del oyente, dejándole oír los diferentes retazos de vida a modo de obra coral que se suceden en un espacio, como, por ejemplo, el metro en *Metrofónica*. Independientemente de la estrategia escogida, una situación relatada por los protagonistas impacta más que un informe narrativo: se trata de convertir al oyente en “testigo de una problemática y así estar más cerca de ponerse en el lugar de quienes la sufren, lo cual redundará en su compromiso con el documental y con la temática (Godinez Gaday, 2018:170).

### 5.3.3. La estructura narrativa

Si se parte del principio de que la estructura es cómo se organizan las piezas o diferentes partes de un relato, las opciones para el autor de un *podcast* narrativo se multiplican exponencialmente, ya que su producción conlleva también un proceso de creación sonora. Conviene recordar que “cada obra tiene una sola trama ...que puede contener diferentes argumentos” (García Jiménez, 1993: 152). Esta premisa asumida por los creadores de ficción ha penetrado ya en algunos documentales sonoros producidos en España. Como ya se ha comentado, en general este tipo de estos trabajos contienen como mínimo dos

niveles de narración que –sumados– constituyen la trama, aunque puedan tener entidad propia por separado. Por una parte, se relatan los resultados de la investigación periodística y, por otra, se describe el proceso de producción desde la óptica del *podcaster*, aspecto significativo porque en este tipo de trabajos periodísticos documentar los hechos no resulta fácil: “siempre frustra no conseguir más datos de una investigación” (Arturo Lezcano en *Olafo*).

Según Romero, “el documental sonoro en español está muy marcado por las líneas narrativas del reportaje o la crónica, en las que prima la presencia sonora del periodista o locutor durante el relato” (2018: 36). Si bien continúa en parte siendo cierto, el *podcast* narrativo ha asumido una narrativa que lo aleja del mero informe expositivo de los hechos. De entrada, resulta fundamental tener claro *a priori* si se realizará una producción unitaria o seriada, resuelta en varios episodios convenientemente titulados, como si de una serie de ficción se tratase. Sin desmerecer la primera opción, ha sido el planteamiento de la serialización como estrategia narrativa la que más ha estimulado la búsqueda de nuevos modos de relatar.

Esta concepción comprende una macro-estructura para la historia completa y una organización propia para cada episodio, lo que implica una toma de decisiones en relación a la jerarquización de los datos. Con la macro-estructura se sientan los fundamentos de la organización episódica. Ahora bien, cada uno de los capítulos precisa de unas estructuras internas que definan el clímax y los momentos valle, que alternen elementos de continuidad y contraste guardando coherencia entre las partes. Obviamente, siempre debe mantenerse una estrecha relación con la idea nuclear del contenido. En el fondo, esta precisión narrativa resulta fundamental para que la audiencia acepte la historia, pero además esté dispuesta a seguirla. El reto es mantener en cada momento “los puntos episódicos clave, los bloques que contienen esa definición, elementos con los que contar lo que queremos contar y para que el oyente no se pierda respecto” (León Siminiani, 4 abril 2019).

En *V, las cloacas del Estado*, la tensión narrativa se fundamenta en la intriga entendida como “un vínculo que relaciona los acontecimientos” (García Jiménez, 1993: 153). A lo largo de diez episodios se van relatando hechos que trazan el perfil de un personaje cuya identidad es revelada en el último capítulo, y describen la atmósfera socio-política de una etapa de la reciente historia española. A partir de la información que se desprende de la libreta del periodista –entendida ésta como una metáfora de la producción del documental–, el oyente en cada episodio asiste a la reconstrucción de hechos en los que ha participado el misterioso protagonista y que le permiten avanzar en la historia.

«A V se le ocurrió meterse en un proyecto que le resulta extraño a un policía, pero no tanto para la otra vida de ‘V’, la del empresario de éxito con un montón de empresas. Recordemos de qué iba aquello de Ciudad Alman Sur» (episodio 6).

Para entender lo acaecido cada episodio, se adentra en las circunstancias que rodearon cada una de las acciones de ‘V’ en el contexto sociopolítico de la época. De tal modo que, además de la intriga como estrategia para mantener la atención del oyente, el autor perfila una atmósfera que detalla los entresijos de las cloacas.

El suspense y la meta que se ha propuesto el propio autor Pablo Romero, implicado emocionalmente en la historia, son claves para entender la tensión narrativa que se desprende en *Las tres muertes de mi padre*:

«En los textos de la serie había metido unos cuantos mensajes ocultos. La idea era que determinadas personas se pongan en contacto conmigo. Como si fuera una película de detectives. De locos... ¿Quizás un nuevo testigo? ¿Un político? ¿otro policía?»

Obviamente, para saber si el periodista consiguió lo que se proponía, la única opción es seguir escuchando el *podcast*. Podría decirse que el conflicto está presente en los sucesos relatados, pero también en cada una de las fases de la producción, un aspecto éste último que debe ser revelado para redimensionar el valor del documental.

En una serie audiovisual de ficción, los personajes principales están envueltos en una trama con argumentos diversificados que el guionista ha articulado de manera coherente para dar sentido a la historia. Ese control que ejerce el autor adquiere un significado distinto en el *podcast* narrativo: durante el proceso de producción, pueden aparecer nuevos personajes que planteen un cambio de rumbo al inicial planteamiento del relato. Para asegurar que el oyente no pierde el hilo conductor, la estrategia habitual es elaborar un primer episodio introductorio para presentar las claves del conflicto y un último a modo de resolución. El resto se estructura con una entrada, que resume lo acaecido, para a continuación presentar el nuevo conflicto que, pese a parecer concluido, da lugar a uno nuevo que será abordado en el episodio siguiente proponiendo al oyente el juego de convertirse en detective (Berry, 2015: 300). Sin embargo, cada producción diseña su propia estrategia. Así, en *Las tres muertes de mi padre*, cada capítulo se cierra con una frase que añade incertidumbre sobre lo que sucederá como “Y yo me preguntaba, ¿cuál sería la reacción del juez ante semejante giro?”, circunstancia que se esclarecerá en el tercer episodio.

En *V, las cloacas del Estado*, el periodista avanza cuál será el argumento del siguiente con frases como “Y el único responsable de que se le haya permitido hacer algo así es el Ministerio del Interior. En el próximo capítulo trataremos de ver por qué” (episodio 8). Quizás sea en *Le llamaban padre* donde se encuentren los finales más elaborados, ya que se sostiene la tensión mediante preguntas que se hace el periodista que se mezclan con fragmentos de entrevistas, a modo de retazos de los sucesos que serán ampliados en el capítulo siguiente. Aunque con estas tácticas se encadena episodio tras episodio, cada uno de éstos debe tener entidad propia. En relación con el consumo, lo habitual es hacerlo de forma lineal, ahora bien, si un oyente decide realizar una escucha aleatoria, el capítulo debe funcionar.

#### 5.3.4. El tratamiento sonoro

La creencia de que el tema en sí mismo resulta suficiente para mantener el interés de la audiencia se convierte en una falacia, especialmente significativa en el caso del *podcast* narrativo, ya que “si escucharlo es aburrido, su alcance será menor” (Godínez Gaday, 2018: 169). En este sentido, el autor defiende la introducción de la ficción, aunque la dimensión del relato sea eminentemente periodística. Quizás por ello lo define en tanto que documental sonoro como “un terreno en el cual se realza el valor narrativo del sonido y donde se pueden utilizar todas las herramientas que nuestra creatividad impulse con el objetivo de contar una historia” (Godínez Gaday, 2018: 156). Con independencia de la inclusión o no de la ficción, el *podcast* narrativo debe explorar y profundizar en los recursos expresivos sonoros.

Desde esta perspectiva, varias son las vías para la reconstrucción de una situación de la cual no se dispone de documentación sonora. Quizás la más evidente sea la creación de una escena completa en la que los actores representen lo acaecido, un recurso bastante habitual en los relatos de *Negra y criminal: el caso real*. Esta adaptación sonora permite perfilar una atmósfera que se nutre de diálogos y efectos diegéticos; sin embargo, combinar la ficción con la no ficción puede mostrarse de maneras diversas. Un ejemplo de sencillez, pero no por ello ineficaz, se encuentra en *Valencia destroy*, donde el

periodista se hace acompañar por una máquina llamada Ada, cuya voz recuerda a un robot, en su recorrido por la ‘ruta del bakalao’.

Más allá de la inclusión o no de la ficción, el tratamiento específico de lo acústico debe ser consecuencia de un diseño sonoro que evoque y traslade al oyente “a ambientes, a escenas, a momentos” (De Cózar, 8 abril 2019) estimulando “una experiencia inmersiva” (León Siminiani, 4 abril 2019). Sin dejar de lado la dimensión estética, la exploración de los recursos sonoros debe también aportar información: la música, los efectos sonoros e incluso el silencio han de tener sentido en la historia, es decir, no deben ser meros elementos ornamentales. Para ello, el creador debe escuchar previamente para conocer el universo sonoro donde la historia se desarrolla. Así, sabrá “qué elementos hay en los espacios que los hacen acústicamente interesantes. Qué suena y qué es mudo y, por lo tanto, cómo solucionarlo con conversación” (De la Cruz). El *podcast* narrativo demanda una actitud sonora que comienza a ejercitarse desde el primer momento: considerar que los hechos ocurren en entornos sonoros induce a grabar los testimonios de modo que se capte el ambiente de cafetería, de oficina, etc. Pero ello no es suficiente, ya que hay que “grabar todo. Desde el principio. Desde cuando se sale a la calle, el camino hasta llegar al protagonista, el timbre del portero automático” (Del Pino, 4 abril 2019).

Si la aceleración digital ha traído consigo la fugacidad informativa como realidad, lo cierto es que la tecnología ha mejorado el proceso de captura, edición y postproducción sonora, una ventaja que el periodismo narrativo sonoro debe convertir en rutina: qué suena y qué debe sonar, ya que el autor tiene la obligación de expresar ambientes, situaciones, emociones y personajes en forma sonora. Por ejemplo, en primer plano al periodista explicando las declaraciones de un policía mientras en segundo se percibe el ambiente de oficina, construido a base de efectos y voces (*Las tres muertes de mi padre*, episodio 4). O en *Le llamaban padre*, cuando en segundo plano se oyen los pasos de *runners* para ilustrar las primeras conversaciones entre el periodista y el policía que investigó el caso. De hecho, su diseño sonoro otorgó a cada personaje, a cada situación un tratamiento específico, un *leit motiv* individualizado y una tipografía sonora.

Desde esta perspectiva, el *podcast* narrativo, al igual que el documental, “tiene la capacidad de trasladar lo vivencial al oyente: porque el sonido es orgánico, es movimiento, es memoria y es intimidad” (Romero, 2018: 37). “El sonido construye y define los espacios, las distancias las, alturas: estoy ahí dentro” (León Siminiani, 4 abril 2019). Decidir y ejecutar un diseño sonoro y entender en todo caso el texto –todo el texto– como *texto sonoro* y hacerlo en toda su extensión: las voces, la narración, los espacios. Un trabajo de producción y postproducción imprescindible para conquistar como narradores la imaginación del oyente y convertir el relato “en experiencia de quienes escuchan sus historias” (Benjamin, 2009: 45).

#### 5.4. Ideas destacadas

El *podcast* narrativo se entronca con un nuevo modelo de producir relatos periodísticos cocidos a fuego lento a partir de la profundización en temáticas alejadas de la agenda mediática. Este modo de observar y reconstruir el entorno genera rutinas de producción propias que pasan, primero, por una implicación personal del periodista, quien se convierte en parte de la historia y, segundo, por un tratamiento sonoro que demanda una

cuidada explotación de aquellos recursos expresivos que enfatizan la vinculación emocional con el oyente.

De ello se deriva la creación de dos tramas diferenciadas que van interconectándose a lo largo de la narración. Por una parte, la voz de personajes que relatan en primera persona sus vivencias y, por otra, la del periodista que da cuenta de las dificultades con las que se ha enfrentado durante el proceso creativo. Si la palabra hablada es fundamental en el *podcast* narrativo, también lo es el diseño de tipografías sonoras que potencien emociones en el oyente, al tiempo que se le revelan datos informativos. Acercar el mundo a la intimidad de la escucha es otro valor presente en el consumo del *podcast* ya que el uso de los auriculares provoca el aislamiento del entorno en aquel que los utiliza.

Se está, pues, ante historias de carácter universal que abordan experiencias personales, una característica que las hace permanecer en el tiempo rompiendo así las dinámicas de producción de la actualidad informativa, casi exclusivamente condenada a la actualización de los hechos exigida por el *aceleracionismo* digital. En general, la mayoría de éstos han sido considerados de interés informativo por lo que han formado parte del contenido de medios informativos. Esta circunstancia, lejos de ser un problema, se convierte en una oportunidad para generar nuevas miradas y nuevos enfoques periodísticos, que demandan de un tiempo extenso para su producción.

Una de las características del *podcast* narrativo es la serialización, una circunstancia que afecta a la estructura del relato. Ello implica diseñar el relato asumiendo estructuras asociadas a la ficción contemporánea, organizar la propuesta en episodios que deben mantener una coherencia narrativa entre sí y estímulos y tropos que provoquen en el oyente la necesidad de continuar escuchando. Pese a la escasa experiencia en el campo del documental sonoro de la radio española, el balance de la evolución de este tipo de producciones puede considerarse positivo dado el nivel alcanzado por la mayoría de los proyectos de *podcasts* narrativos realizados.

## 5.5. Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. *El Narrador*. (2009) Traducción española de Jorge Navarro. Madrid, Abada,
- Berry, R. (2016). Podcasting: Considering the evolution of the medium and its association with the word “radio”. *The Radio Journal – International Studies in Broadcast & Audio Media*, 14: 1, 7–22. DOI: [https://doi.org/10.1386/rjao.14.1.7\\_1](https://doi.org/10.1386/rjao.14.1.7_1)
- Berry, R. (2015). “Serial and Ten Years of podcasting: Has the medium grown up?”. En M. Oliveira, y F. Ribeiro. (Eds.) (2015) *Radio, sound and Internet. Proceedings of Net Station International Conference* (pp. 299-309). Braga: CECS - Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade Universidade do Minho. En línea: <http://hdl.handle.net/1822/38024>
- Bonini, T. (2015). La “segunda era” del podcasting: El podcasting como un nuevo medio de comunicación de masas digital. *Quaderns del CAC*, 18(41), 23-32.
- Caparrós, M. (2003) “Taller de Periodismo y Literatura. Fundación del Nuevo Periodismo. Recuperado de <http://transdisciplina2.tripod.com/104-caparros1.htm>
- Castellví, A. (4 de junio de 2018). El misteri de Tor, ara a la ràdio. Carles Porta revisita el cas amb un podcast que s’estrena avui a la web de Catalunya Ràdio. *ARA*. Recuperado de [https://www.ara.cat/media/misteri-Tor-ara-radio\\_0\\_2027197263.html](https://www.ara.cat/media/misteri-Tor-ara-radio_0_2027197263.html)
- Cornejo, A. (2018). Paisaje sonoro y documental. En Ch. De Beauvoir (Coord.), *Historias, terrenos y aulas: La narrativa sonora en español des de dentro* (pp. 75-93). Bogotá: Ediciones Uniandes.
- De Beauvoir, Charlotte (Coord.) (2018) *Historias, terrenos y aulas. La narrativa sonora en español desde dentro*. Bogotá.: Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes.
- De Beauvoir, Ch. (2015). El documental radiofónico en la era digital: Nuevas tendencias en los mundos anglófono y francófono. *Razón y Palabra*, 19(91), 369-388.
- Escuela Radio Ambulante (2019). *El arte del pitch*. Recuperado de <http://escuelaradioambulante.org/el-pitch/>
- Espinosa de los Monteros, M.J. (28 de noviembre de 2017). Valencia Destroy, el podcast que deconstruye la ruta del bacalao. Conocemos los entresijos del último éxito de Podium Podcast. *El País. Días de vino y podcasts*. Recuperado de [https://elpais.com/elpais/2017/11/28/dias\\_de\\_vino\\_y\\_podcasts/1511862923\\_867701.html](https://elpais.com/elpais/2017/11/28/dias_de_vino_y_podcasts/1511862923_867701.html)
- García Jiménez, J. (1993). *Narrativa audiovisual*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Godínez Gaday, F. (2108). “La ficción en el documental sonoro. Defensa y propuesta. Ch. De Beauvoir (Coord.), *Historias, terrenos y aulas: La narrativa sonora en español des de dentro* (pp. 150-171). Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Gutiérrez, M. (2016). “La programació radiofònica: els continguts en procés de canvi”. Martí, JM & Monclús, M. (eds), *Informe 2012-2014 sobre la ràdio a Catalunya*. (pp. 63-81). Bellaterra. Serveis de Publicacions Universitat Autònoma de Barcelona. Recuperado de <http://www.l-obsradio.cat/files/informeannual/docs/uab-informe-radio-2012-2014-web-cobertes.pdf>
- Lindgren, M. (2016). Personal narrative journalism and podcasting. *The Radio Journal – International Studies in Broadcast & Audio Media*, 14(1), 23-41. DOI: [https://doi.org/10.1386/rjao.14.1.23\\_1](https://doi.org/10.1386/rjao.14.1.23_1)
- Lindgren, M. (2014). ‘This Australian life’: The Americanisation of radio storytelling in Australia. *Australian Journalism Review*, 36(2), 63-75.
- Moreno, E. (2005). Las “radios” y los modelos de programación radiofónica. *Comunicación y Sociedad*, 18(1), 61-111.

- Neveu, E. (2014). Revisiting narrative journalism as one of the futures of journalism. *Journalism Studies*, 15(5), 533-542. DOI: <https://doi.org/10.1080/1461670X.2014.885683>
- Puerta, A. (2011). El periodismo narrativo o una manera de dejar huella de una sociedad en una época. *Anagramas*, 9(18), 47-60. DOI: <https://doi.org/10.22395/anqr.v9n18a3>
- Radio Ambulante (2013). *Manual para productores de Radio Ambulante*. Recuperado de [http://radioambulante.org/wp-content/uploads/2013/09/Manual\\_Productores-RA.pdf](http://radioambulante.org/wp-content/uploads/2013/09/Manual_Productores-RA.pdf)
- Romero, L. (2018). “La extraordinaria “banalidad” del tiempo y del espacio”. En Ch. De Beauvoir (Coord.), *Historias, terrenos y aulas: La narrativa sonora en español des de dentro* (pp. 26-43). Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Rosique-Cedillo, G. y Barranquero-Carretero, A. (2015). Periodismo lento (*slow journalism*) en la era de la inmediatez. Experiencias en Iberoamérica. *El profesional de la información*, 24(4), 451-462. DOI: <https://doi.org/10.3145/epi.2015.jul.12>
- Rubio, J. (24 de mayo de 2018). “Las tres muertes de mi padre”: del chaval de 17 años al periodista que investiga un atentado de ETA sin cerrar. *El País*. Recuperado de [https://verne.elpais.com/verne/2018/05/24/articulo/1527147283\\_932884.html](https://verne.elpais.com/verne/2018/05/24/articulo/1527147283_932884.html)
- Ruiz de Elvira, A. (12 de octubre de 2016). Las sombras de cuatro décadas. ‘V, las cloacas del Estado’ traslada el periodismo de investigación al ‘podcast’. *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/cultura/2016/10/04/television/1475571075\\_202034.html](https://elpais.com/cultura/2016/10/04/television/1475571075_202034.html)
- Viñas, S. y Segura, C. (2018) “Radio ambulante: historias sin fronteras”. En Ch. De Beauvoir (Coord.), *Historias, terrenos y aulas: La narrativa sonora en español des de dentro* (pp. 122-144). Bogotá: Ediciones Uniandes.

## Entrevistas

- De Cózar, Álvaro. Guionista y director de *V. Las cloacas del Estado* (Animal maker para Podium Podcast). Comunicación con los autores, 8 de abril de 2019
- De la Cruz, Macu. Redactora, documentalista y realizadora de RNE. Autora de *Generación al descubierto*. Premio Italia 1988. Comunicación con los autores, 6 de abril de 2019.
- León Siminiani, Mona. Directora de *Negra y Criminal* (Podium Podcast). Comunicación con los autores, 4 de abril de 2019
- Del Pino, Javier. Director de *A vivir que son dos días* (Cadena Ser). Vidas enterradas serie documental (2018/2019). Comunicación con los autores, 4 de abril de 2019