



## TITULARES

- [Melodrama del siglo XXI: entre el exceso y el mínimo](#)
- **[Y soñar, con las mismas manos... Diez años de Cine Pobre y su utopía sociocultural](#)**
- [Utopía o realidad \(reflexiones sobre Periodismo ciudadano\)](#)
- [La radio en Internet: El reclamo de un nuevo producto radiofónico diseñado para la red](#)
- [Teledramas, series y telenovelas: ¿reflejos del variado entramado social?](#)
- [Cumpleaños](#)

## Melodrama del siglo XXI: entre el exceso y el mínimo

Por Joel del Río, tomado de [www.cubacine.cult.cu/sitios/revistacinecubano/digital25.htm](http://www.cubacine.cult.cu/sitios/revistacinecubano/digital25.htm)

Desde las mujeres fatales del cine mudo hasta las sufrientes heroínas de Pedro Almodóvar y Lars von Trier, el melodrama conserva sus «figuras» emblemáticas y los modelos de comportamiento de personajes que poblaron y construyeron el imaginario colectivo de numerosas generaciones, en los ámbitos opuestos, y complementarios, de la domesticidad y la pasión, los valores familiares y el pecado, el deber y el deseo. Desde sus primeros tiempos de evolución teatral y cinematográfica, el melodrama utilizó arquetipos que simbolizaron virtudes y maldades humanas, el orden y el desorden dentro de la sociedad patriarcal, de modo que en sus catálogos se cuentan decenas de filmes más responsables y comprometidos con la realidad de lo que suele reconocer cierta crítica apresurada a catalogarlo como irreal y evasivo. Porque más allá de las bifurcaciones obligatorias entre el bien y el mal, entre el fracaso y la redención, algunos personajes de los melodramas, las comedias románticas y las piezas trágicas, lograron acercarse a las complejidades inherentes a la naturaleza humana.

El cine contemporáneo intenta eludir la metafísica del anquilosamiento, y sin renunciar al sentimentalismo, ni a las peripecias emotivas, ni a la identificación con el héroe, propias de la tragedia y el melodrama originarios, recurre a estrategias temáticas, narrativas y estilísticas como las que a continuación enumeramos: se rebusca en la historia y en las catástrofes espirituales del pretérito; el melodrama y la comedia romántica se imantan de matices trágicos y de reflexiones sobre la condición humana inherentes al cine de autor; hay un rescate del discurso femenino y de la mujer como protagonista; se tiende a privilegiar el protagonismo de personajes marginales, desfavorecidos, enajenados, gays; abunda la combinación y el mestizaje con otros géneros; se recurre al multiplot, la coralidad y la fragmentación y, más que todo, predominan las tendencias contrapuestas que privilegian el exceso o la minimización.

Varios autores y obras ejemplifican estas estrategias. En la cuerda de retomar los colores, sensaciones y personajes de antaño, en ese viraje a los rituales antiguos o a circunstancias particularmente grávidas de personajes históricos, se ubican algunos de los mejores melodramas y tragedias de época en la primera década del siglo XXI. Emergen filmes que apuestan por el subrayado sentimental, la victimización del protagonista, y la música como apoyo a la emoción, que son características típicas del melodrama, un género siempre dispuesto a recrear sus historias de fracaso e infortunio dentro de periodos históricos pretéritos, cuando las estrictas normas clasistas y los prejuicios sexuales impedían la realización personal o la concreción del sentimiento filmes de James Ivory, el maestro del *costume drama*, quien se mantiene en el candelerero a pesar de que sus mejores días quedaron en las décadas anteriores, cuando entregó *Una habitación con vista*, *El regreso a Howards End* o *Lo que resta del día*. Ivory realizó varios dramas sentimentales, todavía pletóricos de belleza visual, elegancia y madurez en el manejo de los temas y la conducción de los actores. Así queda demostrado en el retro *La copa dorada* (2000) y la contemporánea

*Le divorce* (2003), obras típicas de la *qualité* cinematográfica del autor, con irreprochable ambientación, profesionalidad técnica y brillantez interpretativa, las mismas características que sobresalen en *The White Countess* (2005), nueva incursión en el universo de las relaciones sentimentales ahogadas por el puritanismo y las diferencias de clase.

En diversas geografías, han sido varios los autores más excelsos e inequívocos que recurrieron a los géneros convencionales para continuar sus filmografías. En Cuba, Humberto Solás sería el líder del melodrama contemporáneo con sus dos obras postreras: *Miel para Oshún* (2002), que recorre la travesía desde la capital hasta lo más intrincado de la Isla, en busca de las fuentes nutricias del personaje protagónico, cuyo viaje se convierte en un decisivo encuentro no solo con su madre y familia, sino también con su verdadera identidad, con lo más valioso de la Cuba profunda, y *Barrio Cuba* (2005), que comparte y redimensiona, sin remordimientos ni complejos, algunos motivos acendradamente románticos, como el amor imposible o el desamor sin paliativos, la muerte que cae como un rayo y reduce la vida de los personajes a cenizas, y la mujer fatal que vive amando a quien no debe, desdeña a quien la adora, y es capaz de los más tremendos sacrificios por ayudar a los merecedores de su ternura.

La crisis económica y filosófica generada por la desaparición de la Unión Soviética y del campo socialista, la expansión del sustrato ideológico que proclamaba la crisis del autor, el llamado «fin de la historia» y la entronización del pensamiento único; el deceso de Tomás Gutiérrez-Alea, Manuel Octavio Gómez, Santiago Álvarez y Humberto Solás, así como el acceso a la realización de jóvenes no siempre deudores de la heredad legada por el ICAIC histórico, han propiciado el indiscutible reciclaje de los géneros tradicionales. La inclinación al melodrama encontró en los primeros años del siglo XXI, el fermento más propicio para extenderse, y la mayoría de los largometrajes evidencian la subordinación a la tipología de personajes, los códigos narrativos y la iconografía propia del melodrama de autor o la pieza trágica, como ocurre con Fernando Pérez en *Suite Habana* (2003) y en *José Martí, el ojo del canario* (2010). Evidente preferencia por estos géneros, en variantes rebuscadas y barrocas, intergenéricas y posmodernas, pueden encontrarse en las películas de Juan Carlos Cremata *Viva Cuba* (2005), *El premio flaco* (2009) y *Chamaco* (2010); en *Video de familia* (2002) de Humberto Padrón; *Habana Blues* (2005) del español Benito Zambrano; *Páginas del diario de Mauricio* (2006, Manuel Pérez); *El Benny* (2006, Jorge Luis Sánchez); *Personal Belongings* (2007), ópera prima del guionista Alejandro Brugués; *La noche de los inocentes* (2007, Arturo Sotto); *La edad de la peseta* (2007), debut de Pavel Giroud; *Los dioses rotos* (2008, Ernesto Daranas); *Larga distancia* (2010, Esteban Insausti) y *Casa vieja y Marina*, los filmes realizados por Lester Hamlet y Enrique Álvarez en 2010 y 2011, respectivamente.

En cuanto al cine de autor internacional, Alain Resnais en Francia y Woody Allen en Norteamérica, representan el emblema del cine personal e intimista. Luego de cincuenta años realizando películas que cambiaron el decurso cinematográfico en el Viejo Continente, Alain Resnais estrenó con notable éxito, fuera y dentro de Francia, tres películas cercanas al espíritu de la comedia sentimental anglosajona o de la opereta francesa: *Pas sur la bouche* (2003), una especie de continuación musical y artificiosa de la anterior *Conocemos la*

*canción*; *Corazones* (2006), comedia ligera y sutil, aguda reflexión sobre la soledad y los muchos muros de apariencia que construimos para defenderla, y *Les Herbes Folles* (2009), tragicomedia colorística, espectacular y luminosa, con pinceladas surrealistas, construida sobre una cadena de las casualidades y contradicciones que abren abismos insondables y dificultan las relaciones humanas. Woody Allen derivó a las comedias románticas y satíricas, como *Small Time Crooks* (2000), *La maldición del escorpión de jade* (2001) y *Hollywood Ending* (2002). A partir de *Anything Else* (2003) y *Melinda y Melinda* (2004), Allen intenta conectar con un público más joven, hasta que su tono se vuelve sombrío, dostoievskiano, en *Match Point* (2005), pesimista reflexión sobre la falta total de ética en el mundo de las altas clases sociales. También se mueven en los lindes del cine criminal, y están rodadas en Gran Bretaña, *Scoop* (2006) y *Cassandra's Dream* (2007), hasta la llegada de la comedia romántica pura, de sesgo turístico, diálogos chispeantes con regusto amargo, y perfecto equilibrio entre humor y melodrama, que es *Vicky Cristina Barcelona* (2008). Posteriormente, Allen retorna, con *Whatever Works* (2009), la aleación de elementos cómicos y románticos, así como regresa a las fábulas de corte amoroso, con moraleja y matices fantásticos en *You Will Meet a Tall Dark Stranger* (2010) y en la muy popular *Midnight in Paris* (2011).

La conquistada veracidad de la tragedia y el melodrama se recicla mediante varias películas de autores interesados en retratar el contexto social y epocal, como el francés Laurent Cantet, el argentino Pablo Trapero y los hermanos Dardenne, quienes trabajan temas, personajes y conflictos genéricos a través de códigos propios del cine documental, o del llamado cine directo, como la cámara en mano, actuaciones sobrias, improvisación, luz natural, exteriores, sonido diegético y temas de amplia repercusión sociológica. Representantes de un cine de sesgo social y profundo contenido humanista, más que político, los belgas Jean-Pierre y Luc Dardenne sostuvieron el estandarte de un cine concentrado en personajes rechazados, que tratan de alcanzar la integración social y emocional. Sus jóvenes protagonistas siguen estando en busca del afecto, el apoyo imprescindible o la identidad perdida, y por tanto están marcados por el abandono, la decepción y la doble moral de la sociedad, de modo que los Dardenne siempre aluden a la irresponsabilidad de los padres y a las conflictivas relaciones entre los progenitores y sus descendientes. *El hijo* (2002) se aparta de la tradicional manipulación emocional del melodrama, pero restituye la casualidad de resultados trágicos que es tan común en el género, y se concentra en la dificultad de lograr el perdón y la paz de espíritu. A través del estilo nervioso de la cámara, *El niño* (2005) plantea la historia de Bruno, de veinte años, y Sonia, de dieciocho, quienes viven del subsidio de ella y de los robos de él. Para el tercer acto, los Dardenne nos preparan un final de redención, con algún matiz de confianza en el mejoramiento humano y la utilidad de la virtud. *El silencio de Lorna* (2008) se acerca al tema de la inmigración clandestina, mientras que *El niño de la bicicleta* (2011) está protagonizada por Cyril, un chico de once años, que se escapa constantemente del hospicio donde lo abandonó su padre después de prometerle que volvería a buscarlo.

Entre las características dominantes de los melodramas, las piezas trágicas y las comedias románticas de autor deben mencionarse la representación, a todos los niveles, de la experiencia femenina. Junto a realizadoras de considerable prestigio como las españolas

Iciar Bollaín e Isabel Coixet, o las francesas Catherine Breillat y Claire Denis, Sofía Coppola contribuyó a instaurar el discurso femenino desde que dirigió *Las vírgenes suicidas* (1999), película que cuenta la historia de cinco muy jóvenes muchachas que se suicidaron sin razón aparente, más allá del pánico a la adultez, al sexo, a la responsabilidad. Seres alienados de su contexto son los protagonistas de *Perdidos en Tokio* (2003), *María Antonieta* (2006) y *Somewhere* (2009), filmes que Sofía Coppola ha realizado para mostrar el estupor de personajes, mujeres u hombres, empujados más allá de sus propias capacidades para comprender y manejar la realidad. A pesar de que el cine de Sofía Coppola suele ser interpretado a la luz de la mirada femenina, debe tenerse en cuenta que sus películas suelen incluir adolescentes, u hombres mayores, en plena crisis de valores, ante conflictos que son incapaces de solucionar, personajes perdidos en un entorno que apenas entienden y con el cual han dejado de comunicarse.

El culto a lo femenino que subyace en algunos melodramas y tragedias del siglo XXI se vio reforzado por la insistencia en presentar personajes marginales, encarnaciones de «el otro», el desfavorecido social, el discriminado racial, o el diferente en cuanto a su inclinación sexual. Por ese camino se insiste en la enajenación, el descentramiento y la alteridad de los protagonistas en melodramas filiales que naturalizaron los personajes raros, alienados, enfermos, y también gays o lesbianas, como ocurre en el cine de Todd Haynes, Kim Ki-Duk y Ang Lee, entre otros. Capacitado para incursionar con éxito en diferentes géneros cinematográficos, incluso en la sorprendente manipulación de códigos procedentes de paradójicos orígenes, y dispuesto a continuar sus reflexiones sobre el peso de los mitos, la familia y las tradiciones, Ang Lee postula un ideario personalísimo sobre el aislamiento, la incomunicación y el sacrificio, sobre el valor de la contención y el respeto a principios ancestrales que constituyen los fundamentos de la civilización. El director sorprendió a todos con *Tigre y dragón* (2000), puesta que estiliza hasta el delirio las aventuras de artes marciales, al tiempo que relata sendos romances. Luego, intentó reactivar y combinar el melodrama y el oeste en *Brokeback Mountain* (2005), filme que se atrevió a presentar personajes soslayados y clandestinos, sujetos casi ignorados en la tradición del cine industrial norteamericano, y a relatar una historia de amor doliente entre dos hombres. A pesar de las múltiples manifestaciones de censura e intolerancia despertadas por *Brokeback Mountain*, el próximo proyecto de Ang Lee se adhiere a un espíritu mucho más provocativo. *Lust, Caution* (2007) representa exactamente lo opuesto de la película anterior, pues contaba una relación fugaz, que se realiza en solo un instante, pero ocasiona heridas que nunca se cierran.

A través del regusto observacional y la recreación de cierto espíritu contemplativo, varios autores derivaron hacia la desdramatización minimalista. La primera década del siglo XXI presenta piezas trágicas y melodramas con empleo exiguo de la música, discreción absoluta en la utilización de las locaciones y de la dirección de arte, y movimientos de cámara más bien tenues y tendientes al quietismo. Cierta crítica ha catalogado de minimalistas a directores como Tsai Ming-liang, Nuri Bilge Ceylan o Pedro Costa, caracterizados por su austeridad y por el despojamiento de todo adorno o artificio, dentro de una tradición de tragedia ascética que se remonta al cine de Robert Bresson, pero también parcialmente a la

quietud, morosidad y bajo perfil narrativo de ciertas obras realizadas por Roberto Rossellini, Satyajit Ray, Yasujiro Ozu, Andy Warhol y Chantal Akerman, maestros de estilos antiemotivos, desprolijos o escuetos.

La desdramatización fue estrategia que derivó hacia un tipo de melodrama, comedia romántica o pieza trágica de un perfil narrativo muy bajo, sostenido por el principio de la incertidumbre respecto a los móviles de los protagonistas o al sesgo definitivo de los acontecimientos. La ralentización de las acciones y las escasas peripecias, así como la sobriedad en cuanto al subrayado de la música o al tono de los intérpretes, permiten eludir, al menos parcialmente, la reconcentración en los modos expositivos tradicionales de estos géneros. Por ejemplo, la trilogía del taiwanés Tsai Ming-liang integrada por *¿Qué hora es allá?* (2001), *The Skywalk is Gone* (2002) y *La nube errante* (2005, *The Wayward Cloud*), está protagonizada por el personaje de Hsiao Kang (que interpreta Lee Kang-Sheng) un joven marginado por su sensibilidad femenina, mórbida. La soledad o la incomunicación son sensaciones que rodean a los protagonistas de *No quiero dormir solo* (2006), película que aborda el tema homosexual con profunda ternura y sutileza, pues los planos estáticos y momentos musicales manifiestan una suerte de correlato sobre las emociones más íntimas de los personajes. Resalta la parquedad de los diálogos, y las acciones insinuadas más que directamente presentadas, además del juego permanente del cineasta entre lo grotesco y lo poético, la vulgaridad y la excelsitud.

Nuri Bilge Ceylan, el poeta del desarraigo, dirigió la llamada trilogía provinciana: *Kasaba o La pequeña villa* (1997), *Mayis Sikintisi o Nubes de mayo* (1999) y *Uzak o Distante* (2002), con actores no profesionales y a partir de cronicar el extrañamiento del individuo en medio de una vida monótona, descrita en sus más elementales detalles. Mediante tomas estáticas, planos secuencias que retratan exteriores inertes, silencios y calma, Ceylan se confiesa un observador de la complejidad del alma humana, con sus paradojas en cuanto a lo sagrado y lo banal, el amor y el odio, el error y el perdón. En *Climas* (2006), los papeles principales fueron interpretados por Nuri Bilge en persona, y por su esposa en la vida real, Ebru Ceylan. El filme discursa sobre las pequeñas cosas que hacen felices o infelices a los seres humanos, en una suerte de veleidad espiritual a la cual estamos predestinados. Los personajes principales son un par de solitarios, que resisten como pueden el clima cambiante de su intimidad. Concomitante con el melodrama filial, *Tres monos* (2008) se concentra en torno a una familia dislocada, que intenta mantener la unión con el desesperado recurso de ocultar ciertas verdades. Esta familia toma la actitud de los llamados tres monos sabios, aquellos que no ven, no oyen y no hablan, en franca alusión a todas las personas negadas a involucrarse en los problemas, a esquivar los temas penosos o complicados. También parecida a las películas de Kiarostami en cuanto a la exhibición de los pequeños pueblos campestres, en medio de la inhóspita estepa, *Érase una vez en Anatolia* (2011) se inclina hacia el cine criminal, detectivesco y de misterio, aunque los temas que toca, y el estilo narrativo, resultan muy parecidos a los de sus anteriores piezas trágicas, todas ellas afincadas en la morosidad del relato y la renuncia a los subrayados melodramáticos.

A partir del acercamiento detallado, documental, a situaciones límite y a seres humanos que padecen la inseguridad y la pérdida, hasta sentirse colocados en un extremo de vulnerabilidad e hiperestesia, el portugués Pedro Costa ha realizado películas con presupuestos mínimos, que le permitan el completo control de los recursos, e intervenir en la mayor cantidad de rubros posibles. Sus mejores películas consiguen un discurso extraordinariamente fresco y natural, como resultado del empleo a fondo de las posibilidades que ofrecen las cámaras de video digital, cada vez más ligeras. Su cine puede ser visto cual apropiación de las técnicas del denominado cine directo y de los documentales en 16 mm comunes en los años cincuenta y sesenta. Así, el cineasta se mueve entre el realismo testimonial y el tenebrismo pictórico (queda al espectador denotar los parecidos con Rembrandt, Velázquez, Goya o Caravaggio), y aunque algunos insisten en interpretar sus filmes en términos documentales, Costa desprecia el formato clásico con entrevista o voz en *off*, porque prefiere utilizar como actores a gente que interpreta su propia vida. *Huesos* (1997), *En el cuarto de Vanda* (2000) y *Juventud en marcha* (2006), conforman una suerte de trilogía que presenta una nueva e hipnótica concepción del realismo y de la metáfora en el cine, pues encuentran la belleza en las imágenes menos aparentes. Costa continuó retratando personas que habitan la periferia, el submundo de los desarraigados y solitarios. Y tales preferencias dialogan con la vertiente nihilista que siempre caracterizó al director, quien desde muy joven despreció el poder, las convenciones y la solemnidad del melodrama, aunque evidentemente es afín con su aire de tragedia.

En oposición al minimalismo dominante, se puede hablar del «exceso cinematográfico» como categoría estética –a partir de la definición de la teórica Kristin Thompson (en el artículo *The Concept of Cinematic Excess*, de 1999)– en los melodramas y comedias románticas que se inclinan a colocar, en su puesta en escena, una serie de aspectos desvinculados de sus fuerzas unificadoras, es decir, de la narración. De este modo, la información visual y sonora suele ser, a ojos vistas, mucho mayor que la necesaria o correspondiente para narrar esa anécdota, y los movimientos de cámara se tornan demasiado enfáticos, las actuaciones se exageran, y el colorido se vuelve agresivamente contrastante. Por esta vía, los filmes derivan hacia una especie de estilización o amaneramiento que ya forma parte del discurso cinematográfico-melodramático, dentro de la tendencia a revalidar el *kitsch* y el *camp*, y a la entronización de la ruidosa, explosiva e incluso ridícula expresión de los sentimientos.

La comedia romántica, la pieza trágica y el melodrama posmoderno, en sus modalidades «excesivas», se caracterizan por la alusión, el pastiche y la hibridación, además del eclecticismo estilístico, y la descontextualización y recontextualización de elementos de la alta cultura y de la llamada cultura popular o masiva. El decorado, el vestuario y los colores, empleados en un sentido artificioso, devinieron códigos típicos de narraciones explícitamente relacionadas con la exaltación de las emociones y la pasión, a partir del encandilamiento y saturación de los sentidos. Tales sobreabundancias estilísticas llaman la atención del espectador y, al mismo tiempo, lo seducen y favorecen la aceptación de un argumento mil veces visto, puesto que se da por sentado «lo que está ocurriendo» y el público se detiene entonces en la artificialidad inocultable de la puesta, en la omnipresencia

de la cámara y de la música, y se recrea en el tono exagerado, por defecto o por exceso, de las actuaciones. Wong Kar-wai, François Ozon, Michel Gondry, Pedro Almodóvar y Lars von Trier, son máximos representantes del *melodrama of excess*.

Definitivas en el cine posmoderno más inimitable y estilizado, las películas de Wong Kar-wai vinculan los conceptos de memoria, pasado y nostalgia, a los conflictos del deseo insatisfecho, el instante mágico que se esfuma, la sempiterna imposibilidad de lograr lo que más anhelamos. Su atención al detalle y a la creación de una atmósfera, a través de la ralentización, la música, la iluminación y el color, le imponen al melodrama una suerte de exuberancia tonal (cultivada desde *Chungking Express*, *Days of Being Wild*, *Happy Together* y *Fallen Angels*) donde el romance se frustra telúricamente, debido a la intermitencia y la casualidad, como suele ocurrir en las grandes ciudades. Similares fatalidades rigen encuentros y desencuentros en *In the Mood for Love* (2000), cuya pareja protagónica está definida solo por su inseguridad, por la insatisfacción con sus relaciones pasadas y presentes, por la innata tristeza y la naturaleza fortuita de los breves acercamientos. En cambio, *2046* (2004) es uno de los filmes más insólitos de la historia del cine, en tanto su autor juega a construir una suerte de melodrama de ciencia ficción y fantasía futurista sobre otro episodio de amor imposible. *My Blueberry Nights* (2007) relata el viaje de una joven por América en busca de sí misma, y sus encuentros con personajes con los que comparte un creciente sentimiento de pérdida.

Singular variante de melodrama extrañado, siempre autoconsciente y a veces paródico, excesivo, enfrentó François Ozon, quien debutó con *Sitcom* (1998), un relato sobre una familia de clase alta muy perturbada sexualmente por la presencia de una rata de laboratorio. Luego, en *Amantes criminales* (1999) recurre a cierto romanticismo sombrío, siempre vinculado a las parejas de adolescentes desajustados y culpables. En *Gotas de agua sobre piedras ardientes* (2000), Ozon asume el mundo de Fassbinder, mediante un guion que dejó sin filmar el alemán, y habla sobre una pareja homosexual, de hombres con muy distintas edades, entre los cuales surge un desacuerdo que resulta ser definitivo. Su siguiente filme, *Bajo la arena* (2001), es un tratado sobre el luto y la angustia infinita por la pérdida de un ser querido. A medias entre parodia del cine criminal y la *Women's Picture*, se encuentra *8 femmes* (2002), que se ambienta en los años cincuenta, la década del *glamour* y de los *family melodrama* de Douglas Sirk. Esta película teatralizada, filmada completamente en estudio y que ocurre casi toda en una sola locación, precede a un sesgo más «serio» en la filmografía de Ozon, en el que aparecen títulos como *Swimming Pool* (2003), *5x2 – Cinco veces dos* (2004), *Tiempo de irse* (2005) y *Angel* (2007). En un estilo combinatorio similar al de Tim Burton, *Ricky* (2009) prueba con un extraño coctel: el cuento de hadas y el realismo social. En un registro más definitivamente trágico incursiona el autor con *Le Refuge* (2009), y deriva hacia la comedia romántica, interesado en retratar las diferencias de clase, con *Potiche* (2010).

Firma prestigiosa en el universo del videoclip y la publicidad, cuyos códigos llevó al cine, Michel Gondry se consagró en 2004 con *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, uno de los mejores melodramas de la primera década de este siglo. Con alambicada narración –por la



constante ruptura de la linealidad–, y una poderosa reflexión de fondo sobre la memoria, lo fútil del amor y la importancia de los recuerdos en la conformación de nuestra personalidad, la película utilizó muchas de las técnicas típicas de Gondry en sus videos musicales, como los planos largos y el tratamiento pictórico de la imagen. Este filme contiene la bizarra combinación de cine romántico, *thriller* psicológico y ciencia ficción, a través de la historia de una pareja que ha experimentado una operación de borrado de los recuerdos, y por ello se emplea una narración no lineal, que explora la naturaleza del amor y sus huellas en la memoria. A pesar de su montaje vertiginoso y sus angulaciones complicadas, el filme posee una médula emotiva romántica respecto a la posibilidad de borrar las evocaciones dolorosas y preservarnos mediante la amnesia. Historia delirante y absurda, marcada por los giros surrealistas y oníricos, odisea a través de complicados laberintos mentales, confusión de sueño y realidad, de pasado, presente y futuro, *The Science of Sleep* o *La Science des Rêves* (2006) también mezcla suspense, metafísica, cine fantástico y romántico.

*Todo sobre mi madre* (1999) y *Hable con ella* (2002) determinaron la definitiva inclinación de Almodóvar al melodrama introspectivo, complejo, inclinado al exceso mediante el delirante *collage* de estilos diversos, y la concentración en la cita y el homenaje respecto a su filmografía anterior. Película de hombres en una filmografía dominada tipológicamente por las mujeres, *Hable con ella* se aplica a la melodramatización, victimización y feminización del sujeto masculino, un camino que Almodóvar venía intentando desde *La ley del deseo* y *Carne trémula*, y que volverá a pulsar en *La mala educación* (2004) y *La piel que habito* (2011). *Volver* (2006) es a Penélope Cruz lo que fueron para Sofía Loren *La Ciocciara* o *Matrimonio a la italiana* (ambas de Vittorio de Sica), retablos donde destellar inmortal sensualidad, fotogenia, vis cómica, dramatismo, ductilidad y simpatía. Almodóvar vuelve a encarrilarse en uno de los cauces temáticos más comprobadamente fructuosos a lo largo de su carrera: el acercamiento a la psiquis femenina bajo presión, la mujer colocada en situaciones extremas, vistas a través del prisma ligero-sentimental, melodramático y/o tragicómico. *Todo sobre mi madre*, *La mala educación* y *Volver* destilan una suerte de atávica, irracional animosidad contra toda criatura que tenga, o haya tenido, pene y testículos. En cambio, *Los abrazos rotos* (2009) intenta resumir la historia de amor del famoso director con el cine y cuenta varios idilios intensos entre los cuatro personajes principales, pero sobre todo entre un cineasta y una actriz casada con el productor. Con el melodrama como género canónico, incluso a partir de su amor por el folletín al estilo de «quien yo quiero no me quiere», el filme se concibe a manera de palimpsesto que incorpora varias otras escrituras y estilos como la comedia, el cine criminal y las historias de cine dentro del cine.

Gurú del posmodernismo cinematográfico contemporáneo, gracias a una filmografía crecida en la transtextualidad irrestricta, el reciclaje genérico, la yuxtaposición de estilos y códigos tradicionalmente contrapuestos, y la multiculturalidad flagrante, Lars von Trier se convirtió en uno de los mayores renovadores del cine contemporáneo mediante películas realizadas en la primera década del siglo XXI. Después del romanticismo teñido de tragedia de *Rompiendo las olas*, aparece el melodrama maternal, con canciones intercaladas, que es *Dancer in the Dark* (2000). Con música original de la cantante islandesa Björk, y la actuación de la

francesa Catherine Deneuve (en una suerte de paráfrasis architextual de *Los paraguas de Cherburgo*), *Dancer in the Dark* sorprendió a todos los públicos con la historia de Selma, una inmigrante checa que se está quedando ciega y solo puede escuchar los musicales norteamericanos que adora. *Dancer in the Dark* motivó la realización de una trilogía que se dedicaría a presentar ácidas críticas a la sociedad norteamericana por el egoísmo, el poder ilimitado de los blancos y los ricos, la intolerancia y la falta de compasión con el prójimo. La primera parte de la tríada la integró *Dogville* (2003), donde actúa la australiana Nicole Kidman, y la segunda parte se tituló *Manderlay* (2005). La tercera parte permanece irrealizada. Ambientada en los años de la Depresión, *Dogville* fue rodada por completo en un hangar cerrado y casi sin decorado, dentro de tendencias más teatrales que cinematográficas. Hay marcas en el piso para indicar muros, casas, calles y otros elementos de un pequeño pueblo del interior de Norteamérica llamado Dogville, adonde llega la bella Grace, huyendo de unos gánsteres. *Manderlay* nos devuelve a Grace, ahora interpretada por Bryce Dallas Howard, y tampoco renuncia al tema del martirologio femenino potenciado en la anterior trilogía (*Los idiotas*, *Rompiendo las olas*, *Dancer in the Dark*) llamada Golden Heart, por la nobleza y superioridad moral de sus mujeres protagonistas, cuyos ideales de solidaridad y libertad son traicionados por los demás personajes.

Después de tan dramáticas invectivas, Von Trier hizo una comedia, *El jefe de todo esto* (2007), y poco después entregó la polémica *Anticristo* (2009), la historia de una pareja que tras la accidental muerte de su hijo, se retira a una cabaña en el bosque, pero en ese lugar empezarán a ocurrir cosas estremecedoras, aterradoras. Dos parejas, enfrentadas a la tragedia del fin del mundo, protagonizan *Melancholia* (2011), película que se sumerge en el corazón del romanticismo germano, aquel que se oponía al clasicismo y la racionalidad, y apostaba por la libertad, el sentimiento y la espontaneidad. Un planeta se encamina a la Tierra y amenaza con destruirla, de modo que Lars von Trier, como mismo hizo con el género del cine de terror en *Anticristo*, refresca la tragedia –sobre la condición humana amenazada por la adversidad– con incursiones en otros códigos, en este caso los inherentes al cine de catástrofe, a la fantasía futurista, e incluso a los cuentos de hadas y a las películas de celebraciones y banquetes, cuyos invitados pierden la cordura. Pero más que todo esto, la película pretende retratar las acciones y reacciones de sus protagonistas ante la enorme presión psicológica y moral que supone el apocalipsis.

Von Trier clasificó *Melancholia*, tal vez despectivamente, como una Woman's Picture, pues luego de colocar a la mujer cual encarnación del demonio en la Tierra en , ahora sus heroínas padecen la terrible sensación de aguardar impotentes por el final anunciado, aferradas al doloroso estremecimiento de inutilidad y vacío. Alegoría romántica sobre el poder demoledor de la angustia, del miedo, y acerca de cierta impresión de futilidad respecto a casi todas las cosas, en esta película, más cercana que nunca al lenguaje del video musical y a la narración más genérica, Von Trier se duele de la incapacidad humana para salvar al mundo, y observa con desesperanza que la redención tal vez provenga de estar alertas sobre la caída inminente del telón. Por eso nos consuela con la existencia de cierta mirada ingenua, la única capaz de atisbar en la noche la cercanía de una estrella insensata y homicida llamada Melancolía.

*Este texto es una versión reducida del capítulo final, que se titula «Desdramatización, exceso y otras estrategias del siglo XXI », del libro Melodrama, tragedia y euforia: de Griffith a Von Trier (Ediciones ICAIC, 2012).*

[VOLVER TITULARES](#)

## Y soñar, con las mismas manos... Diez años de Cine Pobre y su utopía sociocultural

Por Marianela González, tomado de [www.cubacine.cult.cu/sitios/revistacinecubano/digital25.htm](http://www.cubacine.cult.cu/sitios/revistacinecubano/digital25.htm)

Con las mismas manos que han pulido las conchas y cortado las güiras para hacer, entre la noche y la madrugada de cada uno de estos seis días, no menos de cien sonajeros, Iván se avergüenza de acariciar a una mujer; pero nos las ofrece, sereno, cuando hemos escuchado su historia y la de estas piezas que ahora cargamos, y que pronto recorrerán unos 700 km que les triplicarían el precio. Casi todas han sido regalos de este treintañero de piel curtida, color sol de playa, no de campo, pero con idénticas arrugas sobre los pómulos; si calculamos bien, obsequios que le habrían valido lo suficiente para llegar a casa y dormir un poco más temprano, pues no tendría que sumar al centenar de esa noche las cinco o seis piezas que esta tarde ha regalado porque sí. Porque le caímos bien.

La lógica, por supuesto, arrastra el vicio de los capitalinos vanidosos. Solo cuando el Festival del Cine Pobre ha concluido en Gibara su décima cita, y sus calles vuelven a lo que son, es posible trascender aquel porqué. Y el ejercicio salva.

### **Jibá, jíbaro, guiabara, Gibara...**

Como el cine mismo, en la Villa Blanca un peso cubano tiene un valor tan alto que quienes llegan por primera vez apenas pueden resistirse al encanto de la compra. En días de Festival, a todo lo largo de la Calle Real, y atravesando los dos parques hasta llegar al mar, artesanos como Iván disponen su oferta para temporada alta: aquella que asegurará, con suerte, el tiempo en que el pueblo sangra otra vez por viejas heridas.

Asaeteada durante decenios por su vecina Holguín, superior en extensión territorial, demografía y recursos económicos, desde el minuto en que ganó un tramo de la Carretera Central, la bonanza de Gibara apenas conserva de las glorias las memorias: su condición de puerto cubano más cercano a Europa, que le valió ser visitado por relevantes figuras de la cultura de ese continente, como la gran bailarina Isadora Duncan; el respeto que tanto mambises como españoles le merecieron durante la Guerra de Independencia, periodo en que no se destruyó ninguno de sus bienes; el despegue republicano, que le propició, al tiempo que a La Habana, respaldos notables a su infraestructura educativa, sanitaria y cultural, como la creación de imprentas, librerías y cinematógrafos; o el agridulce patrimonio de haber sido la primera población cubana en recibir, de manera simultánea, ataques por aire, mar y tierra...

Desde mediados del siglo pasado y hasta hoy, más allá de los programas sociales en cuyo nombre se yerguen electrogeneradoras al oeste de la comunidad, Gibara ha sufrido una muy lenta recuperación luego de que, en los primeros censos realizados bajo el periodo revolucionario, figurara como la población cubana de mayor índice de desempleo y entre las primeras del país en relación con el flujo migratorio de jóvenes hacia el exterior. El huracán de 2009, por tanto, solo vino a poner el sello.

De ahí que para los gibareños el descubrimiento de su geografía como set cinematográfico y, más tarde, como anfitriona de un evento cultural que acerque a sus predios realizadores de todo el mundo, constituya lo más importante que allí sucede desde hace ya una década. Y no solo porque hablamos de un pueblo con sensibilidad exquisita, al punto de lograr reunir a sus habitantes, en pleno siglo XXI, alrededor de un viejo cinematógrafo que proyecta en las noches, contra un árbol de parque, los grandes títulos del cine cubano, sino porque en este pedazo de tierra y mar se ha definido, ya por centurias, una cultura de la supervivencia, el equilibrio y la belleza que trasciende lo que otros, por visión «descubridora», puedan ofrecer. De ahí lo jíbaro de «guiabara», donde se origina probablemente su nombre.

### **El Cine Pobre: lo que trajo el mar**

Cuando aclaraba los malentendidos, Humberto Solás sabía que aquel manifiesto iba a perdurar. Visionario, redactó cada una de las nueve condiciones de existencia de un concepto que entonces, hace más de una década, apenas podía ser imaginado entre nosotros. Y si algo cierto, previsible y lógico hubo, no obstante, cualquiera que fuese la expresión concreta de aquella utopía, fue la selección de Gibara como escenario para el gran foro de cinematografías que habría de convertir las periferias en centro: un hogar para el cine hecho desde la libertad, sin ataduras ni compromisos más que con la voluntad creadora. Justo como aquel pueblo, silvestre e inerme, a la orilla del mar.

No extraña que 10 ediciones más tarde puedan constatarse tanto la forma física en que la utopía sociocultural de Solás ha tomado cuerpo, como el carácter atemporal y aglutinante de aquel concepto: el festival de las cinematografías marginadas –dígase, concebidas y distribuidas fuera del(los) circuito(s) hegemónico(s), sea cual sea su correlato en cada país– le ha devuelto a esta comunidad pesquera cubana un sitio en el mapa nacional, a la vez que ha logrado conectar a quienes, desde cualquier geografía, se reconocen en esa forma de hacer cine desde el esfuerzo individual, la visión contracorriente y la urgencia del decir. Y el decir (para) bien.

En el contexto de nuestra cinematografía –debatido en la última década entre la crisis de la industria y la emergencia de una avalancha de sujetos fílmicos al margen de su monopolio en la producción y distribución de cine, con periodos de mayor o menor acercamiento–, el Festival del Cine Pobre se ha erigido también como complemento espontáneo, en tanto lógico, de una Muestra de Cine Joven que –como espacio de legitimidad– no basta para acoger ese universo paralelo que se torna cada vez más inaprehensible.

Así, la edición de 2012, impulsada por el realizador cubano Lester Hamlet, también fue un sitio para el cine cubano hecho por jóvenes, al margen de la industria, y en dicha función gregaria encontró un sello. Los «profesionales» del «cine joven», egresados de las escuelas, y quienes arman un corto con una pequeñísima cámara digital o un teléfono celular, hicieron jugo del Festival y lo bebieron: la posibilidad de converger en un mismo espacio físico –presto como pocos a la conversación tranquila, casi bucólica, en un banco

de parque– con representantes de otros festivales del mundo, afines al nuestro en cuanto al tipo de creación que promueven; las charlas cada noche sobre las circunstancias de producción y filmación de la serie documental *Ser un Ser Humano* –quizás el material más ambicioso que se haya concebido desde la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio en sus 25 años–; la coincidencia en las pantallas y en los foros de temas como la marginalidad social, la violencia de género, el universo audiovisual de la niñez y la adolescencia, asiduos al cine hecho desde las periferias; y hasta la oportunidad de interactuar con realizadores cuya obra –desde asunciones singulares, iconoclastas y, en algunos casos, corrosivas, de temáticas ya poco reveladoras por sí mismas– ha sido centro de diana en los grandes circuitos internacionales: Gibara conoció el carisma de Michael Rowe, Cámara de Oro en Cannes por su controvertido *Año bisiestro*, y el intimismo sobrecogedor de Alejandra Sánchez en su psicodocumental *Agnus Dei, cordero de Dios*.

Para los cineastas en ciernes que apostaron por uno u otro apartado del concurso, el cruce con tales precedentes en cuanto a nichos de legitimidad más allá de los circuitos comerciales, propició el encuentro más prometedor con los pilares conceptuales del Cine Pobre y con su espacio en Gibara: el amparo de una creación que no por marginalizada es (auto)marginal. Un cine que es filosofía de vida y de obra, y que, ya en su madurez, ha logrado transitar con éxito el camino de la oposición a la propuesta.

Situaciones o tópicos comunes en la filmografía que recogen los catálogos de los 10 últimos años del certamen volvieron esta vez en materiales que, como en cada edición, divergen en facturas y niveles de elaboración de sus argumentos. Y semejante disparidad, que quizás llegó a convertirse en un conflicto casi ético para los decisores, se vio desde las butacas como un gran mosaico de lo que en oportunidades, focos de atención y talentos, ofrece cada uno de los países representados en la cita. Desde Cuba, Costa Rica, Japón, Venezuela, Perú, Colombia, Uruguay, China, Suiza, España, Estados Unidos, Argentina, Brasil, México, Francia, Italia, Egipto y Canadá, llegaron afiladas sátiras y carismáticos personajes –*El hada buena, una fábula peronista*, de la argentina María Laura Casabe, premio al Mejor largometraje de ficción–, ingeniosos cuestionamientos a políticas gubernamentales de impacto en la esfera pública de muchos de estos países –*Gestación*, del costarricense Esteban Ramírez; *Cincuenta*, de la cubana Manuela Montoya; *Prohibido*, documental autobiográfico de la egipcia Amal Ramsís o *Bohío*, del cubano Carlos Rodríguez–, y hasta arriesgadas puestas que parten de creaciones colectivas para generar obras *in progress* –aun con sus zonas muertas, valga recordar *Aficionados*, coordinada por Arturo Dueñas.

Si evaluamos por las coincidencias: discursos sobre la marginalidad social, la migración, la legitimidad de profesiones u oficios preteridos, el funcionamiento de las estructuras de representación social y los espacios conflictuales en las relaciones interpersonales. Y muchas veces, especialmente en las propuestas inscritas desde la Isla, reivindicando el ejercicio más clásico del *contar* y la estética de las lógicas productivas austeras.

A la inversa de las décadas fundacionales del cine cubano, los jóvenes cineastas asumen hoy el espacio y la ética del Cine Pobre como entorno natural de sus propuestas, sin haber transitado primero por la industria. La legitimidad que le confieren al Festival no es, por tanto, la legitimidad de «la alternativa», sino la sospecha de que el Cine Pobre se parecerá, cada vez más, al cine que se piensa, hace y exhibe en un país como este.

Un cine-ágora. Un cine que sepa a nuestro, pero que le hable al mundo. Y que salude en calma, con las mismas manos que acarician el cuerpo de la nación.

[VOLVER TITULARES](#)

## Utopía o realidad (reflexiones sobre Periodismo ciudadano)

Por Sofía D. Iglesias, tomado de [www.envivo.icrt.cu](http://www.envivo.icrt.cu)

Para Tamara Roselló Reina, comunicadora popular del Centro Martin Luther King (CMLK), el uso extendido de las nuevas tecnologías potencia el desarrollo de la comunicación participativa.

En tal sentido, apunta que "el boom de las nuevas tecnologías y, en particular, el acceso a Internet, ha permitido hacer cada vez más real el paradigma participativo u horizontal de la comunicación, a partir del cual quienes antes eran exclusivamente receptores de los medios de comunicación, ahora asumen la generación y difusión de contenidos".

Asegura la Licenciada en Comunicación Social que el ejercicio del derecho a la información se potencia y las capacidades comunicativas de las personas, grupos, organizaciones y redes, adquiere un carácter más activo.

"Es posible expresar a través de blogs, redes sociales en Internet, videos y otros soportes, una postura ante situaciones de la vida cotidiana, con lo que personas testigos de un acontecimiento, pueden convertirse en fuentes noticiosas o aportadoras de agendas para tejer la opinión pública".

### **¿Cómo se relaciona este fenómeno con la comunicación popular?**

Claro que esto se relaciona con la filosofía de la comunicación popular, con las propuestas de democratización de la comunicación y el potenciar las capacidades de personas y grupos para expresarse directamente, o para hacer una lectura crítica de la realidad contada por los medios hegemónicos.

No es de extrañar, entonces, que una televisora como Telesur haga promoción a un espacio como Soy reportero, o tenga establecido en su programación la incorporación de mensajes socializados a través de redes sociales y sitios alternativos, como vías para ampliar el alcance de voces populares, más allá de las que seleccionan sus periodistas corresponsales.

### **Pero, ¿cómo se asume este tipo de periodismo en Cuba?**

En Cuba, el término de periodismo ciudadano le resulta poco familiar a la mayoría de las personas, al igual que la experiencia de intercambiar contenidos o explorar herramientas comunicativas a través de internet, por las sabidas dificultades de acceso que existen.

Sin embargo, me atrevo a asegurar que es creciente el número de cubanas y cubanos con teléfonos móviles y cámaras digitales, que les permiten dejar registro de sucesos con carácter noticioso, más allá de las tomas a familiares. Pero creo que no son del todo



conscientes de esa función social que pueden desempeñar, al compartir opiniones, datos, sensaciones ante acontecimientos de los que son testigos.

Por otra parte, quienes gestionan los medios de comunicación quizás todavía sienten la presión del modelo comunicativo anterior. En este, anunciar un número telefónico, una dirección web o un correo (postal/digital), era suficiente para acuñar a un espacio o medio como participativo. Pero de lo que estamos hablando va más allá de un tema musical favorito, los saludos o preguntas y comentarios que pueden acompañar una edición radial o televisiva o las versiones web de la prensa impresa.

### **¿De qué modo superar ese modelo comunicativo?**

En este caso, superar al viejo modelo transmisivo, debe ir acompañado de un acceso más amplio de la población (o de la ciudadanía) a recursos y medios de comunicación, que les permitan colocar sus voces y posicionamientos sobre diversos asuntos de interés común o público.

Todavía, en donde se aboga por la comunicación popular y se potencian las capacidades de actores de instituciones, cooperativas, comunidades, asociaciones y proyectos, se sigue apelando a herramientas y medios más tradicionales para este tipo de comunicación: murales, carteles, espacios grupales, el intercambio cara a cara, el video, un boletín o plegables (y la combinación de varias de estas vías).

Resulta difícil hablar a un proyecto barrial en Cuba de un blog o de una red social por internet, porque si no tienen un acceso estable y colectivo, no tiene sentido. Quizás ese panorama está por cambiar y las nuevas generaciones pueden ser claves en ello.

Por lo pronto, un espacio como el concurso de Periodismo Audiovisual "Ania Pino in memoriam" (organizado desde su primera edición por el Canal Habana y el CMLK, ahora se han sumado otras organizaciones) ha abierto en su convocatoria un canal para compartir materiales en una categoría que apunta al periodismo ciudadano y sigue siendo muy pobre la participación, porque no se trata de algo que un concurso por sí solo pueda estimular.

Lo que se debe premiar es la práctica cotidiana del ejercicio de comunicar aprovechando los recursos y medios disponibles, algo que no solo esté al alcance de los y las profesionales de los medios, sino de la población, de las personas, que con un móvil, una cámara, una memoria flash, pueden generar contenidos informativos o de interés, y socializarlos empleando diversas vías (espacios en medios alternativos u oficiales, o de mano en mano, como pasa ahora "el paquete" de la semana).

Solo tengo referencias de la práctica de periodismo ciudadano en el espacio Canal Habana deportes y cuando se incendió la gasolinera en Santiago de Cuba, que un video de una persona testigo del hecho nos contó. [VOLVER TITULARES](#)

Por Emma Rodero Antón

## 1. Sobre la radio en Internet

Antes de entrar en materia, surge una primera duda: ¿podemos hablar con precisión de radio en Internet? Una respuesta más inmediata sería afirmativa: sólo cabe teclear, por ejemplo, las direcciones de cualquiera de las cadenas radiofónicas españolas<sup>1</sup> y comprobar cómo efectivamente están presentes en la red. Pero si observamos con atención las páginas que nos ofrecen, probablemente cambiemos de opinión: estamos en Internet, sí, pero ¿esto es radio? Los datos y las imágenes que acompañan a los sonidos nos obligan a dudar. No, no es radio en sentido tradicional, es más que radio, es sonido contextualizado con imagen e información escrita, además de la emisión estricta de la programación convencional que oferta cada una de las cadenas radiofónicas en Onda Media o Frecuencia Modulada. Por eso, en Internet descubrimos dos tipos de prestaciones sonoras: la radio en sentido estricto, tal y como la conocemos, con una emisión continuada y una programación estructurada sujeta a una temporalidad y, por otro lado, una serie de informaciones escritas sobre diversos contenidos, apoyadas por imágenes y enriquecidas con material sonoro. Esto es fácil de comprobar en la práctica. Cualquier dirección que tecleemos puede ofrecer sonido y colgar de su página lo que hasta ahora concebimos como productos radiofónicos de la misma manera que ofrece imagen y de la misma forma que la acompaña de información escrita. Desde luego, son muchas las direcciones en la red (y no de medios de comunicación tradicionales) que en su página principal ofrecen entrevistas o reportajes sonoros, es decir, entrevistas o reportajes radiofónicos, aun cuando no son páginas de emisoras de radio. Concluimos entonces que el producto que ofrece la red no sólo es radio sino mucho más que eso y, por esta razón, no podemos reducir la concepción sonora radiofónica a las transmisiones de aquellas direcciones de Internet que estrictamente se denominan emisoras de radio. El sonido informativo se extiende por toda la red y no es dominio exclusivo de las cadenas radiofónicas, sean del tipo que sean.

En realidad, lo que ha ocurrido es que debido a la juventud de esta nueva plataforma se ha extrapolado a Internet la clasificación convencional de medios de comunicación. Sin duda, para todos nosotros hablar del periódico, de la radio o de la televisión en Internet resulta no sólo más fácil sino más cómodo. Pero no podemos olvidar que nos situamos ante una realidad diferente. Internet cambia esta concepción tradicional puesto que en su seno se produce una convergencia mediática que impide referirnos estrictamente a los medios de comunicación tradicionales como canales independientes:

---

1 Cadena Ser: [www.cadenaser.com](http://www.cadenaser.com)  
Cadena COPE: [www.cope.es](http://www.cope.es)  
Radio Nacional de España: [www.rne.es](http://www.rne.es)  
Onda Cero Radio: [www.ondacero.es](http://www.ondacero.es)

*“De momento hablamos de radio por Internet o de periódico por Internet, pero no son denominaciones exactas, lo mismo que tampoco fueron correctas las de periódico por radio (‘diario hablado’) o periódico por televisión (‘telediario’). Por estos errores iniciales de concepción, la radio tardó en desarrollar con autonomía la información. De hecho todavía quedan resistencias en determinados profesionales y docentes que persisten en ‘redactar’ para radio y para televisión. No podemos incurrir en lo mismo a la hora de abordar Internet”.<sup>2</sup>*

Y efectivamente, de acuerdo con Cebrián Herreros no debemos caer en el mismo error. Por eso, el paso previo antes de emprender la búsqueda de un producto radiofónico adecuado a Internet, consiste en abandonar el concepto tradicional de radio y entender las prestaciones sonoras que posibilita la red desde otro punto de vista. Como bien advierte el autor, debemos diseñar ese producto sonoro atendiendo a las características y los hábitos de consumo de los usuarios de Internet y no a las peculiaridades del canal y los oyentes de radio. Desde este otro punto de vista es desde el que se enfoca el presente trabajo.

## **2. Sobre las características del consumo de radio en Internet**

Internet impone unos nuevos hábitos de consumo que ahora comienzan a diferenciarse de los que conocemos para la radio. En primer lugar, se detecta una multiplicación de canales que tratan de responder a la demanda de una mayor audiencia con variedad de intereses frente a la definición más acentuada de los oyentes de radio. Y así la audiencia radiofónica se limita a un determinado territorio y, por tanto, es siempre más reducida frente la audiencia de la red que tiene vocación universal con la única barrera del idioma; es decir, mientras las emisiones radiofónicas satisfacen necesidades comunes, Internet es capaz de resolver inquietudes personales, gracias a sus mayores prestaciones, en especial, al acceso a una gran cantidad de información más diversa que la de la radio. La red ofrece cabida a usuarios con intereses más diferenciados que la audiencia radiofónica y así, por ejemplo, mientras las emisoras españolas convencionales hace mucho tiempo que han perdido la batalla en la incorporación como oyentes de los niños y los más jóvenes, Internet logra convertirlos en usuarios con una mayor facilidad<sup>3</sup>. Algunos sectores de población, como los más jóvenes, alejados de la radio tradicional se incorporan ahora a la oferta de la red, lo cual provoca esta multiplicación de direcciones sobre las temáticas más variadas; en definitiva, genera una necesidad de ofertar nuevos contenidos.

---

<sup>2</sup> CEBRIÁN HERREROS, Mariano: *La radio en la convergencia multimedia*. Gedisa, Barcelona, 2001, p. 21.

<sup>3</sup> Según los datos de audiencia de Internet ofrecidos por el EGM en la última oleada (octubre-noviembre de 2001), el 21 por ciento de la población española es usuario de Internet mientras que el 45 por ciento oye la radio. El perfil de usuarios de Internet por edades es el siguiente: entre 14 y 19 años: 17%, entre 20 y 24 años: 21%, entre 25 y 34 años: 32%, entre 35 y 44 años: 17% y entre 45 a 54 años: 9,8%. El perfil de los oyentes de radio según la misma fuente es este otro: entre 14 y 19 años: 8%, entre 20 y 24 años: 10%, de 25 a 34: 21 %, de 35 a 44 años: 18%, entre 45 y 54 años: 14%, de 55 a 64 años: 12% y 65 años o más: 15%. Estos datos demuestran que el 70% de los usuarios de Internet son jóvenes (de entre 14 y 34 años) frente al 39 % de la audiencia de radio para el mismo tramo de edad.

En segundo lugar, el usuario de Internet se diferencia del de la radio en que emplea la red en momentos puntuales a la búsqueda de una información concreta lograda mediante un acceso rápido y directo. Por tanto, la inmediatez se convierte en uno de los principales atractivos a la hora de acceder a los datos frente a la fugacidad radiofónica. Esta característica impone la oferta de contenidos almacenados que puedan consultarse en cualquier momento, según el interés de cada uno de los usuarios. En este sentido, el formato más adecuado para colgar de esas páginas de Internet los contenidos almacenados son los dos géneros radiofónicos que manejan la información de manera más profunda al mismo tiempo que dan cabida a contenidos no sólo estrictamente periodísticos sino también de ficción. Estos dos géneros son la entrevista y el reportaje.

Por último, aunque no menos importante, la propia tecnología informática favorece un grado de interactividad que en modo alguno alcanzan las emisoras tradicionales. Es el propio usuario el que no sólo puede seleccionar un contenido en el momento en que precise sino el que, además, tiene capacidad para demandar un tema concreto tratado de una determinada manera. Internet se convierte así en una plataforma ideal para la oferta de contenidos personalizados o contenidos a la carta que podrían ser incluso abonados en lo que se alzaría como una nueva modalidad de pago por visión, en este caso, pago por audición. Entonces es evidente que si este nuevo tipo de usuario en la red puede exigir un determinado contenido o, es más, tiene que pagar por el producto, será más exigente en cuanto a su calidad. Se impone así una renovación en el lenguaje radiofónico a la búsqueda de una mayor expresividad y, sobre todo, de una mayor explotación radiofónica de las posibilidades sonoras que ofrece Internet.

En definitiva, como bien resume Cebrián Herreros, estas son pues las características que definen al usuario de Internet y lo diferencian del oyente de radio:

*“Internet modifica las maneras con que se informan las personas. Los usuarios pasan a tener un poder que antes no tenían tanto para recibir, buscar y contrastar como para incorporar información generada o conocida por ellos. Acceden a la red como un autoservicio. Esta visión modifica plenamente el panorama de los medios de comunicación y en particular de la radio. O la radio busca la personalización de la información, la interactividad, el autoservicio o perderá capacidad de penetración en la nueva sociedad”*<sup>4</sup>.

Por consiguiente, las consecuencias de estas características de consumo entre los usuarios de Internet son las que nos permiten dibujar un nuevo producto radiofónico en la red.

### **3. Sobre el diseño de un producto radiofónico en Internet.**

Si el producto radiofónico ofrecido a través de la red no puede ser ajeno a las características y hábitos de consumo de los usuarios, entonces estará diseñado con

diversos y muy variados contenidos debido a la multiplicidad de intereses de los usuarios, un formato de entrevista o reportaje debido a la necesidad de ofrecer contenidos almacenados y una estructura formal que explote el lenguaje radiofónico, es decir, la capacidad expresiva de la radio, a raíz de la mayor exigencia en la demanda de los contenidos. Estos son los principales aspectos que analizamos a continuación.

### **3.1. La diversidad de intereses entre los usuarios impone una especialización en los contenidos: la variedad temática.**

Una de las diferencias más importantes entre Internet y la radio la descubrimos en la forma de difusión. La radio se encuentra sujeta a una limitación técnica que la restringe a una determinada zona de cobertura. Por muy amplia que ésta sea, siempre será más reducida que la difusión por Internet. Esto supone que la audiencia de radio siempre es menos numerosa que los usuarios de la red, por tanto, sus intereses no pueden ser tan variados. En cambio, en Internet casi cualquier tema es válido porque será muy difícil no encontrar entre tantos usuarios unos cuantos interesados en ese asunto. No olvidemos que la única barrera en la red es el idioma. Por eso, Internet trata temas que nunca encontraremos en la radio, ni siquiera en la especializada.

Otra diferencia importante es la modificación del punto de difusión. Mientras en Internet se reproduce una comunicación punto a punto, en la radio se trata de una difusión punto a multipunto. Por tanto, la radio se obliga a encontrar audiencias siempre más generales que la red, mientras que Internet alcanza incluso a satisfacer inquietudes individuales. Esta variedad de intereses personales vuelve a provocar entonces una multiplicación y, con ello, una especialización de los contenidos. Esta es la principal diferencia que establece Cebrián Herreros para la radio en Internet:

*“De este modo, la radio segmenta tanto la audiencia que se llega hasta la radio de uso personalizado como ocurre con el libro; todo radica en el número de oyentes que coincidan en interés por el mismo programa o fragmento para que sea rentable la oferta y la inversión publicitaria en tales productos”<sup>5</sup>.*

En definitiva, las necesidades informativas y de entretenimiento de los usuarios de Internet imponen una mayor variedad en los temas abordados. La red se convierte en una fuente documental donde muchos usuarios satisfacen sus necesidades informativas bien sean escolares o profesionales o bien sean inquietudes propias. Por otro lado, Internet se convierte, además de una fuente documental, en un lugar de entretenimiento donde los usuarios pueden seleccionar aquellas páginas que respondan a sus intereses lúdicos, muchos y más variados también que los que puede ofrecer una radio convencional. Esto supone un entendimiento y, por tanto, un uso del medio muy diferente al que se hace de la radio. Mientras es el propio usuario de Internet el que demanda del medio una determinada información, es el emisor radiofónico el que ofrece al oyente unos datos

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 72.

concretos que casi siempre se circunscriben únicamente a la información de actualidad. El usuario de Internet busca, frente al oyente de radio que sólo recibe. Por tanto, esta diferencia en la iniciativa provoca una reducción de temas en la información radiofónica frente a una mayor variedad temática en la red que puede dar cabida a contenidos olvidados por las emisoras, como pueden ser, por ejemplo, todos los productos de ficción (radiodramas, seriales, cuentos radiados), productos educativos (infantiles, para mayores) o especializados en muy variados temas.

### **3.2. La inmediatez impone contenidos almacenados: la idoneidad de la entrevista y el reportaje.**

Quizá una de las diferencias más evidentes del usuario de Internet frente al oyente de radio sea la ruptura de la sujeción a una temporalidad. Internet favorece un acceso directo e inmediato a una información demandada por el usuario, lo cual supone que el internauta debe disponer en cualquier momento de aquellos contenidos que sean de su interés; en definitiva, esto obliga a ofrecer en las páginas contenidos almacenados.

Al margen de la información actualizada<sup>6</sup>, como hemos comprobado con anterioridad, existen muchos y muy variados temas que con un tratamiento sonoro adecuado se pueden ofrecer de manera muy atractiva en las páginas de Internet. Si queremos lograr que estos contenidos almacenados resulten interesantes para los usuarios al mismo tiempo que les ofrezcan una profundidad de tratamiento, sin duda, los formatos sonoros más adecuados para presentarlos serán la entrevista y el reportaje. Son varias las características que colocan a estos dos géneros en los puestos de partida<sup>7</sup>.

En primer lugar, tanto la entrevista como el reportaje son formatos que se adecuan muy bien al tratamiento sonoro al ser géneros de diálogo<sup>8</sup>. Resultan entonces más adecuados para mantener la atención de un oyente, en este caso, del usuario de Internet, puesto que reproducen los datos a través de una conversación que responde a la naturalidad de nuestro lenguaje oral. Se accede a las palabras del propio protagonista, a su voz, con lo que se perciben numerosos datos de su personalidad, gracias a la entonación, el acento, el ritmo y la pronunciación. Desde luego, esa calidez y ese sentido dialogante es muy difícil de reproducir de manera escrita o con otros géneros radiofónicos. Por lo tanto, son dos formatos que responden fielmente a las expectativas del usuario de Internet.

---

6 Es decir, al margen de las noticias que se ofrecen en forma de boletines informativos o titulares y que por encontrarse sujetas a un tiempo determinado, no pueden disponer de un tratamiento sonoro muy trabajado.

7 Para analizar con profundidad las características y realización de estos dos géneros, *Cfr.: RODERO ANTÓN, Emma: Manual práctico para la realización de entrevistas y reportajes para la radio.* Cervantes, Salamanca, 2001.

8 Según la clasificación de géneros radiofónicos de MERAYO, Arturo: *Para entender la radio: Estructura del proceso informativo radiofónico.* Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca, 2000.

Pero además, la entrevista y el reportaje resultan géneros muy adecuados para el tratamiento sonoro de contenidos en la red, puesto que ambos responden al objetivo de la interpretación. El usuario de Internet puede encontrar en ellos una respuesta más profunda a sus inquietudes acerca de un determinado tema porque disponen de un mayor tiempo de exposición y entonces proporcionan las claves acerca de una realidad concreta. El grado de profundidad con el que se abordan los temas es más amplio por lo que el usuario de la red estará más informado que con otros géneros radiofónicos. No podemos olvidar que la entrevista y el reportaje responden sobre todo a dos preguntas: cómo y por qué. En definitiva, con el tratamiento en forma de entrevista o reportaje se busca satisfacer al máximo las expectativas de la audiencia de Internet sobre determinados asuntos.

Tratamiento conversacional y profundo pero con una menor duración que cualquier programa radiofónico ofrecido por una radio convencional. El usuario de Internet reclama un contenido concreto pero lo busca de manera rápida. Por eso, no podemos arriesgarnos a ofrecer un programa grabado muy extenso que dificulte la selección de unos determinados datos y genere un tiempo de espera que no todos los usuarios soportarán. Se trata de ofertar un contenido lo suficientemente extenso para proporcionar profundidad pero lo necesariamente breve para facilitar un acceso rápido a los datos demandados. En este sentido, la presentación de los productos en forma de entrevista o reportaje cumplirá estos dos requerimientos.

En cuarto lugar, descubrimos otra ventaja en el reportaje y en la entrevista ya que no se encuentran sujetos sólo a un tratamiento periodístico de la información sino que dan cabida a contenidos de ficción. En este sentido, hay géneros como la noticia o la crónica que son estrictamente periodísticos y exigen un contenido de actualidad. Sin embargo, se pueden realizar entrevistas ficticias (por ejemplo, a objetos) o reportajes con contenidos puramente de ficción (la representación del drama de una mujer maltratada). En definitiva, ambos géneros admiten el tratamiento de todo tipo de temas, una condición muy importante debido a la gran variedad de contenidos en la red.

Por último, encontramos otra razón de peso para decantarnos por estos dos géneros. Desde un punto de vista formal, la entrevista y el reportaje son formatos más elaborados que buscan explotar al máximo la riqueza expresiva sonora gracias a la adecuada combinación de los elementos del lenguaje radiofónico: las palabras, las músicas, los efectos y los silencios. Este enriquecimiento estético es el que provoca que se conviertan en géneros muy atractivos para los oyentes o, en nuestro caso, para los usuarios de Internet, porque se logra atraer y mantener la atención de la audiencia durante mayores períodos de tiempo. Por lo tanto, siempre que busquemos un tratamiento atractivo y profundo de un determinado tema, acudiremos a estos géneros y, si podemos escoger, por la acentuación de las características mencionadas, diseñaremos un reportaje:

*“En general, a la mayoría de los oyentes les agrada escuchar un buen reportaje. En primer lugar, porque abordan temas más curiosos, más interesantes que los que puede tratar la información diaria. En segundo lugar, puesto que nos permite acceder a las*

*claves de ese asunto concreto. Como el tratamiento es más profundo, el conocimiento del oyente resulta superior al que del mismo tema le pueden ofrecer el resto de los géneros. Por último, gracias a la elaboración formal tan cuidadosa, que busca explotar al máximo los elementos del lenguaje radiofónico, el oyente se mantiene atento durante más tiempo. En definitiva, es el género que quizá goce de una mayor aceptación. Por eso, aunque resulte más costoso realizar un reportaje, la audiencia nos lo suele agradecer”<sup>9</sup>.*

En definitiva, al menos por cinco razones, podemos concluir que tanto la entrevista como el reportaje resultan géneros idóneos para transmitir contenidos almacenados en la red. Primero, por su sentido dialogante que consigue reproducir la naturalidad de nuestras conversaciones. En segundo lugar, por la mayor profundidad en el tratamiento de los temas, que responde a las inquietudes de los usuarios de Internet. Además, por su ajustada duración, que favorece el acceso rápido a los datos demandados. A continuación, por el tratamiento de cualquier tipo de contenido, que permite abordar asuntos puramente informativos o historias de ficción y, en último lugar, por su mayor expresividad formal, que busca satisfacer las expectativas estéticas de los oyentes. Es esta última una característica definitoria del producto sonoro, que abordamos a continuación con mayor profundidad.

### **3.3. La interactividad impone contenidos personalizados: la expresividad en la forma.**

Otra característica esencial en los hábitos de consumo de la red es el grado de interactividad que posibilita. Es tal que incluso se podría facilitar el que los propios oyentes elaboraran desde el ordenador de su casa los productos radiofónicos que difundiera la emisora<sup>10</sup>. En todo caso, sin buscar estos extremos, lo cierto es que el usuario cuenta con grandes facilidades para demandar ciertos productos. Por tanto, de alguna manera, esta ventaja obliga a los emisores a ofertar contenidos especializados, incluso personalizados. Ahora bien, desde el momento en que el usuario sabe que puede reclamar un determinado producto, se incrementan sus exigencias no sólo materiales sino también formales. Los usuarios de Internet demandan una mayor calidad en los contenidos, en primer lugar, porque saben de su capacidad de decisión pero además porque están buscando temas que les interesan especialmente. No se trata de un puro contenido de entretenimiento sino de satisfacer una necesidad informativa. Por último, si la red llegara a ofrecer productos sonoros previo pago, ésta se convertiría también en otra razón de peso para exigir una determinada calidad al contenido seleccionado. En definitiva, a pesar de que no se alcance ese extremo, el usuario que necesita profundizar en una determinada información, va a escoger el tratamiento sonoro, sólo si éste es lo suficientemente atractivo. De otra manera, se conformará con el tratamiento escrito, sin duda, más rápido. Por eso, es importante provocar una renovación formal que se aleje del

---

9 RODERO ANTÓN, Emma: *Op. cit.*, p. 124.

10 Así lo ha ofrecido una de las emisoras de la red: Radio Cable ([www.radiocable.com](http://www.radiocable.com)), según recoge Cebrián Herreros, Mariano: *Op. cit.*, p. 73. En la actualidad, esta emisora no facilita esta opción aunque es técnicamente posible.



empobrecimiento expresivo que ofrece la radio que conocemos: una radio, la española, que emplea casi en exclusiva la palabra olvidando casi siempre que el lenguaje radiofónico dispone de cuatro elementos. Y este enriquecimiento formal sólo depende de la voluntad y el conocimiento y manejo del lenguaje radiofónico de los propios profesionales de la red, como bien resume Cebrián Herreros:

*“Por tanto, el desarrollo de la radio por Internet no depende tanto de los equipos técnicos cuanto de la capacidad de profesionales y aficionados para generar otras modalidades comunicativas sonoras, especialmente las orientadas hacia la interactividad, correlaciones de sonidos y búsqueda de datos e informaciones vinculadas o no de manera simultánea a la emisión de documentos sonoros”*<sup>11</sup>.

Por tanto, si el lenguaje radiofónico no está compuesto únicamente de la palabra, habrá que explotar junto a ella otros recursos como la música, los efectos sonoros y los silencios.

En primer lugar, en cuanto a la palabra, el usuario exigirá una mayor calidad en la locución radiofónica, un aspecto determinante en el éxito de la producción, aunque bastante descuidado en la radio actual. Un producto elaborado y de calidad necesita siempre para transmitirse de un soporte vocal apropiado. Esto implica, por un lado, una selección de voces profesionales y variadas y, por otro, la combinación con otras tratadas artificialmente.

Primero será necesaria la selección de una serie de voces educadas y trabajadas, por tanto, con unos requerimientos tonales y tímbricos ajustados a los contenidos que se busca transmitir<sup>12</sup> y, en segundo lugar, y como consecuencia de lo anterior, voces con timbres variados para garantizar la producción de cualquier tipo de contenido radiofónico<sup>13</sup>. Por otro lado, puesto que el avance en los programas informáticos de tratamiento de sonido facilita la producción de voces artificiales con variaciones tímbricas, resulta útil emplearlas, en especial, porque supone un enriquecimiento estético y una variedad en el tratamiento formal que ayudará a captar y mantener la atención del usuario<sup>14</sup>. Además, puede ser el propio contenido el que lo imponga. Por ejemplo, podemos necesitar voces robotizadas, con ecos o modificadas por distintos efectos para determinadas producciones de ficción. Podemos conseguirlas fácilmente con estos programas y enriquecer así la producción radiofónica.

---

11 *Ibid.*, p. 67.

12 Estas correspondencias se tratan extensamente en RODERO ANTÓN, Emma: *Locución Informativa Radiofónica*. Tesis Doctoral, Facultad de Comunicación, Universidad Pontificia, Salamanca, 2001.

13 Puede que una producción de ficción necesite de la participación de locutores para interpretar papeles, por ejemplo, de niños o de ancianos.

14 De la misma opinión es CEBRIÁN HERREROS, Mariano: *Op. cit.*, p. 220.

Junto a ello, una buena locución para un producto radiofónico de calidad impone un dominio de la forma sonora, es decir, de la entonación, el acento y el ritmo además de una cuidada pronunciación, que evite los principales y acentuados errores que podemos constatar actualmente en la radio convencional<sup>15</sup>.

Por otro lado, formalmente se exige un adecuado empleo y combinación de la palabra con el resto de los elementos sonoros, es decir, con la música, los efectos sonoros y los silencios. Todos estos recursos no sólo ayudarán a la comprensión de los datos del producto sonoro sino que además potenciarán su expresividad, gracias al cumplimiento de sus cuatro funciones básicas:

1. **Función objetiva** o funcional cuando estos elementos sonoros sirvan para respaldar, reforzar o provocar un contraste con una determinada realidad o acción que suceda. Por ejemplo, una música o efectos sonoros rápidos acompañarán a una acción que se desarrolle al mismo ritmo.
2. **Función subjetiva** cuando se refuercen estados anímicos o se expresen emociones. Y así una música o efectos sonoros melancólicos subrayarán un momento triste.
3. **Función descriptiva** cuando los elementos busquen dibujar un ambiente, por ejemplo, el escenario donde se desarrolla una acción. Puede, por ejemplo, ser un bar con un piano, caso en el cual los efectos de murmullos de la gente hablando y los vasos se entremezclarían con la música del instrumento.
4. **Función narrativa** cuando estructuren la historia, por ejemplo, introduzcan, encadenen o cierren las escenas.

Ahora bien, puesto que cumplen estas cuatro funciones, no cabe emplear estos elementos sonoros sin una clara justificación, porque entonces producirían el efecto contrario al que deseamos. Por otro lado, deben utilizarse siempre con corrección, lo cual implica siempre una adecuada respuesta a cuatro preguntas: para qué sirven, dónde se colocan, cuándo deben sonar y cómo deben ser<sup>16</sup>.

En definitiva, con estos elementos sonoros empleados de manera correcta y justificada y combinados adecuadamente con la palabra, sustentada en voces de calidad y variadas con diversos tratamientos, podemos crear productos radiofónicos almacenados en la red de gran atractivo que decanten a los usuarios por un tratamiento sonoro de aquellos temas que les inquietan.

#### 4. Conclusiones.

---

15 Un estudio de estos errores se puede consultar en RODERO ANTÓN, Emma: *Locución Informativa Radiofónica...*

16 Un análisis más amplio de este aspecto se encuentra en: RODERO ANTÓN, Emma: *Narrativa y Expresividad Radiofónica*. Texto inédito correspondiente a los apuntes de la asignatura Expresividad Radiofónica. Facultad de Comunicación, Universidad Pontificia, Salamanca, 2001.

Podemos concluir que si buscamos perfilar un producto radiofónico atractivo en Internet, debemos primero analizar las propias características del medio, sus prestaciones sonoras y los hábitos de consumo de sus usuarios a fin de acomodarlas a las expectativas de esta nueva audiencia que se diferencia en varios aspectos de la radiofónica. Estas características y hábitos de consumo nos sugieren el diseño de un producto con diversos y muy variados contenidos a causa de la multiplicidad de usuarios de Internet y, por tanto, de intereses; con formato de entrevista y reportaje para proporcionar atractivo, profundidad y rápido acceso a la información demandada y con un tratamiento formal enriquecido con la combinación de los elementos del lenguaje radiofónico ante la mayor exigencia de calidad por parte de los usuarios.

En primer lugar, debido a la vocación universal de la red frente a la territorial de la radio, Internet puede y debe ofrecer productos con una variedad temática impensable en el medio radiofónico, una diversidad de asuntos que responda incluso a expectativas individuales. Así se pueden recuperar contenidos abandonados por la radio como la ficción o la educación y pueden surgir otros nuevos a raíz de la especialización temática.

Por otro lado, el diseño de ese nuevo producto radiofónico para Internet debe responder al intento de colmar de una manera efectiva y rápida una determinada necesidad informativa del usuario. Esto significa que el nuevo producto debe contar con un tratamiento profundo, agradable y atractivo pero de escasa duración, lo cual convierte a la entrevista y al reportaje en los géneros más idóneos para lograr este fin.

En último lugar, la interactividad del usuario de Internet junto con la posibilidad de la oferta de contenidos previo pago aumentarán su exigencia en cuanto a la calidad del producto radiofónico. Por tanto, su diseño debe buscar un perfeccionamiento formal no sólo combinando todos los elementos del lenguaje radiofónico sino empleándolos de manera correcta y justificada.

En definitiva, la adaptación del diseño del producto radiofónico a las peculiaridades de la red no sólo generará la aparición de un formato diferenciado del que proporcionan las emisoras convencionales de radio sino más atractivo para los usuarios de la red que seleccionarán así con mayor facilidad el tratamiento sonoro de los documentos demandados frente al escrito o al visual.

## **5. Bibliografía.**

-ARNHEIM, Rudolf: *Estética radiofónica*. Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

-BAREA, Pedro: *Teatro de los sonidos, sonidos del teatro*. Universidad del País Vasco, Bilbao, 2000.

-BELTRÁN MONER, Rafael: *Ambientación musical*. IORTV, Madrid, 1984.

-CEBRIÁN HERREROS, Mariano: *La radio en la convergencia multimedia*. Gedisa, Barcelona, 2001.

-CHION, Michael: *La audiovisión*. Paidós, Barcelona, 1993.

- El sonido*. Paidós, Barcelona, 1999.
- CRISELL, Andrew: *Understanding Radio*. Routledge, London, 1994.
- CROOK, Tim: *Radiodrama. Theory and Practice*. Routledge, London, 1999.
- DE ANDA Y RAMOS, Francisco: *La radio. El despertar del gigante*. Trillas, México, 1997.
- FIGUEROA, R.: *¡Qué onda con la radio!* Alhambra, México, 1996.
- FUZZELLIER, Etienne: *Le language Radiophonique*. IDHEC, París, 1965.
- HORSTMANN, Rosemary: *Writing for radio*. London, A&C Black, 1991.
- KAPLUN, Mario: *La producción radiofónica*. Ciespal, Quito, 1978.
- LÓPEZ VIGIL, J.L.: *Manual urgente para radialistas apasionados*. Amarc/Ciespal, Quito, 1997.
- MERAYO PÉREZ, Arturo: *Para entender la radio: Estructura del proceso informativo radiofónico*. Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca, 2000.
- Curso práctico de técnicas de comunicación oral*. Tecnos, Madrid, 1998.
- RODERO ANTÓN, Emma: *Manual práctico para la realización de entrevistas y reportajes en la radio*. Cervantes, Salamanca, 2001.
- Locución Informativa Radiofónica*. Tesis Doctoral, Facultad de Comunicación. Universidad Pontificia, Salamanca, 2001.
- Narrativa y Expresividad Radiofónica*. Texto inédito correspondiente a los apuntes de la asignatura Expresividad Radiofónica. Facultad de Comunicación, Universidad Pontificia, Salamanca, 2001.
- ROSENTHAL, Alan: *Writing Docudrama. Dramatizing reality for film and Tv*. Focal Press, USA, 1995.
- SCHAEFFER, Pierre: *Tratado de los objetos musicales*. Alianza Música, Madrid, 1996.
- TOBÍAS, Ronald B.: *El guión y la trama. Fundamentos de la escritura dramática audiovisual*. Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid, 1999.

[VOLVER TITULARES](#)

## Teledramas, series y telenovelas: ¿reflejos del variado entramado social?

Por Paquita Armas, tomado de [www.tvcubana.icrt.cu](http://www.tvcubana.icrt.cu)

En Cuba como en casi todos los países del mundo existe una “variedad, desemejanza, diferencia” o “abundancia, gran cantidad de varias cosas distintas”, según define lo diverso el Diccionario de la Real Academia Española. Basta salir a la calle para ver desde perrazos peludos hasta miniaturas sin nada en su piel o seres humanos negros, rubios, mulatos; también personas con problemas al caminar, o sin brazos; ciegas o débiles visuales; viejas caminando solas a pesar de evidente demencia senil; gordas o flacas... en fin de todo como...termine Usted la acuñada frase.

Ahora bien ¿es aceptada esa rica diversidad o sólo es tolerada? Por ejemplo, a pesar de lo mucho que se ha avanzado en el tema, la diversidad sexual es más tolerada que aceptada, con las lógicas consecuencias: aún la condición gay no es mostrada en todos sus matices (que tiene muchos) en la televisión. Aparecen más en programas científicos o educativos que en los dramatizados, género muy popular y que habitualmente despierta la polémica.

Las actitudes discriminatorias hacia negras, negros y mestizos en general, tampoco tienen una presencia sistemática en la pequeña pantalla de tal suerte que los televidentes se vean reflejados o no en esas situaciones. Conozco una preciosa niña, inteligente, agradable, carismática que no quiere ser ni jabá, ni mulata ¿por qué? ¿Acaso el entorno social no influye en esa pequeña para que desee ser blanca?

Pero hoy no voy a hablar (aunque existen) de la discriminación por color de la piel o sexo, sino de aquellas que se centran en discapacidades físicas.

Para ello me voy a servir de un ejemplo muy querido: mi amigo Joaquín Borges Triana. Es ciego de nacimiento, nunca ha visto la luz del sol y con esa carencia, gracias a la dedicación y esfuerzo de su madre más su talento, estudió periodismo en el curso regular de la Universidad de La Habana, hoy es todo un Doctor en ciencias sobre artes por lo que ofrece cursos y conferencias en prestigiosas universidades de Estados Unidos y toda Europa.

Igual conoce nuestro país porque participa en festivales de la trova, semanas de la cultura o sencillamente viaja a alguna ciudad a impartir un curso.

El Joaco, así le llamamos sus amigos, es reconocido en Cuba como uno de los críticos más agudos y certeros de la música cubana, especialmente de los discos y de la programación radial. En tanto periodista tiene el mérito de que sus textos además de conocimiento están bañados de ética y de sus criterios más honestos, aunque sean duros con algún conocido.

Joaco sube corriendo las escaleras de su edificio, bebe ron hasta el cansancio, no le han faltado amantes, tiene tantos amigos en Cuba y fuera de ella, que deviene un contertulio habitual de los lugares donde se habla de música, filosofía, política, pelota, en fin de la vida.

Ese ser humano, uno de los que más admiro por su inteligencia, cultura y bondad, sintió mi discriminación cuando él era muy joven y yo no le di oportunidad de escribir para la revista El Caimán Barbudo. Yo no me acuerdo, él sí. Y recuerda el día que se sentó en el piso en el aeropuerto José Martí porque no lo querían dejar subir solo en un vuelo nacional, en los internacionales sí y lo hace con frecuencia.

Otro caso: nunca olvidaré las opiniones diversas que se vertieron cuando se transmitió, con guión y dirección de Rudy Mora, la obra *Diana*, con un protagonista gago (defendido muy bien por Fernando Echeverría). Una amiga negra increpó la defensa que hice de ese personaje y ella es...GAGA.

Aún estoy por ver en pantalla un ciego o ciega de protagonista, que sea un(a) triunfador(a) a pesar de los escollos que le pusieron, o una persona sin piernas, o sin brazos, campeona de deportes paralímpico, o un Dwon, como Maritza Ortega, la muchacha que se enamora en el filme *La pared de las palabras* de Fernando Pérez.

En documentales existe el ejemplo aleccionador de la realizadora Lizzete Vila que durante décadas ha dedicado su obra a luchar contra los actos discriminatorios, sean contra las mujeres, los gays, Dwon, transexuales y muchas otras personas que han sufrido o sufren discriminación social y en los medios de difusión.

No aspiro a que se arremeta una cruzada contra manifestaciones discriminatorias en la televisión. Pienso que ya se ha transitado por esa experiencia y no es saludable. Creo que igual que en los barrios hay personas sin un brazo, ciegas, cojas y puedes ser especialistas en leyes, música, por poner sólo algunos ejemplos. O que sencillamente viven, venden cosas en una mesa, café en una esquina, y son felices, así teledramas, series y telenovelas pueden incluir ese variado entramado social que es Cuba.

[VOLVER TITULARES](#)

## Cumpleaños

|                                     |            |                |
|-------------------------------------|------------|----------------|
| Duyos Valdés, Guillermo Felipe      | 01/05/1914 | Escenógrafo    |
| Rosa Moya, José Ramón de la         | 02/05/1960 | Director       |
| Miqueles Pérez, Roberto             | 04/05/1926 | Escenógrafo    |
| Rodríguez Morejón, Eva              | 13/05/1930 | Locutor        |
| Masjuan Salmeón, Miguel Angel       | 23/05/1932 | Periodista     |
| Hernández Rodríguez, Humberto       | 25/05/1932 | Productor      |
| Isaac Rosales, Radamés              | 10/05/1933 | Escritor       |
| Madruga López, Jesús A.             | 31/05/1933 | Locutor        |
| Dorta Benitez, Miguel               | 05/05/1934 | Camarógrafo    |
| Méndez Lago, Pedro Pablo            | 18/05/1935 | Asesor         |
| Quizza Callejas, Félix Ricardo      | 18/05/1936 | Locutor        |
| Malberti Cabrera, Iraida            | 23/05/1936 | Director       |
| Chongo Leiva, Juan                  | 20/05/1937 | Escritor       |
| Ferrer Alvarez, Carmen              | 31/05/1937 | Asesor         |
| Anido Pacheco, Alberto Adolfo       | 10/05/1938 | Musicalizador  |
| Alvarez Rodríguez, José A.          | 17/05/1938 | Editor         |
| García Cordero, Julio               | 08/05/1939 | Director       |
| Céspedes Encina, María Celia        | 25/05/1939 | Locutor        |
| Fernández García, Gerardo           | 06/05/1941 | Escritor       |
| Tejera Calzado, Juan Antonio        | 31/05/1941 | Escritor       |
| Riera Arana, José Manuel            | 05/05/1942 | Camarógrafo    |
| Victores Leal, Víctor               | 14/05/1942 | Asist. Direcc. |
| Valdés Betancourt, Virginia Teresa  | 21/05/1942 | Crítico        |
| Cárdenas Zamora, Noelia D.          | 17/05/1943 | Escritor       |
| Bolaños Guía, Eddy                  | 23/05/1943 | Escritor       |
| Aldama Wilson, Gonzalo              | 08/05/1944 | Grabador       |
| Padilla García, Héctor Ubaldo       | 16/05/1944 | Crítico        |
| Migueles Oduardo, Rafael Bernardino | 20/05/1944 | Productor      |
| Triana Forteza, María del Carmen    | 28/05/1944 | Escritor       |
| Primo Llerena, Jorge                | 03/05/1945 | Dir. Doblaje   |
| Llerena Martín, Ana                 | 05/05/1945 | Productor      |
| Richards Richards, José Eloy        | 06/05/1945 | Periodista     |
| Rivero Bertot, Maximiliano E.       | 10/05/1945 | Locutor        |
| Diez Sánchez, Luis F                | 11/05/1945 | Productor      |
| Diez Sánchez, Miguel Luis           | 11/05/1945 | Editor         |
| Arévalo Ocaña, Anilsie Justina      | 14/05/1945 | Dis. Vestuario |
| Pompa Batista, Magalys              | 02/05/1946 | Maquillista    |
| Bayard Tablada, Julio César         | 12/05/1946 | Narrador       |
| Flores Corbelle, Juan Carlos        | 13/05/1946 | Asesor         |
| Gutiérrez Hernández, Alida          | 14/05/1946 | Diseñador      |
| Peña Cedeño, Luz Alquimia           | 16/05/1946 | Investigadora  |

|  |            |                 |
|--|------------|-----------------|
| Salazar Salazar, Marlene                   | 20/05/1946 | Director        |
| Barrizonte Blanco, Juan                    | 15/05/1947 | Director        |
| Dos Santos López, José                     | 22/05/1947 | Escritor        |
| Pulido Castillo, Julio Rolando             | 27/05/1947 | Director        |
| León Cartaya, José                         | 28/05/1947 | Sonidista       |
| Carnero Losada, Alberto                    | 15/05/1948 | Productor       |
| Hernández Izquierdo, Efraín                | 20/05/1948 | Sonidista       |
| Rivera Rosales, José                       | 29/05/1948 | Camarógrafo     |
| Ferrera López, Angel Félix                 | 02/05/1950 | Locutor         |
| Rodríguez Rodríguez, Irene de la C.        | 05/05/1950 | Investigador    |
| Sánchez González, Ileana Lázara            | 06/05/1950 | Locutor         |
| Torriente Maure, Dolores Ondina            | 15/05/1950 | Productor       |
| Valdés Barceló, Ernesto                    | 18/05/1950 |                 |
| García Abás-Rodríguez, Juana               | 20/05/1950 | Crítico         |
| Alonso Padilla, Jorge Luis                 | 23/05/1950 | Asist. Direcc.  |
| Puñal Suárez, Francisco (RESIDE EN ESPAÑA) | 23/05/1950 | Director        |
| Romero Marrero, Felipe Manuel              | 26/05/1950 | Locutor         |
| Rodríguez Arregoitia, Onelia               | 28/05/1950 | Escritor        |
| Moreira Hernández, María D.                | 02/05/1951 | Escritor        |
| Pino Fuentes, Teresa                       | 27/05/1951 | Productor       |
| García Riverón, Raúl E.                    | 05/05/1952 | Asist. Direcc.  |
| Castaño Rubio, José Antonio                | 25/05/1952 | Realizador      |
| Broche Rueda, Ángel Lorenzo                | 31/05/1952 | Director        |
| Sánchez Herrera, Antonio José              | 07/05/1953 | Camarógrafo     |
| Sosa Perich, Miguel Leonardo               | 08/05/1953 | Director        |
| Félix Morales, Luis de Jesús               | 09/05/1953 | Director        |
| Alvarez Quesada, Caridad                   | 12/05/1953 | Editor          |
| Masvidal Saavedra, Mario                   | 18/05/1953 | Crítico de arte |
| Hernández Suárez, Magaly                   | 12/05/1954 | Productor       |
| Atencio Olivera, Benedicta (Loly)          | 06/05/1955 | Productor       |
| Arévalo Quiroga, María Elena               | 10/05/1955 | Director        |
| Pelegrín Acosta, Nancy                     | 28/05/1955 | Maquillista     |
| Hernández García, Lizette de las Mercedes  | 01/05/1956 | Productor       |
| Lopez de Godoy, Igor                       | 10/05/1956 | Locutor         |
| Pardo Quesada, Mercedes                    | 15/05/1956 | Diseñador       |
| Piñeyro Alvarez, Guillermo Aurelio         | 16/05/1956 | Sonidista       |
| Valdivia Ortega, Ana María                 | 29/05/1956 | Locutor         |
| Nuez Milián, Félix de la                   | 08/05/1957 | Editor          |
| Giroud Garate, Ivan                        | 14/05/1957 | Productor       |
| Couceiro Rodríguez, Avelino V.             | 17/05/1957 | Investigador    |
| Hechavarría Garcel, Salvador               | 28/05/1957 | Director        |
| Nápoles Arango, José Antonio               | 29/05/1957 | Locutor         |
| Wong Mak, Nancy                            | 02/05/1958 | Director        |



|                                     |            |                        |
|-------------------------------------|------------|------------------------|
| Dominguez Díaz, Freddy              | 10/05/1958 | Escritor               |
| Díaz Valdés, Guillermo              | 02/05/1959 | Redactor               |
| Fernández Almeida, Luis Orlando     | 08/05/1959 | Productor              |
| Diéguez Batista, Carlos Rafael      | 18/05/1959 | Periodista             |
| Bonillo Almarales, Iris Margarita   | 22/05/1959 |                        |
| Medina Cumaná, Carlos               | 04/05/1960 | Director               |
| Gaulhiac Rodríguez, Orestes         | 18/05/1960 | Escenógrafo            |
| Martínez Martínez, Sergio           | 18/05/1960 | Periodista             |
| Rivas Novais, Raúl Santiago         | 23/05/1960 | Realizador             |
| Ceballos Vázquez, Tania Rosa        | 07/05/1961 | Asist. Direcc.         |
| Prado Hernández, Jorge Alejandro    | 10/05/1961 | Diseñador              |
| Menéndez-Cuesta Espina, Bernardo L. | 17/05/1961 | Director               |
| Valdés Hernández, Pedro Gonzalo     | 19/05/1961 | Camarógrafo            |
| Betancourt González, Rolando        | 27/05/1961 | Camarógrafo            |
| Pauste Rojas, Alberto               | 01/05/1962 | Diseñador              |
| Divó González, Maelia Celeste       | 02/05/1962 | Editor                 |
| Otero Morfa, Roberto                | 04/05/1962 | Camarógrafo            |
| Rodríguez González, Marisela        | 05/05/1962 | Locutor                |
| Martín Neyra, Aldo Roberto          | 13/05/1962 |                        |
| Santiesteban González-Fdez, Maité   | 22/05/1962 |                        |
| Mera Rojas, Roberto Eduardo         | 24/05/1962 | Dir. Fotografía        |
| Echevarría Granado, Miguel          | 29/05/1962 | Dis. Luces             |
| Guzmán González, Angela Isidra      | 15/05/1963 | Dir. Doblaje           |
| Prades Hung, José Antonio           | 19/05/1963 | Sonidista              |
| García Rodríguez, Mayra María       | 24/05/1963 | Productor              |
| Gómez Fumero, Rubén Fernando        | 30/05/1963 | Musicalizador          |
| Delgado Garay, Sara Elina           | 03/05/1964 | Locutor                |
| Alvarez Sosa, Carlos Enrique        | 04/05/1964 | Director               |
| Pérez López, Lídice                 | 09/05/1964 | Director               |
| Yañez Troncoso, Silvia Grisel       | 18/05/1964 | Realizador             |
| Cabrera Figueredo, Ramón L.         | 03/05/1965 | Realizador             |
| Matamoros Sabatés, Ileana           | 11/05/1965 | Asist. Direcc.         |
| Quintero Barrios, Belkis            | 21/05/1965 | Asist. Direcc.         |
| Migoya Fragas, Juan Carlos          | 22/05/1965 | Camarógrafo            |
| Manzano García, María Teresa        | 29/05/1965 | Productor              |
| Ochoa Sierra, Guillermo             | 29/05/1965 | Dir. Animac.           |
| Gavilondo Rodríguez, Carlos Ernesto | 03/05/1966 | Director               |
| Quesada Martínez, Litza             | 14/05/1966 | Director               |
| Delgado Ordoqui, Erik               | 23/05/1966 | Camarógrafo            |
| Domínguez Fernández, Fermín         | 27/05/1966 | Editor                 |
| Domínguez Miranda, José Andrés      | 18/05/1967 | Dis. Luces             |
| Rodríguez Quesada, Sonia            | 27/05/1967 | Editor                 |
| Leyva Pérez, Iday María             | 19/05/1968 | Productor              |
| Pérez Capote, Manuel Alejandro      | 22/05/1969 | Comentarista Deportivo |

|                                       |            |                 |
|---------------------------------------|------------|-----------------|
| Rodríguez Montesino, Nelson Alejandro | 03/05/1970 | Dis. Sonido     |
| Ramírez Meriño Modesto                | 05/05/1970 |                 |
| Guilliam Almeida, Joel Ilich          | 09/05/1970 | Director        |
| Ferrer Sánchez, Eduardo               | 03/05/1972 | Locutor         |
| Rondón Reyes, Richard                 | 08/05/1972 | Locutor         |
| Durán Ramos, Rebeca                   | 23/05/1972 | Productor       |
| Ramírez Anderson, Alejandro           | 23/05/1973 | Director        |
| Nodarse Meló, Antonio E.              | 19/05/1974 | Dir. Animac.    |
| Powell Larrinaga, Lilybel             | 22/05/1974 | Director        |
| Jorge Pascual, Maikel                 | 05/05/1976 | Director        |
| Vigil Fonseca, Sandra                 | 18/05/1976 | Guionista       |
| González Quintero, Yanela             | 23/05/1976 | Redactor        |
| Rocha Rodríguez, Joel                 | 27/05/1976 | Sonidista       |
| Blanco Azcuy, Adrián                  | 28/05/1976 | Editor          |
| Pérez Labrada, Magdiel                | 30/05/1976 | Locutor         |
| Coscolluela Sánchez, Jonal            | 27/05/1977 | Director        |
| Diez Hernández, Daniel                | 03/05/1978 | Editor          |
| Reyes Ramos, Rudel                    | 30/05/1979 | Productor       |
| Rodríguez Ponjuan, Maykel             | 09/05/1980 | Guionista       |
| Coll González, Erick                  | 06/05/1981 | Dir. Fotografía |
| Tamayo Estrada, Raúl                  | 09/05/1984 | Dir. Fotografía |



**DIRECCIÓN:**  
Rosalío Arnáez



**EDICIÓN:**  
Narmys Cándano García



**DISEÑO GRÁFICO:**  
Edel Rodríguez (mola)

El grupo creativo de este boletín, espera recibir sus sugerencias, comentarios o informaciones necesarias para esta publicación.

Escribanos a: Calle 17 esquina a H, vedado, Ciudad de La Habana, Cuba. CP. 10400 Teléfono: (537) 832 8114

Este boletín ha llegado a usted, gracias a la lista de suscripción administrada por: boletinhuron@uneac.co.cu

[VOLVER TITULARES](#)