

El documental radiofónico en la era digital: nuevas tendencias en los mundos anglófono y francófono.

Charlotte de Beauvoir (Colombia).¹

Resumen.

Este artículo muestra cómo el género del documental radiofónico está aprovechando las nuevas tecnologías en la era digital. Las reflexiones acá plasmadas se obtuvieron a partir de una revisión de la literatura especializada en inglés y francés, y de la práctica actual del género en estos idiomas. Se escogió este marco de investigación por ser en los mundos anglófono y francófono en donde el documental radiofónico más está establecido y más se ha estudiado. Se detalla el auge reciente del género en internet y se presentan ejemplos de sus lugares de existencia para hacer una aproximación a una posible definición a partir de sus elementos constitutivos (narración, historias reales, valor estético y punto de vista del autor). El artículo concluye exponiendo las ventajas del género para su audiencia, teniendo en mente el rol activo del oyente en la recepción. Este trabajo busca contribuir a la escasa reflexión académica que existe sobre este género en el mundo hispanohablante.

Palabras clave.

Documental radiofónico, narración sonora, radio digital, recepción de la radio

Abstract.

This paper shows how the genre of radio documentary is taking advantage of new technologies in the digital era. These reflections result from an extensive review of specialized literature in English and French taking into account contemporary practices of the genre in these languages. This research framework was chosen since it is these two languages that radio documentary is particularly established and studied. The recent renewal of the genre on the web is explored and some of its most relevant manifestations are presented in order to approach a possible definition that considers its constitutive elements: narration, real life stories, aesthetic value and author point of view. Conclusion points out the advantages that radio documentary offers to its audience, bearing in mind the active role of the listeners in its reception. This paper is a contribution to the limited academic work on this topic that has been written in Spanish.

Keywords.

Radio documentary, audio narration, digital radio, radio reception

La radio en la era digital

La tecnología digital cambió la radio. Desde su aparición, audiencias, productores y emisoras se encuentran frente a un nuevo esquema, el de la difusión de los contenidos radiofónicos en la web. Con internet, la radio se ha independizado del transistor; ahora también es *audio*, o sea archivos de sonido. El desarrollo del *streaming* (escucha en línea, en vivo o diferida) y del *podcast* (suscripción y descarga de archivos mp3) implican una redistribución de los roles respectivos de los diferentes actores de la radio. Para las audiencias, se ha revolucionado el consumo de los productos culturales radiofónicos. El oyente internauta, siempre y cuando disfrute de una conexión a la red lo suficientemente veloz para descargar o escuchar en línea archivos de audio, evoluciona hoy en la virtualidad de un mundo radial que, aparentemente, no conoce límites. Mientras tanto, las emisoras de radio, sean estas locales o nacionales, pierden el control sobre la programación que les llega a sus oyentes. Esto significa que tienen que revisar su concepto de audiencia, porque estas ya no son ni nacionales ni locales o, en cualquier caso, ya no están limitadas por el alcance de las ondas hertzianas. No solamente las emisoras se enfrentan en el mercado virtual a una competencia mucho más amplia con las demás emisoras tradicionales de todas partes del planeta que suben sus contenidos en línea, sino que también tienen que enfrentar otra competencia: la de las organizaciones que tradicionalmente no se dedicaban a la producción de contenidos radiofónicos, pero que ahora aprovechan la red para ofrecer contenidos sonoros en línea. Claramente, quien saca ventaja de esta apertura del mercado es el público que, en términos de consumo, gana no solamente en cuanto a oferta y diversidad, sino también en términos de flexibilidad.

En efecto, esta última es la otra ventaja que han traído las nuevas tecnologías a los consumidores de radio. Ya pasaron los días en los que escuchar radio significaba exclusivamente prender un transistor, buscar una frecuencia y tomar un programa en curso. Los oyentes no solamente pueden escoger qué escuchar dentro de una oferta más amplia, sino que también pueden decidir cuándo, cómo y dónde hacerlo. Además, desde una página

web, a menos de que se esté escuchando un programa en directo, se gana la posibilidad de pausar, adelantar, retroceder o volver a escuchar el audio seleccionado. Con el *podcast*, se añade a lo anterior la posibilidad del transporte; los audios se pueden llevar a donde se quiera oírlos gracias a innovaciones tecnológicas como *iTunes* y los lectores de mp3.

La adquisición de esta flexibilidad temporal y espacial en el consumo de la radio implica, entonces, cambios fundamentales en la recepción del medio. Según Christophe Deleu (2013), investigador francés, “es la naturaleza misma de la relación con la radio la que está evolucionando” (p.243). La radio, hasta finales del siglo pasado, era el medio de consumo *en vivo* por excelencia, es decir, era un medio de flujo. Más que cualquier otra cosa, el uso de la radio se asociaba con su función de acompañamiento (en el carro, en la cocina, etc.). Hoy en día, gracias a internet, la radio se está volviendo un medio que se consume en diferido, un medio de *stock*, lo que implica no solamente la personalización del consumo de los productos radiales, sino también su individualización y privatización (Street, 2012). En el caso la radio tradicional, aunque el oyente puede estar escuchando un programa solo -por ejemplo desde su carro-, una comunidad más amplia de oyentes está compartiendo la misma experiencia radiofónica de manera simultánea. Por el contrario, en el caso de la escucha diferida en internet, el oyente está aislado de esta comunidad y la experiencia sonora –que ahora no se puede calificar sólo como *radiofónica*- es realmente una experiencia solitaria y privada. Así pues, “la escucha en diferido está modificando las prácticas culturales” (Deleu, 2013, p.244) relacionadas con el consumo de la radio. No se debe subestimar la amplitud de este fenómeno. Para tomar el ejemplo de Estados Unidos, según un estudio de la firma Edison Research, en 2006 el 11% de la gente que escuchaba radio en ese país lo hacía a través de la tecnología del *podcast*. En 2012, esta cifra ya había subido al 29% (Webster, 2012).

La liberación de las ondas hertzianas no solamente significa cambios significativos para la audiencia. El contenido mismo de la oferta radial se ve también modificado, ya que las nuevas tecnologías ofrecen una gran oportunidad para que exista una mayor diversidad de

programas. Entre estos, se destacan los programas más elaborados, como los que pertenecen al género narrativo del *documental radiofónico*. Estas producciones, que son más costosas por su naturaleza, difícilmente suelen encontrar un espacio de difusión en las emisoras tradicionales. Si bien existen algunas cadenas de radio pública en el mundo que mantienen en su parrilla estos programas sofisticados, su presencia es prácticamente nula en la programación de las radios comerciales. De ahí que la *radio por demanda* que internet hace posible sea un espacio más apropiado para que estos géneros sigan vivos y se desarrollen (Mitchell, 2005).

Surge entonces una pregunta: ¿cómo la inserción del documental radiofónico en la era digital está afectando su definición y su práctica contemporánea? El propósito de este artículo es mostrar cómo el género específico del documental radiofónico está aprovechando el esquema que brindan las nuevas tecnologías. Las reflexiones acá plasmadas se obtuvieron a partir de una revisión extensa de la literatura especializada en inglés y francés, así como de una revisión de la práctica actual del género en las producciones en estos dos idiomas. Se escogió este marco de investigación por ser en los mundos anglófono y francófono en donde el documental radiofónico más está establecido y más se ha estudiado. En primer lugar, se detallará el auge reciente del género y se presentarán unos ejemplos de sus lugares de existencia actual. En segundo lugar, se hará una aproximación a una posible definición del género a partir de sus elementos constitutivos. Por último, se expondrán las ventajas que éste brinda a sus audiencias, teniendo en mente el rol activo del oyente en la recepción de las obras.

El pequeño *boom* del documental sonoro.

Ya es un hecho; no hace falta hacer una búsqueda exhaustiva para notar que en la oferta en línea hay una multiplicación de producciones sonoras sofisticadas. En particular, el universo de la narrativa radiofónica se está desarrollando de un modo inaudito (Antoine,

2012). Entre los diferentes géneros narrativos, se destaca el documental radiofónico –o, para ser precisos, el documental *audio* o *sonoro*, aunque en este artículo se utilizarán los tres términos sin distinción.² Son varias las condiciones que explican y favorecen este pequeño *boom*. La primera tiene que ver con un mayor acceso a la tecnología portátil de grabación. Existen cada vez más marcas en el mercado que ofrecen una cantidad cada vez mayor también de modelos de micrófonos y grabadoras, unas más pequeñas que otras, de fácil manejo y a precios cada vez más económicos. Grabadoras portátiles semi-profesionales, de marcas como Zoom o Tascam, ofrecen una relación entre calidad y precio muy satisfactoria. Actualmente, con un presupuesto inferior a 500 dólares se pueden adquirir los equipos necesarios para grabar en *mono* y en *estéreo*. No es necesaria una gran inversión para salir al terreno elegido y empezar a grabar la materia sonora que, una vez editada en programas de edición libres (Audacity) o muy económicos (Reaper), se convertirá en un documental sonoro.

Las posibilidades de difusión que ofrece internet a los productores y autores sonoros es una segunda condición favorable para la producción de narraciones radiofónicas. Como afirma Crook (2011), “internet se emplea como un método para evitar las infraestructuras estatales de regulación que administran licencias, controlan y aprueban el derecho a transmitir y, por ende, regulan la misma creación del contenido” (p.187). Internet es una herramienta a la vez democrática (pues permite que los autores compartan sus producciones sin distinciones) y de democratización (pues permite el acceso casi ilimitado de la audiencia a contenidos). Además, existe la posibilidad de guardar en línea las producciones para los oyentes cibernautas, lo que garantiza no solamente una mayor accesibilidad, sino también una mayor longevidad para los programas. Esto es una ventaja que no es despreciable en absoluto para los productores de documentales (tanto para emisoras como para autores) quienes dedican mucho esfuerzo, tiempo y presupuesto a producir documentales que, antes de la expansión de internet, se emitían por lo general una sola vez a través de las cadenas radiales.

Una tercera y última condición favorable para el género es el surgimiento de una nueva audiencia particularmente receptiva. Esta audiencia se encuentra en internet (Madsen, 2009; Street, 2012). Los cambios en las condiciones de recepción ya señalados favorecen, de hecho, a los programas sofisticados como los documentales, que requieren una escucha más atenta y dedicada. Al respecto, Silvain Gire, editor de la *webradio* pública francesa Arte Radio, dice lo siguiente:

La escucha radiofónica del documental en flujo es algo muy complicado. La gente tiene que estar presente, a tiempo y en el momento justo, y tiene que haber escuchado la introducción. Las condiciones ideales son las de los festivales o las de internet, que son condiciones de escucha cautivadoras en las que, como en el cine, uno se instala en una sala para escuchar y no se sale antes del final. [...] [Internet] ofrece una multiplicidad de posibilidades porque, de repente, nos podemos dirigir a la gente diciéndole: “¡Ahí está, dura 16 minutos, se llama así y pueden escucharlo, o no!” Al responsabilizar al oyente poniéndole frente a una obra, lo hacemos también más capaz de tener una escucha más atenta e intensa, en todo caso, más que si se le dice: “su transistor está prendido en la cocina; escuche si le gusta”. (GRER, 2009, p.8)

Se puede asumir, siguiendo a Gire, que la escucha de los programas sofisticados en línea es más atenta e intensa que la escucha que se desarrolla frente a las ondas hertzianas. El oyente internauta, cuando escoge escuchar un archivo de audio en una página, asume un papel activo y deliberado en comparación con la relativa pasividad que implica la función de mero acompañante que tradicionalmente se asocia al medio. A esto volveremos más adelante.

En resumen, quien quisiera hoy usar los recursos de la narrativa sonora para contar una historia tiene un acceso relativamente fácil a la técnica necesaria para lograrlo, y cuenta con la certeza de poder difundir su producción en la web, en donde podrá encontrar una

audiencia determinada. Así pues, en la actualidad ya están reunidos todos los elementos técnicos y de difusión para que el género del documental sonoro se pueda expandir.

El documental sonoro en francés y en inglés.

¿Dónde se encuentran hoy, entonces, los documentales sonoros producidos en francés y en inglés? Antes que nada, en las radios públicas, que es en donde nació el género mucho antes de la era digital. A lo largo de su historia, y hasta la actualidad, el género ha estado y sigue estando presente en varias emisoras públicas, aunque de manera marginal. Los documentales radiofónicos, programas que por lo general se distinguen por su extensión, son creaciones narrativas que, dada su particular naturaleza, difícilmente caben en la dinámica de flujo de las radios tradicionales (Barrell, 2006). Esto sin mencionar su baja rentabilidad, que implica una inversión elevada en términos de tiempo y de recursos, pero que no cuenta con una economía de distribución adecuada que vaya más allá de su difusión en los canales de las ondas hertzianas. Allí, los documentales sonoros suelen ser relegados a los horarios más tardíos o a las franjas de programación menos concurridas, lo que no ha impedido, sin embargo, que el género surja como una realidad muy concreta en muchos países. Así lo prueba, por ejemplo, el Prix Europa, un concurso organizado anualmente en Berlín (Alemania). En su categoría “documental radiofónico”, en 2014, los organizadores del Prix recibieron 65 programas provenientes de 17 países europeos.

En Francia, el sistema público de radiodifusión, que cuenta con varias cadenas radiales, emite documentales en diferentes programas, como por ejemplo *Interception* y *Nous autres*, de la cadena informativa France Inter, y *L'Atelier de création radiophonique* (desde 1969) y *Sur les docks*, de la cadena France Culture. En ese mismo país, es preciso destacar el caso particular de Arte Radio (www.arteradio.com). Creada en 2002, esta *webradio* no dispone de una licencia de emisión en las ondas hertzianas y, sin embargo, es pública, pues pertenece a la rama francesa del canal público de televisión franco alemán Arte. Desde su

creación, Arte Radio se ha posicionado en Francia como la radio creativa de vanguardia que, entre otros géneros, ofrece en su página web una amplia gama de documentales. Para terminar con los ejemplos de programas producidos en francés por radios públicas, se puede citar uno más allá de las fronteras de Francia: el programa Par ouï-dire, de la cadena La Première de la radio pública francófona de Bélgica.

Quedémonos en Europa para empezar a citar algunos ejemplos de programas producidos en inglés. La BBC, el sistema público de radiodifusión británico, emite documentales en varias de sus emisoras, como el programa Between the ears de Radio 3. Radio 4 también practica el género en varios programas, y lo hace en colaboración con productores externos a la radio. A diferencia de las cadenas francesas, que supervisan desde adentro todos los contenidos radiofónicos de las emisoras públicas, las británicas comisionan la realización de sus programas a empresas externas. Entre esas productoras, se destaca Falling Tree, una productora que tiene su base en Londres y que elabora documentales para la BBC, en especial para Radio 4. Por su parte, la cadena Radio One del sistema público de Medios RTE en Irlanda cuenta con el programa Documentary on One.

Del otro lado del Atlántico, la National Public Radio (NPR) es una organización de medios estadounidense que cuenta con una red de 900 radios públicas. La red, constituida en 1970, se caracterizó inicialmente por emitir muchos programas al estilo documental. Sin embargo, en los años 90 el espacio para estas producciones se redujo, mientras la cadena buscaba posicionarse como un medio informativo con una audiencia más amplia. Aun así, a partir de 1998, el género del documental empezó a nacer de nuevo en las cadenas públicas de radio norteamericanas (Biewen, 2010). En Estados Unidos, se destacan particularmente en las cadenas públicas tres programas que trabajan el género del documental radiofónico. En primer lugar está All things considered, el programa de noticias principal de la NPR que fue creado en 1970 y que, en sus orígenes, se distinguió por innovar en la narrativa radiofónica. Si bien desde la década de los 80 se ha vuelto más convencional, All things considered todavía emite documentales, y este programa diario tiene una audiencia de más

de 10 millones de oyentes en Estados Unidos. El segundo programa que nos interesa, *This American Life*, se produce desde 1995 en WBEZ, la radio pública de Chicago, y le llega a más de dos millones de oyentes través de 500 emisoras de la red de la NPR. *This American Life* es además el *podcast* más popular del país, con un promedio semanal de un millón de descargas. Por último, *Radio Lab* es un programa que nació en 2005 en la cadena pública neoyorkina WYNC, y actualmente llega a la audiencia nacional a través de más de 450 emisoras públicas. Sus productores son reconocidos por innovar en la narrativa radiofónica al incluir recursos del género del documental para explorar temas científicos en programas de una hora.

Además de las grandes cadenas públicas, el género también ha tenido un resurgimiento significativo en pequeñas radios asociativas o comunitarias. Si bien estas se financian parcialmente con recursos públicos, no se pueden catalogar como medios públicos. Podemos mencionar como ejemplos, en Francia, a la red de radio universitaria *Radio Campus* o a la radio asociativa de Marsella *Radio Grenouille* y, en Gran Bretaña, a *Resonance FM*, una radio comunitaria operada por el Colectivo Londinense de Músicos.

Existen también varias iniciativas que nacieron en la red; se trata de páginas de internet o plataformas de difusión creadas por productores de documentales. Para citar unos ejemplos, está el caso de la página de *In the dark* (www.inthedarkradio.com) de un colectivo británico de productores y radio entusiastas que “creen firmemente que el sonido cuenta las mejores historias”,³ así como los *Hackney podcast* (<http://hackneypodcast.co.uk/>), en los que los productores ofrecen gratuitamente a su audiencia una serie de narraciones sonoras sobre un barrio londinense desfavorecido, “permitiendo así a la gente de Hackney contar sus historias con sus propias palabras y creando paisajes sonoros ricos, dando a los oyentes un sentido atmosférico del barrio”.⁴ En Canadá, varios productores se asociaron para fundar la plataforma *Battery Radio* (<http://www.batteryradio.com>) en la que comparten sus producciones. En Estados Unidos, *Story Corps* (<http://storycorps.org/>) es un proyecto de historia oral que, desde su nacimiento en 2003, tiene como vocación recolectar testimonios

e historias de la gente común y corriente. Sus productores tienen tres estudios móviles que viajan por todo el país y guardan en línea más de 50.000 entrevistas. Para las producciones en francés, además del caso ya mencionado de Arte Radio, podemos citar el ejemplo de Silence Radio (www.silenceradio.org), un espacio dedicado “a la potencialidad de la expresión radiofónica”.⁵ El proyecto, iniciativa de una asociación belga, nació en 2005 y terminó sus emisiones en 2012. Este es, a veces, el destino efímero de estas páginas: mientras varias nacen, otras se apagan, según la suerte que tengan en su financiación. Sin embargo, en muchos casos, incluso una vez el proyecto dado por cerrado, los audios siguen estando disponibles en línea, como es el caso de la página de Silence Radio.

Internet también sirve de plataforma para blogueros y para las personas interesadas en difundir ya no producciones sonoras como tal, sino información acerca del desarrollo del género. No en vano existen varios webzine dedicados a la radio que están apareciendo en la web. En 2008, nació en Francia Syntone (www.syntone.fr), una revista digital dedicada a la radio como modo de expresión que desde entonces es una fuente de referencia en el medio radiofónico de creación francés. En Estados Unidos, Transom (www.transom.org) es otra iniciativa que va más allá del magazín en línea. Además de publicar artículos de productores reconocidos o tutoriales prácticos, Transom sirve de intermediario entre productores y radios. Los primeros pueden mandar sus historias al comité editorial de la página, el cual decide si se publicarán o no en su plataforma. Luego, los programas emitidos en Transom suelen ser retomados por emisoras públicas. La página también ofrece talleres en línea y sesiones de capacitación en Estados Unidos.

La comunidad de realizadores de documentales sonoros cuenta hoy con estos espacios para encontrarse virtualmente, lo que le permite fortalecerse. Otros encuentros, esta vez físicos, a través de festivales, premios o asociaciones, han surgido también. En Europa, el más relevante ya tiene 40 años de existencia: se trata de la IFC (International Feature Conference), que nació en 1974. En su origen, tres productores decidieron unir sus esfuerzos para desarrollar el documental radiofónico, un género más bien descuidado en ese

entonces por las radios europeas. Hoy en día, la IFC es una red muy sólida. Más recientemente, en 2009, nació en Francia la ADDOR, la asociación para el desarrollo del documental radiofónico. La ADDOR agrupa a los “artesanos” del género, organizando encuentros y sesiones de emisiones pública. Por otra parte, en Estados Unidos se creó en 2001 el TCIAF (Third Coast International Audio Festival), una iniciativa multifacética que tiene su base en Chicago. A la vez una biblioteca sonora, un programa semanal de radio, un *podcast* y un concurso anual, el TCIAF ofrece también eventos de emisión pública y una muy concurrida conferencia, organizada cada dos años, en la que productores del mundo entero comparten sus experiencias alrededor de la narrativa sonora.

En cuanto a los premios, además del concurso del TCIAF, se destacan el New York Festival en Estados Unidos y los premios Italia (en este país), Europa (en Alemania) o Sony Radio Academy Awards (en Gran Bretaña). Todos estos concursos de renombre cuentan con alguna categoría para los documentales radiofónicos. Hace falta mencionar un último escenario en el que el interés por el género del documental sonoro también está creciendo: el de las investigaciones académicas. Si los estudios sobre el género eran más bien escasos hasta hace unos años, para no decir inexistentes, son cada vez más los investigadores que se interesan por el tema, entre quienes se destacan el francés Christophe Deleu o la australiana Virginia Madsen, ambos también productores de documentales sonoros. Para citar otros dos ejemplos, el GRER (Grupo de investigaciones y de estudios sobre la radio), constituido en Francia en 2005, ha publicado sobre el tema, así como lo ha hecho, el CDS (Center for Documentary Studies) de la Universidad de Duke en Estados Unidos.

Así pues, son múltiples los frentes en los que el género se está expandiendo. Ya en 2003, Samuel Freedman consideraba que “estamos viviendo en la edad de oro del documental radiofónico” (párr. 2). Una década después, esta afirmación es más vigente que nunca. Gire atribuye este renacimiento a las nuevas tecnologías:

El milagro de internet y del *podcast* ha sido el de dar a la radio de creación un respiro inaudito. ¡Nunca hemos hecho históricamente tanta radio de creación como ahora! Internet salvó la radio de creación en lugar de acabar con ella. (GRER, 2009, p.8)

En las últimas dos décadas ha emergido una comunidad ecléctica y heterogénea de realizadores que utilizan la materia sonora para narrar historias de manera creativa, desempolvando a su vez la imagen más bien austera del género para su audiencia. Como bien señala Biewen (2010), “la palabra ‘documental’ ahora evoca algo distinto a repollitos de Bruselas sonoros; acabó por significar algo casi *cool*” (p. 3).

Hacia una definición del documental sonoro

En este contexto de renovación y renacimiento, es más que necesario preguntarse sobre la naturaleza misma de este género. ¿Se puede definir? ¿Cuáles son su lenguaje y sus formas de expresión? ¿Cuál es su función? ¿Qué ventaja tiene para la audiencia? ¿Cómo está cambiando en la era de internet?

Definir el documental radiofónico no es tarea fácil. La noción de documental, que viene del cinema, es muy amplia en el medio radiofónico y abarca, desde sus orígenes, una gran diversidad de formas de expresión. Ni siquiera existe un consenso acerca de la utilización del término. Mientras en Estados Unidos sí se habla de *documentary*, otros países adoptaron el término de *feature*, como sucedió en Canadá, Australia o Gran Bretaña, en donde la BBC popularizó este término. En Francia, también se acepta la denominación *creación radiofónica* que, en palabras de René Farabet (2011), se define como

Una sucesión de operaciones en escenarios sucesivos: la escena mental (donde se esboza el proyecto), el campo del evento sonoro (donde se efectúa la grabación), las tablas de

montaje/mezcla (donde se elabora la construcción dramaturgica) y, finalmente, el oído cavernoso del oyente. (p.119)

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

Para entender mejor qué es el documental sonoro, se puede abordar su definición por vía negativa, comparándolo y distinguiéndolo de un género cercano a él y, sin embargo, distinto: el reportaje. Los dos géneros, que a menudo se confunden, se distinguen en un elemento clave: el tiempo. El reportaje no solamente implica un tiempo menor de realización (preparación, trabajo en terreno con las fuentes, montaje), sino que su formato final suele ser más corto y suele tener una vida útil más efímera. En el contexto francófono, el reportaje se suele incorporar a la parrilla de un programa determinado y producir de manera interna, mientras que el documental corresponde a una encomienda especial o a una propuesta original (Noiseau, 2005). Así pues, es la *intención* a la hora de aproximarse a la realidad que se narra la que difiere entre uno y otro, como anota Frédéric Antoine:

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

¿Cuál sería, entonces, una posible definición del género del documental sonoro? Si bien no existe una sola propuesta que cuente con el peso del consenso entre los autores o

investigadores del género, varios de ellos se han arriesgado a proponer definiciones, entre quienes Deleu es quien más ha investigado el tema. Para él, en el contexto francófono, el documental radiofónico es un género híbrido, constituido por elementos de siete otros géneros radiofónicos que existieron antes del documental: la entrevista, el reportaje, la conferencia, el debate, la lectura, el programa musical y el *hörspiel* –un género alemán, especie de teatro musical radiofónico, que incluye, además de música, palabras, canto y ruidos (Deleu, 2013). Según Deleu (2013), es la mutación progresiva de estos géneros la que dio origen al documental, que se puede definir hoy, entonces, como un

dispositivo de naturaleza didáctica, informativa y (o) creativa, que presenta documentos auténticos, que supone la grabación de sonidos, una selección de estos que se lleva a cabo por medio de un trabajo de montaje, su arreglo según una construcción determinada, y su puesta al aire definitiva después de un trabajo de mezcla, y que sigue una realización preestablecida en condiciones que no son las del directo o el falso directo. (p. 79).

En una definición mucho más amplia, Biewen (2010) caracteriza “esta carpa grande y elástica que es el documental radiofónico” como el género que “utiliza el sonido para contar historias verdaderas de manera artística” (p. 5). De acuerdo con esta aproximación al género -que puede considerarse como aquella que ha alcanzado un relativo consenso entre los productores-, la noción de documental se basa entonces en tres elementos fundamentales: la *realidad*, la *narrativa sonora* y la *estética*.

La realidad

Porque el documental se distingue fundamentalmente de la ficción por el hecho de que el material sonoro incorporado se extrae de la vida real. No se usan recursos propios del radio drama como la redacción previa de un *script* o la contratación de actores, con excepción de los programas de “docuficción” que mezclan ambos géneros. Sin embargo, la frontera entre la realidad y la ficción es, por decir lo menos, más bien porosa; el tratamiento de la realidad en el documental implica necesariamente una puesta en escena y, desde luego, una dimensión ficcional. Yann Paranthoën, autor radiofónico francés considerado un maestro

del género, reivindica esta porosidad –y muchos productores coinciden en esto- como una parte esencial de su trabajo creativo:

Mi modo de proceder es partir de la realidad, primero de la realidad para progresivamente ir hacia la ficción, siempre preservando la realidad, para hacerlos convivir. Es por esto que, para mí, no hay "documental". La palabra documental me parece casi peyorativa, porque para mí, es una ficción también. (Arcila, 2007, min. 6)

Los autores de documentales sonoros cultivan, por lo tanto, una relación particular con la realidad. Por un lado, una de las reivindicaciones más importantes del género es la búsqueda de una representación de la “verdad” o, en términos más generales, de experiencias humanas *reales* que conservan este estatus gracias a la recolección de voces, sonidos u objetos sonoros del mundo. Por otro lado, los autores insisten en la elaboración de un significado más amplio –esto es, uno que no se limita a un registro *puro*, intocado o sin intervenciones- por medio del arreglo creativo que ellos proponen de los materiales sonoros empleados en sus producciones. En breve, como señala David Hendy (2006), el género “ofrece autenticidad pero también denota artificio” (p. 167).

La narrativa.

Porque el documental tiene la intención de *relatar*, es decir, de hacer una narración a través de la composición de los elementos sonoros usados. Los autores de documentales son herederos de Pierre Schaeffer, el inventor de la música concreta, quien estableció en 1941 las bases del lenguaje radiofónico y de la escritura sonora:

La actitud fundamental que está en el origen de la concepción radiofónica es, entonces, la de escuchar y no la de escribir, la de construir con materiales sonoros y, en caso de emplear palabras, considerar primero el ruido que hacen, su materia, su peso en la realidad, y no su significación intelectual: un gruñido, un suspiro, un silencio, una manera de pronunciar, el

grano de una voz... Esto es tan importante, es mucho más importante, que el texto.
(Schaeffer, 2010, p. 94)

La materia sonora que sirve de base a este lenguaje tiene un fuerte potencial narrativo, incluso en su forma no-verbal más abstracta, gracias a su capacidad de evocación. Esta materia está compuesta por varios elementos. La voz, antes que todo, juega un papel primordial en la comunicación radiofónica. Más allá del discurso lógico que comunica significados, la voz entendida como objeto sonoro viene cargada de informaciones acerca de su detentor: su género, su edad, su origen social, geográfico, su estado emocional, etc. Los sonidos, en segundo lugar, aportan también información clave a la narración. Según Alan Hall (2010), “no hay sonido inocente, porque cada uno viene cargado de asociaciones, resonancias, significados y de su potencial metafórico” (p. 101). En este orden de ideas, no debe olvidarse que los silencios también vienen cargados de sentido y, por lo tanto, tienen una función activa en la narración.

Los autores escogen sus elementos sonoros en esta amplia paleta de posibilidades narrativas, y así construyen sus relatos. Es en la fase del montaje cuando se construye la historia, que se forma el mensaje, se revela la trama narrativa y se configura una entidad nueva: el documental. Ahora bien, el montaje sonoro tiene una particularidad en comparación con el montaje visual: la superposición de varias pistas en el programa de edición, que es la que permite alcanzar la profundidad de campo del espacio sonoro. Esta característica, que es clave en la escritura sonora, contribuye a la riqueza al género. Como anota Barell (2006), “un documental de audio exitoso trabaja en varios niveles, a veces simultáneamente, de una manera que sería difícil de replicar visualmente” (p. 298).

El documental sonoro resulta ser, en conclusión, el producto de una especie de alquimia creativa en la que los ingredientes varían según las afinidades e inclinaciones de los autores: El uso de un narrador, el empleo de efectos sonoros, la dramatización o musicalización, los ambientes sonoros más o menos detallados, la recreación en el montaje

de “escenas” en las que los personajes interactúan sin la intervención del productor (con el efecto realista tipo “mosca en la pared”), etc. Hay tantos formatos posibles como documentales existentes. Aun así, un buen documental sonoro le dejará a su oyente la impactante sensación de que “su totalidad es mayor que la suma de sus partes” (Makagon y Neumann, 2009, p.45).

La estética.

Porque el género implica necesariamente una intención creativa del autor. Para Noiseau (2005), “el postulado inicial del documentalista es que la realidad sonora es poética” (p. 47), razón por la que lo que está en juego en el documental no es solamente una cuestión de información y de contenidos, sino también de forma. Si bien es a través de la escritura sonora que los elementos estéticos se definen, el productor está en la búsqueda de los sonidos que usará para “escribir” su documental desde la fase de la grabación en terreno. Con la explotación del universo sonoro, desarrollando así su inventiva, el autor busca una adecuación entre forma y fondo que pone de manifiesto la dimensión estética del documental sonoro.

Surge entonces una pregunta: ¿es, o no, la producción de documentales sonoros una actividad artística? La respuesta varía según los autores. Por ejemplo, Kaye Mortley, una productora australiana que vive y trabaja en París, no se considera una artista. En sus palabras, “siempre digo que la radio no es exactamente arte. Puede que haya puntos de encuentro, pero alguien que trabaja en la radio no hace arte, sino que trabaja en las comunicaciones” (citada en Roue, 2008, p. 192). Por otro lado, para Peter Leonard Braun, productor de documentales alemán considerado el padrino del género en Europa,

El documental es la forma artística de la información. Su rango de posibilidades es idéntico al del medio mismo: es pura radio. [...] El documental ama a la radio como un continente siempre por descubrir, un espacio libre y un movimiento libre de inspiración y de ideas. El

documental vive salvajemente y se resiste a ser definido por el simple contenido o forma de un programa. [...] Es una expresión de vida y de habilidades. (2007, párr. 5)

A estos tres elementos –realidad, narrativa y estética-, conviene añadir un cuarto ingrediente que, de hecho, está esparcido en los anteriores: el documental sonoro es un género de autor. El punto de vista del autor es el prisma a través del cual se crea el eco sonoro de la realidad que el documental *es*. Mortley subraya la absoluta necesidad de un autor, hasta el punto de pensar que el tema tratado en el documental es un asunto de menor importancia en tanto que es sólo un pretexto para que el autor pueda expresarse y, por medio de su creación, consiga comunicarse con el oyente en un nivel más universal y, al mismo tiempo, más íntimo (citada en Madsen, 2010).

Esta es la razón principal por la que resulta imposible establecer *una* definición del género que todos los productores e investigadores puedan reconocer. Existen potencialmente tantas definiciones o apreciaciones del género como autores que lo practican. De ahí que, como sugiere Mortley, más que como un género independiente de la radio, el documental sonoro pueda pensarse en términos de su manera de acercarse a un tema específico (citada en Madsen, 2009). En el caso del documental sonoro, no existen formatos establecidos o reglas de oro a seguir, sino la libre expresión creativa del autor. Como escribió Schaeffer (2010),

Se entiende desde luego que el autor, en el cinema y en la radio, tiene el mismo poder que el autor de la novela o del cuadro, quien crea su obra como un universo en el que él es dios. (p. 51)

Ventajas para la audiencia.

Si bien el autor es el «dios» del universo sonoro que crea, esto no significa que él trabaje para sí mismo. Como los demás creadores de productos mediáticos, los autores de documentales sonoros producen sus obras para un público. Un público especial, habría que decir, puesto que la creación radiofónica ofrece, en términos de su recepción, varias ventajas para los oyentes en comparación con los otros géneros radiofónicos. Ya había dicho Schaeffer (2010) que

El juego radiofónico está hecho de sortilegios más numerosos que los del juego literario, porque cuenta *también* con las palabras, y está hecho de sortilegios más complejos que los del juego cinematográfico, porque no cuenta *solamente* con lo visual. La radio, tan rica en amplitud como pobre en recursos, debe finalmente, por el canal estrecho de nuestro oído, hacer comunicar, conocer y explicar mutuamente a dos mundos. (p.94)

Como ha mostrado el trabajo de Michel Chion (2010), el 95% de lo que constituye la realidad visible y tangible no emite ningún sonido la mayor parte del tiempo (las paredes de una casa, un esfero que reposa sobre el escritorio, las nubes en el cielo, etc.). El 5% restante corresponde, entonces, a una realidad sonora. Sin embargo, el sonido de esta realidad sólo la refleja, por lo general, de una manera muy vaga o borrosa. Esto es lo que el autor llama el *flou causal* (imprecisión causal). La ausencia de imágenes que implica necesariamente la radio –su ceguera– pareciera ser una limitación de la expresión radiofónica. Sin embargo, esta ausencia resulta ser más bien una ventaja en tanto que abre el campo de la creatividad para el autor y el de la imaginación para el oyente.

Así pues, los oyentes se encuentran en una situación *acusmática*: la situación de quien escucha sonidos sin ver las causas que los producen. La radio estimula sólo uno de los sentidos del ser humano invitándolo a suspender temporalmente los demás planos sensoriales para disfrutar de un espectáculo exclusivamente sonoro. Esta situación se

traduce en una recepción psicológica que permite liberar la imaginación del oyente, quien genera en su mente unas imágenes que se pueden asimilar a las de los *sueños despiertos*. Este proceso es fundamentalmente sensorial: el estímulo auditivo genera por sí mismo las imágenes mentales. La radio crea, de esta manera, otro nivel de comunicación: además del nivel cognitivo, este medio también se relaciona con sus oyentes en un nivel más sensible, tanto afectivo como emocional. En palabras de Thomas Baumgartner (2013),

El sonido es una trampa para relatos, una guía para las carreras de desorientación. El sonido toma prestado de la realidad para regalar a la imaginación. Cuando se añade el progreso técnico a lo anterior, el sonido se vuelve además un material grabado que se puede manipular, almacenar y volver a tocar. Sirve de detonante para las explosiones de memoria. Regresando del pasado, un sonido familiar es el motor de una ficción personal”. (p.8)

Una frase ahora famosa, atribuida al realizador Orson Welles, enuncia que la ventaja de la radio sobre el cine es que "en la radio la pantalla es más grande". En la radio, la pantalla es la imaginación de los oyentes, allí donde cada uno arma su propia película mental gracias a la fuerza evocadora de los sonidos, a todo lo que pueden llegar a sugerir y detonar en cada individuo. Esta pantalla no tiene marco ni límites: esa es la magia de la radio. Esto no es ningún secreto para los autores de documentales sonoros, quienes piensan el medio en términos de sensaciones, y producen sus obras con la intención de crear una *experiencia* sensorial para sus oyentes. Saben que el ruido de un patio de recreo los proyectará a sus recuerdos de colegiales; que escuchando olas, gaviotas y pasos en el agua, verán el mar. Para Ira Glass (2012), el productor de *This American Life*, “hacer buena radio es recordar que siempre hay que dar a la audiencia cosas que ver” (párr. 7). Entre los géneros radiofónicos, el del documental es quizás el que más lo hace, puesto que se vale del poder evocativo de las palabras y de los sonidos. Esta experiencia sonora apela a la memoria personal de los oyentes: cada uno combina los sonidos que escucha con sus propios recuerdos y, de esta manera, se generan conexiones, correspondencias y acercamientos que se materializan en imágenes mentales que son distintas para cada oyente. Los sonidos se

interpretan subjetivamente; hay tantas maneras de interpretarlos como oyentes atentos y dedicados a escucharlos. Es en este sentido que la radio es un medio íntimo, puesto que, casi por definición, ofrece a cada uno una recepción única, irrepetible y absolutamente propia. Una recepción basada en la escucha activa, entendida como un fenómeno sensorial e imaginativo que es a la vez involuntario y creativo.

En vista de lo anterior, se puede afirmar que el oyente tiene una participación *activa* en la recepción del documental sonoro. La relación del productor con el oyente es la de una colaboración creativa que se consigue a través del diálogo entre la imaginación de ambos. El oyente es parte fundamental de este proceso creativo: al escuchar, se apropia la obra del autor gracias a la respuesta sensorial que generan a las pistas (*clues*) que le envía la transmisión sonora. Varios autores subrayan la importancia de los silencios en sus montajes para propiciar esta colaboración, y ofrecer así al oyente el espacio para su entrada en la obra. Para Sean Street (2012), “es a menudo en estos momentos de quietud sonora cuando la audiencia y el productor se acercan más, se tocan, y a veces bailan juntos en su imaginación” (p. 47). Esta participación activa implica un compromiso relativamente alto de parte de la audiencia de los documentales sonoros, una audiencia que opta deliberadamente por un género que, por decir lo menos, es desafiante. Esto porque, en palabras de Gire,

Con la lectura, el arte de la radio es el que necesita la mayor participación del público. La radio no tiene nada que ver con la televisión y sí todo que ver con la lectura. Ahora bien, leer un libro es difícil, es complicado, cansa, absorbe mucho, es exigente. ¡No es el caso de la televisión! Entonces hay que ayudar a la gente. No es fácil escuchar radio de creación, escuchar testimonios de la gente, escuchar el habla popular si no se arreglan silencios y pausas, si no se introducen sonidos y ambientes. (GRER, 2009, p.12)

En términos de función, el documental sonoro le apuesta a abrir mundos desconocidos a su audiencia, a enseñarle historias de vida y testimonios de gente que, de otra manera, no se

hubieran conocido; a mostrarles a los oyentes la humanidad en los demás, a mostrarles *a qué suena* el otro lado. Esta es también la razón por la que el género no cabe en los medios comerciales establecidos. Muy a menudo, los productores se sienten empoderados con una misión que tradicionalmente está asociada a la labor de los medios públicos. Como dice Peter Leonard Braun, quien recibió el Audio Luminary Award en el año 2007,

Este es nuestro deber y responsabilidad: informar, aclarar e iluminar. Incluso, de pronto, se necesita una nueva Ilustración para la gente, o, más específicamente, con la gente. La radio se debería encargar de esta tarea. Es de acceso fácil y universal para su audiencia. Su tradición de narrar, relacionar y debatir, su capacidad única para el debate y la discusión; todo esto hace de la radio el comunicador mejor dotado para esta titánica tarea. [...] La radio puede cambiar al mundo si entiende y usa su propio poder. (2007, párr. 24, 28)

Los nuevos autores del género, aquellos que aprovechan las innovaciones tecnológicas para desarrollar su oficio, son los herederos directos de los productores que empezaron su carrera en el siglo pasado, quienes tenían que luchar para encontrar un espacio en la programación de las radios públicas. Los nuevos autores también se apoderan de la función social del género por la cual siguen velando sus antecesores, y los productores contemporáneos pueden ejercer esta vocación cívica hoy con más libertad.

Un futuro prometedor.

Mauro Wolf, en 1996, consideraba que el documental en la radio era un género particularmente vulnerable, pues su desarrollo dependía de las circunstancias culturales específicas de las radios públicas de cada país. Si consideramos, como este autor, que el documental sonoro está determinado por el contexto social del que se desprende y en el que circula, entonces debemos decir que ya no se encuentra en una posición de vulnerabilidad en la que su suerte dependería únicamente de la lucha entre innovación y estabilidad en los

aparatos mediáticos que son las radios públicas (Wolf, 1996). Un cambio cultural se ha introducido en la esfera mediática; efectivamente, hoy, gracias a las nuevas tecnologías, el género está experimentando un renacimiento inaudito.

Esta renovación invita a reconsiderar el campo que el género abarca, si no su propia definición, incluso los elementos propuestos acá. En la actualidad, la narrativa sonora documental es múltiple y sus formas son muy diversas; ya no corresponde exclusivamente a un formato sonoro largo, emitido un domingo en la noche en las ondas hertzianas de una cadena pública. Los productores de la era digital han explorado y ofrecido a su audiencia nuevos formatos en los que la narrativa sonora se combina con herramientas más contemporáneas. Aparecieron, por ejemplo, los mapas sonoros que permiten a los internautas visitar virtualmente lugares escuchando pastillas sonoras (*pastilles sonores*) asociadas a ciertos espacios en particular. Con la tecnología de la geolocalización y de los teléfonos inteligentes, se han desarrollado también los paseos sonoros. Este concepto ha salido del recinto de los museos para llegar a barrios, lugares históricos o, incluso, espacios que no aparecen en el mapa oficial de la Historia con mayúscula. Incluso existen aplicaciones que permiten vincular sonidos con el espacio presente; el oyente puede escuchar desde su teléfono pastillas sonoras que se disparan cuando llega al espacio que él o ella está visitando (Makagon y Neuman, 2009).

En la actualidad, el género del documental radiofónico se expande por los nuevos usuarios con los que cuenta y, en ese sentido, el acceso fácil a la tecnología está abriendo la puerta a los potenciales productores por venir. Los ciudadanos se vuelven narradores y, si tienen historias para contar, ya no necesitan suscribirse a un medio de comunicación para compartirlas. El subgénero del diario radiofónico está particularmente vivo hoy, en especial en Estados Unidos, en donde productores trabajan con ciudadanos para ayudarlos y guiarlos, como sucede en el proyecto Story Corps. Así pues, la nueva era del documental sonoro invita a una aceptación más amplia del género y de su alcance. Si los fundamentos siguen estando presentes -historias reales, narrativas y estéticas innovadoras-, nuevos

actores y formatos de relato seguirán ampliando las fronteras de una disciplina –y de una actividad creativa- que de por sí es híbrida, porosa y, por eso mismo, siempre mutante.

Resulta interesante observar cómo la narrativa radiofónica está experimentando este renacimiento en la era digital justo después de que, paradójicamente, se pronosticara la muerte de la radio por la llegada de internet. Ya antes, en los años 60, el documental radiofónico había conocido otra resurrección en Europa: mientras la televisión le estaba quitando parte de su audiencia a la radio, el género tomaba fuerza después de una temporada deprimida, como lo demuestra el número de programas inscritos anualmente en la categoría “radio documental” del Prix Italia, número que no dejó de crecer a lo largo de esta década (Madsen, 2013). El género se muestra, entonces, resistente al paso del tiempo en virtud de su particular flexibilidad, que le permite redefinirse para enfrentar los cambios que afectan al medio radiofónico. El documental sonoro se ha adaptado, como se observó en las páginas anteriores, a las nuevas condiciones de recepción de la radio, y se está conectando con una nueva audiencia, más joven y criada con la tecnología.

En conclusión, el futuro del documental sonoro es prometedor. Es posible que el entusiasmo que ha surgido a su alrededor se contagie más allá de las tierras en donde se ha producido en inglés o en francés. En el mundo hispanohablante, el documental también existe pero se suele catalogar como un tipo de reportaje, lo cual restringe tanto su alcance como su comprensión. Dependiendo de los países y de las regiones, el grado de amplitud del género varía, así como varía su definición, cuya formulación todavía está pendiente.⁶ La definición del género se hace, por lo tanto, todavía más amplia y borrosa que las que se han propuesto en Estados Unidos o en Europa. En la práctica, el documental sonoro se encuentra difícilmente y de manera dispersa en radios universitarias o en algunas emisoras públicas o comunitarias de los países hispanohablantes. Los productores, debido a su aislamiento, no cuentan con una red que los una. Pero, poco a poco, están apareciendo señales nuevas, aunque tímidas. Iniciativas virtuales como Radio Ambulante (<http://radioambulante.org/>) o Radio Sures (<http://radiosures.com/>), dos páginas dedicadas

al género en las que se pueden escuchar producciones hechas en España o América Latina, anuncian un potencial despertar del documental sonoro en español. No cabe duda de que los ciudadanos del mundo hispano tienen historias para contar; quizá está llegando la hora en la que empezarán a narrarlas en sonido.

* * *

Obras citadas

Antoine, F. (2012). [Radio et narration: de l'enchantement au réenchantement](#). *Recherches en communication* (37), 7-10.

Arcila, P. (Directora), & Mille et Une Films (Productora). (2007). *Au fil du son* [documental]. (Disponible en Rosset, C. (2009). *Yann Paranthoën. L'art de la radio*. Arles: Phonurgia Nova).

Barell T. (2006). Torque Radio: The Radio Feature. En S. Ahern (Ed.). *Making Radio. A Practical Guide to Working in Radio in the Digital Age* (p. 180-187). Segunda edición. Crows Nest (Australia): Allen & Unwin.

Baumgartner, T. (2013). *Le goût de la radio et autre sons*. Paris: Mercure de France.

Biewen, J. (2010). Introduction. En J. Biewen y A. Dilworth (Eds.). *Reality Radio. Telling True Stories in Sound* (p. 1-14). New York: The University of North Carolina Press Chapel Hill – The Center for Documentary Studies at Duke University.

Braun, P. L. (2007). BEHIND THE SCENES with 2007 Audio Luminary Award recipient Peter Leonhard Braun. En *Third Coast Festival*. <http://www.thirdcoastfestival.org/library/512-2007-tc-audio-luminary-peter-leonhard-braun>

Chion, M. (2010). *Le son: Traité d'acoulogie*. Segunda edición. Paris: Armande Colin.

Crook, T. (2011). *The Sound Handbook*. New York: Routledge.

Deleu, C. (2013). *Le documentaire radiophonique*. Paris: L'Harmattan.

Farabet, R. (2011). *Théâtre d'ondes, théâtre d'ombres*. Nîmes: Champs Social Éditions.

Freedman, S. G. (Diciembre 28 de 2003). New Golden Age of Radio Lures Young Listeners. *USA Today*. Recuperado de http://usatoday30.usatoday.com/news/opinion/2003-12-29-freedman_x.htm.

Glass, I. (Agosto 11 de 2011). Radiolab: An Appreciation. *Transom.org*. Recuperado de <http://transom.org/2011/ira-glass-radiolab-appreciation/>.

GRER (Groupe de recherches et d'études sur la radio). (2009). *Dynamiques contemporaines du documentaire radiophonique* (transcripción de seminario). Recuperado de

http://grer.fr/upload/articles_en_ligne/Dynamiques_contemporaines_du_documentaire_radiophonique_compte-rendu_du_seminaire_du_31_mai_2008.pdf.

Hall, A. (2010). Cigarettes and Dance Steps. En Biewen (2010).

Hendy, D. (2006). Reality Radio: The Documentary. En A. Crissel (Ed.). *More Than a Music Box: Radio Cultures and Communities in a Multi-Media World* (p. 167-188). New York: Berghahn Books.

Madsen, V. (2009). *A radio d'auteur: The documentaire de creation* of Kaye Mortley. *Scan Journal*, 6 (3). Recuperado de http://scan.net.au/scan/journal/display.php?journal_id=142.

Madsen, V. (2010). A Call to Listen: The 'New' Documentary in Radio—Encountering 'Wild Sound' and The 'Filme Sonore'. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 30 (3), 391-410.

Madsen, V. (2013). Your Ears Are a Portal to Another World: the New Radio Documentary Imagination and the Digital Domain. En J. Loviglio y M. Hilmes (Eds.). *Radio's New Wave: Global Sound in the Digital Era* (p. 126-144). New York: Routledge.

Noiseau, E. (2005). *Le documentaire radiophonique. Une approche du réel par le son*. (Tesis de grado sin publicar). INSAS, Bruselas.

Makagon, D. y M. Neumann. (2009). *Recording culture. Audio Documentary and the Ethnographic Experience*. Thousand Oaks (California): SAGE Publications.

Mitchell, J. (2005). *Listener Supported. The Culture and History of Public Radio*. Westport: Praeger Publishers.

Roue, J. (2008). *La question du «je»*. *Traiter de l'intime dans le documentaire radiophonique* (tesis de grado publicada). Recuperado de At elier de création sonore radiophonique. http://www.acsr.be/wp-content/uploads/la_question_du_je.pdf.

Schaeffer, P. (2010). *Essai sur la radio et le cinéma*. Paris: Allia.

Smith, S. (2001). What the Hell is a Radio Documentary? *Nieman Reports (The Nieman Foundation for Journalism at Harvard University)*, 55 (3), 6-7.

Street, S. (2012). *The Poetry of Radio*. New York: Routledge.

Webster, T. (2012). *The podcast consumer 2012*. Recuperado en diciembre 8 de 2014. <http://www.edisonresearch.com/the-podcast-consumer-2012/>

Wolf, M. (1996) *Il documentario: un genere da riscoprire*. En *Alla ricerca della qualità radiofonica: il documentario*. Roma: Rai.

¹ Profesora asistente, Centro de Estudios en Periodismo CEPER, Universidad de los Andes (Bogotá, Colombia) c.hebert57@uniandes.edu.co Periodista (maestría en la Sorbonne, Paris IV) y realizadora de documentales sonoros: El oro verde del Chocó <http://ceper.uniandes.edu.co/index.php/per-catedra/101-creaciones-periodisticas> Cartagena: ¿Cara o sello? http://www.arteradio.com/son/616150/la_ciudad_desigual/

² Por *documental radiofónico* se entienden los documentales emitidos exclusivamente por radio; por *documental audio o sonoro* se entienden los documentales emitidos en internet.

³ Ver <http://www.inthedarkradio.org/partners/what-we-do/>

⁴ Ver <http://hackneypodcast.co.uk/about-us/>

⁵ Ver <http://www.silenceradio.org/about.php>

⁶ Por ejemplo, una prueba del campo casi ilimitado que parece cubrir el género en el mundo hispanohablante es el amplísimo espectro de producciones que se postulan en el concurso de la Bienal Internacional de Radio (México), en la categoría "documental radiofónico": desde programas de locutores hechos en estudio y sin trabajo de campo, hasta narraciones biográficas, pasando por proyectos experimentales cargados de efectos sonoros. Sin embargo, se está empezando a generar una reflexión académica sobre el género, como demuestran los trabajos de Susana Fevrier, de Karla Lechuga y del Centro de Producciones Radiofónicas de Buenos Aires.

