



THE GREAT RADIO PARODY: JUAN CARLOS ORTEGA

Abstract

This paper investigates, through a qualitative method, the challenges radio has been currently facing, due to proliferation of technological devices that somehow threaten its existence. On the other side, it also analyzes the work of Juan Carlos Ortega that, starting from classical assumptions, descends into parody, respecting its diversity and, at the same time, transforming what could be defined everyday nonsense, through humor. Ortega creatively defends Spanish radio, thanks to his ability to uses radio as a means of parody and satire and his capacity to merge tradition and avant-garde in his idea of humor.

Keywords

Communication, radio, humor, parody, Juan Carlos Ortega.

Resumen

En el presente trabajo se afrontan mediante un método cualitativo, por un lado, los desafíos a los que se enfrenta actualmente el medio radiofónico ante la proliferación de productos tecnológicos que amenazan, en un cierto sentido, su supervivencia y, por otro, la aportación original de Juan Carlos Ortega, quien, partiendo de presupuestos clásicos, realiza una parodia del medio respetando su diversidad genérica, pero transformándolo a través de un humorismo basado en lo que se podría denominar absurdo cotidiano. Ortega representa un bastión creativo en la radio española por su maestría en el empleo de la misma radio como canal de la parodia y por su capacidad para fusionar tradición y vanguardia en su idea del humorismo.

Palabras clave

Comunicación, radio, humorismo, parodia, Juan Carlos Ortega.

* * *

Referencia: Alonso Feito, J. M. (2023). La gran parodia de la radio: Juan Carlos Ortega. *Cultura Latinoamericana*, 37 (1), pp. 234-266 DOI: <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2023.37.1.12>

El presente artículo de investigación es resultado de un proyecto de investigación desarrollado en la Universidad del Salento.

Fecha de recepción: 14 de noviembre de 2022; fecha de aceptación: 30 de diciembre de 2022.

LA GRAN PARODIA DE LA RADIO: JUAN CARLOS ORTEGA

José Manuel Alonso Feito
Università del Salento
josemanuel.alonsofeito@unisalento.it

DOI: <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2023.37.1.12>

Introducción

Juan Carlos Ortega¹ representa actualmente uno de los bastiones de la radio creativa, o de la creatividad radiofónica, en España. Su trabajo está basado en el humorismo, como el de tantos otros en el medio radiofónico, pero adquiere mayor relevancia porque se trata de un humorismo cuyo fundamento es, precisamente, la parodia del medio en el que se desarrolla. Observar de qué manera los espacios humorísticos de Ortega se insertan en un marco genérico para quebrarlo y reinventarlo a través de la parodia —no solo en su vertiente imitativa, sino también como espejo deformante del género mismo— es uno de los objetivos de este estudio; el segundo objetivo se asienta sobre la necesidad de analizar cuáles son los mecanismos cómico-humorísticos que Ortega pone en funcionamiento para construir su ‘radio’. Presentaremos algunos ejemplos emblemáticos de su programa, actualmente en emisión en la Cadena Ser, *Las noches de Ortega*, que nos servirán para ilustrar su contribución a la radio creativa.

La radio hoy: una evolución necesaria

Hoy por hoy es incuestionable la importancia de los medios de comunicación de masas por su relevancia desde el punto de vista informativo, por su capacidad para conformar corrientes de opinión y

1. Barcelona, 1968. Desde niño sintió la llamada de la radio, que no podía dejar de escuchar en ningún momento, según su propia confesión. Su trabajo, orientado fundamentalmente hacia el humor, se ha desarrollado también en la televisión, pero sus mayores logros profesionales —entre ellos un premio Ondas en 2016— los ha obtenido en el medio radiofónico pasando por las principales emisoras españolas (Onda Cero, Radio Nacional, Cadena Ser). Actualmente dirige y presenta “Las noches de Ortega” la madrugada del viernes al sábado y “Transmite la Ser” los domingos a mediodía.



por su indudable papel en el entretenimiento de los usuarios —oyentes, televidentes o navegantes de internet—. Es evidente también que, con la irrupción de las nuevas tecnologías en nuestras vidas, estamos viviendo una clara transformación de los medios, digamos, clásicos (radio, televisión y prensa escrita); tal transformación afecta fundamentalmente al modo de acceder, mediante dispositivos informáticos, a tales medios por parte de los usuarios —sin olvidar que el modo, basado en la cantidad de clicks, incide necesariamente en la elaboración de contenidos—.

La radio, por su peculiar naturaleza, no ha sido especialmente alterada formal o estructuralmente con la llegada de las nuevas tecnologías, pero, paradójicamente, su adaptación a las condiciones de nuestra época se ha desarrollado incidiendo en buena medida en su misma sustancia, como intentaré exponer²; las grandes diferencias con el pasado, y esto es válido para los tres medios referidos, residen en la posibilidad de interacción con un público más vasto que no pierde ocasión de intervenir valorando ‘hic et nunc’ lo que escucha, ve o lee. Parece que el viejo proceso tantas veces repetido de que los ciudadanos se enteran de lo que pasa por la radio, lo confirman por la televisión y reflexionan sobre ello leyendo la prensa (Roncagliolo, 1997), está empezando a perder vigor ante el empuje del empleo por parte de tales ciudadanos de los podcast, la televisión a la carta y la lectura de los diarios por internet con enlaces hipertextuales continuos.

En el medio radiofónico se observa una enorme proliferación de podcast (no hay programa de radio que no tenga su versión ‘on demand’) de todo tipo impulsados de forma continua por las mismas emisoras radiofónicas mediante aplicaciones creadas ad hoc para mantener la fidelidad de la audiencia³. En parte por este motivo, la idea de que la radio se caracteriza por su inmediatez, por su fugacidad (McLeish, 1986, p. 192; Lledó, 1998, p. 99), por necesitar redundar o reiterar ideas y términos casi continuamente, por su limitación marcada por el tiempo o por la incapacidad de elección por parte del oyente, parece ya superada ante la presencia permanente en nuestras

2. Parece indudable que la radio «se halla sumida en pleno proceso de transición a un paradigma insólito en el que ya no mantiene el monopolio en la creación y distribución del audio. Sus esfuerzos se vuelcan ahora en identificar y explorar la viabilidad comercial que alcanzan en el ciberespacio las plataformas automatizadas, el ‘podcasting’ y la hibridación de medios sonoros y visuales». (Pérez-Alaejos, M. de la P. M., Pedrero-Esteban, L. M., & Leoz-Aizpuru, A. 2018).

3. Cualquier cadena de radio de cierta relevancia posee su propia aplicación con todos los enlaces necesarios para disfrutar de su programación fuera del horario establecido en su parrilla convencional. Incluso hay programas emitidos únicamente a través de tal aplicación o de repositorios externos. (vid. cadenaser.com ondacero.com y otros). Por otro lado, es muy destacable la gran difusión de ‘podcast’ —muchos de ellos pertenecientes a las cadenas de radio convencional— a través de plataformas ya totalmente asentadas en el uso popular como Ivoox, Podium Podcast, Google Podcast, Podcast Go, Cuonda, etc.



vidas de la radio a la carta. Esto ha provocado cambios en la misma confección de los programas de radio que, aun manteniendo presupuestos clásicos como el apoyo musical reconocible, la presencia de contenidos seriados o los horarios precisos de emisión, sin embargo tiende cada vez más a una cierta ‘naturalidad’ y, en cierto sentido, aparente improvisación: el clásico locutor que repetía la respuesta del entrevistado para subrayar los aspectos que consideraba importantes ha dejado paso, por ejemplo, al locutor o locutora consciente de que la expansión de un determinado mensaje o noticia no depende tanto de él como de la resonancia que tal noticia o mensaje tenga en las redes sociales. En consecuencia, nos encontramos con un medio en el que la reiteración ya no es relevante; un medio en el que el tiempo es solo aparentemente limitado ya que se multiplica fácilmente, favoreciendo su personalización, a través de repositorios o grabaciones disponibles en internet; un medio, en definitiva, que sigue siendo inmediato pero que ha dejado de ser fugaz.

Estos son los aspectos que han modificado, en mayor o menor medida, el medio radiofónico y, sin embargo, un aspecto que no ha sufrido ningún tipo de transformación y que no ha perdido su vigor y vigencia es algo que la radio posee por su propia naturaleza: la capacidad de sugestión. Es aquí donde la radio sienta las bases de su originalidad ya que el oyente, al no percibir el espacio real, se ve obligado a crear un espacio puramente mental (Cebrián, 1983, p. 213), pero que es perfectamente visible, como nos indica el propio Juan Carlos Ortega:

Nuestro cerebro, aunque tengamos los ojos cerrados, es una inmensa pantalla de cine. Oímos la radio y visualizamos a los locutores, sus posiciones, sus movimientos, el lugar que ocupan en la mesa. Es una pantalla, además, bastante mágica, porque es transparente. La imaginación te permite estar mirando la taza de café que estás tomando por la mañana y, además, la cara de la locutora que te habla. La imaginación es la pantalla de las pantallas y, por tanto, la radio siempre se ha visto. Y yo juego con eso. (Deito, 2021)

Las palabras, por tanto, adquieren un protagonismo absoluto, ya que “todo lo que puede ser transmitido con palabras, puede ser expresado por la radio” (Romo, 1997). Esto significa que la potencia de la radio está en la estimulación de nuestra imaginación. Por eso el medio radiofónico se convierte en una fuente esencial para estimular la creatividad de los individuos:



La radio, dentro de la educación no formal [...] tiene el poder anticipatorio de convertir la creatividad en un derecho: un derecho individual para que cada ser descubra sus posibilidades, y dotado de iniciativa, recursos y confianza, desbloquee las inhibiciones que reducen sus perspectivas. (Gascón Baquero, 1991, p. 8)

En cuanto a la competencia con los otros medios, la radio no debe ver como enemigas a las nuevas tecnologías. El valor de la radio está de sobra comprobado y, como alternativa diferente, tendrá que convivir con todos los restantes recursos tecnológicos que están apareciendo o puedan aparecer en el futuro (Espina, 1985, p. 29). El mismo Juan Carlos Ortega declara acerca de esto: “La radio debe dejar de ver al podcast como su enemigo y convertirlo en su aliado” (Montaner, 2020). Además, el podcast o la radio a la carta han aumentado, probablemente, el valor informativo y narrativo de la radio: por un lado, siempre se ha dicho que la radio se puede escuchar de cualquier manera y en cualquier circunstancia, es decir, incluso mientras uno está haciendo otras cosas (es emblemático que buena parte de los oyentes radiofónicos escuchen la radio mientras conducen o mientras están realizando actividades que no exigen un alto grado de concentración), “con todo el perjuicio que esto supone en términos de atención y comprensión de su contenido” (Haye, 1995, p. 20), por otro; sin embargo, encontramos que la incapacidad de elección por parte del oyente se trastoca, ya que ahora el radioescucha puede elegir qué escuchar, cómo y cuándo hacerlo con lo que ello implica en cuanto a la capacidad de atención con respecto al espacio que se esté siguiendo en ese momento. Es decir, los programas radiofónicos han dejado de ser efímeros.

Con todo lo dicho, nos encontramos en un momento de necesaria evolución del medio radiofónico. Una evolución que no se centra tanto en los aspectos relacionados con su elaboración o emisión —estamos siempre ante una persona que habla y otras que escuchan—, sino a la recepción por parte del oyente, que se revela mucho más consciente y, por extensión, mucho más participativa y crítica; en definitiva, mucho más valiosa y motivadora para los profesionales del medio. Esto tiene evidentes implicaciones en la confección de los espacios radiofónicos; se hace necesaria una mayor creatividad por parte de los profesionales de la radio, ya que ahora la competencia parece ir aumentando: cualquiera puede crear contenido a través de internet, y de hecho lo hace. Es bastante evidente que actualmente alcanzar una audiencia fiel es una especie de quimera y que la vieja radio con superestrellas al micrófono capaces de atraer a grandes cantidades de oyentes ha pasado a mejor vida. Y, sin embargo, la radio hablada, más allá de los espacios puramente musicales, sí que contiene en sí misma los instrumentos para



crear algo nuevo —siempre y cuando no trate de imitar las características de otros medios—⁴ que logre acercar al público al mundo de la radio. Lo importante es que el oyente esté dispuesto a escuchar y para ello es importante lo que se cuenta, el modo en que se cuenta y, sobre todo, quién lo cuenta. Quizás en este último aspecto resida el secreto de la buena radio: “¿Por qué no pensar en crear profesionales de la palabra radiofónica que hagan obras de radio que puedan permanecer a pesar de haber cumplido con sus compromisos inmediatos, de haber satisfecho en primera instancia su objetivo en la estructura de la programación?” (Aura, 1997).

Alejandro Aura reflexiona sobre esta cuestión insistiendo sobre la necesidad de crear radio a partir de la escritura, es decir, del mismo modo en que se crea un cuento o una pieza literaria cuyo fin no sea solo el de comunicar algo, sino “ser una pieza terminada en sí misma, con sus leyes internas, su cuerpo legal implícito, como ocurre en cualquier texto literario o en cualquier composición musical y no un medio para informar de algo o para comunicar algo” (ivi). Pero, ¿dónde insertar esa creatividad que se reivindica? Los espacios informativos, al menos en esta nuestra época cuya bandera es la inmediatez y su tendencia por dirigirse a una audiencia lo más mayoritaria posible, parece que pueden dar poco espacio a la mencionada creatividad; los contenidos y formas de los espacios musicales no permiten, a decir verdad, excesivas experimentaciones, y como mucho pueden lograr diversificar la oferta a través de canales especializados y organizados por estilos y formatos.

Nos quedan, sin embargo, algunos ‘géneros’ en los que explotar la creatividad de la radio: en primer lugar, el género del reportaje en todas sus facetas, que ha sido la vía por la que se ha colado la mayor creatividad en cuanto a la radio informativa con los cada vez más habituales programas radiofónicos grabados en directo y mezclados convenientemente con ruidos reales de fondo capaces de recrear ambientes y situaciones y despertar sugerencias cada vez más complejas; en segundo, la publicidad, creativa por naturaleza y que en la radio se pone a prueba cada día precisamente porque estamos ante un medio ciego, donde predomina no solo la concentración expresiva y la necesidad de connotar el lenguaje mediante lo sensorial, sino también la naturaleza persuasiva del mensaje con todas sus consecuencias retóricas, y en tercero algunos géneros radiofónicos, por desgracia casi todos en desuso, como la radionovela o los programas unitarios de imaginación, de humor, de aventuras, de dramas de la vida común [...] o de

4. Es muy habitual en los últimos tiempos, por ejemplo, asistir a la radio televisada a través de las redes sociales (facebook, twitter, youtube).



cualquier otra índole, pero que requieren, por fuerza, de un nuevo trabajo de creación (ivi).

La radio de Juan Carlos Ortega

En este contexto se mueve Juan Carlos Ortega, cuya idea sobre el medio funde lo clásico con lo innovativo, tanto desde el punto de vista del contenido como desde el punto de vista técnico: «Siempre homenaje a la radio en mis espectáculos, porque mi humor es radiofónico en su origen. Mis referentes son los clásicos: Luis del Olmo, Alejo García, Julio César Iglesias, Fernando Argenta, Gabilondo, Quintero. Me gusta homenajearlos siempre, aunque ni siquiera los nombre. Pero todos están ahí» (Deito, 2021). Ortega lo llama homenaje, aunque en realidad podemos considerar tal homenaje como la cristalización de un fenómeno transtextual evidente: Ortega bebe de la radio que ha escuchado desde niño para crear un mundo similar al original y, al mismo tiempo, distinto. No creemos que a su actividad se le pueda llamar homenaje, sino presencia tangible de géneros radiofónicos como base para impulsar su creatividad, esencialmente, pero no solo, humorística:

No sé hasta qué punto estoy parodiando algo u homenajéandolo. Hay veces en que estoy parodiando programas poéticos nocturnos y llega un momento en que me gusta y digo, joder, es bonito esto. Entonces creo que esa mezcla que vive el oyente que está escuchando, que no sabe de qué va la cosa, a veces se puede llegar a emocionar con la parte más académica, más seria y luego se ríe con lo otro. Yo creo que esa mezcla es la que más me interesa. (Moya, 2020)

Ortega hunde su arte en los viejos maestros, pero a la vez es un vanguardista que entiende a los vanguardistas. No es nada fácil tener el respeto tanto de los antiguos como de los modernos, y eso le permite ser el puente necesario para mantener una radio viva y capaz de interpelar a un mundo demasiado distraído para pararse a escuchar. (Del Molino, 2020)

Sin duda, la radio de Ortega tiene un fondo clásico, digamos, un fondo que es el de la radio española de los años setenta y ochenta del siglo XX: “la base de lo que hago está en el pasado, soy consciente. [...] La base es la tradición. ¡Soy muy fan de cómo se hablaba en onda media!” (Cruz, 2019), pero su originalidad reside en la creación, a través de sus programas (especialmente en su espacio *Las noches de Ortega*, centro de nuestra investigación) de un mundo; no es la radio de Ortega un mero transmisor, sino fundamentalmente una posibili-



dad, un espacio en el que desplegar su creatividad: “la radio no ha de considerarse como un simple aparato transmisor, sino como un medio para crear, según sus propias leyes, un mundo acústico de la realidad” (Arnheim, 1980, p. 88). Es muy probable que en estas palabras resida la totalidad del fenómeno radiofónico y la idea de Ortega, sin duda, es la de crear un mundo acústico. Veamos de qué manera.

Según nos indica Fernando Curiel Defosse el lenguaje radiofónico configura un sistema de significación similar al de la literatura, la pintura, el teatro, la música o el cine; tal configuración se basa, aunque no se dé en todos los casos, en al menos seis ‘radiosemas’, a saber: “palabra (única o multiple), música (ornamental o narrativa), efectos especiales (mínimos o complejos), silencios, ruidos (del hombre o de la naturaleza) y sonido puro” (Curiel, 1997). Estos ‘radiosemas’ han de ser combinados de forma adecuada para que el espacio radiofónico adquiera un sentido pleno, lo cual implica un cuidado exhaustivo del guión del programa en cuestión. Juan Carlos Ortega aboga por un producto radiofónico en toda su extensión, no ha de ser la radio solo un medio a través del cual transmitir un mensaje, sino que ha de cumplir con todos los requisitos que como forma expresiva impone; no pretende Ortega trastocar las reglas de la radio convencional, sino que las utiliza para que sus programas tengan siempre un punto de partida que sea identificable por el oyente. En variadas ocasiones ha declarado que su idea es siempre partir de una historia convencional que podría emitirse en cualquier programa de radio, el resto consiste en mezclar todos los ingredientes a su disposición.

Naturalmente, todo ello presupone una actividad fundamental para dar forma a su programa: estamos hablando de la necesidad de combinar todos los elementos mencionados de forma adecuada a través de un guión entendido como estructura. En más de una ocasión Ortega ha hecho referencia a su incapacidad para improvisar⁵: “Hoy en día hay en el humor un exceso de improvisación. Pero hay que tener respeto al público [...]. Yo no creo que todo lo que se me ocurra, merezca ser oído, por eso trabajo con algo elaboradito” (Lindo, 2017). “Yo soy muy fan de la preparación, por haber sido oyente de radio durante muchos años y haber valorado lo que se puede llamar la ‘radio bien hecha’, me gusta que esté todo super medido, que las músicas entren en su momento, que el guión sea redondo” (Gutiérrez, 2018).

Todo ello confeccionado a partir, como decíamos, del repertorio o código del lenguaje radiofónico y no de otros medios. Cada uno

5. Quizás esta necesidad de control del proceso creativo esté relacionada con su pasión por la ciencia y por el método experimental. Juan Carlos Ortega siempre ha tenido un enorme interés por la divulgación científica. Prueba de ello son algunos libros suyos como *Buenos días Sócrates: reflexiones de un filósofo sin estudios* (2004), *Morirse es una mierda* (2005) o *El universo para Ulises* (2015).



de los géneros que Ortega afronta es un modelo de enunciación que el oyente identifica y dota de sentido inmediatamente, con lo que se abre ante él un horizonte de expectativas puramente radiofónico. Estamos, por tanto, ante radio pura, identificable como tal y como tal analizable⁶.

El cultivo de la parodia

Ciertamente la originalidad de Ortega no puede residir en llevar a cabo una simple réplica de formas convencionales de la radio ni en su deseo de utilizar los medios clásicos de ésta para realizar sus programas. El interés por el trabajo del locutor, a mi modo de ver, se asienta en que lleva a cabo una parodia total de los géneros radiofónicos convencionales o prototípicos. Una parodia de la radio y no en la radio. Por lo tanto, hemos de partir de la idea de que la radio no es el espacio en la que se realiza la parodia, sino que es la misma radio el objeto de la parodia:

Con 18 años entré a trabajar en RNE con Sardá⁷ y el mítico señor Casamajor⁸. Con el primer sueldo me compré un magnetofón Kashtan, una mesa de mezclas y un micrófono. Y empecé a hacer en casa de Luis del Olmo⁹. Pero ocurrió que en cuanto me puse a imitar a los locutores a los que había admirado toda mi vida tuve que parodiarlos. Hacerlo en serio no me salía. (Lindo, 2017)

Yo siempre hago una parodia de la radio. Me interesaba el medio en sí mismo, pero cuando empecé a trabajar ahí no me la podía tomar en serio, así que decidí parodiarla. Y todo el humor que he hecho en mi vida se basa en la radio que amo y conozco. (Gutiérrez, 2018)

6. No faltan, en cualquier caso, entre los trabajos de Ortega incursiones en el mundo de la televisión o del teatro. En estos ámbitos introduce el discurso radiofónico con toda su carga humorística: en el medio televisivo, como él mismo ha declarado en más de una ocasión, su mensaje pierde fuerza y sentido referencial; en el teatro sus espectáculos se orientan, más bien, a rendir homenaje precisamente al medio radio.

7. Javier Sardá (Barcelona, 1958) es un conocido periodista español que ha desarrollado toda su carrera alternando el medio radiofónico y la televisión. Alcanzó su mayor índice de popularidad en los años 90 y primeros 2000 con programas televisivos como “Crónicas marcianas” (1997-2005).

8. Personaje creado para la radio por el mismo Javier Sardá, que imitaba la voz de un anciano, a veces casacarrabias, pero lleno de sabiduría y humor.

9. Nacido en 1937 es considerado una de las instituciones del periodismo radiofónico en España. Durante 44 años dirigió y presentó el magacín radiofónico *Protagonistas*, que se emitía por las mañanas de lunes a viernes. Se trata del programa más longevo en la historia de la radio española con más de 12000 programas y se empezó a emitir en 1969. Juan Carlos Ortega siempre ha expresado su profunda admiración por Luis del Olmo, uno de sus mitos de la radio.



La parodia de Ortega se construye, como no podía ser de otra manera, a través del concepto de imitación. Así, podemos establecer que el artífice de la parodia, Ortega, toma como objeto de tal parodia los géneros radiofónicos de madrugada y como código el referente serio que somete a burla, es decir, la radio como medio con todos sus significantes y significados. Cuando Genette afronta el tema de la parodia nos habla de tres fórmulas constructivas: la deformación lúdica de un texto existente, su transposición burlesca y la imitación satírica de un estilo (Genette, 1985, p. 37). No es fácil encontrar en los programas de Ortega la sátira moral o de costumbres, aunque sea cierto que en ellos hay una crítica evidente a determinados comportamientos guiados por el lugar común o por lo políticamente correcto, pero en ningún caso se percibe la presentación evidente de un sustituto moral a aquello que se critica. No creo que se pueda hablar, por tanto, de sátira en la labor de Ortega en la radio. Sí parece evidente y esencial para el mismo Ortega en la definición de su objetivo humorístico la presencia de lo lúdico a partir de referentes serios, de la burla de estructuras genéricas este-reotipadas y de la imitación, no satírica, pero sí humorística de ciertos estilos comunicativos.

La parodia generalmente imita con una finalidad que puede ser puramente estética, pero que puede significarse, como decíamos, en una crítica hacia determinados aspectos de la realidad: “la parodia desvaloriza el contenido o la forma de una obra existente, escrita con un propósito serio o dirigida a fines estéticamente superiores” (Rangel, 1979, p. 152). Formalmente la parodia trastoca esquemas genéricos y a partir de ahí rompe con lo normativizado y convencional. En el programa *Las noches de Ortega* se toma un género radiofónico convencional y, respetando sus características, reglas y formas, se introduce una transformación a través de los sujetos que construyen el género, que lo objetivizan, que lo corporeizan, que lo dotan de un estilo, si entendemos este último concepto como proceso que incluye la selección y combinación de elementos disponibles en un repertorio más o menos amplio.

Así, encontramos programas que abarcan todos y cada uno de los géneros radiofónicos canónicos, desde el reportaje a la entrevista; desde el espacio deportivo a programas dedicados a ámbitos restringidos del mundo real (camioneros, motoristas, pseudocientíficos, etc.); desde el programa abierto a los oyentes en forma de consultorio que permite su desahogo a la narración ficticia que puede ir desde el relato de una historia de amor a la reconstrucción de la desgraciada vida de un superhéroe; desde un concurso a una emisión con público en directo. Todos estos subgéneros serán desmontados y transformados, no a través de su descomposición, sino mediante su resignificación a través



del sujeto o los sujetos que los ejecutan.

Juan Carlos Ortega parte del medio radio en su naturaleza genérica utilizando cada uno de sus elementos significativos y estilísticos (encabezamientos, acompañamientos musicales, ruidos, silencios...), sucesivamente lo descompone presentándolo en todas sus posibles vertientes o subgéneros y le da cuerpo a través de personajes (creados y ejecutados por el mismo Ortega a través de la elaboración de voces reconocibles) que, con sus reacciones, respuestas o comportamientos trastocan lo esperable con el consecuente resultado cómico. El código utilizado en cada programa de Ortega es el lenguaje propio del marco establecido de la radio y en virtud de ese sistema formal los oyentes son capaces de interpretar la parodia y de explotar aún más el carácter humorístico del producto final. Si tenemos en cuenta, además, que la radio, como cualquier convención, es una creación ficticia (la radio no es la realidad), se podría decir que Ortega nos coloca ante probabilidades perfectamente reales y transgresoras al salirse de lo 'normal' por la actitud de los sujetos operativos en ese contexto: "todo el humor que yo hago es muy improbable, pero no imposible: no viola ninguna ley física que un señor se enamore de un extraterrestre, entra dentro de lo probable" (Moya, 2020).

La transformación de los géneros radiofónicos a través del humor

Hemos de partir de la idea de que solo conociendo los géneros en profundidad, a través de la experiencia o del estudio, pueden estos modificarse o recrearse; la dificultad reside en llegar a inventarse géneros nuevos. Si consideramos la parodia como imitación o fenómeno intertextual, parece difícil poder categorizarla como fuente de novedad. Por lo tanto, la parodia le sirve a Ortega para transformar, en clave cómica, los géneros canónicos de la radio. La definición de género es siempre materia onerosa, por ello, tomaremos en consideración, para el objeto de nuestro análisis, la que ofrece Mariano Cebrián Herreros al referirse en concreto a los medios audiovisuales:

Un conjunto de procedimientos combinados, de reglas de juego, productoras de texto conforme a unas estructuras convencionales previamente establecidas, reconocidas y desarrolladas reiteradamente durante un tiempo por varios autores. Cada género nace por el impulso creativo e intuitivo de un autor para plasmar una necesidad comunicativa. (Cebrián, 1992, p. 15)



Las ideas que emergen de tal definición nos llevan a pensar lo siguiente: los géneros son estructuras formales con reglas flexibles ya que cada autor en cada época adopta ciertas normas imprimiendo en el género su sello personal; se desarrollan, crecen, envejecen o rejuvenecen según las circunstancias; esto significa que son susceptibles de transformaciones, al menos formales y, por último, no están determinados por un tema o contenido, sino por determinadas formas o funciones. Por otra parte, Cebrián Herreros (1992) afirma que el criterio para clasificar los géneros radiofónicos ha de partir de la actitud del autor o locutor con respecto a lo que está contando. Así, se pueden establecer tres actitudes o posiciones con respecto al objeto de la narración: en primer lugar, una actitud en la que predomina la opinión o interpretación personal y que da lugar a modos expresivos y, por extensión, a géneros esencialmente testimoniales como la editorial, el comentario, la crítica o la crónica; en segundo lugar, una actitud en la que se muestra de forma lo más objetiva posible una realidad exterior, el locutor asume una cierta distancia con respecto a los hechos como en la narración de noticias, en los reportajes o en los docudramas; y por último, una actitud dialógica que se traduce en modos de expresión esencialmente apelativos como, por ejemplo, la entrevista, el consultorio, las tertulias o los debates.

Es evidente, en cualquier caso, que la conformación del espacio radiofónico con sus características intrínsecas, es decir, presencia de la música, de los efectos sonoros, de los silencios, seleccionadas y combinadas por los creadores del producto, implica “una subjetividad con una gran cantidad de matices semánticos e interpretativos” (Merayo, 2000, p. 25). Más aún en el caso de Ortega, cuya construcción radiofónica es estrictamente personal: el locutor decide el tema a tratar, selecciona los elementos con los que elaborar su espacio, es el ejecutor de las distintas voces que conforman el programa, mezcla las intervenciones con finalidades humorísticas. Todo lo hace él solo desde su casa y, por lo tanto, su impronta sella cada uno de sus programas configurando un estilo radiofónico reconocible y reconocido:

Mi proceso es muy básico: grabo una voz, dejo espacios en blanco, añado otra voz, luego otra, otra... Son capas, como un músico que va sumando instrumentos, pero con mi propia voz. Tengo pequeños trucos que aprendo con el tiempo para que resulte todo más creíble, aunque los oyentes ya sepan que es falso y que la voz es mía, como dejar un poco de tiempo entre pregunta y respuesta, para que suene más natural. (Gutiérrez, 2018)

En definitiva nos encontramos con un texto A (o hipotexto), que



sería el género radiofónico canónico o referente serio que se relaciona con un texto B (hipertexto), que podríamos definir como género contextualizado a partir de una transformación que se construye a través de estrategias cómicas como la hipérbole, el desplazamiento, las incongruencias, las asociaciones, etc.

La base de lo cómico se configura a partir de la dialéctica entre el ser y el deber ser. El resultado de este conflicto entre los hechos que el mundo convencional exige (lo normativo, lo que la razón acepta) y los hechos que se consuman realmente y que no satisfacen las expectativas es lo que produce el efecto cómico. En este contexto la parodia es una de las diferentes formas de expresar la materia cómica y se convierte en base ineludible del proceso creativo de Juan Carlos Ortega. La ruptura de lo previsible es el punto de partida de sus programas, ya que sus personajes, como el mismo autor declara, son simplemente “personas normales viviendo y pensando cosas insólitas” (Torres, 2019). De esta regla general, un estar en el lugar equivocado, un decir lo que no conviene o no se espera o un hacer lo que no se debe se derivan los distintos procedimientos utilizados por Ortega para construir su relato: incongruencias reales o aparentes, pasar de lo sublime a lo ridículo o viceversa, el falseamiento de la realidad o la distorsión deliberada por parte del sujeto operativo, el desenlace inesperado de cualquier situación, la aplicación de la lógica racional en contextos inadecuados, el descubrimiento de forma natural de efectos irreales ante lo que se desarrolla, la repetición secuencial, las revelaciones repentinas y, naturalmente las incongruencias con todas sus variantes (aceptación de lo anormal, incapacidad de hacer un acto sencillo, la imitación fallida que puede ser incluso considerada acertada por parte de los interlocutores en el mundo ficcional, etc.).

La materialización de la materia cómica

Para analizar los recursos humorísticos de Juan Carlos Ortega tomaremos en consideración su programa, en emisión desde 2015, *Las noches de Ortega*, unos 390 programas de 30 minutos de duración¹⁰. Se trata de un espacio en el que Ortega trabaja solo y, por tanto, es modelo de su idea del humor y fuente de recursos que nos permitirán ver de qué manera se objetiva la materia cómica a través de la ficción en el medio radiofónico.

Es fundamental recordar que las formas de expresar la materia có-

10. La mayor parte de estos programas están disponibles tanto en la aplicación de la Cadena Ser como en los principales repositorios de Podcast (Ivoox, Premium Podcast, Google Podcast, etc.). También muchos de ellos están disponibles en youtube.



mica son muy variadas: van desde el humor a lo grotesco, pasando por el chiste, la parodia, la caricatura, etc. No son formas puras sino que casi siempre aparecen mezcladas y, de hecho, veremos que en Ortega hay una batería inagotable de recursos cómicos que transitan de una a otra forma, a veces, sin solución de continuidad. En cualquier caso, la base de su humorismo hay que colocarla en la idea de descontextualización entre individuo y situación que le toca vivir y en el contraste entre lo que se entiende o se expresa de forma literal y su significado real dentro de un contexto determinado. Por otro lado, como ya se ha indicado, la base primordial del trabajo de Juan Carlos Ortega es la parodia de la radio. Ella está siempre presente al ser el contexto ‘real’ en el que se desarrollan las construcciones narrativas, y alrededor de ella se van desgranando los recursos que pasamos ahora a analizar.

Las tramas cómicas: lo convencional frente a lo normativo

El programa de Juan Carlos Ortega se desarrolla, como ya se ha indicado, respetando las estructuras genéricas del medio radiofónico (entrevistas, espacio de confidencias de los oyentes, representaciones culturales, espacios musicales, docudramas, informativos, reportajes, programas deportivos, coloquios, biografías, periodismo de investigación, etc.). En la mayor parte de los casos, incluso en los espacios dedicados al desahogo de los oyentes o al consultorio, las historias se construyen a partir de una trama, más o menos delirante, pero que contiene dentro de sí una lógica tanto consecucional como temporal. Normalmente, Ortega parte siempre de situaciones serias que podríamos considerar convencionales y que se insertan con naturalidad en el contexto genérico en el que se van a ir desarrollando: el locutor o locutora introduce el ámbito en el que se moverá el programa (una entrevista, deportes, series de televisión, una noticia sorprendente, un fenómeno paranormal, un homenaje a un personaje célebre, un reportaje sobre una situación insólita, etc.). Normalmente, tras algunos minutos en los que podríamos pensar que estamos ante un programa regulado y normativo, se produce, como en toda comedia que se precie, un cambio de la acción en sentido contrario del esperado: “Me gusta que los primeros minutos sean muy serios, muy verosímiles para que, cuando se produzca el giro, el contraste sea más grande y haga reír más” (Ortega, 2021); “si sumas comedia más comedia, no hay gracia. Creo que lo gracioso es el contraste. Por eso uso siempre un revestimiento serio, el locutor convencional, las músicas clásicas, para que el contraste estalle” (Moya, 2020). Al contrario de lo que se podría pensar, no encontramos en *Las noches de Ortega* tramas excesivamen-



te complejas: en general, una vez producido el volantazo, el cambio de dirección, este se asume con naturalidad por los interlocutores, es decir, nos topamos ante el abismo que se abre entre la realidad de verdad —un contexto conocido o fácilmente reconocible— y la realidad cómica, es decir, una ruptura que se apoya siempre en “mecanismos lógicos” (Attardo, 1994). Veamos algún ejemplo:

Amor por Sergio, 15 de enero de 2022¹¹. Este programa pertenece al género de la entrevista en profundidad. El locutor Ortega, con voz suave y cálida a la manera de los espacios radiofónicos de confidencias en la madrugada introduce el tema que se va a tratar: el amor. Se detallará la historia de un hombre enamorado que sufre, un hombre cualquiera. La música suave va encadenando preguntas y respuestas. Todo parece normal: un amor imposible, un sufrimiento terrible. Sin embargo, en el minuto tres se produce la revelación sorprendente: Agustín, el sujeto entrevistado, está profundamente enamorado... de un cerdo; aunque trabaje como instalador de estructuras de aluminio, posee una pocilga en casa y, claro, su contacto con los animales es continuo.

El locutor asume con total naturalidad lo que se le está contando y se apresta, como en toda entrevista que se precie, a profundizar sobre la cuestión. La historia de Agustín, de pronto, se ha convertido en potencialmente burlesca, ha tomado la dirección de cualquier trama cómica y, sin embargo, comenzamos poco a poco a comprender al pobre enamorado mientras descubrimos sus fragilidades: no puede comunicar su amor al cerdo, al que llama Sergio para sentirlo más cercano, aunque se niegue a ‘antropomorfizarlo’; se siente impotente ante la actitud indiferente del animal. Entretanto, los oyentes reales seguimos esperando que la trama tome otros caminos insólitos, pero lo insólito ya está planteado y se va a ir desarrollando de forma convencional aunque presente un destinatario del amor que escapa precisamente de lo convencional: no es posible enamorarse de un cerdo o al menos no es posible hacerlo de forma romántica (Agustín llega incluso a recitar un poema que ha escrito para Sergio) y, sin embargo, el tratamiento es tal que, aun sabiendo que Agustín es siempre un hombre y que Sergio es siempre un cerdo, la única conclusión posible es que el amor es siempre el amor. A Juan Carlos Ortega le basta una declaración sorprendente para construir una historia que se va desenvolviendo con gran naturalidad: Agustín tiene problemas con su mujer, su padre trata de comprenderlo, sus hijos temen la separación de sus progenitores... Lo normal. Por otro lado, no hay una resolución, no se produce un desenlace, no se alcanza jamás el clímax: “¿Por qué una historia debe acabar en alto o con unas risas? No, ahí, ¡clac! Lo cortas. Tienes una

11. Audio en: https://www.ivoox.com/noches-ortega-amor-sergio-audios-mp3_rf_80895726_1.html



novia y debe acabar como acabe. ¿Cómo debe acabar la relación? ¿Super en alto? No. Acaba. Está. Ha sido muy guay y de repente ya está” (Gutiérrez, 2018).

En *El extraterrestre José Blas* del 29 de diciembre de 2018¹² Ortega nos narra otra historia de amor, pero esta vez el contexto genérico cambia. En primer lugar el marco en el que se inserta es el de un programa nocturno, pero casi festivo: el locutor es Ricardo Sanjuán, una especie de remedo de Luis del Olmo y en el episodio flota continuamente el ambiente propio del magacín radiofónico clásico: música animada, locutor lleno de entusiasmo que usa fórmulas típicas de la radio de entretenimiento a través de las cuales se materializa la parodia tanto del locutor como del género: “alegría, información, entretenimiento. La radio bien hecha [...]. Agitemos la coctelera de la radio para extraer la rica bebida de la comunicación [...] Aquí estamos, al calor de la buena radio». Tras esta entradilla Ricardo Sanjuán nos introduce en una historia sorprendente que merece ser contada: un hombre normal y corriente, Ramón Hinojosa, nos relata su vivencia; un día de 2004 tras asistir a misa todo desaparece a su alrededor y ve una nave espacial de la que desciende un extraterrestre y entre ellos se produce un auténtico flechazo. «¿Cómo era ese ser?», pregunta el conductor del programa, a lo que Ramón responde: “Guapo, decir guapo es poco... Eso, chico, era una maravilla [...] Era una monada, mono, monísimo”. Esta forma de hablar se sitúa en las convenciones del lenguaje en el contexto de un amor a primera vista, pero al mismo tiempo ejerce una ruptura de las expectativas del oyente, que sabe que se trata de un ser de otro planeta, provocando el efecto humorístico. A partir de aquí el relato avanza a través de las preguntas de Ricardo Sanjuán que opera como un narrador marcando el tono de lo que se cuenta y situando la historia en un contexto de absoluta normalidad.

En efecto, sus preguntas se centran en la aventura amorosa, de tal modo que el elemento humorístico, sorpresivo, descontextualizado, insólito del amor entre un hombre y un alienígena queda en segundo plano. Todas las consecuencias de esta extraña relación serán sorprendentes para el oyente, pero no tanto para el locutor narrador que asiente con claridad y naturalidad a todo lo que Ramón cuenta con lo que retroalimenta continuamente el relato: “Claro, claro”; “Es normal”; “Sí, sí, sí”; “Exactamente”, etc. Otros elementos que inciden en lo normativo de la relación planteada son los que hacen referencia a la primera relación sexual “me trató con mucho tacto [...], música, velas... En ningún momento me hizo sentir incómodo”, o a

12. Audio en: https://www.ivoox.com/noches-ortega-el-extraterrestre-jose-blas-audios-mp3_rf_31081007_1.html



la humanización del extraterrestre al poseer un nombre de persona: José Blas.

La historia, como se puede observar se va desarrollando siguiendo un guion canónico, el asunto que se plantea tiene como único elemento insólito la presencia de un extraterrestre y las consecuencias que esto tiene (viajes interestelares, naves espaciales...), pero en el fondo es una historia banal en su desarrollo que se engrandece a través del narrador: Ricardo Sanjuán resume en un par de ocasiones el relato, siguiendo la técnica de la narración oral usada habitualmente para mantener la atención del auditorio; a veces interviene con tono poético como cuando retoma la descripción de los viajes interestelares de los dos enamorados; introduce preguntas retóricas que nos sitúan ante interrogantes que pueden despertar la curiosidad del oyente “¿Cómo deben ser los procesos internos, los procesos de enamoramiento de un ser de otra civilización, de un ser cuya base química no está basada en el carbono?”; despliega otros recursos propios de la radio, como los consejos a los automovilistas, pero con la diferencia de que se dirige a los alienígenas que van pilotando sus naves por el espacio “Un saludo afectuoso a todos cuantos extraterrestres puedan estar sintonizando ahora mismo la Sociedad Española de Radiodifusión. Un abrazo para ellos y un consejo: no corran con sus naves espaciales, sean siempre prudentes, es mejor perder un minuto en el espacio que perderlo todo”. Al final, al contrario de lo que sucede en otras historias de Ortega, sí que encontramos el giro final con la llamada telefónica de José Blas que se presenta con una voz y una actitud seductora planteando una conversación totalmente cotidiana: “Ahora estoy en planeta, pero tenía pensado ir a Burgos en navidad o fin de año”. Ante esta declaración Ricardo Sanjuán sitúa a Ramón ante el gran dilema: “¿Te ves con José Blas en fin de año o pasas página?”, a lo que Ramón responde “Vamos a darnos otra oportunidad”, con lo cual se consuma el final feliz que hace estallar de entusiasmo y alegría al locutor.

En otros casos, Ortega tiende a configurar la historia narrada a partir del efecto repetitivo, pero no mediante la mera acumulación de episodios sorprendentes, sino siguiendo el modelo definible como ‘bola de nieve’ con aceleración. Se trata de un efecto que se propaga acrecentándose. Un ejemplo evidente de este tipo de estructura o de configuración de la trama es el programa titulado *El gran concurso de la Ser* emitido el 22 de febrero de 2019¹³. Al comienzo del programa se nos informa de que este se realizará fuera del estudio habitual, con-

13. Audio en: https://www.ivoox.com/noches-ortega-el-gran-concurso-de-audios-mp3_rf_32780176_1.html



cretamente en el teatro Jardiel Poncela de Madrid¹⁴. Tras esta breve presentación realizada por una colaboradora del programa, conectamos con el teatro en el que el conductor del programa es Juan Carlos Ortega. El presentador nos introduce el género central del programa: “algo que jamás hemos hecho en este programa, vamos a concursar, vamos a dejar los problemas a un lado y nos sumergiremos en el ámbito del entretenimiento [...] con premios sustanciosos: un millón de euros”. Todo condimentado con músicas ad hoc y con el sonido alterado mediante la reverberación típica de los espacios emitidos fuera del estudio radiofónico.

En el concurso participa Francisco Fernández, uno de los asistentes al programa; el locutor le informa de las reglas del juego y le comunica que podrá utilizar en ciertos momentos el comodín de la llamada. Tras varias respuestas correctas Francisco decide llamar a su madre, la cual le comunica la terrible noticia de que el padre de Francisco acaba de morir. Este es el primer y fundamental giro de la trama y a partir de este momento entran en contacto dos marcos de referencia totalmente incompatibles: por un lado, el concurso de la radio, por otro, la muerte del padre. Se presenta ante Francisco una disyuntiva ante la que, siguiendo las convenciones, debería inclinarse por el abandono del concurso para vivir el luto, sin embargo, como manda lo cómico, la reacción es la contraria. En realidad, por un lado tendríamos la reacción esperada y por otro, la que marca el contexto en el que el sujeto se encuentra; es verdad que la reacción es inesperada, pero pasa a ser cómica en el momento en que también es lógica, aunque siga una lógica no usual. ¿Es incompatible la reacción con la situación que se da? No, simplemente es rara, censurable moralmente quizás, pero totalmente probable en un margen lógico no habitual. Bergson nos lo explica con claridad: “Todo efecto cómico implicaría en cierto aspecto contradicción. Lo que nos causa risa vendría a ser el absurdo realizado en una forma concreta, un absurdo visible [...], o mejor aún, aquello que es absurdo por un lado, pero que por otro se explica naturalmente” (Bergson, 2009, p. 128). De hecho, el concursante Francisco trata de justificar su actitud: “Bueno, madre, resucitar a padre no lo vamos a resucitar... Ya habrá tiempo para llorar”.

A nivel narrativo el relato va subiendo de temperatura y alcanzando una especie de clímax cuando las preguntas empiezan a complicarse, cuando uno de los hermanos de Francisco comunica a este la muerte de la madre y cuando Francisco se va acercando al premio final. Es decir, la trama avanza en primer plano a través del desarrollo del con-

14. Es bastante habitual en la radio convencional emitir programas fuera de los estudios, generalmente con público que, incluso, puede participar directamente en ellos.



curso, pero el oyente siempre tiene presente el marco luctuoso representado por la muerte del padre y, algo más tarde, de la madre. Al final, todo es una falsa alarma ya que los padres de Francisco, en realidad, no han muerto. Vemos que se cumple la llamada interferencia de series teorizada en su momento por Bergson: “En cada instante va a desmoronarse todo, y todo vuelve a arreglarse; ese juego es lo que hace reír porque pone de manifiesto ante nosotros la interferencia de dos series” (Bergson, 2009, p. 89).

Hasta ahora hemos visto de qué manera Juan Carlos Ortega construye estructuras narrativas basadas en el desarrollo de un evento insólito de forma convencional o en la acumulación de efectos al chocar dos situaciones paralelas que podrían anularse entre sí, pero que se alternan manteniendo su valor. Es también habitual en las tramas narrativas de *Las noches de Ortega* el empleo de la incompatibilidad de dos marcos de referencia para crear el efecto cómico y hacer avanzar la trama de forma natural (Koestler, 2002, p. 191).

Un ejemplo que podríamos considerar emblemático es el espacio titulado *Amantes* del 19 de mayo de 2018¹⁵. El programa ha de ser incluido dentro de lo que entendemos por subgénero de confidencias o de desahogo de los oyentes, que asumen el protagonismo relatando experiencias personales normalmente problemáticas. En este caso se trata el asunto del adulterio. El locutor Ortega recibe la primera llamada de la noche, es Pablo que llama desde Cartagena y se muestra preocupado porque ha sorprendido a su mujer en la cama con otro hombre que resulta ser tremendamente obeso. Este es el punto de partida del relato, parece que la obesidad del amante es simplemente un elemento descriptivo sin más y sin embargo se convertirá en el centro de la historia.

—¿Qué hizo usted, Pablo?

—Cerré la puerta rápidamente y a través de la puerta les dije: yo estoy aquí. Salid y a ver si podemos solucionar esto. Yo creo que tuve una reacción civilizada. [...] Ellos salieron.

—¿Y qué les dijo usted?

—Fui todo lo sincero que pude... Le dije, señor, usted tiene que perder kilos. Usted tiene una edad que tiene que mirárselo esto...

Nuestra lógica convencional nos sitúa en la expectativa de una reacción violenta por parte del marido ultrajado, sin embargo, este se preocupa por la obesidad del amante de su mujer. Incluso el locutor,

15. Audio en: https://www.ivoox.com/noches-ortega-amantes-19-05-2018-audios-mp3_rf_26060193_1.html



dotando a la conversación de mayor verosimilitud, duda de esta reacción. Y a pesar de ello, Pablo insiste en razonar sobre los motivos de su preocupación con gran lucidez haciendo referencia a las enfermedades que el amante, Ramón, podría contraer:

—Usted comprende que me cueste entender su reacción.

—Pues no, no... A ver, si estamos ante una persona que ya no es un niño y tiene sobrepeso, ¿qué vas a hacer?

—¡Pero estaba acostándose con su mujer!

—Bueno, habrá que decírselo. Si él no lo quiere ver o no se ha cuidado por lo que sea, pues habrá que decírselo... No sé, seré una persona muy rara, pero yo lo veo normal, es normal preocuparse por las personas.

A partir de aquí Pablo pone en marcha un trabajo de tipo psicológico, dentro de las reglas dadas en una sociedad fundamentalmente defensora de los valores de la salud a toda costa y de una actitud considerada plausible por parte de cualquier individuo bondadoso con relación al prójimo, para convencer al obeso de la necesidad de cuidarse. La lógica de la conducta de Pablo sería asumible si no estuviera por medio el adulterio; sus acciones, sin embargo están gobernadas por una lógica o código de conducta diferente: cuando el código convencional y el real chocan, siendo incompatibles, se produce el chispazo, la tensión o la explosión cómica.

Además, tras la intervención de Pablo, llaman otras personas al programa que han vivido situaciones similares. De esta manera, Ortega actúa por acumulación de casos en los que funciona una lógica alejada de la lógica convencional, pero que adquiere cada vez mayor verosimilitud. Fermín, desde Cuenca, narra su experiencia: “cuando he oído las palabras de Pablo, me he sentido plenamente identificado [...] Pablo me ha devuelto la esperanza. A mí me ocurrió lo mismo hace tres años... A él le dije que tenía que cuidarse: tenía 54 años y fumaba”. Este segundo oyente llega a contar que acompañaba habitualmente al médico al amante de su mujer y que estaba realmente preocupado: “ya he vivido en vílo, lo que yo he vivido no está en los escritos [...] Pensaba que cualquier día mi mujer se quedaba sin amante”. Por su parte, Milagros, desde Santiago de Compostela, echa más leña al fuego cuando cuenta que su marido hacía el amor con 17 mujeres obesas a la vez:

—¿Cuál fue su reacción?

—Puede imaginarse. La preocupación por esas diecisiete criaturas... Multiplique la preocupación por diecisiete. Después yo les dije: tenéis que cuidaros [...] Yo no quiero que mi marido sufra, no quiero imaginarme el disgusto de mi marido si una se le muere en la cama, así que les dije que fueran al médico.



—¿Y le hicieron caso?

—Sí. Lunes, miércoles y viernes voy con ellas al dietista, al gimnasio, a pasear... Me han perdido cada una media de treinta kilos.

—¿Usted va a pasear con las diecisiete amantes de su marido?

—Sí, claro. Pasear mejora la circulación, aumenta la esperanza de vida, previene el deterioro cognitivo, fortalece los músculos [...] y hablamos. Hablamos casi siempre de termodinámica, del segundo principio de la termodinámica, de lo que va a suponer para el universo el aumento irrefrenable de entropía.

En resumidas cuentas, encontramos en este programa dos marcos de referencia relacionados con un único suceso (el adulterio): por un lado, tenemos el marco perteneciente a la lógica convencional que en un cierto sentido representa el locutor, por otro la lógica que siguen Pablo, Fermín y Milagros. La reacción inesperada de los tres protagonistas no será para los oyentes del programa el único marco al que asociar el suceso, sino que tal marco mantendrá siempre una relación con el marco de la lógica normativa. Así, encontramos no una asociación del suceso a un solo marco (por el que la historia se desarrolla), sino a dos. El pensamiento se desarrolla en dos planos: el primero es mentalmente simple; el segundo mentalmente doble, un estado transitorio de equilibrio inestable en el que el balance de emoción y pensamiento se ve alterado. Estamos ante un fenómeno bisociativo (Koestler, 2002, p. 195).

Los personajes son la trama: otros subgéneros

Los ejemplos presentados hacen referencia a aspectos generales que sostienen las tramas cómicas de Ortega: una situación insólita que se desarrolla siguiendo las convenciones consideradas normales o normativas. Naturalmente, en su desarrollo mecánico, las tramas siguen otros tipos de estructuras esencialmente marcadas por la temática personificada en los sujetos operativos del relato. Así podemos encontrar, entre otras, tramas configuradas a partir de personajes necios, locos, absurdos o simplemente ingeniosos.

Las tramas más habituales en Ortega son aquellas protagonizadas por locos de muy distinta naturaleza: desde el loco obsesivo al bienintencionado, pasando por el loco necio y el malintencionado. Entendemos aquí el loco como el sujeto que tiene en común con el pensamiento racional sus presupuestos formales, solo que los utiliza de otra manera y con otros fines, pero con el mismo rigor. Precisamente por esto, se presta a representar con mayor acierto la parodia, entendida esta en su sentido etimológico como segunda voz o voz alternativa. Además, el



loco, al disponer de una lógica estructurada capaz de discutir la lógica convencional, no tiene reparo en poner en crisis todo el sistema lógico establecido. Según este criterio, no es de extrañar que la mayoría de los personajes de Ortega hablen y obren saliéndose de las convenciones y de lo normativo desde el momento en que la lógica que aplican a las situaciones cotidianas se mueve por los raíles de la literalidad o de las ideas fijas. De este modo, *Las noches de Ortega* se configura como un espacio de lógica alternativa a la lógica racional, es decir, a la lógica que permite al ser humano adaptarse a las circunstancias.

Queremos decir que los personajes que pueblan el programa son, en muchas ocasiones, entes que simplemente se comportan con total libertad, ora porque actúan siguiendo la literalidad del lenguaje y aceptan sus consecuencias, ora porque piensan esencialmente en su propio beneficio. No podemos, por tanto, incluir a los personajes entre los tontos; estos tienen con la razón una relación cuantitativa: la usan como forma descompuesta, incompleta y fragmentada. Es fácil activar la superioridad racional ante el tonto, ya que es incapaz de emplear las estructuras lógicas; más complicado resulta triunfar ante el loco y, de hecho, lo más evidente en *Las noches de Ortega* es que el representante de la lógica normativa (normalmente el locutor-conductor de los programas) se encuentra casi siempre en situaciones problemáticas ante las respuestas y las actitudes de los protagonistas de sus programas. De algún modo, en el programa encontramos un conflicto cómico en el cual un personaje con ideas y actitudes poco convencionales se inserta en un mundo normal: los sucesos presentados se orientan o localizan en espacios normales asumibles por parte del oyente real a partir de su experiencia. En ese mundo normal se inserta un sujeto (cómico) que presenta una experiencia anticonvencional, transgresora o totalmente descontextualizada.

Un primer caso en el que encontramos a los personajes sosteniendo todo el entramado humorístico es la estructura que John Vorhaus denomina “un centro y sus excéntricos” (Vorhaus, 2005, p. 95). El autor estadounidense define esta tipología como aquella en la cual “un tipo común se encuentra rodeado de personajes cómicos. La función de ese tipo común es la de representarnos a ti y a mí, ser nuestros ojos y oídos al visitar a los estrambóticos y extravagantes excéntricos de este nuevo mundo suyo y nuestro” (Vorhaus, 2005, p. 96). Efectivamente en Ortega este tipo de construcción se da en las parodias de programas nocturnos de confidencias o en los dedicados a determinados grupos unidos por profesiones o aficiones determinadas. Es el caso de *El mundo del taxi* (11 de septiembre de 2021), *El maravilloso mundo del camión* (29 de mayo de 2021), *Mundo running* (18 de febrero de 2022) o *Reguetón* (18 de enero de 2019). En estos programas el locu-



tor, con una actitud convencional y adecuada al contexto radiofónico representado, es el tipo común con una conducta esperable, y los oyentes que participan son los sujetos que representan conductas insólitas.

Por ejemplo, en *El maravilloso mundo del camión*¹⁶, el presentador, Agustín Reyes, se presenta con las habituales fórmulas de la radio “Este es el tiempo de los camioneros, Héroe del asfalto, un saludo”, “¿Qué máquina conducís? ¿cuál es vuestra mercancía? ¿Lleváis fruta, embutidos? ¿cuánto tiempo lleváis fuera de casa?”) e inicia poco después el turno de llamadas de los oyentes, todo ello trufado con música que va desde la copla española al rock duro. La primera llamada de Julián resulta compatible con la naturaleza del programa: el oyente explica el camión que lleva, la mercancía que transporta y anuncia que le esperan en casa su mujer y sus niños. Ortega hasta este punto crea un mundo de referencias bastante reconocible y normativo: locutor y primer oyente son el centro y a partir de aquí van a ir haciendo acto de presencia los excéntricos. El primero de ellos es Rafael, desde Barcelona. Rafael se dirige con su camión hacia Salamanca transportando una mercancía inesperada:

- ¿Qué cargamento llevas?
- Pues ahora llevo ponis, caballos pequeños, ponis locos.
- ¡Madre mía!
- Ochocientos ponis locos llevo...
- ¿Y dónde llevas a los ponis locos?
- A la península del Labrador. Ahí en Canadá.

Este primer elemento de sorpresa que, saliéndose de lo habitual, tiene, sin duda, un efecto humorístico, se centra simplemente en el objeto transportado y ahí podría terminar la broma. Sin embargo, el locutor sigue indagando en el asunto y como consecuencia vemos que el componente humorístico se amplía al tocar directamente a Rafael que va a ir desgranando las razones que le impulsan a realizar este tipo de servicios desvelando su propia forma de ser:

- Meteré los ponis en el barco... No es el primer viaje que yo hago, llevo doce años haciéndolo. Y allí en el barco dejo sueltos a los ponis...
- ¿Los sueltas? [...]
- Sí, me gusta ver la confusión que se crea en el barco cuando de repente ochocientos ponis locos empiezan a ir por cubierta... en fin, se crea una confusión, un peligro, un miedo razonable entre la tripulación, los pasaje-

16. Audio en: https://www.ivoox.com/noches-ortega-el-maravilloso-mundo-audios-mp3_rf_70670833_1.html



ros y a mí eso, claro, me divierte.

—¿Te gusta la confusión y el miedo?...

—Sí, ver el miedo reflejado en los ojos de los pasajeros del barco. Eso a mí me da la vida. [...] Estos doce años, te lo digo de verdad, han sido los mejores de mi vida. [...] Yo no concibo ya la vida sin el poni loco. Es maravilloso. En el barco algunos ponis locos atacan a las personas y se crea un escenario hermoso que a mí, sinceramente, me agrada. Yo no cambiaría mi trabajo por nada del mundo.

El insensato o loco que representa Rafael resulta cómico precisamente porque su maldad no le torna valiosa a nivel material; sus acciones están fuera de la lógica o de la costumbre convencional, pero están gobernadas por el deseo de gozar de la vida; su carencia de moralidad nos resulta más cómica aún porque lo que pretende es ser feliz, no ser bueno.

Tras la intervención de Rafael volvemos a las convenciones de la radio: suena una canción dedicada a los camioneros, Agustín Reyes desgrana una serie de fórmulas típicas “El mundo de la carretera aquí en la Cadena Ser, somos la gran familia del camión”. Es un modo de pasar del excéntrico al centro y devolver al oyente real a una realidad ‘verdadera’. Naturalmente, entre los oyentes que van interviniendo en el programa aparecerán otros excéntricos, otros individuos que, representando la realidad cómica, serán los encargados de seguir abriendo esa intersección entre convención y trasgresión necesaria para crear el efecto cómico. Son Irene, cuya ‘perversa’ diversión consiste desde hace dos años, ante el asombro del locutor, en transportar de un lado para otro sin un destino fijo un camión de mudanza repleto de muebles pertenecientes a una familia de Barcelona.

—¿Qué hace esa mudanza todavía en el camión?

—Pues... me apetece. Me apetece prolongar esto.

—Pero los dueños de la casa estarán esperando...

—Claro, claro que están esperando [...] Deben de estar sufriendo, claro, imagínate tú. [...] Yo, por mi parte, si puedo seguir arañando días y prolongando esto, pues contenta estoy...

—Pero, ¿por qué?

—Pues lo hago para que sufran, para sentir yo aquí dentro, en el camión, que están sufriendo...

A veces llega a enviar a la familia de la mudanza fotografías hechas en distintas partes del mundo para imaginar el sufrimiento. Estamos ante otro personaje clasificable entre los insensatos malintencionados



que tan bien funcionan en las tramas de Ortega. Lo mismo sucede con Fermín, el cual persigue durante horas con su camión a otros conductores como en la película de Spielberg *El diablo sobre ruedas* (1971), con el fin de provocarles cuanto más miedo mejor.

En *Mundo running* (19 de febrero de 2022)¹⁷ pasamos de los locos perversos a los locos obstinados, a los maniáticos. Normalmente la razón adulta desprecia la acción totalizadora del sujeto obsesivo porque tal acción es incapaz de distinguir campos heterogéneos: existe una cosa y no hay opciones. Los obstinados son los protagonistas del deseo absoluto. Evidentemente resultan cómicos por su rigidez mecánica: imposibilitados para adaptarse a lo que les dicta la experiencia, “pecan por obstinación de su mente o de su carácter, por distracción, por automatismo [...] Una especie de rigidez que hace que se siga recto el camino, sin escuchar nada, sin querer oír nada” (Bergson, 2009, p. 130). También estos personajes están locos, pero será, como siempre, una locura lógica la que guíe sus acciones. En realidad, poseen una capacidad análoga a la del pensamiento racional, es decir, desarrollan justificaciones plausibles ante las objeciones que se les presentan por los procedimientos que siguen, lo cual les dota de una característica siempre presente en los personajes de Ortega: su dimensión humana; no se trata de entes que habitan con dificultades los límites del mundo, sino figuras perfectamente adscribibles a la realidad natural; en su personalidad se mezclan realidades de verdad con realidades cómicas y estas últimas se justifican mediante una lógica ‘indiscutible’.

De tal modo que en este mundo habitado por ‘runners’ destacan en concreto dos sujetos que representan muy bien lo que hemos indicado: en ellos se mezclan la realidad de verdad (ambos están obsesionados con correr cuanto más mejor) y la realidad cómica (su pasión se desarrolla siguiendo patrones de comportamiento ajenos a la lógica convencional).

El primer caso es el de Águeda que, con voz de anciana, llama desde Burgos. Corre siete horas al día por su ciudad y denuncia la falta de infraestructuras adecuadas en los centros urbanos para satisfacer las necesidades de los corredores: “no hay derecho. Es una vergüenza el poco caso que se les hace a los runners desde los ayuntamientos [...]. Las calles son de los coches, de los peatones, pero para los que corremos no está esto preparado”. El entrevistador, el dinámico Chema Losada, naturalmente inquiera a Águeda si encuentra dificultades habitualmente para correr y la respuesta de ésta es la esperable dada la premisa anterior, pero con un elemento que introducirá el elemento cómico: Águeda corre siempre en línea recta. “Yo salgo de casa a las

17. Audio en: https://www.ivoox.com/noches-ortega-mundo-running-audios-mp3_rf_82454523_1.html



siete de la mañana. Me pongo mis buenas zapatillas y empiezo a correr en línea recta, en línea recta... y choco”. Claro, choca con los edificios de su ciudad, contra los muros, contra la catedral, contra el ayuntamiento. Su único deseo es correr en línea recta, para ella es lo natural “yo no soy de girar. Línea recta, corriendo, pero girar no es lo mío” y presenta su reivindicación diciendo que las ciudades están repletas de “barreras arquitectónicas” y que “esto es algo que la administración tiene que corregir”.

Como se puede observar, la estrategia cómica de Ortega se basa en la concepción de la realidad por parte de Águeda a partir de un punto de vista obsesivo, el cual establece una prioridad única según la cual la misma realidad ha de ser transformada en aras de tal concepción; es el caso evidente del loco obsesivo, que resulta cómico esencialmente por su manía de omnipotencia. Tal omnipotencia se ve sustentada además por ciertos lugares comunes que Águeda se toma al pie de la letra, como por ejemplo, cuando responde al locutor, el cual le dice que quizás sería mejor que ella girase para evitar los edificios: “No, eso es lo fácil. Lo que tú dices es la salida fácil. Si no quieres chocar contra la catedral de Burgos, gira... Claro, eso es lo que las administraciones nos dicen, pero eso es lo fácil. Yo no estoy con lo fácil... Si hiciésemos siempre lo fácil, no se avanzaría”. Con tal respuesta Águeda apela a la idea, bastante arraigada en la sociedad occidental, de salir de nuestra zona de confort para alcanzar la felicidad¹⁸. Finalmente, el delirio de omnipotencia de la oyente alcanza su nivel máximo cuando el locutor le insta a proponer una solución a este ‘problema’. La respuesta de Águeda es la que cabría esperar si tenemos en cuenta la linealidad de su razonamiento: “quitar los edificios, ponerlos en la montaña y dejar la ciudad libre para que corramos los runners... No me parece que esté yo pidiendo la luna”. Tras la lógica réplica de Chema Losada, se desencadena un absurdo diálogo que transcribimos a continuación:

- Pero así, Águeda, convertirías Burgos en un descampado.
- No. Convertiría Burgos en una zona habilitada para el runner medio.
- ¿Y por qué no vas a un descampado a correr?

18. A propósito de esta cuestión se recomienda escuchar el episodio de *Las noches de Ortega* titulado *La zona de confort*, emitido el 29 de enero de 2022 https://www.ivoox.com/noches-ortega-la-zona-de-audios-mp3_rf_81516714_1.html. En este programa, a partir de la idea de que hay que sufrir para disfrutar más de la vida, se reflexiona precisamente sobre la necesidad de tender hacia las dificultades y la infelicidad para crecer: “Si no hay dificultades, no hay éxito”, declara con solemnidad la coach emocional protagonista del espacio; “has de salir de tu zona de confort, has de sufrir para ser feliz... aunque ya los seas”, aconseja a un oyente que declara que todo le va bien en la vida.



- Pues porque mi concepción del running es urbana, coño.
—Pero una ciudad sin edificios, sin catedral, sin paredes no es una ciudad.
—Coño, Chema, sal de ese modelo de ciudad, amplía tu mente, avanza, abre la mente, coño. Yo propongo una ciudad lisa.
—Pero eso no es una ciudad...
—Muy bien, entonces pon edificios y paredes, y si me choco y muero, quizás lo tengas que llevar en tu conciencia.

Similar es el caso de Julián, que llama desde Getafe, cuya obsesión consiste en correr cruzando continuamente una calle y sorteando vehículos con todo el peligro que eso implica. Ante las preguntas del locutor acerca de tan extraña forma de practicar su deporte favorito, Julián responde presentando una lógica racional cuya base es la obsesión justificada por una aplicación acrítica de ciertos lugares comunes, como la belleza de las dificultades o la inexorabilidad de nuestras decisiones:

—Cruzo la calle porque no me gusta molestar a los transeúntes, entonces yo he decidido en vez de correr de manera paralela, correr en perpendicular y, claro, eso implica cruzar la calle [...]. Y no espero a que el semáforo esté en rojo... No me gusta a mí eso de estar esperando haciendo ver que corres sin correr.

—Pero eso es peligroso.

—Nadie dijo que fuera sencillo, nadie dijo que fuera fácil. Mi vida no es fácil [...]. Lo bonito es la incertidumbre. [...]

—Entonces arriesgas a que te pille un coche...

—Claro. Eso estoy diciendo, parece que hablemos idiomas diferentes. Ya me gustaría a mí encontrar una solución. ¿Me ofreces tú una solución? Esto es un sorteo a cara o cruz... y yo he elegido cruz.

Es reseñable indicar que en estos dos casos los runners siguen un pensamiento y una conducta bastante coherente. Utilizan un código basado en el deseo de omnipotencia y en la aceptación indiscutible de determinadas decisiones. En ambos casos, la experiencia, base del aprendizaje y elemento que permite subsanar o evitar errores, se coloca en un segundo plano al estar ofuscada por una visión personal e intransferible del mundo. Al contrario de lo que sucede normalmente, que consiste en que nuestros pensamientos y actividades, una vez condensados en aprendizajes a través de la experiencia, se conviertan en hábitos o pautas de comportamiento, en los casos de Águeda y Julián la experiencia pasa a ser simplemente una confirmación de las ideas ya asentadas a partir de la aceptación de tópicos o lugares comunes enmarcados en obsesiones mecánicas.

Sujetos que luchan contra sí mismos

Hemos presentado personajes que aplican una lógica perversa unas



veces, desviada otras. También me gustaría destacar algunos otros casos en los que los protagonistas de las historias de Ortega presentan conflictos entre ellos y el mundo a causa de su visión de la realidad y entre ellos y ellos mismos a causa de su condición natural o adquirida. Podríamos aplicar el postulado según el cual se establecen tres tipos fundamentales de conflicto válidos tanto para las historias dramáticas como para las cómicas: el individuo lucha contra el/su mundo; el individuo lucha contra otro individuo y el individuo lucha contra sí mismo (Vorhaus, 2005, p. 49). Hemos visto ya algunos casos en los que se materializa el primer tipo de conflicto: mundos normales (camioneros, runners) en los que se insertan, a través de los personajes, eventos y pensamientos insólitos.

El conflicto interno (el individuo que lucha contra sí mismo) está presente en muchos programas de Ortega, especialmente en los que siguen el patrón de la radio de confidencias del oyente. Sin embargo, tal conflicto interno aparece también en el género de entrevistas, como en el caso de los superhéroes. Este es un tema que aborda a menudo Juan Carlos Ortega: el sujeto normal sufre una transformación no deseada o nace con características incompatibles con su verdadera forma de ser. Se trata de individuos que, aun poseyendo cualidades superiores, se convierten en inadaptados en un ambiente que no los acepta. Naturalmente su vida está marcada por el tormento interior que tal situación les provoca. No están locos, no son tontos, simplemente sus superpoderes no casan con su deseo de una vida normal y corriente “Todo superpoder conlleva una gran responsabilidad”. Es el caso, por ejemplo, de Gregorio, *El hombre hormiga* (14 de julio de 2018)¹⁹: una hormiga le picó cuando tenía siete años y su vida cambió radicalmente desde ese momento; “A unas personas les ha tocado una cosa, a otras otra... Pues a mí me ha tocado ser superhéroe. ¿Me gusta? No. ¿Lo he decidido yo? No. ¿Es lo que hay que hacer? Pues probablemente sí”. A partir de la aceptación de una condición no deseada, la actitud del protagonista es la del que trata de entender qué ha de hacer para que su naturaleza tenga una repercusión positiva en la sociedad y en su propio ser. El problema es que esto no sucede y a partir de aquí se nos va desvelando el conflicto interior del insólito superhéroe (es capaz de arrastrar con la boca una cantidad de peso inimaginable). El conflicto interior tiene su origen en la poca estimación que sus superpoderes despiertan entre la población e, incluso entre sus familiares. Este contraste o choque produce, como hemos indicado en otros casos, una intersección de marcos de referencia. Tal intersección provoca un conflicto interior que se origina al poner

19. Audio en: https://www.ivoox.com/noches-ortega-hombre-hormiga-audios-mp3_rf_27053346_1.html



en práctica una habilidad que se halla siempre bajo un control dual: por un lado, un código fijo de reglas (innatas o adquiridas por aprendizaje); por otro, una estrategia flexible guiada por los indicadores propios del entorno en el que uno se encuentra. ¿Qué les sucede a algunos personajes de Ortega? (desde el vampiro con problemas a superhéroes cuya característica principal es la timidez)²⁰, para todos ellos, y en este caso concreto para el hombre hormiga, es que viven entre los grandes acontecimientos que la naturaleza y el contexto les imponen y la monótona y vulgar realidad.

Chocan, en el caso de Gregorio, su propio carácter (le divierte lanzar piedras y tractores con la boca lo más lejos posible) y la necesidad de dar un sentido práctico a su capacidad mandibular. El problema para Gregorio es la toma de conciencia de tal contraste: su madre sufre porque lo ve delgado y triste; su padre le aconseja que se ponga a trabajar y que abandone el mundo de los superhéroes; si las cosas iban bien con sus misiones en Nueva York, todo se va al garete cuando se deja llevar por sus íntimos deseos (lanzar tractores en Oregón). El retorno a la vida normal del insólito superhéroe, en cualquier caso, no le dejará satisfecho: su mujer es vulgar, su vida transcurre con nostalgia de lo que pudo haber sido y solo encuentra consuelo en las excursiones a Chinchilla para lanzar grandes piedras a lo lejos.

El defecto como contraste

Otro de los ámbitos en los que Ortega se mueve como pez en el agua es el de los defectos. Los defectos llevados al extremo suelen ser causa de efectos cómicos indudables. La lógica y la tradición cómica normalmente asignan al sujeto de comedia algún defecto esperable a partir de su propia naturaleza: el avaro enfermizo que posee una riqueza apreciable; la maestra romántica cuya característica más notable es la mojigatería; el burgués tonto incapaz de aprender a comportarse en sociedad; la corrupción torpe encarnada en un político de provincias, etc. Defectos que resultan más risibles cuanto más se llevan al límite. Ortega, sin embargo, da una vuelta de tuerca a este aspecto: su idea

20. Supecariñín es un extraño superhéroe cuya capacidad más destacada es la de tratar de resolver conflictos a través del cariño y del afecto para con sus conciudadanos porque fue tocado por un pévalo de amapola en su infancia. El problema es que a él le hubiera gustado ser picado por una araña por ejemplo y solucionar los conflictos “a hostias”... pero, por suerte o por desgracia, su destino es el que es. (https://www.ivoox.com/super-carinin-6x08-las-noches-ortega-25-10-2019-audios-mp3_rf_43546071_1.html) Otro caso de conflicto interior emblemático es el del infeliz vampiro que sueña con una vida normal, imposible porque su naturaleza le impone determinados comportamientos: morder cuellos, dormir en un ataúd, etc. (https://www.ivoox.com/noches-ortega-vampiro-22-03-2019-audios-mp3_rf_33628979_1.html)



consiste en establecer un contraste neto entre la persona como tal y su función o lugar en la sociedad, es decir, entre su vida privada y su esfera pública. El defecto se transforma en cómico no solo a través de la hipérbole (o de llevarlo al límite) sino también y sobre todo mediante el contraste. Veamos un ejemplo en el que Juan Carlos Ortega aplica este mecanismo.

Se trata de *Una escritora delincuente*, emitido el 21 de noviembre de 2015²¹. Este programa se enmarca dentro del género de la entrevista y en él se profundiza en la vida y obra de una célebre escritora: Magdalena Bermúdez, premio Cervantes. La entrevista sigue patrones clásicos: valorar el pasado y el significado del presente; la literatura como terapia; los premios recibidos... y va entrando poco a poco en su mundo privado contándonos el drama de su viudez y de su uso de las drogas para superar una terrible depresión. Una de las cosas que nos llama la atención desde el primer momento es la actitud modesta de la escritora, actitud que, sin embargo esconde una buena dosis de vanidad: la vanidad profesional suele ser risible, sobre todo cuando se la intenta ocultar a través de la falsa modestia.

Pues bien, lo que hace Ortega no es presentarnos a una escritora exageradamente vanidosa o exageradamente modesta con el fin de acentuar el defecto y, por extensión, su carácter cómico, sino que actúa por contraste. Más o menos en el quinto minuto de la entrevista, el locutor inquiere a Magdalena: “¿De dónde nacen sus ideas?” La respuesta resulta lógica al aludir a un lugar común fácilmente reconocible: las ideas nacen del sufrimiento ante el folio en blanco. A partir de aquí empezará a presentarse de forma gradual el defecto o actitud inesperada de la protagonista de la historia: la dificultad para encontrar ideas tiene como consecuencia natural salir a la calle, acto que conlleva la pregunta lógica, “¿sale usted a la calle para buscar inspiración?”. La respuesta es sorprendente: “Salgo a la calle provista de objetos metálicos, navajas o lo que fuere, y me dedico al pequeño hurto, al robo callejero”. Una vez abierta la rendija por donde se cuele el elemento contrastante, el oyente se adentra en el abismo cómico sin olvidar el aspecto público de la entrevistada: una escritora célebre y respetada. “Cuando me dieron el premio Cervantes, robé con unos amigos un estanco; 350 euros y algunos paquetes de tabaco, para venderlos...”, declara. Ortega, sin embargo, no se aventura inmediatamente en la faceta apenas descubierta de la entrevistada, sino que vuelve al guión, digamos serio, recitando el incipit de una de las novelas de la autora. El relato sostenido por la entrevista va pasando del ámbito público al ámbito privado a través de consultas de los oyentes y a través de

21. Audio en: https://www.ivoox.com/una-escritora-delincuente-audios-mp3_rf_46875122_1.html



la pérdida de pudor por parte de la escritora que va narrando, con la intersección continua de lugares comunes, sus actividades como delinciente.

Conclusiones

Con este trabajo se ha intentado poner en evidencia la importante aportación de Juan Carlos Ortega a la radio creativa en España. Tal aportación resulta relevante por varios motivos: en primer lugar, porque el autor crea un lenguaje personal (esencialmente a través del humor) aparentemente alternativo pero sin dejar de respetar en ningún momento los códigos y reglas lingüísticos y formales del medio del que se sirve; en segundo lugar, porque construye una parodia de géneros y con cada uno de ellos va construyendo una parodia general de la radio, es decir, un universo comunicativo original y en tercer lugar, porque todo ello tiene como base fundamental un humorismo que, aun viniendo de la tradición española en cuanto al uso del absurdo, resulta en buena medida vanguardista.

Parece necesario valorar en su justa medida la capacidad que demuestra Ortega para el desarrollo de tramas humorísticas a partir de la parodia del modelo genérico de la radio en toda su extensión. Tramas que, como hemos tratado de demostrar, presentan una variedad sorprendente a partir de recursos formales y estilísticos a pesar de los límites que impone la naturaleza del medio parodiado. Los relatos humorísticos y los hallazgos cómicos de Ortega se sostienen a través de la presencia de personajes arquetípicos, cuya característica principal es la de reivindicar una lógica alternativa que conforma una visión del mundo y una percepción de la realidad en muchas ocasiones insólitas.

Mi aportación se ha limitado al análisis de la creatividad de Ortega en cuanto a la organización y desarrollo de la parodia de la radio, pero no debemos olvidar que su obra conforma un corpus realmente cuantioso que merecería la apertura de nuevas líneas de investigación solamente enunciadas en este trabajo: los límites de la sátira, la crítica social y política y, por extensión, la descripción de la idiosincrasia española, el deslizamiento cognitivo como base psicológica del individuo, el análisis de comportamientos humanos obsesivos, la manipulación del lenguaje como recurso humorístico, etc. No olvidemos que, como ya se ha expresado en este artículo, Juan Carlos Ortega ha ido creando, a lo largo de los años, un universo comunicativo propio y personal.



Referencias

- Arnheim, R. (1980). *Estética radiofónica*. Ed. Gili.
- Attardo, S. (1994). *Linguistic theories of humor*. Mouton de Gruyter.
- Aura, A. (1997). Palabras vivas, palabras muertas: la radio creativa, *Congreso Internacional de la lengua española*. <https://cvc.cervantes.es/obref/congresos/zacatecas/radio/ponencias/aura.htm>
- Balsebre, A. (1994). *El lenguaje radiofónico*. Cátedra.
- Bergson, H. (2009). *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Alianza.
- Cebrián Herreros, M. (1992). *Géneros informativos audiovisuales. Radio, televisión, periodismo gráfico, cine, vídeo*. Ciencia 3.
- Cebrián Herreros, M. (1983). *La mediación técnica de la información radiofónica*. Mitre.
- Curiel Defossé, F. (1997). El lenguaje radiofónico. *Congreso Internacional de la Lengua Española*. <https://cvc.cervantes.es/obref/congresos/zacatecas/radio/ponencias/curiel.htm>
- Cruz, J. (24 de noviembre de 2019). Entrevista a Juan Carlos Ortega en *El País Semanal*.
- Deito, S. (12 de marzo de 2021). Juan Carlos Ortega: La ironía funciona en los libros, y yo creo que en la radio también en *Diario del Alto Aragón*. <https://www.diariodelaltoaragon.es/noticias/cultura/2021/03/12/juan-carlos-ortega-la-ironia-funciona-en-los-libros-y-yo-creo-que-en-la-radio-tambien-1477165-daa.html>
- Del Molino, S. (2020). Juan Carlos Ortega, un viejo maestro vanguardista en *El País*. <https://elpais.com/television/2020-07-23/juan-carlos-ortega-un-viejo-maestro-vanguardista.html>
- Espina, L. (1985). La Radio, tecnología para la educación de adultos. La experiencia de Radio ECCA. *Newsletter Published by the European Bureau of Adult Education* 1-2. (pp. 28,29)
- Faus, Á. (1974). *La radio: introducción al estudio de un medio desconocido*. Guadiana de publicaciones.
- García Maestro, J. (2008). Las formas de lo cómico en los entremeses de Quevedo. *La perinola*, (12), 79-105.
- Gascón Baquero, M. (1991). *La radio en la educación no formal*. CEAC.
- Genette, G. (1985). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Ed. Taurus.
- Gutiérrez, K. (1 de octubre de 2018). Entrevista a Juan Carlos Ortega, revista *Cactus*. <https://www.revistacactus.com/juan-carlos-ortega-hacer-humor-de-derechas-me-parece-mas-punki-del-mundo/>
- Haye, R. (1995). *Hacia una nueva radio*. Paidós.
- Koestler, A. (2002). El acto de creación. Libro primero: el bufón. En *CIC Cuadernos de información y comunicación*. (7), 189-220.



- Lindo, E. (19 de marzo de 2017). Juan Carlos Ortega: soy un inadaptado en *El País*.
- Lledó, E. (1998). *El silencio de la escritura*. Espasa.
- Martínez Costa, M. y Herrera Damas, S. (2004). Los géneros radiofónicos en la teoría de la redacción periodística en España. Luces y sombras de los estudios realizados hasta la actualidad. *Comunicación y sociedad*, XVII (1), 115-143. Servicio de publicaciones Universidad de Navarra.
- McLeish, R. (1986). *Técnicas de creación y realización en radio*. IORTV.
- Merayo, A. (2000). *Para entender la radio*. Publicaciones de la Universidad Pontificia.
- Merayo, A. (2001). *La magia radiofónica de las palabras: aproximación a la lingüística en el mensaje de la radio*. Ed. Cervantes.
- Montaner, F. (24 de septiembre de 2020). Juan Carlos Ortega: la radio debe dejar de ver al podcast como su enemigo, en *Radio Huesca*. <https://www.radiohuesca.com/huesca/juan-carlos-ortega-la-radio-debe-dejar-de-ver-al-podcast-como-su-enemigo-y-convertirlo-en-su-aliado-24092020-144603.html>
- Moya, R. (2020). Entrevista a Juan Carlos Ortega en el programa *El sentido de la birra* el 18 de noviembre de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=4xrUzHt1-Io>
- Ortega, J. C. (10 de octubre de 2021). Intervención en *Mauerfest*. <https://www.youtube.com/watch?v=HQiM55CRaqE>
- Pérez-Alaejos, M. de la P. M., Pedrero-Esteban, L. M., & Leoz-Aizpuru, A. (2018). La oferta nativa de podcast en la radio comercial española: contenidos, géneros y tendencias. *Fonseca, Journal of Communication*, (17), 91-106.
- Rangel, V. (1979). Dos aspectos de la parodia quevedesca. *Revista de Literatura*. (XLI), 151-166.
- Romo, C. (1997). El lenguaje seductor de la radio. *I Congreso Internacional de la Lengua Española*. <https://cvc.cervantes.es/obref/congresos/zacatecas/radio/ponencias/romo.htm>
- Roncagliolo, R. (1997), El Lenguaje de la Radio: Comunidad y Globalidad. *I Congreso Internacional de la Lengua Española*. <http://cvc.cervantes.es/actcult/congreso/radio/ponencias/ronca.htm>
- Ruíz Gurillo, L. (2013). El monólogo humorístico como tipo de discurso. *Cuadernos AISPI 2*, 195-218
- Ruíz Gurillo, L. (2014). Infiriendo el humor. Un modelo de análisis para el español. *Revista CLAC (Círculo de lingüística aplicada a la comunicación)* (59), 148-162.
- Torres, M. (19 de diciembre de 2019). Entrevista a Juan Carlos Ortega en el programa *El faro* de la Cadena Ser. <https://www.youtube.com/watch?v=BQ0PO39hrJ4>
- Vorhaus, J. (2005). *Cómo orquestar una comedia*. Alba editorial.