

Adaptación y comparación entre podcasts y series de televisión: el caso *Homecoming**

Adaptation and comparison between podcasts and tv series: the case of Homecoming

LUCIO SPAZIANTE - ORCID 0000-0003-0068-1689

(pág 69 - pág 78)

RESUMEN. El artículo está dedicado a analizar casos de adaptación narrativa entre diferentes tipos de textos mediales. En particular, se trata de podcasts de ficción (*podcast dramas*) a partir de los cuales han ido naciendo series de televisión en los últimos años. En la primera parte del ensayo se aborda un breve examen del escenario general, antes de dedicar un análisis en profundidad al caso *Homecoming*. Este análisis permite mostrar, a través de una metodología semiótica, que en el podcast la narración —transmitida exclusivamente a través de la dimensión sonora (voices, ruidos, efectos sonoros)— implica límites específicos, debido a la necesidad de sublimar la dimensión visual, con aspectos concernientes a la descripción y la referencialidad. Al comparar algunas secuencias del podcast con otras secuencias audiovisuales de la serie de televisión, surgen interesantes similitudes y divergencias en las estrategias textuales, incluso pertinentes para abordar cuestiones de traducción intersemiótica.

Palabras claves: *podcast*, series de televisión, sonido, audiovisual, traducción intersemiótica.

ABSTRACT. The article analyses cases of narrative adaptation between different types of media texts. Specifically, it deals with fictional audio podcasts (*podcast dramas*), from which TV series have been made in recent years. The first part of the essay deals with a brief examination of the general scenario, followed by an in-depth analysis of the *Homecoming* case study. The analysis made it possible to show, by means of a semiotic methodology, how in the audio podcast the narration conveyed exclusively through the sound dimension (voices, noises, sound effects) implies specific limitations, also due to the need to sublimate the visual dimension, with problems concerning description and referentiality. By comparing some audio sequences of the podcast and some audio-visual sequences of the TV series, interesting commonalities and divergences in the textual strategies emerged, which are also pertinent to inter-semiotic translation issues.

Keywords: *podcast*, *tv series*, *sound*, *audiovisuals*, *intersemiotic translation*.

LUCIO SPAZIANTE. Es profesor asociado de Filosofía y Teoría de los Lenguajes en el Departamento de Artes de la Universidad de Bolonia, donde enseña Semiótica de Medios y Metodologías de Análisis. Tiene un doctorado en Semiótica (directores Umberto Eco y Paolo Fabbri) y fue vicepresidente de la Asociación Italiana de Estudios Semióticos. Publicó *Remix-*

Remake (con Nicola Dusi, 2006), *Sociosemiotica del pop* (2007) e *Icone pop* (2016). Entre sus últimos artículos publicados se encuentran: *La versión infinita: reedición come resemantizzazione* [La versión infinita: reedición como resemantización] (*Versus*, 2022); *La relazione tra suono e immagine nel videoclip* [La relación entre sonido e imagen en el videoclip] (*Estetica, Studi e Ricerche*, 2022). Correo electrónico: <lucio.spaziante@unibo.it>.

FECHA DE PRESENTACIÓN: 28/12/2023 **FECHA DE APROBACIÓN:** 14/01/2024

1. INTRODUCCIÓN

La creciente difusión del fenómeno medial *podcast* en los últimos años (Bonini, 2015; Bottomley, 2015) ha traído consigo nuevos e interesantes elementos al lenguaje audiovisual. La esencia primaria del podcast es la de una narrativa que, con métodos y géneros dispares, se realiza solo a través del audio, aunque se ubica en continuidad con formas narrativas que van más allá del mero sonido.

Se pueden encontrar adaptaciones del podcast al audiovisual, a novelas gráficas, en general, a la literatura. En particular, son muy frecuentes los casos de podcasts que luego se convierten en series de televisión, un fenómeno que parece ir en aumento (Garrett, 2023). Aunque rara vez ocurre lo contrario, es decir, cuando una forma compuesta de sonidos e imágenes (audiovisual) debe ser “reducida” a la simple forma sonora, este es el caso de *Orphan Black* (Space, Canadá; BBC America, 2013-2017), que al final de la serie de televisión continuó en una versión solo de audio: *Orphan Black: The Next Chapter* (Serial Box, 2019-2021).

Entre los ejemplos italianos de mayor éxito cabe destacar *Veleno*, una especie de revitalización transmedia del periodismo de investigación (Perrotta, 2022), que de podcast (GEDI, 2017) pasó a libro (Einaudi, 2019) y luego a docuserie de televisión (Prime Video, 2021). Mientras, entre los casos internacionales más recientes podemos mencionar la serie *The Dropout* (Hulu, 2022), extraída del podcast del mismo nombre de Rebecca Jarvis; *WeCrashed* (Apple TV+, 2022), basado en *WeCrashed: The Rise and Fall of WeWork* (Wondery, 2020); *Gaslit* (Starz, 2022), extraído de *Slow Burn* dedicado al caso Watergate (Slate Plus, 2017); *The Horror of Dolores Roach*, basado en la obra off-Broadway *Empanada Loca* y el podcast del mismo nombre, creados por Aaron Mark (Gimlet, 2018).

La transmigración narrativa a partir del propio audio no tiene nada de inédita: la referencia más directa es la del radioteatro, aunque las telenovelas también ven en la radio el origen de su modelo (Crook, 1999; Bottomley, 2015). El radioteatro marcó gran parte de la producción radiofónica del siglo XX, con especial éxito en la BBC británica, pero también muy presente en Italia, con adaptaciones de obras literarias o creaciones *ad hoc*.

2. NARRACIÓN MEDIAL Y PODCAST

La adaptación del podcast al formato audiovisual crea claras implicaciones ligadas a la traducibilidad intersemiótica (Dusi, 2015) entre un sonido —que a veces parece un sustituto barato— y una forma mucho más compleja —que también incluye el uso de imágenes—. La pregunta recuerda la famosa afirmación de Umberto Eco sobre la pierna perdida del Capitán Ahab en *Moby Dick*: en la novela de Melville no se especifica si es la pierna derecha o izquierda, mientras que John Houston en la adaptación cinematográfica se ve obligado a mostrarla (Eco, 2003, p. 283). Al respecto, Eco cita también el caso personal relacionado con *El nombre de la rosa*, ambientada, en teoría, en una luminosa Edad Media. Pero, para la película del mismo nombre (Italia, Alemania Occidental, Francia, 1986), el director J. J. Annaud optó por una atmósfera diferente, oscura y realista, que para Eco poseía matices “caravaggescos” (Eco, 2003, p. 286). Eco definió la cuestión como la necesidad de “mostrar lo no dicho” en traducciones o adaptaciones; en otras palabras, la necesidad de dar visibilidad concreta a mundos que antes solo se describían de manera verbal.

En el caso del podcast, la simple lectura verbal de una novela (audiolibro) también se apoya en múltiples voces y sonidos ambientales. Sin embargo, estas modalidades textuales específicas del formato son reducidas de forma inevitable respecto a un audiovisual.

Los podcasts presentan una amplia tipología de géneros, entre los que se destaca un modo subjetivo muy alto, donde periodistas, escritores y expertos construyen una narrativa individualizada con formas de documentación realista que, a pesar de tener fuertes connotaciones narrativas (como es peculiar en este formato), se presentan como métodos periodístico-ensayísticos. Sin embargo, el caso de los podcast dramas es diferente, es decir, los podcasts ficcionales, que en realidad están sujetos a diferentes convenciones y reglas, en parte no explícitas, pero evidentes para los profesionales.

Es necesario partir de una consideración inicial: el podcast está compuesto, ante todo, de voces; a veces, incluso de una sola voz. Por esta razón, se atribuye también de manera unánime al medio una dimensión de intimidad (Waldmann, 2020, p. 38), resultado precisamente del contacto acústico “directo” (a menudo debido a la escucha con auriculares o muy seleccionada) entre el aparato auditivo del oyente y la emisión vocal del narrador amplificada por el micrófono. Dicho de otro modo, se trata de una narración/descripción que se realiza, en primer lugar, a través de palabras enunciadas de forma oral y luego grabadas en un soporte, a veces con la ayuda de música y ruido ambiente, pero en el que se mantiene un fuerte predominio vocal. Consiste, pues, en una mediación vinculada a lo que, a su manera, puede considerarse una *ekphrasis*, o sea, un intento de hacer visible, mediante la palabra, lo que el oyente no pueda ver. Un proceso que es a todos los efectos intermedial, donde se entiende la noción de écfrasis en sentido amplio, según la tradición antigua: “The intended effect of an ekphrastic speech is, then, to bring about seeing through hearing—to turn the listener, as it were, into a viewer” (Koopman, 2018, p. 3).

A través de voces y efectos sonoros, el podcast construye una narrativa que es también una forma de dar visibilidad imaginaria al mundo descrito.

Y aquí añadimos una cuestión general relacionada con los medios de comunicación: la enunciación. La presencia de la enunciación en el discurso, como sabemos, puede modularse en grados muy diferentes. En el cine, y en el audiovisual en general, va desde la voz en *off*, que de forma paralela (y a veces didáctica) asocia las acciones visuales mostradas con una comprensión oral del conocimiento, hasta la simple mostración. O sea, una forma nada más que ostensiva del mundo enmarcado, desprovista de cualquier indicación al margen, esto es, de que algo o alguien nos explique qué estamos viendo y por qué; donde lo que se ve (en lo profilmico) es lo que hay (Bertetti, 2012; Malavasi, 2019). La misma praxis convencional ligada a la división entre niveles intradiegéticos y extradiegéticos, con todas sus limitaciones, tiene la función de poner en evidencia el potencial del discurso narrativo: construir diferentes niveles de conocimiento y puntos de vista, internos al discurso.

En el formato del podcast drama ha surgido una convención que favorece una diégesis tradicional; en otras palabras, un rechazo de las formas extradiegéticas. El mundo narrativo muchas veces se presenta “tal como es”, sin guías, voces narrativas o “miradas al interior de la habitación” que rompan la cuarta pared auditiva. El lenguaje narrativo aparece reducido y simplificado, esto quizás sucede por una fase aún inmadura del medio o por una falta de cultura de la tradición radiofónica, en especial en el modelo BBC (Spinelli y Dann, 2021).

Entre las estrategias utilizadas en el género está la del *found sound*, una especie de paralelo acústico al *found footage* (Truax, 2002). En resumen, se trata de emplear, como pretexto narrativo, el uso de archivos secretos y llamadas telefónicas grabadas. Se refiere, en general, a un material sonoro muy caracterizado por su naturaleza y reconocibilidad, de modo que no requiera explicaciones adicionales. Mediante esta técnica se obtiene información suficiente de las propiedades acústicas del habla para reconocer su estatus discursivo: mensajes del contestador automático, llamadas telefónicas, anuncios en el aeropuerto o en las estaciones, etcétera. De esta manera, a través de las características del sonido, los oyentes son capaces de decodificar lo que escuchan, sin necesidad de integrar la información con la imaginación visual. En el ensayo de Spinelli y Dann, que esboza un exhaustivo panorama de los podcasts contemporáneos, emerge una posición crítica sobre el uso del *found sound* como una forma limitante de emplear las herramientas textuales del podcast, entendido como un “expediente para insertar la herramienta de grabación dentro del drama, de forma que se justifique la existencia de ese audio” (Spinelli y Dann, 2021, p. 177). En opinión de los autores, los podcasts drama podrían, en cambio, ser empujados también hacia una dimensión introspectiva, tanto en la profundización de los personajes como en el contrato con los oyentes. Esta observación es un estímulo útil para reflexionar, asimismo, el caso que comentaré a continuación, que en mi opinión emplea el lenguaje del podcast con cierta eficacia.

3. EL ESTUDIO DE CASO: HOMECOMING

En cuanto forma mediática aún en evolución, el podcast presenta amplios aspectos de interés semiótico dignos de un estudio en profundidad; pero, por razones de economía, me limitaré aquí a tratar de manera breve un único caso de estudio. Se trata de *Homecoming* (Gimlet Media, 2017), podcast drama del que se hizo una serie de televisión homónima (Prime Video, 2018-2020). Cabe señalar que esta, durante gran parte de la primera temporada, sigue con fidelidad el desarrollo de la obra original.

Empecemos por el podcast: la trama se inscribe en el género del *tiriller* de ciencia ficción y se focaliza en un centro de rehabilitación para la reinserción de militares en un contexto civil, tras algunas experiencias bélicas. Se basa en entrevistas y llamadas telefónicas de las que se desprende un deseo de control y una búsqueda de información por parte de la institución encargada. Las grabaciones “originales” de entrevistas o conversaciones telefónicas son el detonante narrativo para aportar verosimilitud. El conjunto se presenta como un archivo sonoro abigarrado, con diferentes tipos de conversaciones, algunas de las cuales en la trama se entienden como procedentes de artefactos microespías, por tanto, tienen diferentes grados de calidad sonora a fin de aumentar el efecto de presunta autenticidad. A falta de una guía o una voz narrativa que oriente la escucha, el podcast se desarrolla como un rompecabezas acústico que hay que escuchar con mucha atención para seguirlo y comprenderlo. Este efecto de tensión crea una atmósfera emocionante, crucial para aumentar el gancho narrativo en el disfrute.

Cada elemento de comprensión discursiva para el oyente se apoya únicamente en el conocimiento transmitido a través de voces o sonidos. Por lo tanto, todo *débrayage* actoral —es decir, toda referencia espacio-temporal— solo puede transmitirse a través de la

expresión sonora: mediante referencias verbales (por ejemplo, “Así que te llamas Walter, ¿correcto?”) o a través de índices sonoros cotidianos —como ruidos de puertas, pájaros, barcos— audibles en la acción narrativa, útiles para indicar objetos, lugares y entornos. El desarrollo discursivo en *Homecoming* está, en gran medida, orientado según una lógica de entrelazamiento: hay dos macrocontextos temporales, pasado y presente, que se alternan sin indicaciones explícitas y que son detectables a través de pistas dispersas en las conversaciones. Los contextos espaciales también son variados y heterogéneos, que no se indican mediante elementos informativos aclaratorios, sino que se deducen a través de las pistas sonoras distribuidas a lo largo del texto.

Las marcas de enunciación extradiegéticas en el texto están casi ausentes. Encontramos una breve secuencia musical, al principio y al final, que hace las veces de acrónimo. Pero sobre todo, para marcar las pausas entre las distintas secuencias, con los relativos cambios espacio-temporales, se utiliza un breve ruido, siempre el mismo, descriptible como un rápido *crescendo* de volumen, similar al sonido de succión o a una ola de mar, bruscamente interrumpido. Una práctica que en una serie de televisión podría adoptar el aspecto de un destello brillante, útil para indicar la pausa entre dos secuencias diferentes. Se trata, pues, de una especie de puntuación que se convierte en un código repetido y reconocible, pero que no aporta ninguna explicación sobre quién, qué o por qué realiza estos saltos narrativos. El texto no revela nada más, lo que contribuye a acentuar la dimensión misteriosa.

3.1. COMPARACIÓN ENTRE PODCAST Y SERIE DE TELEVISIÓN: HOMECOMING-PRIMER EPISODIO (MANDATORY)

La consejera Heidi Bergman espera en su despacho a Walter Cruz, uno de los soldados de posguerra que regresan. Lo que oímos es la grabación de audio de su primera entrevista. De fondo escuchamos el sonido de las burbujas de un acuario, objeto al que Walter se refiere de inmediato en la conversación. Como nos cuentan los autores, ese acuario se convierte en realidad en un gancho figurativo para el desarrollo de la serie de televisión:

The production designer Anastasia White (...) adapted the aquarium motif, coming up with everything from the compound's muted green color scheme and fishbowl feel (the center's cafeteria doubles as feeding station and surveillance area) to the school of silvery fish on the facility's walls (Ito, 2018). [La escenógrafa Anastasia White (...) adaptó el motivo del acuario, a partir del cual ideó la combinación de colores verdes suaves y la atmósfera de pecera del edificio (la cafetería del centro sirve tanto de zona de alimentación como de vigilancia) a la instalación de peces plateados visible en una escena de una de las paredes interiores].¹

De este modo, un elemento al parecer marginal se convierte en algo significativo en torno a lo cual se desarrolla una idea narrativa compleja para el audiovisual. De hecho, ya en los títulos de los créditos iniciales de la serie de televisión aparece un primer plano con un decorado natural-artificial típico de un acuario, compuesto por palmeras, plantas y rocas, todo rigurosamente falso. El tema de una no naturaleza controlada, manipulada y reconstruida será central en toda la narración. Los elementos figurativos que hacen que todo el edificio

del Centro Homecoming —así como sus criterios de mobiliario— parezca una réplica de la atmósfera de un acuario se muestran en la serie con una secuencia de piano que “sale” de la oficina para ilustrar el exterior. Es una secuencia breve, puramente descriptiva y visualmente ostensiva, que se solapa con la conversación sonora, y en esto marca una diferencia con respecto al podcast. El Centro Homecoming se nos presenta desde el exterior como una oficina anónima de hormigón y cristal, de aspecto muy frío, corporativo y anticuado, donde hay también una serie de palmeras (estamos en Florida) idénticas en su totalidad a las ya vistas en el acuario que crean un bonito espectáculo. Diversos elementos naturales y artificiales contrastan entre sí, con un efecto disfórico deliberadamente perturbador.

Volvamos ahora al podcast. Transcurrido alrededor de un minuto desde el comienzo, interviene ese primer ruido de pausa ya descrito, que indica un cambio que resultará ser, desde el punto de vista temporal, un salto hacia delante de unos cuantos años desde la entrevista inicial. Desde el punto de vista espacial, gracias a los ruidos y al tipo de diálogo, comprendemos que es una cafetería abarrotada: oímos a una mujer que le dice a Heidi que un cliente ha pedido la cuenta. Se trata de un individuo llamado Thomas Carrasco que dice pertenecer al Departamento de Defensa, y la interroga sobre su pasado en el proyecto Homecoming.

Aquí se produce una nueva ruptura y la escena vuelve a la conversación entre Heidi y Walter, en la que ella explica las normas primarias de convivencia en el centro, mientras que él explica su estado psicofísico actual y el de sus compañeros, así como sus expectativas inmediatas en busca de una “vida limpia y normal”.

En la siguiente pausa (nótese la alta frecuencia de estas interrupciones en la trama) interviene un nuevo personaje: Colin, el jefe del proyecto, quien llama por teléfono a Heidi desde Detroit para hablarle de los avances del proyecto Homecoming. Una comunicación acústicamente perturbada en la que emergen las diferentes visiones y tipos de roles respectivos.

En este punto, volvemos a la serie de televisión porque se produce otra desviación relevante del podcast: se introduce una parte inédita del guion, en la que Colin habla del diseño y la organización del centro. Al mismo tiempo, se visualiza en las imágenes con un plano que podríamos llamar *recorrido virtual* por el interior del edificio, que parte desde el despacho de Heidi hasta la salida del edificio: primero con un plano aéreo tipo dron, luego con un *dolly* que se desplaza de la planta superior a la inferior y, por último, con varios planos secuencia que siguen, en teoría, el recorrido de Heidi. Gracias a esta técnica, mientras en el audio oímos a Colin decir que pidió un estilo “*bip*, pero masculino” para el local, vemos al mismo tiempo una especie de almacén en el que se han apilado muebles de oficina, en favor de una decoración “*wellness*” (y aquí hay algunos invitados haciendo *footing* por los pasillos), a la vez que se distribuyen lámparas amarillas de los años setenta. El diseño del lugar tiene un aspecto compuesto de elementos híbridos que parecen proceder de distintos lugares, entre una empresa, una cantina, un hotel de gama media y un hospital.

En relación con el análisis de la secuencia relativa a la llamada telefónica, veamos a continuación qué otras diferencias pueden detectarse al comparar las estrategias textuales de los dos formatos. En el caso del podcast, hay una mayor concentración en las dificultades técnicas de la comunicación telefónica y en los obstáculos físicos que Colin encuentra al caminar por el aeropuerto. Esto parece funcional para aumentar el efecto de realidad en los diferentes contextos espaciales evocados en el audio. Además, aparece una mayor

duración de los diálogos, centrados en las respectivas tareas realizadas o por realizar, lo que conduce a un mayor enfoque narrativo de los personajes y sus valores contrapuestos.

Por el contrario, en el caso de la serie, como cabía esperar, se amplían las posibilidades descriptivas en el plano visual. En primer lugar, el contraste entre pasado y presente, que en el podcast es apenas perceptible salvo a través de los diálogos, en la serie se marca de forma nítida: el pasado se filma con un formato rectangular propio de nuestra contemporaneidad, es decir, 16:9. El presente, en cambio, está filmado con un formato 4:3, el típico de la paleotelevisión, y con una paleta de colores plana que tiende al amarillo/marrón. De este modo, incluso a través de la dimensión enunciativa, el presente huele a pasado y el pasado a presente, de nuevo con el objetivo de crear contrastes y desorientación. Esto es coherente con la dimensión enunciativa visual, en la que, como ya se ha señalado, el diseño del espacio interior se compone de elementos contrastados, lo que genera más efectos sensoriales.

Otro elemento inédito en la serie se encuentra en el final de la llamada telefónica entre Heidi y Colin. En el momento en que ella es encuadrada en el acto de salir del edificio hacia el exterior, comienza un montaje alterno en el que aparece el lugar desde donde Colin está telefoneando; en contraste con lo que él afirma en el podcast, ella no se encuentra en un aeropuerto, sino en lo que parece ser un laboratorio o una fábrica, con escritura vietnamita en las paredes. Colin entra entonces en un entorno oscuro, caótico, de aspecto insalubre e incómodo. Se crea así una dura oposición entre el espacio “estéril” de Heidi y el espacio “contaminado” de Colin, justo cuando este último le da órdenes para obtener información por cualquier medio.

Volvamos al podcast: en una secuencia posterior, Walter conversa con Heidi, quien le entrevista sobre sus posibles arrebatos. En la serie de televisión, regresa una extensión visual de lo que solo era descriptible a través de la expresión sonora. Walter afirma que experimenta sucesos internos similares a flashes. Por ejemplo, al entrar en la habitación que le habían asignado en el centro, había imaginado un momento auto-destructivo en el que golpeaba con violencia el borde del escritorio con la frente. En la serie, este escritorio se muestra por separado, como una imagen aislada y abstracta en primer plano, precisamente para representar de forma visual lo que para el personaje era solo una imagen mental.

Para concluir el análisis de los procedimientos de extensión que la serie emplea como estrategias de enriquecimiento textual, cabe mencionar la banda sonora musical. El *showrunner* de la serie, Sam Esmail, declaró de manera explícita (Ito, 2018) su interés por el podcast de *Homecoming* debido a su afinidad con los *thrillers* clásicos de Hitchcock y De Palma basados en personajes. La referencia no es en absoluto casual. De hecho, para la música de la primera temporada, Esmail decidió recuperar una lista de temas extraídos de famosos *thrillers* y películas de terror (Spaziente, 2020). Baste mencionar, a modo de ejemplo, parte de la música que escuchamos en el primer episodio, *Mandatory*: la música de los créditos iniciales es en realidad la de Pino Donaggio, tomada de los créditos iniciales de *Dressed To Kill* (EE. UU., 1980), de Brian De Palma. O, en la secuencia que introduce la llamada telefónica de Colin, oímos la música de David Shire de *All the President's Men* (EE. UU., 1976), de Alan J. Pakula. Y lo mismo ocurre en una entrevista de ensayo, oímos el tema *The Streets* de Bernard Herrmann, de *Vertigo* (EE. UU., 1958), dirigida por Alfred Hitchcock. Utilizar solo material ya editado y a menudo extraído de películas muy conocidas (aunque la música no siempre lo sea tanto) es una solución estéticamente atrevida e incluso compleja, por la disponibilidad de los

titulares de los derechos, como señala la supervisora musical Maggie Phillips (Gartenberg, 2019). La motivación se encuentra en el deseo de mezclar elementos heterogéneos (música del pasado, pero difícilmente reconocible) para producir un estado de inquietud y desorientación resultante de los elementos contradictorios.

4. CONCLUSIÓN

El fenómeno del podcast se encuentra aún en fase de evolución, pero se erige como un interesante laboratorio sobre la narración medial, en especial en la relación entre sonido y narración, así como en la relación entre sonido e imagen en el audiovisual. Del análisis del caso de *Homecoming*, y del escenario del podcast drama —en general—, se desprende que el podcast representa un punto intermedio que amplía el mapa de la narración medial en la ficción contemporánea. Puede actuar como experimento piloto o como desencadenante de productos narrativos más complejos, pero el trabajo realizado en los últimos años constituye un ámbito en el que la semiótica puede encontrar fértiles vías de análisis. El podcast plantea cuestiones relacionadas con la traducción intersemiótica, el sonido y las voces como mecanismos semióticos, así como cuestiones más generales relacionadas con el papel del podcast como medio lleno de novedades potenciales, que pueden explorarse en el futuro.

NOTAS

* Texto original en italiano, traducción para deSignis a cargo de Sebastián Gastaldi (unc): sebastian.gastaldi@unc.edu.ar.

¹. Traducción del autor

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERTETTI, P. (2012). *Il racconto audiovisivo: teorie e strumenti semiotici*. Cartman.
- BONINI, T. (2015). The ‘Second Age’ of Podcasting: reframing Podcasting as a New Digital Mass Medium. *Quaderns del CAC*, 18(41), 23-32.
- BOTTOMLEY, A. J. (2015). Podcasting: A decade in the life of a ‘new’ audio medium: Introduction. *Journal of Radio & Audio Media*, 22(2), 164-169.
- CROOK, T. (1999). *Radio drama*. Routledge.
- DUSI, N. (2015). *Contromisure: Trasposizioni e intermedialità*. Mimesis.
- ECO, U. (2003). *Dire quasi la stessa cosa: Esperienze di traduzione*. Bompiani.
- GARRETT, D. (2023, 11 de julio). *TV eyes podcasts' profit potential despite content spending pullbacks*. Variety. <https://variety.com/vip/why-podcast-adaptations-for-tv-still-work-even-in-tough-times-for-podcasts-and-hollywood-1235665196/>
- GARTENBERG, R. (2019, 21 de junio). *Maggie Phillips*. Pop Disciple. <https://www.popdisciple.com/interviews/maggiephillips>
- ITO, R. (2018, 26 de octubre). *In ‘Homecoming’ a Sound Experiment Becomes Something to See*. The New York Times. <https://www.nytimes.com/2018/10/26/arts/homecoming-julia-roberts-tv-podcast.html>
- KOOPMAN, N. (2018). *Ancient Greek Ekphrasis: Between Description and Narration. Five Linguistic and Narratological Case Studies*. Brill.

- MALAVASI, L. (2019). *Il linguaggio del cinema*. Pearson.
- PERROTTA, M. (2022). From niche to mainstream: The emergence of a podcasting culture and market in the Italian radio context. En M. Lindgren y J. Loviglio (Eds.), *The Routledge Companion to Radio and Podcast Studies* (pp. 418-428). Routledge.
- SPAZIANTE, L. (2020). Tv playlist: serie tv, musica e supervisione musicale. *Mediascapes Journal*, (16), 61–73. <https://rosa.uniroma1.it/rosa03/mediascapes/article/view/17195>
- SPINELLI, M. Y DANN, L. (2021). *Podcast: narrazioni e comunità sonore*. Minimum Fax. (Obra original publicada en 2019).
- TRUAX, B. (2002). Genres and techniques of soundscape composition as developed at Simon Fraser University. *Organised Sound*, 7(1), 5-14.
- WALDMANN, E. (2020). From Storytelling to Storylistening: How the Hit Podcast S-Town Reconfigured the Production and Reception of Narrative Nonfiction. *Ex-Centric Narratives: Journal of Anglophone Literature, Culture and Media*, (4), 28-42.

