

# La evolución del género dramático en RNE. Del radioteatro a la ficción sonora binaural en la era del *podcasting*

**PALOMA LÓPEZ-VILAFRANCA**

Universidad de Málaga

[pallopvil@uma.es](mailto:pallopvil@uma.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4193-1365>

Artículo recibido el 27/05/2024 y aceptado el 12/09/2024

## Cómo citar:

López-Villafranca, P. (2024). La evolución del género dramático en RNE. Del radioteatro a la ficción sonora binaural en la era del podcasting. *Quaderns del CAC*, 50, 111-126. doi: <https://doi.org/10.60940/qcac50id431858>

## Resumen

La ficción sonora siempre ha tenido espacio en la emisora pública Radio Nacional de España (RNE). El objetivo de este artículo es analizar su evolución a través de una metodología mixta que combina revisión bibliográfica, análisis de contenido de cinco obras representativas de distintas épocas y entrevistas a profesionales de la cadena. La esencia de la ficción en RNE son las adaptaciones de clásicos literarios, la representación en directo y la aplicación de nuevas tecnologías con sentido narrativo. La tendencia es utilizar técnicas del cine en los guiones, la experimentación con el sonido binaural, que consigue un efecto inmersivo, y la incorporación de audioseries para ampliar el nicho de oyentes. Asimismo, aunque se aprecia la necesidad de mayor inversión en recursos humanos y económicos, se confirma que es un género en auge, según se desprende del número de producciones en formato *podcast*, 115 en la plataforma RNE Audio.

## Palabras clave

Ficción, RNE, radioteatro, binaural, *podcast*.

## Abstract

Sound fiction has always had a place on the public broadcaster Radio Nacional de España (National Radio of Spain, RNE). The objective of this article is to analyse its development using a mixed methodology that combines a literature review, content analysis of five works representative of different periods, and interviews with professionals who work at the station. The essence of fiction on RNE is adaptations of literary classics, live performances and the use of new technologies with a narrative sense. The tendency is to use film techniques in the scripts, to experiment with binaural sound to achieve an immersive effect and to include audio series to expand the audience niche. Likewise, although there is a need for greater investment in human and economic resources, this paper confirms that this is a genre on the rise, as gleaned from the number of *podcast* productions, currently 115 on the RNE Audio platform.

## Keywords

Fiction, RNE, radio drama, binaural, *podcast*.

## 1. Introducción

Radio Nacional de España ha sido la emisora en la que más tiempo se ha conservado en sus parrillas de programación el género dramático. Si bien el concepto de radioteatro se muestra como algo desfasado o propio de otra era, ha ido evolucionando con la transformación de los distintos formatos. De concebir las primeras obras de género dramático como radioteatro, que fusiona el teatro con contenido radiofónico, posteriormente se empleó el término *audiodrama* como historias que se cuentan

a través del sonido representadas ante el público —pero no necesariamente para ser emitidas en radio—, para recibir finalmente la denominación de ficción que se produce en la radio (Ortiz y Volpini, 2017) y ficción sonora, también en plataformas de audio digital (Rodero *et al.*, 2019).

Al remontarnos a los comienzos de la producción de ficción en la radio pública señalamos la fecha del 5 de agosto de 1939, momento en que se transmite en la cadena una de las primeras adaptaciones radiofónicas catalogadas como importantes: *La verbena de la Paloma*, con guion de Tomás Seseña. De forma

regular, el 4 de septiembre de 1949 *Teatro Invisible* de RNE de Barcelona inicia sus retransmisiones de obras teatrales con la dramatización radiofónica *En Flandes se ha puesto el sol*, de Eduardo Marquina, con adaptación de José María Tavera (Munsó, 1998, pp. 375, 378). Sus emisiones se mantendrán en antena hasta 1968 y hasta 1983 en Cataluña, con adaptaciones de obras de teatro clásico universal con modos de producción teatrales por el desconocimiento inicial del lenguaje radiofónico (Hernando *et al.*, 2020).

El radioteatro vive su edad de oro en esta emisora pública, por la que han pasado las mejores voces del país en el Cuadro de Actores profesional: realizadores, guionistas, montadores y técnicos de sonido en la década de los 50 y 60. Pero la llegada de la transición, la libertad de prensa en el año 1977 con el Real Decreto-ley 24/1977 y la apuesta por la información por encima de otros contenidos modifica las parrillas de programación, tanto de la emisora pública como de las privadas. A pesar de todo, la persistencia, más de los propios profesionales que de la cadena, nos muestra el empeño por dar lugar al audiodrama en la programación. Si comparamos RNE con la BBC, podemos apreciar como la radio pública británica nunca dejó de lado el género y continúan en sus parrillas de programación obras como *The Archer* (1951), con más de 20.000 episodios.

Si antaño el radioteatro o las radionovelas conseguían juntar a la familia alrededor del aparato de radio, en la actualidad la ficción sonora se escucha en formato pódcast con auriculares y se disfruta en intimidad. La privacidad y la disponibilidad en cualquier momento y lugar genera un efecto inmersivo que pretende atrapar al oyente utilizando los mismos ingredientes: la creatividad y la capacidad de generar imágenes mentales en la audiencia.

## 2. Objetivos y metodología

### 2.1 Objetivos

El objetivo de este artículo es realizar una revisión del género dramático en Radio Nacional de España (RNE), la radio pública española, y evaluar su importancia y evolución narrativa en las distintas etapas en la cadena. Para ello concretaremos el objetivo principal con los siguientes objetivos secundarios:

1. Realizar una revisión histórica de la evolución del género dramático, además de conocer los programas dramáticos más destacados en las distintas fases del género.
2. Profundizar en los procesos de producción de los radiodramas a través de profesionales de la cadena.
3. Realizar un estudio de caso de diferentes espacios dramáticos representativos en las distintas etapas.

### 2.2 Metodología

Para llevar a cabo estos objetivos se utiliza una triangulación metodológica, un método de análisis mixto con técnicas cuantitativas y cualitativas para conocer el objeto de estudio y

aportar una visión más completa (Gómez-Diago, 2010, p.72). Para ello hemos aplicado técnicas de revisión bibliográfica, análisis de contenido y entrevistas en profundidad.

La técnica de recogida de datos se realiza mediante una revisión bibliográfica de textos académicos, documentos sonoros de RNE, como el programa *Documentos*, o audios del Archivo Sonoro de RTVE y otros textos divulgativos complementarios en prensa, en blogs y en revistas especializadas en audio.

Realizamos un estudio de casos (Rodríguez, Gil y García, 1999) de cinco obras representativas de los distintos periodos, utilizando una metodología mixta, cuantitativa y cualitativa, el análisis de contenido, para alcanzar conclusiones a través de la interpretación de los datos (Bardin, 1991; Bernete, 2013). Para realizar el análisis se utiliza la técnica de escucha activa *close analytical listenign* de Spinelli y Dann (2019, p. 5).<sup>1</sup>

Las piezas seleccionadas responden a tres criterios: 1) corresponden a estos periodos (de la fase del declive se eligen tres piezas de las distintas décadas por ser un periodo más extenso); 2) producción, permanencia o frecuencia en antena: a) en la época dorada y de resurgimiento el criterio es la permanencia en la programación, y b) en la época de declive se valora más la frecuencia y la producción, teniendo en cuenta que era un momento de marginación del género, y, por último, 3) su papel destacado en la radio pública siguiendo el criterio del panel de expertos, además de su disponibilidad en formato digital en el archivo de RNE y en la Biblioteca Nacional de España (BNE).

Realizamos un análisis de contenido con variables formales, de producción y relacionadas con el proceso de creación y de contenido (Tabla 1).

En el análisis de las producciones sonoras han existido ciertas limitaciones para acceder a las obras de los distintos periodos, ya que la disponibilidad en abierto es muy limitada. El acceso a parrillas de programación o la información de programas determinados se ha consultado a través de la hemeroteca digital MyNews.

Por último, realizamos entrevistas en profundidad con siete profesionales de la cadena, que nos sirven “para profundizar en el conocimiento desde el interior de la comunidad que se estudia” (Keating y Della Porta, 2013, p. 326). Se trata de entrevistas semiestructuradas, que siguen tres ejes fundamentales. Son preguntas abiertas para obtener información detallada y descriptiva, para que los profesionales se manifiesten sobre cuestiones generales y específicas relacionadas con su trabajo profesional, con el fin de obtener datos cualitativos para la investigación. Se han abordado los siguientes ejes:

1. Cuestiones generales e históricas.
2. Cuestiones específicas del proceso creativo y de producción.
3. Cuestiones técnicas y económicas.

Las respuestas obtenidas nos servirán para contextualizar las distintas etapas y ofrecer una visión del proceso creativo en el proceso de preproducción, producción y postproducción.

**Tabla 1. Variables del análisis de contenido**

Análisis de contenido	
Variables formales	Año, título, dirección, realización, actores-personajes.
Variables de producción	Obra original, adaptación. Duración: 5-10 minutos, 11-30 minutos, 31-60 minutos, más de 60 minutos. Representación (grabado, directo). Equipo humano y técnico.
Variables de creación	Temática, género (cuento, relato, radionovela, serie, radioteatro, ficción) (Rodero, 2011).
Variables de contenido	Personajes: redondos o llenos de ambigüedad y planos o en torno a una sola idea (Pérez Rufí, 2020, p. 103). Narradores: heterodiegético (cuenta la historia como una voz externa sin implicarse), homodiegético (cuenta la historia como personaje), autodiegético (relata su experiencia como personaje central de la historia) (García Jiménez, 1996; Martínez Costa, 1998). Lenguaje: narración <i>telling</i> (con mediación de un narrador) o <i>hearing</i> (sin mediación de narrador) (Guarinos, 2009). Radiosemas: - Palabra: monólogo, diálogo con distintas funciones (caracterizadora: de los personajes; actuativa: que empuja a la acción; informativa: de lo que no se vive de forma directa creando una elipsis temporal; descriptiva: sobre los personajes o escenarios); - Función de la música (expresiva: que refuerza los estados de ánimo o expresa emociones; narrativa: que estructura la acción; ambientativa: que describe y sitúa la acción); - Función de los efectos (realista: reproduce la realidad; narrativa: como signo de puntuación; simbólica o expresiva: refuerza o expresa emociones; ambiental: elementos que se encuentran en la escena) (Guarinos, 2009; López-Villafranca, 2019 y Rodero, 2024). Planos estáticos, con menor sensación de profundidad, o dinámicos, con sensación de movimiento o profundidad (Volpini <i>et al.</i> , 2020; Fernández Aldana, 2024).

Fuente: Elaboración propia.

**Tabla 2. Muestra de las obras analizadas**

Fase	Año/ Dirección	Obra	Programa/ Cadena
Época dorada	1961 Juan Manuel Soriano	<i>Alicia en el país de las maravillas</i>	<i>Teatro Invisible</i> Radio 1
Declive	1981 Carlos Faraco	<i>El juego</i>	<i>Tris Tras Tres</i> Radio 3
Declive	1997 Juan José Plans	Capítulo 1 <i>El discípulo de Drácula</i>	<i>Historias</i> Radio 1
Declive	2000 Carlos Faraco	Capítulo 2 <i>La primera noche en el puerto de Laris</i>	<i>Cuando Juan y Tula fueron a Siringa</i> Radio 3
Recuperación del género	2023 Benigno Moreno y Mayca Aguilera	<i>Las aventuras de Tintín</i>	<i>Ficción Sonora</i> Radio 1, RTVE Play y RNE Audio

Fuente: Elaboración propia.

### 2.2.1 Muestra de análisis

RNE está conformada por seis cadenas de radio: Radio Clásica, de música clásica; Radio 3, con programación cultural y musical; Radio 4, con programación generalista en catalán; Radio 5, de información continua, y Radio Exterior, como servicio público exterior en el ámbito internacional. Estas obras analizadas se han emitido en Radio 1, en Radio 3 y en las plataformas de RTVE (RTVE Play y RNE Audio).

La muestra elegida aborda tres etapas, desde 1961 hasta 2022. Se selecciona las obras atendiendo a tres periodos: época dorada (años 50-60), declive (años 70-década de los 2000) y recuperación del género (2010 a época actual) (Barea, 1994; López-Villafranca y Olmedo-Salar, 2020) (Tabla 2).

### 2.2.2 Panel de expertos

La selección de expertos está justificada por la trayectoria y labor profesional, además de por su experiencia en las distintas etapas del género. Estos expertos son guionistas, realizadores, directores y actores que contribuyen, a través de sus respuestas, a conocer con profundidad y a complementar con sus aportaciones las fases del proceso creativo: preproducción, producción y postproducción. Forman parte del panel los siguientes profesionales:

1. Federico Volpini, radiofonista, director y guionista de audiodramas. Ex director de Radio 3.
2. Mayca Aguilera, realizadora de *Ficción Sonora* de RNE.
3. Benigno Moreno, director de *Ficción Sonora* y ex director de RNE.
4. Alfonso Latorre, guionista de *Ficción Sonora*.
5. Gregorio Parra, director de *Videodrome* en Radio 3 hasta 2021.
6. Juan Suárez, locutor, guionista, actor de voz en *Ficción Sonora* de RNE y conductor de *La Libélula*.
7. Ana Alonso, ex actriz en *Ficción Sonora* de RNE.

## 3. Revisión histórica de la evolución del radiodrama en tres fases

### 3.1 La edad dorada del radioteatro en España

En 1945 se crea *Teatro Invisible*, bajo la dirección del periodista y actor de doblaje Juan Manuel Soriano Ruiz. Este espacio se emitía desde Barcelona todos los domingos a las diez de la noche y se mantuvo en antena durante 20 años. Contaba con una compañía en la que participaron actores de prestigio como Julia Pacheco, Beatriz Vergara o Manuel Luque, entre otros (Balsebre, 2002). Rivalizaba con *Teatro del aire* de Radio Madrid (Cadena SER), que nació tres años antes, en 1942, y que puso en marcha el dramaturgo y guionista Antonio Calderón. Con *Teatro Invisible* el género ya empezaba a consolidarse, pero la competencia con la emisora privada por emitir radioteatros de calidad influyó en que RNE apostara por los dramáticos con adaptaciones y obras ideadas para el medio. *En Flandes se ha puesto el sol*, de Eduardo Marquina, fue la primera pieza de *Teatro Invisible*, cuya emisión tiene lugar el 4 de septiembre de 1949, con un propósito cultural y que el catedrático Armand Balsebre destaca como una “representación naturalista”, con la grabación de sonidos reales fuera del estudio (Cendros, 1999).

La emisión en directo estuvo muy presente desde las primeras emisiones con lecturas literarias o series de variedades que se narraban frente al público (Aguilera y Arquero, 2017, p. 3). En este sentido, Guarinos (2009) destaca la naturalidad de las interpretaciones, que mermaba una buena estructura del relato, aunque también se podía disfrutar de la magia de los ruidos, los efectos sonoros y la música en directo.

Uno de los radioteatros sobresalientes en la época dorada fue *El Quijote*, en el año 1965, que interpretaron leyendas como

Adolfo Marsillach, Fernando Rey, Francisco Rabal y Nati Mistral (Barea, 1994). Veinte horas de grabación con una estelar aparición del director Luis Buñuel y que Radio Nacional de España recuperó y digitalizó en dieciséis discos compactos en 2005 (La Nación, 2005).

Las radionovelas contribuyen al éxito masivo del género dramático. En la posguerra y en los años 50 se convierten en espacios de entretenimiento para toda la familia antes de la llegada de la televisión a los hogares españoles y en una válvula de escape en la dictadura española. El término *radioteatro*, al contrario de lo que muchos autores pensaban, debe su nombre, según el director de *Ficción Sonora* de RNE, Benigno Moreno, “a la interpretación de las radionovelas en el teatro. La actriz Lola Herrera nos explicó antes de una función de dónde venía la palabra, algo que desconocíamos y es algo que tiene más sentido que la idea de teatro en la radio” (Moreno, 2024). Con las radionovelas, los españoles olvidaban sus problemas sociales y económicos tras la guerra, lo que contribuyó a que se produjeran hasta ocho novelas diferentes diarias (Gelos, 2016, p. 15).

Entre 1951 y 1985 se recogen más de 9.500 piezas de radioteatro en el Archivo Sonoro de RNE, aunque se presume que la cantidad es mayor porque algunos programas no se archivaban y otros se perdieron o quedaron en el olvido cuando el público se traslada en 1971 del Paseo de la Habana en Madrid a Prado del Rey en Pozuelo de Alarcón (afueras de Madrid). Además de *Teatro Invisible*, otros programas brillaron como géneros dramáticos en obras como *Navidad*, *Teatro en el Estudio*, *Esta semana me llamo Cleopatra*, *Siguiendo su destino*, *Otra vez la primavera*, *Eugenia Grandet*, *Quince bajo la lona*, *Los cipreses creen en Dios* y *Egoísmo*, entre otros (Fernández-González, 2019, p. 282).

RNE tuvo en su plantilla un Cuadro de Actores que interpretaron adaptaciones literarias, obras dramáticas y folletines creados para el medio, con la participación de las primeras figuras de la escena teatral española. Aurora Vicente, Lourdes Guerras y José María del Río conforman el Cuadro de Actores de RNE, el último en disolverse, en el año 1992 (Prieto, 2009). En los 70, la audiencia se fragmenta y dedica su atención y tiempo a la televisión, un medio que acaba de llegar al país y que capta al público de la radio (Balsebre, 2002; Ayuso, 2013).

### 3.2 El declive del género. El radioteatro en espacios marginales

En los 80, la cadena pública se resiste a la desaparición del género dramático, pero apuesta por la información con la incorporación de Eduardo Sotillos como director de Radio Nacional de España entre enero y noviembre de 1981 en el marco del Estatuto de 1980 para RTVE. La renovación se basó en la información, el directo y la transversalidad de géneros radiofónicos que se bautizó como “radio total” (García Gil, 2021, p. 388). Sotillos justifica la decisión de priorizar la información, porque “los acontecimientos que se iban encadenando cada día

en el diseño de la recién nacida democracia aportaban más carga dramática a la antena que la de las propias producciones teatrales” (Afuera, 2020, p. 45).

El radioteatro resistió en la radio pública española gracias al empeño de sus profesionales: Carlos Faraco y Fernando Luna, Federico Volpini, Jesús Beltrán y Juan Ignacio Francia. Y cuando ya no existía ni el Cuadro de Actores, gracias a Juan José Plans, Faraco, Volpini, Isabel Ruiz Lara, Rafa Roa, Javier Gallego “Crudo”, Lourdes Miyar, Manuel Moraga, Lourdes Castro y Álvaro Soto, entre otros (Volpini *et al.*, 2020, p. 24).

“La decisión de RNE de terminar con el radioteatro obedece, sobre todo, a ese desinterés, a esa incomprensión, dentro de una empresa hecha ya, desde 1991, esencialmente por y para periodistas” (Volpini, 2024).

Afuera (2020) atribuye el declive del radioteatro a causas sociales y económicas, que favorecieron la producción de informativos y programas musicales. Sin embargo, la cuestión económica no es determinante, según Benigno Moreno, responsable de *Ficción Sonora*:

“No es que se opte por la parte informativa por un tema económico, es porque durante un tiempo quedamos como la radio del régimen. Hacíamos obras también con un sesgo ideológico que no era viable ya con la democracia y además se comenzó a considerar el radioteatro como algo casposo en la idea que se tenía de la España moderna de los años 80” (Moreno, 2024).

La opción era hacer radioteatro al margen de la programación. Volpini *et al.* (2020) destacan *Diálogos con la Música* de Ramón Trecet (1977), con una serie de cuentos de ciencia ficción musicados e interpretados a una sola voz; *Juventud y Pitanza* (1978), relatos dramatizados; *Arkham 3* en Radio 3 (1979) y, desde 1981 hasta 1988, el espacio en Radio 3 *Tris Tras Tres*, de Carlos Faraco y Fernando Luna; *Los hombres de Cibola* (1982); *La telaraña*, de Isabel Ruiz Lara (1990), o el capítulo de *Cabeza de vaca. Las vidas de Alvar Núñez*, que se grabó en 1992 y fue la última producción dramática del Cuadro de Actores de RNE.

Juan José Plans fue un referente cuando decayó el género con *Sobrenatural* e *Historias*, que se emitieron entre 1994 y 2003, espacios de culto en Radio 1 de Radio Nacional de España. En 1998 *El Ojo de Yavé* presenta una hora diaria de ficción dramatizada sobre textos originales y en 2000 *El Chichirichachi*. Los premios que recibe la cadena contrastan con el olvido del género. En 1963, *María*, escrita y realizada por Leocadio Machado, recibe el Premio Italia, igual que *Herederos del tiempo* en el año 1998, además de la mención especial de los Premio Italia a *Almacenes Conciencia* (2002) y el premio al mejor radiodrama del I Open de Radio del CCCB y Radio Barcelona por *Viaje alucinante al Universo Melange* (Fernández González, 2019, p.112; Volpini *et al.*, 2020, p. 31).

A finales de los 90 se produce cierta nostalgia del género y *En*

*Flandes se ha puesto el sol* vuelve a la radio pública 50 años después con la voz de Constantino Romero como protagonista, en homenaje al director Juan Manuel Soriano (Cendros, 1999).

### 3.3 Del radioteatro a la ficción sonora

En los 2000 hay tímidos intentos por incorporar la ficción a los programas; ya no hablamos de “radioteatro”, sino de ficción. En Radio 3, Federico Volpini, director de la emisora desde 1999 hasta 2003, intenta resucitarlo con el serial *Cuando Juan y Tula fueron a Siringa* (2000), escrito y dirigido por Carlos Faraco. En 2002, Radio 3 y Radio 4 emiten de forma simultánea la serie de trece capítulos *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad, protagonizada por Constantino Romero (Volpini *et al.*, 2020). Otra apuesta de Radio 3 es *Videodrome* (2000) escrito y dirigido por Gregorio Parra, un espacio innovador con la música y cine como piezas claves que incorporaba adaptaciones de la guionista Mona León Siminiani. En esta década destacan, entre otras, *Guerra y Paz* (2001), *Los Inmortales* (2002), *Hércules de Tirinto*, *Tirante el Blanco*, *La Guerra de Troya*, *Radio teatro piezas* (2006-2007), por su carácter experimental y vanguardista.

En 2005 se representa *Epifanía de un sueño* en el Festival de Almagro, protagonizada por Josep Maria Pou y Juan Echanove, adaptación que realiza el chileno Jorge Díaz y la cadena retoma el tradicional formato de una manera no fija, cada dos o tres meses (Rojas, 2005). Fue el germen de *Ficción Sonora* cuando, según Benigno Moreno (2024) “surgió la idea de que los técnicos y realizadores formaran parte del espectáculo y de que el espectador tuviera la oportunidad de ver cómo se hace la radio”.

En el año 2006, las *radioteatropiezas* se representan frente al público en La Casa Encendida de Madrid con una periodicidad mensual. Una mezcla de “humor, terror, suspense o ciencia ficción, envueltas en un montaje radiofónico vanguardista” (Gallo, 2006). Este año se representa *Querido Mozart* en Radio 3, con la participación de José Sacristán y basada en las cartas que el músico se intercambiaba con sus padres y hermano. Y en 2006 se repite la experiencia en el Festival de Almagro con *Fuenteovejuna en el frente 1936*, inspirada en la obra de Lope de Vega. En 2007, *Ficción Sonora* RNE y Caja Madrid produjeron *Los farsantes del contrafoso* (*Farsa semifusa*), que reúne algunos de los textos más destacados del Siglo de Oro. Con la Compañía de Teatro Clásico se produjo *Viaje del Parnaso* (2006). La dramaturga y guionista Laila Ripoll escribe *Guernica, el último viaje* (2006). En 2007, *El guante de hierro*, adaptada también por Ripoll, se representa en La Casa Encendida con motivo del 500 aniversario del nacimiento de Inés de Suárez, en colaboración con la Obra Social de Caja Madrid. En 2008, se representan en este festival *El jardín de Venus*, de Félix María de Samaniego, *El convoy de los 927*, de Montse Armengou y Ricard Belis, y *El perro del hortelano*, de Lope de Vega, en 2009. Paralelamente, nacen programas como *Especia Melange*, *El mono temático* o *La ciudad invisible* en 2008 (Hernando *et al.*, 2020, p.115).

A partir de 2009 se producen las colaboraciones de RNE con La Casa Encendida de Madrid, que ofrece ocasionalmente (dos o tres ficciones al año) el espacio *Ficción Sonora RNE*. Es un formato audiovisual, que puede escucharse y verse en RTVE y que está pensado para interpretarse ante el público. *Psicosis* (2010), con motivo del 50 aniversario de la película; *Ninfosis* (2010), obra original del escritor donostiarra Inko Martín; *El exorcista* (2010); *Drácula* (2011); *Extraños en un tren* (2011); *La vida de Brian* (2012); *El último trayecto de Horacio Dos*, de Eduardo Mendoza (2012); *Un mundo feliz* (2013); *Blade Runner* (2014); *La isla del tesoro* (2014); *Platero y yo* (2014) en el centenario de la obra; *El joven Frankenstein* (2015); *Sherlock Holmes: El signo de los cuatro* (2015); *El Quijote del siglo XXI* (2015); *Café de artistas* (2016); *Jekyll y Hide* (2017); *Lorquiana* (2017); *A sangre fría* (2018); *Alicia en el país de las maravillas* (2020); *Reformatorio (de madres y padres)* en 2020; *Ventajas de viajar en tren* (2021); *Las aventuras de Tintín* (2023) y *La Valentía* (2024), obra escrita por Alfredo Sanzol en 2018, son algunos de los títulos que se pueden escuchar y ver en la página web de RTVE.

En el año 2011, vuelve el teatro radiofónico a RNE con obras cortas de creadores españoles elaboradas con apoyo de la Fundación Autor y producidas en colaboración con el Festival de Teatro de Almagro. Esta experiencia dio paso a series de ficción como *Noches de miedo*, también en RNE (2011). En 2014, se vuelve a representar *El Quijote* con los actores José Luis Gómez (narrador), Josep María Pou (Don Quijote), Javier Cámara (Sancho Panza) y Michelle Jenner (Dorotea), con guion y adaptación del académico de la lengua Francisco Rico, experto en Cervantes. En 2016, RNE adaptó *Historia de una escalera*, de Buero Vallejo. Y, anualmente, se siguen representando las ficciones en directo en los corrales del Festival de Almagro: *Casa con dos puertas es mala de guardar* (2018); *Sor Juana Inés, con el favor y el desdén* (2019); *Magallanes, el viaje infinito* (2020); *La reina muerta* (2021); *Puñados de fuego. Margarita Xirgu en el exilio* (2022); *Entre bobos anda el juego* (2023) y *La dama boba* (2024).

En Radio Exterior de España se representan obras originales ganadoras de los Premios Margarita Xirgu. Están disponibles *El emir y la máquina* (2008), de Francisco García Quiñonero; *El oscuro túnel de la mirilla* (2011), escrita por Manuel Ismael Serrano; *Alanda* (2012), de Emilio López Verdú; *No volveré a pasar hambre* (2016), de la autora Paz Palau; *Un candidato para el fin del mundo* (2020), de María Zaragoza.

Destacan iniciativas como *El quejío de una diosa* (2019), de la compañía teatral sevillana *Mujereando*, dirigida por Carmen Tamayo y representada por actrices no profesionales, mujeres sin hogar y víctimas de violencia de género, o *Regreso a la Calle Mayor* (2022), que realiza Radio Nacional de España con la Filmoteca Española, basada en el guion inédito escrito por el cineasta Juan Antonio Bardem, de cuyo nacimiento se celebra un siglo.

### 3.4 Innovación y creatividad gracias a las nuevas tecnologías y el podcasting

El crecimiento del *podcasting* en el ámbito internacional, que cobra fuerza con *Serial* de la Radio Pública (NPR) en 2014, también tiene eco en la producción de ficción sonora. En este periodo se lanzan los primeros modelos de negocio en Estados Unidos, lo que produce una transformación en la práctica productiva comercial y la convierte en un fenómeno masivo (Bonini, 2015). Es una cuestión que ya se vislumbraba en la primera era del *podcasting*, en la que se deducía que la alianza con la radio podría beneficiar e incluso llegar a ser el futuro del medio (Menduni, 2007). Lo que es evidente es que el incremento en la producción de estas obras de ficción, como de otras producciones sonoras, se ha visto favorecido por la consolidación del *podcasting* con la “plataformización” y evolución de las infraestructuras de producción cultural, mediante prácticas orientadas al desarrollo de softwares y programación de aplicaciones en el último lustro (Sullivan, 2019). La irrupción del *podcasting* en la era de la audificación (Piñeiro-Otero y Pedrero Esteban, 2022) y el perfeccionamiento de plataformas de las emisoras como RNE Audio, además de la web de RTVE, han facilitado que la radio pública aumente su oferta (Ruiz Gómez y Legorburu, 2023) y conecte a través de las plataformas como ya ocurrió con la BBC (Berry, 2020), apostando por la experimentación y la variedad de formatos (López-Villafranca y Olmedo-Salar, 2023, p. 88).

Entrando en la nueva era, en 2011, Lab RTVE se conforma como primer laboratorio de innovación de un medio de comunicación en España y desarrolló una amplia gama de piezas de creación (Ivars y Zaragoza, 2018, p. 261). Es la etapa del *podcasting*, donde el *transmedia* o el sonido binaural ocupan un lugar destacado. *Carlos de Gante* (2015) y *Tiempo de Valientes* (2016) son ejemplos de *transmedia* de series televisivas. El pódcast *Carlos, el emperador* realiza un recorrido cronológico por los diecisiete primeros años de vida del monarca (1500-1517). *Tiempo de valientes* (2016) narra las aventuras de uno de los personajes principales de *El Ministerio del Tiempo*, Julián Martínez. La segunda temporada, *Una llamada a tiempo* (2017), narra tramas complementarias de otro de sus personajes más queridos, Pacino. Otras producciones son: *Bienvenido a la pasarela* (2017), *podcast transmedia* de la ficción *Estoy vivo*, dirigida por Daniel Écija; *El punto frío* (2019), que es un producto *transmedia* que produce RTVE en colaboración con Dadá Films & Entertainment, con pódcast con narraciones diferentes a las de la webserie sobre las historias de misterio de Martín, el protagonista (López-Villafranca, 2021) y *Maitino: el podcast* (2020), *transmedia* de la aclamada serie televisiva *Acacias 38*, que narra en doce episodios de unos diez minutos aproximadamente la historia de amor de Maite y Camino en una trama paralela.

En 2018 y 2019 se producen siete capítulos de ficciones sonoras binaurales,<sup>2</sup> que desarrollan Playz y el departamento

de *Ficción Sonora* de RNE, creando una sensación inmersiva por medio de la postproducción con un equipo 5.1. “El binaural plantea la escucha en un plano donde el oyente está dentro de ese plano y es muy interesante desde el punto de vista narrativo” (Moreno, 2024).

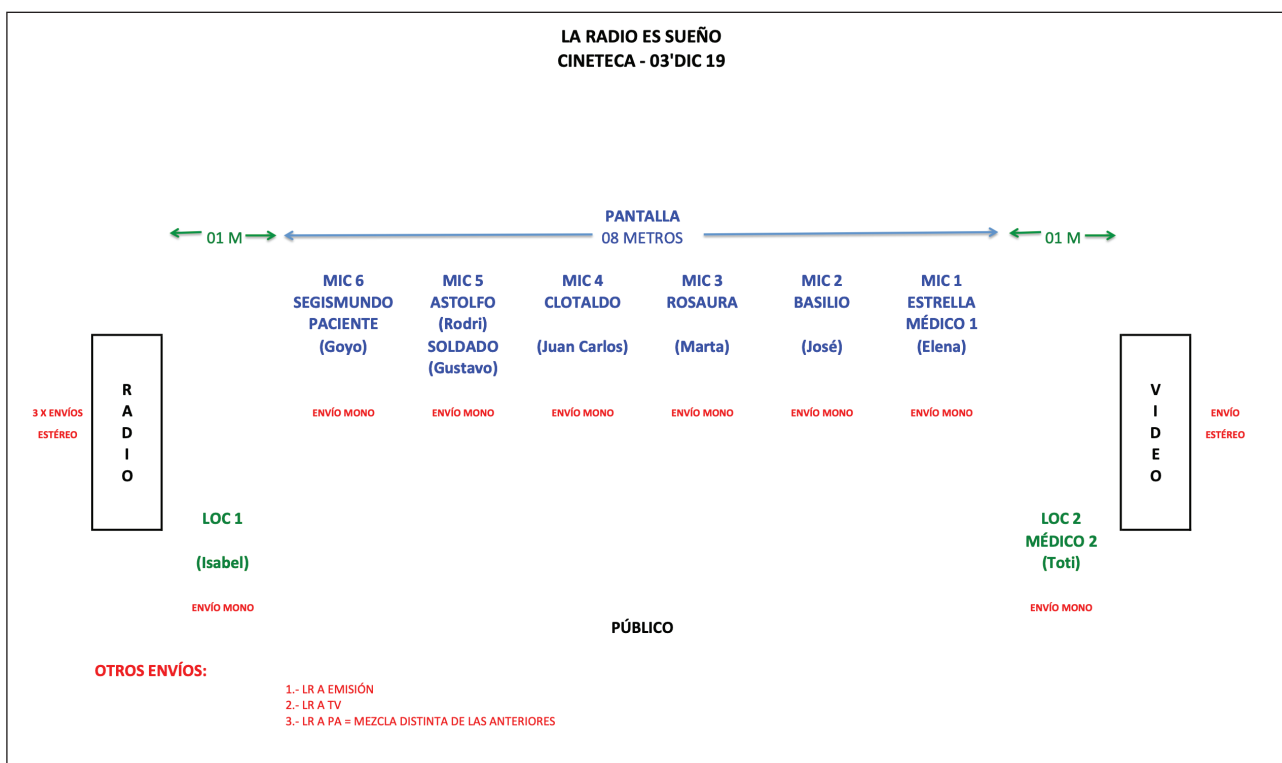
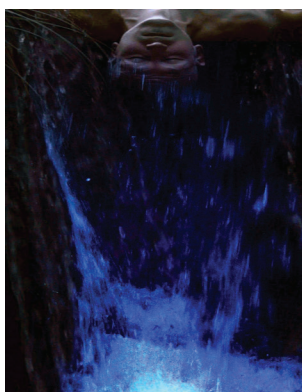
A estas piezas innovadoras de ficción se suma la experiencia que Gregorio Parra, el conductor de *Videodrome* hasta 2021, realiza con la tecnología 5 G, una adaptación de la obra de Calderón *La vida es sueño* (2019).

«Este radioteatro se emitió con una imagen cuya señal se distribuía desde un estudio de TVE en Castilla la Mancha mientras lo hacíamos en Madrid; exactamente en la Cineteca del Centro Cultural del Matadero. Los responsables técnicos de RTVE consideraron que era una buena ocasión de probar la tecnología. Se trataba

de una adaptación de *La vida es sueño* de Calderón, dentro de un sueño provocado en el protagonista durante la prueba de “una nueva tecnología” por la que se podía transformar en imagen y sonido un “estudio del sueño” realizado por un hospital público. La transmisión del sueño se pudo hacer gracias a la colaboración del artista transdisciplinar Iury Lech, que creó la música y las imágenes que se proyectaron en la pantalla. Dentro de la pantalla estábamos los actores (las imágenes se proyectaban sobre nosotros)» (Parra, 2024).

La intención de Parra era seguir demostrando que la radio sigue siendo un sueño, “que los sonidos fabrican las imágenes en nuestro interior tanto como las propias imágenes que vemos; que a la radio no la mata la tecnología” (Parra, 2024).

Figura 1. Imagen y plano de la disposición física de la obra *La vida es sueño* (2019)



Fuente: Gregorio Parra (2024).

A este último periodo pertenece el programa *La libélula*, que conduce Juan Suárez, que, con adaptaciones de textos literarios dramatizados, busca “que el oyente tenga una sensación similar a lo que sería acercarse a una librería y coger un libro y leer algunas páginas al azar” (Suárez, 2024).

En el último lustro, además de los espacios anteriormente reseñados y las obras de *Ficción Sonora* como espacio estrella, han surgido otras series de ficción originales, como el pódcast *El hackeo* (2024), un thriller de tres episodios sobre la intimidad, los límites y la falsa moral tras un ciberataque. Además de audioseries de adaptaciones de textos literarios como *Los Santos Inocentes* (2021), con motivo del 40 aniversario de la obra, estructurada en seis episodios y emitida en *El ojo crítico*; *Trafalgar* (2022), la versión radiofónica de la obra de Pérez Galdós en cuatro episodios y *La Tribuna* (2023), una adaptación de la primera novela de Emilia Pardo Bazán en cuatro capítulos.

#### 4. Estudios de caso

##### Variables formales. Análisis descriptivo de las obras

*Alicia en el País de las Maravillas* (1961), una adaptación del cuento de Lewis Carroll, del espacio *Cuentos Infantiles* de *Teatro Invisible* en RNE, Barcelona. Dirigida por Juan Manuel Soriano, fue adaptada por Sergio Schaff, con dirección musical del Maestro Luis Ferrer y ocho intérpretes del Cuadro de Actores: Gloria Roig, Joaquín Díaz, Marcela Nieto, Ramón Vaccaro, José María Angelat, Estanis González, Arsenio Corsellas, Rosa Griñón y Fernando Parés.

*Tris Tras Tres* (1981-1987) era un programa nocturno de Radio 3. El capítulo “El juego” (1981) de la serie *El Manantial de la noche*, dirigido y presentado por Carlos Faraco, tuvo como guionista a Fernando Luna, con cuatro personajes (antihéroes): Lola Calderón, Guillermo de la Estrella, Artemio Espada Clark y Manuel Montano. Narra las aventuras de un modesto detective que protagoniza una trama absurda e ingeniosa, interpretada por el propio Faraco, quien también dirige y narra la serie, junto a “El Pesca”, ladrón de barrio y expresidiario, al que da voz Alberto Sánchez.

*El discípulo de Drácula* (1997) es uno de los episodios de *Historias*, que condujo Juan José Plans. Narra la historia de un joven que se dirige al castillo del conde Drácula por los Cárpatos en Transilvania. Con esta obra se conmemora el primer centenario de la primera edición de *Drácula* y el 150 aniversario del nacimiento de su autor, Bram Stoker. Hay siete personajes que interpretan: Roberto Cruz es el discípulo, Natalia Estrada es la madre, Blanca Gala es la niña, Luis Alonso Carrasco es el amigo, Lourdes Guerras es Amparo, Pilar Socorro es la chica, José Antonio Ramírez es el carcelero y Juan José Plans es el narrador y director de la obra. El montaje musical corre a cargo de Manuel Ruiz Ramos, los efectos especiales, de Joaquín Úbeda y la realización, de Roberto Cruz.

*Cuando Juan y Tula fueron a Siringa* es un serial de ciencia ficción de 86 capítulos que se emitía por Radio 3 en el 2000.

Analizamos el episodio “La primera noche en el puerto de Laris”, sobre la llegada de los protagonistas a este lugar imaginario, bajo la dirección y el guion de Carlos Faraco, coordinación y argumentos de Carlos Faraco, Juan Suárez y Mona León Siminiani. Mayca Aguilera y Carlos Hurtado realizan el musical. En este capítulo intervienen con papeles principales: Juan Suárez, Sara Vítors, Federico Volpini, Carlos Faraco y Lourdes Guerras.

*Las aventuras de Tintín* (2023), por su parte, es un *video podcast* de *Ficción Sonora* de RNE, que adapta los cómics de Hergé *Los cigarros del faraón* y *El Loto Azul*. Lo protagoniza el joven Tintín y su perro Milú, a los que dan vida Biel Montoro, en la piel de Tintín, y Fernando Cayo, dando vida a Filemón Ciclón, Oliveira da Figueira y Wang Jen-Ghié.

La media de personajes en estas obras es de dos a cuatro personajes principales y aumenta cuando hay una gran producción como en *Las aventuras de Tintín*. En esta última, intervienen más de 40 personajes.

##### Variables de producción

En cuanto a la producción, tres son adaptaciones y dos, producciones propias. Tal y como apunta el realizador de la cadena, Benigno Moreno: “no solo se hacen adaptaciones, hemos hecho hace poco un original con Elvira Lindo. Hacemos mucha versión porque es también la esencia de RNE. Sabemos que son obras muy minoritarias, pero es una de las funciones de RNE” (Moreno, 2024).

La duración de las obras es de entre 5 y 10 minutos en las obras de *Teatro Invisible*, *Tris Tras Tres*, entre 30 y 60 en la obra *Historias* de Plans y más de una hora en la representación de *Ficción Sonora*. Solo se representa en directo *Las aventuras de Tintín*.

##### Equipo humano y técnico

En la primera de las producciones, *Alicia en el País de las Maravillas* (1961), participan los intérpretes del Cuadro de Actores de RNE. Intervienen doce actores que pertenecen a un elenco selecto de intérpretes de radio y teatro, además de tres personas que forman el equipo de adaptación, supervisión y dirección, un profesional dedicado específicamente a los efectos especiales y otro, a la adaptación musical. Es un amplio equipo en el que la evolución tecnológica, como la utilización del magnetoscopio, los generadores de efectos sonoros y los equipos de directores artísticos, les permitió llevar el radioteatro a su época dorada (González-Conde *et al.*, 2029, p. 22). *Tris Tras Tres* (1981-1987) estuvo coordinado por Carlos Faraco y Fernando Luna, como espacio diario de Radio 3, con un equipo de producción formado por cinco profesionales y la participación de siete realizadores. Aunque el equipo de producción y realizadores era amplio, los actores eran trabajadores de diversos departamentos de locutores y actores de la plantilla, además de un cuadro de actores *amateurs* que participaron durante casi los seis años que duró la emisión. Y es que, según Volpini *et al.* (2020, p. 25), no necesitaban el



Cuadro de Actores por “los desarrollos sonoros de Fernando Luna, en el poder irresistible de la voz de Carlos Faraco, rica, bien timbrada, magníficamente utilizada y en la capacidad de ambos para crear ambientes”.

Con la desaparición del Cuadro de Actores en los años 90, la producción del resto de las ficciones se debe sobre todo al interés de los profesionales por encima de los recursos en cuanto a equipo humano, ya que se ponía el acento en el plano técnico, con mejores equipamientos, pero no había un grupo de actores profesionales específicos para estas obras. Juan José Plans en *Historias*, además de destacar por su inconfundible narración, se centraba en las complicaciones de realización, desarrollos sonoros y profundidad de campo. En el momento que se produce *Cuando Juan y Tula fueron a Siritinga* (2000), una de las más costosas y celebradas de la cadena, el director de Radio 3 en aquel momento, Federico Volpini, destaca que la cadena era “cabeza de puente”, teniendo en cuenta la ficción dramatizada en su parrilla (Volpini *et al.*, 2020), a pesar de la política de todo el grupo, que tenía relegados estos espacios a un tercer o cuarto plano. La experimentación sonora, el guion y los ambientes se perfeccionan, mientras que de la interpretación se hacían cargo de forma voluntariosa los profesionales de la radio que se dedicaban a otras tareas. Parte del equipo lo compone Javier Gallego “Crudo” en el equipo de producción, Mona León Siminiani y Alfonso Latorre como guionistas, además de la colaboración especial de Andrés Aberasturi o, la posteriormente realizadora de *Ficción Sonora*, Mayca Aguilera, que comenzó a trabajar con Benigno Moreno para crear un montaje muy cuidado y original. Más de 20 personas conforman un equipo en el que la creatividad brilla en cada episodio. El éxito de esta producción fue tal, que hubo un fenómeno *fandom* en torno al mundo fantástico de Siritinga, con “cromos”, unas piezas independientes musicales en las que se presenta a los personajes o los espacios donde se desarrollan las acciones y otras curiosidades. Fue una de las primeras series en las que se utilizó el editor multipista SADiE, destinado al montaje de dramáticos en la cadena pública.

En *Las aventuras de Tintín* (2023) es visible que las producciones se mantienen gracias a un equipo muy limitado que trabaja el género y a la colaboración con entidades de forma muy esporádica. El equipo de dramáticos de la cadena está compuesto por solo dos personas: Benigno Moreno, director, y Mayca Aguilera, realizadora de *Ficción Sonora*. Ocasionalmente se une el escritor y guionista Alfonso Latorre. Tal y como asegura Aguilera (2024),

“no hay guionistas, no hay una estructura fija. Somos nosotros dos y contamos con unos presupuestos limitados, coproducción con fundaciones y muchos de esos actores secundarios son siempre los mismos, excompañeros que se han jubilado o que trabajan en informativos y otros programas”.

En cuanto a la evolución del equipamiento técnico, en el año 1973 se construyó el edificio de la Casa de la Radio de RNE

y los estudios que se crearon específicamente para grabar dramáticos: Teatro 1 y Teatro 2. Teatro 1 ya no se utiliza para los dramáticos, se desmanteló, y Teatro 2, lugar donde se graba *Ficción Sonora*, se rehabilitó en 2021. De la remodelación y de los detalles técnicos profundizamos en el apartado del panel de expertos.

### Variables de creación

Dentro de los dramáticos analizados tenemos un cuento, un relato, dos seriales y una ficción-evento en directo. Las temáticas son variadas: infantil, con la adaptación del cuento *Alicia en el país de las maravillas* (*Teatro Invisible*) y de *Las aventuras de Tintín* (*Ficción Sonora*); de misterio, con la obra *El discípulo de Drácula* de Plans (*Historias*), y humorística con *El juego de Tris Tras Tres* y el episodio de *La primera noche en el puerto de Laris* (*Cuando Juan y Tula fueron a Siritinga*), que además se mezcla con la ciencia ficción.

### Variables de contenido

Los personajes son más planos en la etapa inicial de los dramáticos, como en el cuento de *Teatro Invisible*, en el que los personajes están bien definidos con atributos simples, en el episodio de *Tris Tras Tres*, en el que los personajes tienen un tono infantil y sus historias son absurdas, y en el episodio de *Cuando Juan y Tula fueron a Siritinga*, con personajes con una dramatización muy original y creativa, pero con una función muy definida por su tono humorístico y fantástico. Muestra mayor complejidad y es más redondo el personaje discípulo de Drácula en *Historias*, con muchas aristas y con gran dramatismo y fuerza interpretativa. Existe una mezcla de redondos y planos en *Las aventuras de Tintín* de *Ficción Sonora*, donde son más planos los personajes que cumplen una función auxiliar o antagónica del personaje principal.

El rol del narrador heterodiegético, más evidente en la etapa de la edad dorada (*Alicia en país de las maravillas*), cuenta la historia de una forma más descriptiva (*telling*), aunque la evolución del género da paso a diálogos y acciones que sustituyen la narración (*hearing*). Los narradores cuentan la historia como personajes (homodiegéticos) en *Tris Tras Tres*, y *Cuando Juan y Tula fueron a Siritinga*. En esta última, “a medida que avanza la serie es más dialogada y menos narrada” (Aguilera, 2024). Y en el caso de *Historias*, el narrador, Juan José Plans, considerado como “narrador de narradores” y “maestro sobrenatural”, se implica en la historia llegando a ser un elemento clave a pesar de ser heterodiegético (RTVE audio colecciones, s.f.). En *Las aventuras de Tintín* no hay narrador, pero existe la figura del locutor, que hace la función de “rótulo” que identifica la fecha o el lugar de la acción.

En las piezas analizadas, el lenguaje radiofónico es esencial para determinar la evolución y dimensión narrativas del género en la radio pública. Arnheim (1980), en su obra sobre la estética radiofónica, ya subrayaba la experiencia sensorial y la creación de imágenes mentales que provoca el medio en la audiencia, como posteriormente se corroboró en otras investigaciones

(Rodero, 2011; Romero, 2017). La palabra, la música y el ruido o efecto sonoro, además del silencio, componen un mensaje con sistemas expresivos muy concretos que se adaptan al medio y que conforman un código específico (Gutiérrez y Perona, 2002; Balsebre, 2004; Blanco y Fernández, 2004; Haye, 2004). Esto ha favorecido la función inmersiva de las ficciones sonoras, gracias al lenguaje y el diseño sonoro. En particular, en el género dramático, Rodero (2005; 2011; 2024) y Guarinos (1999; 2009) han profundizado en las funciones de este lenguaje, que aplicamos en este estudio de casos. Cuando analizamos los radiosemas comprobamos que la palabra tiene una función más descriptiva en la edad de oro y en la época de declive, pero en la mayoría de las obras el diálogo es actuativo para hacer avanzar la historia, empuja a la acción y en algunas ocasiones también caracteriza al personaje, como en *El discípulo de Drácula* o en el episodio de *Tris Tras Tres*. La música al inicio se utiliza como fondo y de forma expresiva en el cuento de 1965 y en *Tris Tras Tres*, es expresiva en *Cuando Juan y Tula fueron a Siringa* y cumple una función narrativa o cronotópica en los cambios secuenciales en el relato de Juan José Plans y en *Las aventuras de Tintín* de *Ficción Sonora*. El silencio apenas se percibe.

En cuanto a los efectos, son expresivos y refuerzan el estado de ánimo en *Alicia en el país de las maravillas*, realistas en *El juego de Tris Tras Tres* y en *El discípulo de Drácula*, y simbólicos cuando suena el viento y escuchamos el abismo que envuelve al personaje. En *Cuando Juan y Tula fueron a Siringa* son realistas, nos describen la acción y los personajes, pero también son simbólicos y expresivos, pues nos llevan a ese mundo imaginario de la serie donde nos descubren los pensamientos de los personajes, incluido los de los propios narradores. Y en *Ficción Sonora* hay efectos realistas, ambientales —como la recreación del ambiente de una noche en la que se desata una tormenta tropical o el sonido de las copas en una fiesta— y simbólicos y expresivos, para acompañar a personajes cómicos como Hernández y Fernández.

Los planos son dinámicos en la interpretación de los personajes en el cuento de *Teatro Invisible* y estáticos en la narración. Hay dinamismo en el resto de piezas: en *Tris Tras Tres*, con gran variedad de planos en las interpretaciones y movimiento y primeros planos en la narración; en *Historias*, con mayor profundidad de planos y primerísimos primeros planos del personaje principal y en distintos planos de la ambientación sonora que se escuchan en diversas direcciones; en el episodio de *Cuando Juan y Tula fueron a Siringa* se juega mucho con el montaje musical y los efectos, con gran riqueza expresiva, y, finalmente, en *Las aventuras de Tintín* hay mayor profundidad y variedad de planos si cabe, basados en el movimiento de los personajes a los que incluso se puede ver interpretar su papel en formato audiovisual.

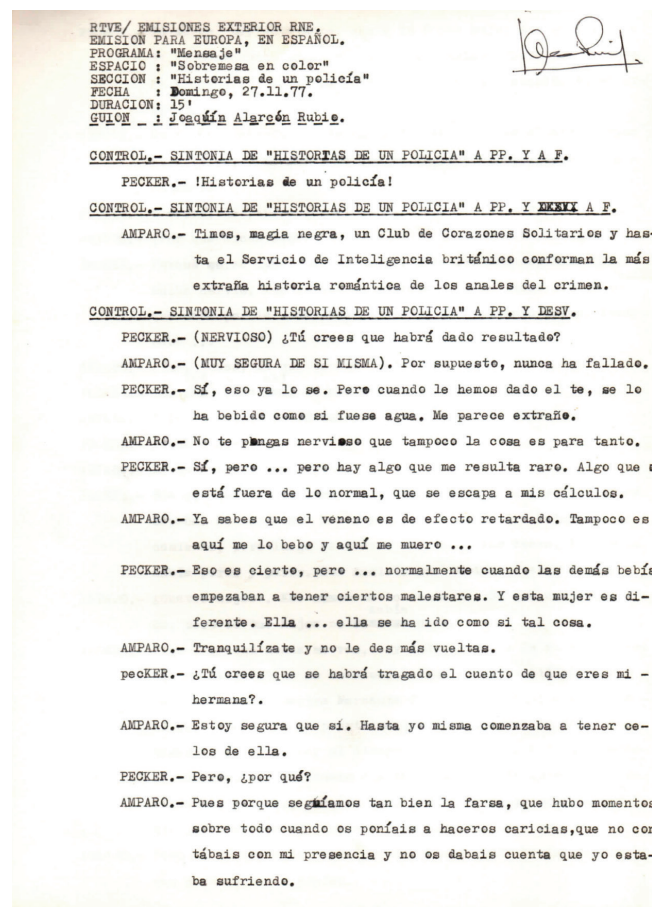
## 5. Procesos creativos. Panel de expertos

### 5.1 Preproducción. La creación de las obras de ficción

Las ideas y temáticas elegidas no son eminentemente comerciales, según los profesionales: “no hacemos historias distópicas. Es otro tipo de producto, obras de clásicos, si no los hace la pública, no lo va a hacer nadie” (Aguilera, 2024). Los responsables de *Ficción Sonora* intentan llevar los clásicos al público, como pasó con la emisión de la obra *El Quijote del siglo XXI* (2015), que adaptaron con precisión y lenguaje sonoro para llegar al público que se quería acercar a la obra de otra forma.

El guion es uno de los puntos nucleares en esta fase del proceso de creación, muy cuidado en la cadena en cuanto a la perfecta utilización de elementos técnicos y literarios. En la época dorada se realizaban a diario o semanalmente, como vemos en esta muestra de *Sobremesa en color*, programa que presentaba José Luis Pécker y que incluía el espacio dramático “Historias de un policía”, que escribía el guionista Joaquín Alarcón Rubio.

Figura 2. Imagen de un guion de “Historias de un policía” (*Sobremesa en color*, 1977)



Fuente: Archivo personal de Joaquín Alarcón (2024).

En esta época dorada se realizaba un trabajo previo de selección de guiones y se asignaba a un determinado realizador, con un reparto de actores que encajaban con el papel que interpretaban (*Documentos RNE*, 2014). Cuando el género cayó en desuso fue el ánimo y esfuerzo de los profesionales de la cadena lo que mantuvo vivo el género:

“Horas de escritura, de bregar por que el texto aportara aquello que no había. La pregunta no era qué se quiere lograr sino qué puede hacerse. Pero salía bien. Muy bien, en ocasiones. Las ficciones de Carlos Faraco y Fernando Luna, de Juan Ignacio Francia y Jesús Beltrán, confío en que las mías, desprendían una magia, tenían una fuerza, que superaba las carencias técnicas” (Volpini, 2024).

En la actualidad, Alfonso Latorre, guionista de Ficción Sonora en RNE, es testigo y artífice del cambio y evolución del guion en este tipo de producciones más cercanas a las series televisivas y al cine:

“Uso técnicas de cine y televisión para escribir ficción sonora. Parto de escaletas y tratamientos, de los que hago versiones hasta que me convence la estructura. Después, paso al guion propiamente dicho, del que también hago versiones sucesivas. No sé si las técnicas que se usaban antiguamente eran muy diferentes, pero me da la impresión de que se fijaban más en el teatro que en el cine para escribirlos. Cuando yo estructuro y escribo, pienso cinematográficamente, visualizo los planos en mi cabeza y, a partir de ahí, intento encontrar la forma para que esos planos, solo con la ayuda del sonido, los pueda recrear también el oyente en su mente. Digamos que uso un juego de transcodificaciones: imagen mental – sonido – imagen mental” (Latorre, 2024).

## 5.2 Producción y posproducción. El momento de la grabación, realización en directo

En el proceso de grabación, se produce una perfecta y delicada coordinación entre los guionistas y el equipo de realización, dirección de actores y los propios actores. En este apartado hablamos de la producción y postproducción, ya que en el caso de *Ficción Sonora* es un proceso paralelo.

### 5.2.1 Dirección de actores. Interpretación

En la época dorada las emisiones de radioteatros o radiodramas eran frecuentes. Se realizaban en directo guiones para dramáticos en programas como el que presentábamos en el apartado anterior y que los propios actores corregían sobre la marcha junto a los guionistas y conductores del programa. En los 90 desaparece el Cuadro de Actores, lo que complicaba la grabación y realización de las obras con escasos recursos.

“En Radio 3, desde 1979 y hasta que, el año 1982, su director Eduardo García Matilla presentó al Premio Italia *Temas de la Pasión*, producción de la emisora que se grabó con el Cuadro de Actores, nosotros tuvimos

muy raro acceso a él y tampoco mucho más a partir de esa fecha. Fueron, aun así, unos tiempos magníficos, en los que la imaginación, el entusiasmo y la dedicación suplieron unos medios inexistentes” (Volpini, 2024).

Juan Suárez, actor, editor de sonido y director y conductor del programa *La libélula*, considera que ha habido un cambio en la dramatización con respecto a la época dorada, en la que se tiende a la “naturalidad, pero creo que se confunde a veces con una cierta dejadez”. Ana Alonso fue actriz de *Ficción Sonora*, –ahora directora de actores de Cadena SER y jefa de SER Podcast– y considera que se trataba de “un trabajo muy distinto al de las ficciones de la Cadena SER porque se trabaja antes de la función, se ensaya mucho en varias sesiones y está todo medido milimétricamente y el directo era muy gratificante” (Alonso, 2024).

Desde la década de 2000, la dirección de actores y realización la llevan a cabo Benigno Moreno y Mayca Aguilera que, tanto en *Ficción Sonora* como en otros dramáticos de la cadena, potencian el lenguaje sonoro y piden a los actores “que se olviden del micrófono, que actúen”. Utilizan petacas para que los actores se muevan teniendo en cuenta el baile de micrófonos. Con los dobladores y la gente del teatro tienen que hacerles cambiar su forma de interpretar, sin gritos como en el teatro o sin amaneramientos como en el doblaje. Para el director de *Ficción Sonora*, lo importante es saber interpretar y después adaptarse al medio, utilizar el lenguaje radiofónico, vocalizar e interpretar frente al micrófono como lo que son estos actores, grandes profesionales, porque “cuando el actor es actor, hay un proceso de aprendizaje y acaban entendiendo cuál es el mecanismo, que no es más que actuar” (Moreno, 2024).

Suárez (2024) considera que la existencia de un cuadro de actores mejoraría mucho la periodicidad y número de ficciones en la cadena, ya que además de los actores contratados para estas ficciones, el personal de RNE realiza otras funciones y su colaboración en las ficciones es “por amor al arte”. No es su función principal, pero participan voluntariamente en estas obras mientras trabajan en otros espacios de la cadena.

“Los compañeros jubilados lo hacen por amor al arte porque les gusta interpretar y les apetece continuar. Otros compañeros, como Juan Suárez, Amaya Prieto, Julio Valverde o Ricardo Peralta que trabajan para la cadena, reciben algún tipo de plus o compensación en momentos puntuales, pero lo hacen porque les gusta fundamentalmente. Todos los actores profesionales cobran con los contratos estipulados por RTVE que se realizan a personal externo de la casa” (Aguilera, 2024).

### 5.2.2 El previo a la realización en directo

Mayca Aguilera y Benigno Moreno trabajan codo con codo con el guionista Alfonso Latorre antes y durante los ensayos con los actores para, una vez escrito el guion, realizar las oportunas modificaciones, para las que utilizan sus propios códigos (véase figura 3).

En *Las aventuras de Tintín*, obra que hemos utilizado como referencia sonora, hay 250 cortes que se lanzan en directo, milimétricamente medidos y ensayados con los actores de la obra. Es un proceso laborioso que requiere de un montaje previo y desmontaje para insertar los cortes en directo.

“Hasta el final se van cambiando cosas en el texto. Hacemos la grabación de palabra con los actores, que no es solo la primera lectura juntos o la que se utiliza para definir las voces de los personajes. Hay una fase muy importante que es la grabación de palabra sobre la que montamos. Nos supone montar todo eso con una calidad alta y compleja, pero luego hay que ir desmontándolo por fragmentos, que irán entrelazados en un directo” (Aguilera, 2024).

### 5.2.3 Realización, grabación

En el año 2021 se realizó una reforma del estudio Teatro 2, un espacio que se remodeló para realizar las ficciones sonoras de RNE.

“Es un estudio que es como un cubo, que está metido dentro de la estructura del edificio, ninguna pared toca con nada y es muy amplio, con una mesa con ruedas que es donde grabamos otros programas como *Documentos* y que puede moverse y apartarse cuando realizamos las grabaciones de ficción. Los micrófonos y atriles los colocamos según necesidad” (Aguilera, 2024).

En el estudio existen dos cámaras: la cámara reverberante, en la que se simula que los personajes se encuentran en el interior de espacios como una iglesia o una cueva y la cámara anecoica<sup>3</sup> “donde se graban los efectos manipulando objetos, además de unas escaleras con una parte de madera y mármol para realizar los efectos de subir y bajar” (Aguilera, 2024).

Según los responsables de *Ficción Sonora* graban con micrófono por actor, no como antiguamente, que se ponía un micrófono en el centro y los actores se movían por el espacio para recrear los distintos planos.

Figura 3. Guion *Las aventuras de Tintín* con indicaciones técnicas (*Ficción Sonora*)

ESCENA: MICROS: 1 2 3 4 5 6 7

**Las aventuras de Tintín**  
**Los cigarrillos del faraón / El Loto Azul**

**CONTROL: 101 MÚSICA CABECERA**

LOC: 1931, en la cubierta del lujoso crucero Epomeo, que navega por el mar Mediterráneo hacia las costas de Egipto.

**AMBIENTE MAR Y MOTOR CRUCERO.**

**MILÚ LADRA, SE AGITA 0:43**

3 TINTÍN: Si, amigo Milú, mañana haremos escala en Port Said.  
MILÚ LADRA CONTENTO

3 TINTÍN: (RÍE) Nos queda mucho trecho: el canal de Suez, el mar Rojo, escala en Adén y, de ahí, a Bombay.

6 MILÚ: (MOHÍN CURIOSO)

3 TINTÍN: Si, en Bombay, otra escala. Y en Ceilán, Singapur y Hong Kong, hasta Shanghái, fin de viaje.

6 MILÚ: (LLORIQUEO)

3 TINTÍN: ¡Anda, anda! No es para tanto. ¡Será emocionante!

EN F. 201 FX VIENTO + PAPEL VOLANDO, CAMBIO MUS 0:07

FILEMÓN: (LEJOS) ¡Deténganlo! ¡Deténganlo, por Dios!

3 TINTÍN: (DESCONCERTADO) ¿Detener a quién? ¿A qué?

2 FILEMÓN: ¡Ese pergamino que vuela... el papiro de Kih-Oskh!

MILÚ LADRA NERVIOSO. 0:15

3 TINTÍN: ¡Demasiado tarde, ha caído al agua!

2 FILEMÓN: (DESESPERADO) ¡No! ¡No puedo perderlo!

301 FX RUIDOS, AMB. MUS

3 TINTÍN: (FORCEJEA) Pero, ¿adónde va?

2 FILEMÓN: (FORCEJEA) ¡Deje que salte a por él!

3 TINTÍN: ¡No sea loco! ¿No ve que es peligrosísimo?

Las aventuras de Tintín – Los cigarrillos del faraón / El Loto Azul – Adaptado por Alfonso Latorre (4ª versión) 1/87

Fuente: Moreno y Aguilera (2024).

Figura 4. Estudio Teatro 2 (*Ficción Sonora*)



Fuente: Aguilera y RTVE (2024).

Figura 5. Cámara anecoica y cámara reverberante en Teatro 2 (*Ficción Sonora*)



Fuente: Aguilera (2024).

En la grabación, tras los ensayos, los actores tienen que coordinarse bajo la dirección del equipo técnico: “tienes que saber cuándo acercarte, cuándo alejarte de un micrófono, cuándo proyectar la voz. Ese tipo de cosas que se van marcando en los ensayos y luego se va a ver reflejado en el directo” (Suárez, 2024).

En las producciones grabadas, Mayca Aguilera (2024) afirma que “hay que describirles donde están, la escena en la que están metidos, la acción, el ruido y se les pone en la situación para proyectar o el movimiento que deben realizar para recrear una acción, así la interpretación es mucho más fresca y brilla más”.

#### 5.2.4 Postproducción

La postproducción ha variado mucho a lo largo de los años, desde la utilización de los magnetófonos, la digitalización de los equipos, la incorporación de los ordenadores y la edición en sistema binaural. El equipo de *Ficción Sonora* expone que lo interesante de todas estas técnicas es el “cambio narrativo”, puesto que si no tienen un sentido narrativo no deben utilizarse. Por ejemplo, en *El Monte de las Ánimas* tenía sentido utilizarlas “por el juego que daban los fantasmas, el ambiente tenebroso o para simular diferentes espacios” (Aguilera, 2024).

Otro de los aspectos de interés para la postproducción son los paisajes sonoros que se utilizan en los directos y en las grabaciones, y que son característicos de *Ficción Sonora*. Por ejemplo, en *Los Santos Inocentes* (2021) estos paisajes se grabaron en una granja, porque “la sonoridad y reverberación es distinta y preferimos no utilizar efectos enlatados, porque se adaptan a la acción y suena mejor” (Moreno, 2024). La figura del ruidero sigue existiendo de alguna forma en RNE, pero no en directo, en las grabaciones para crear Foley, que es un concepto que se acuñó por primera vez en 1920 en el cine y que alude a una técnica por la que se graban sonidos reales en un estudio para generar sonidos que imiten la realidad (Arias Larrea, 2019, p.6).

El control está elevado y el estudio se encuentra en la planta baja. Es un estudio preparado para grabar 5.1. con un editor multipista llamado SADiE y posteriormente se procesa el binaural. Con respecto al binaural, “realizamos la grabación de palabra solo, grabamos por pistas y sin planos para hacer la edición nosotros mismos” (Moreno, 2024). Aguilera destaca la cantidad de panorámicos y movimientos finos y variados en las obras que se editan a posteriori. A veces prefieren grabar en primer plano y variarlos.

Figura 6. Sala de control donde se edita y procesa en sonido binaural



Fuente: Aguilera (2024).

### 5.3 El futuro según los expertos

El futuro de la ficción se garantiza por el buen hacer de sus profesionales, como señala Federico Volpini (2024): “hoy frecuentan el audiodrama, en Radio 3, Juan Suárez y en alguna ocasión Isabel Ruiz Lara, aunque la oferta principal, infrecuente, diseminada en el tiempo, es *Ficción Sonora*. Propuestas marginales que apenas afectan a la continuidad de las programaciones”.

La irrupción del *podcasting* también ha favorecido el renacer del género, ya que, según Suárez (2024), “cada vez se apuesta más por la ficción sonora y se la promociona más en la propia casa, incluso cada vez más programas incluyen algunos contenidos de ficción o breves piezas con las que apoyan sus propios contenidos”. Latorre (2024) señala la sobreabundancia de *pódcasts* y plataformas que se ha llenado de productos, “muchos de ellos irrelevantes, de cuestionable interés y escaso rendimiento económico”. Algo en lo que coinciden Aguilera y Moreno, que consideran que prima lo comercial, con guiones que no están pensados para el audio, pero que ellos logran adecuar gracias al conocimiento del lenguaje sonoro y a un trabajo concienzudo con los profesionales de otros sectores que se dejan guiar por el buen hacer de los profesionales de la cadena.

### Conclusiones

Desde el punto de vista histórico, la ficción que se ha realizado en RNE se distingue por excelentes adaptaciones de obras clásicas y por un equipo de profesionales que, incluso en las etapas de olvido del género, no ha cejado en el empeño por crear producciones de calidad. En la edad de oro, el Cuadro de Actores destacó por sus interpretaciones en directo y con obras que aún se conservan en el Archivo de RNE. Las obras analizadas en el estudio de casos nos muestran un estilo propio de las producciones de RNE, que han ido evolucionando con las nuevas tecnologías, utilizadas de forma meditada y siempre con un sentido narrativo. Las temáticas elegidas a lo largo del tiempo nos muestran que se han dirigido a audiencias minoritarias, más interesadas por lo cultural que por las modas o los productos comerciales.

Mientras que la ficción dejó de formar parte de las parrillas de programación, en RNE la imaginación e ingenio de sus profesionales suplió la falta de medios, como se aprecia en los procesos de producción. Tal y como ocurre en la actualidad, a pesar de que ahora es mayor el interés por el género, el equipo de profesionales que se encarga de los dramáticos es muy reducido y tiene que contar con profesionales externos, la voluntariedad de otros compañeros —que realizan otras funciones en la cadena y actúan o colaboran esporádicamente y a veces sin lucro— y la financiación de fundaciones y otras entidades privadas. Los procesos de producción reafirman que el buen hacer de la cadena se debe al trabajo de sus profesionales, en muchas ocasiones vocacional. Apreciamos

técnicas cinematográficas en la creación de guiones, pero la cadena da prioridad al lenguaje sonoro, un aspecto que se puede reconocer en la narrativa de sus ficciones basadas más en los diálogos y la acción. Se aprecia transformación en este sentido y, aunque no se pierde la esencia de lo sonoro, sí que se comprueba el interés por crear una narrativa en la que tanto el guion como las incorporaciones de técnicas como el binaural produzcan en el oyente un efecto inmersivo. Esta evolución tecnológica y narrativa es el resultado de una complejización de los personajes, de las tramas y de cómo se juega con el montaje sonoro experimentando con los planos, su profundidad y dinamismo.

El hecho de que muchas de las actuales producciones se hayan creado para consumir como *pódcasts* también ha variado la forma de producción y la propia narrativa, ya que las ficciones sonoras en directo tienen una determinada estructura y narrativa, que se diferencia de las piezas en binaural o de las audioseries que está produciendo la cadena desde 2022. RNE está comenzando a desarrollar series similares a las de otras plataformas como *El Hackeo*, una audioserie con menor duración, original, con estructura narrativa similar a las de otras plataformas, buscando en cada episodio establecer un *cliffhanger*, un recurso narrativo que se utiliza en las series audiovisuales que consiste en crear una gran tensión dramática que queda interrumpida para completarse en el siguiente episodio.

Según sus profesionales, la irrupción del *podcasting* ha sido beneficiosa para recuperar el género con el video *podcast* de *Ficción Sonora*, aunque habrá que observar si la cadena apuesta por el género dotando de mayores recursos humanos y técnicos a este departamento en un futuro. A pesar de que los profesionales de *Ficción Sonora* consideran que la sobreabundancia y la búsqueda de lo comercial puede perjudicar la calidad, el cambio de tendencia, lejos de resultar dañino, acerca el género a la audiencia más joven, con producciones en las que están apostando plataformas y productoras de audio internacionalmente reconocidas. La evolución del género en cantidad y calidad es perceptible en la cadena pública y, aunque no cuente con los recursos necesarios, la plataforma RNE Audio, en la sección de *Ficción Sonora*, aloja 115 producciones en formato *pódcast* en la fecha en la que se escribe este artículo, lo que indica que el género está más vivo que nunca y es de interés para la audiencia.

El papel de la cadena pública es clave en España, porque su apuesta por el género y su experimentación ha sido continuada a lo largo del tiempo, incluso cuando en ninguna cadena de radio o emisora se producía ficción. Por otra parte, la aplicación de la innovación tecnológica con el sonido binaural, la narrativa sonora con función inmersiva y la interpretación en directo son seña de identidad de los audiodramas de RNE. La búsqueda de la calidad en el guion, las adaptaciones, la creación de paisajes sonoros y Foley, que luego se utiliza en directo, conforman una metodología de trabajo que solo realiza la radio pública. Esto supone un esfuerzo económico y humano que otras cadenas

privadas y plataformas no pueden permitirse y todo ello a pesar de que no se ha dotado de un equipo humano que realice estas labores de forma fija o un departamento con un mayor número de profesionales.

En cuanto a posibles líneas de investigación se podría ampliar el número y variedad de piezas a analizar para profundizar en el estudio en sus diversas fases, incluir las audioseries, producciones más recientes en la cadena, además de ampliar el número de profesionales que han participado en los distintos periodos.

## Notas

1. Esta técnica consiste en escuchar atenta y analíticamente pausando la reproducción cada pocos segundos para observar el lenguaje (quién habla, qué dice, dónde lo dice y a quién), cómo se procesa y edita el audio, cómo están compuestos los elementos de la narrativa, las reacciones como oyente y conexiones que se realizan y cómo se utilizan los distintos elementos sonoros para conocer su significado.
2. El sonido binaural crea en los oyentes una sensación de sonido en 3D, similar a la que se produce al encontrarse físicamente en el lugar de donde emana la fuente sonora.
3. La cámara anecoica es una sala diseñada para absorber las reflexiones de las ondas acústicas o electromagnéticas y está aislada de cualquier fuente de ruido externa.

## Referencias

- Afuera Heredero, Á. (2020). La extinción del género dramático de la radio de la transición (1970-1980). En: P. López Villafranca y S. Olmedo Salar (Coord.), *El radioteatro: olvido, renacimiento y su consumo en otras plataformas* (pp. 39-59). Comunicación Social.
- Aguilera, M., y Arquero, I. (2017). La ficción sonora y la realización en directo: el reto de RNE. *Área Abierta*, 17(1), 117-146.
- Archivo Sonoro (2008, 24 de julio). La radio de 1949. Representación radiofónica de Teatro Invisible. <https://tinyurl.com/yc6nt55z>
- Arias Larrea, S.M. (2019). *¡Luces, cámaras, sonido!: guía completa de sonorización para producciones independientes, basada en el análisis de los cinco departamentos de sonido de los films galardonados: Arrival, Interstellar, Mad Max: Fury Road y Dunkerque*. [Tesis doctoral]. Universidad de las Américas.
- Arnheim, R. (1980). *Estética Radiofónica*. Gustavo Gili.
- Ayuso, E. (2013). La recepción de la radio dramática en España (desde la posguerra a 1971). *Index. comunicacion*, (3), 167-186.
- Balsebre, A. (2002). *Historia de la radio en España* (vol. II). Cátedra.
- Balsebre, A. (2004). *El lenguaje radiofónico*. Cátedra.
- Bardin, L. (1991). *Análisis de contenido* (Vol. 89). Ediciones Akal.
- Barea, P. (1994). *La Estirpe de Sautier. La Época Dorada de la radionovela en España (1924-1964)*. El País- Aguilar.
- Bernete, F. (2013). Análisis de contenido. *Conocer lo social: estrategias y técnicas de construcción y análisis de datos*, 193-203.
- Berry, R. (2020). Radio, music, podcasts—BBC Sounds: Public service radio and podcasts in a platform world. *Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media*, 18(1), 63-78.
- Blanco Alfonso, I.B., y Fernández Martínez, P. (Eds.) (2004). *El lenguaje radiofónico: la comunicación oral*. Fragua.
- Bonini Baldini, T. (2015). The 'second age' of podcasting: Reframing as a new digital mass medium. *Quaderns del CAC*, 41, 23-33.
- Cases Gelós, C. (2016). *El auge de la ficción sonora en España mediante el podcasting*. [Trabajo de fin de grado]. Universidad Miguel Hernández.
- Cendros, T. (1999, 22 de junio). El "Teatro Invisible" vuelve por un día a RNE 30 años después de su desaparición. *El País*. <https://tinyurl.com/233um9bt>
- Fernández Aldana, C. (2024). Algunas pistas para iniciarse en el diseño sonoro para audiodramas. En: P. López Villafranca (Ed.), *Creación de Proyectos Sonoros. Prácticas y experiencias en la era de la audificación*. *Comunicación Social*, (26), 85-96.
- Fernández González, B. (2019). *El radiodrama experimental en España (1923-2000)* [Tesis doctoral]. Universidad Carlos III de Madrid.
- Gallo, I. (2006, 26 de septiembre). Radio 3 sube el telón con el estreno de cuatro breves piezas dramáticas. *El País*. <https://tinyurl.com/w8pz8267>
- García Gil, S. (2021). Una radio total para la radiodifusión pública: el modelo de Eduardo Sotillos en Radio Nacional de España (1981). *Historia y comunicación social*, 26(2), 387-402.
- García Jiménez, J. (1996). *Narrativa audiovisual*. Cátedra.
- Gómez-Diago, G. (2010). Triangulación metodológica: paradigma para investigar desde la ciencia de la comunicación. *Razón y palabra*, (72).
- González-Conde, M.J., Ortiz-Sobrino, M.Á., y Prieto-González, H. (2019). El radioteatro en España: marco de referencia para una aproximación diacrónica. *Index. comunicación: Revista científica en el ámbito de la Comunicación Aplicada*, 9(2), 13-34.
- Guarinos, V. (1999). *Géneros ficcionales radiofónicos: revisión de conceptos y propuesta de una nueva tipología*. MAD.
- Guarinos, V. (2009). *Manual de narrativa radiofónica*. Síntesis.
- Gutiérrez García, M.E. y Perona, J.J. (2002). *Teoría y técnica del lenguaje radiofónico*. Bosch.

- Haye, R.M. (2004). *El arte radiofónico algunas pistas sobre la constitución de su expresividad*. La Crujía Ediciones.
- Hernando Lera, M., López Vidales, N., y Gómez Rubio, L. (2020). Ficción radiofónica en tiempos de crisis: Ficción Sonora de RNE (2009-2015). *Historia y Comunicación Social*, 25(1).
- Ivars-Nicolás, B. y Zaragoza-Fuster, T. (2018). Lab RTVE. La narrativa transmedia en las series de ficción. *Revista mediterránea de comunicación*, 9(1), 257-271.
- Keating, M. y della Porta, D. (2013). *Enfoques y metodologías de las Ciencias Sociales: Una perspectiva pluralista*. Ediciones Akal.
- La Nación (2005, 2 de diciembre). Fernando Rey y Paco Rabal reviven en El Quijote de Radio Nacional. *La Nación*. <https://tinyurl.com/46v37wfk>
- López-Villafranca, P. (2019). Estudio de casos de la ficción sonora en la radio pública, RNE, y en la plataforma de podcast del Grupo Prisa en España. *Disertaciones: Anuario electrónico de estudios en Comunicación Social*, 12(2), 65-78.
- López-Villafranca, P. (2021). *Formatos sonoros radiofónicos. Revisión del medio en un entorno digital cambiante*. Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- López-Villafranca, P., y Olmedo-Salar, S. (2020). *El radioteatro. Olvido, renacimiento y su consumo en nuevas plataformas*. Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- López-Villafranca, P. y Olmedo Salar, S. (2023). El proceso creativo y los elementos distintivos de la ficción sonora en radios y plataformas españolas: estudio de caso. *Ámbitos: Revista Internacional de Comunicación*, 62, 88-103.
- Martínez-Costa, M.P. (1998). Tipología y funciones del narrador en los relatos radiofónicos. *Comunicación y Cultura*, 5/6, 97-104.
- Menduni, E. (2007). Four steps in innovative radio broadcasting: From QuickTime to podcasting. *Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media*, 5(1), 9-18.
- Munsó, J. (1988). *Escrito en el aire. 50 años de Radio Nacional de España*. Servicio de Publicaciones RTVE.
- Ortiz, M.A. y Volpini, F. (2017). Realización, lenguaje y elecciones narrativas de radioteatro: tres aproximaciones a la creación de espacios sonoros en el tiempo. *Área Abierta*, 1(17), 1.
- Pérez Rufí, J.P. (2020). La construcción del personaje en la ficción radiofónica: Negra y criminal de Mona León Siminiani. En: P. López Villafranca y S. Olmedo Salar (Coord.). *El radioteatro: olvido, renacimiento y su consumo en otras plataformas* (pp. 91-113). Comunicación Social.
- Piñero-Otero, T., y Pedrero-Esteban, L.-M. (2022). Audio communication in the face of the renaissance of digital audio. *Profesional De La información*, 31(5). <https://doi.org/10.3145/epi.2022.sep.07>
- Prieto, L. (2009). El Archivo Sonoro de Radio Nacional de España: interés histórico y valor documental. *Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, 13, 28-35.
- Rodero Antón, E. (2005). *Producción radiofónica*. Anaya.
- Rodero Antón, E. (2011). Creación de programas de radio. Síntesis.
- Rodero-Antón, E., Pérez-Maillo, A., y Espinosa de los Monteros, M.J. (2019). Ficción sonora en el ecosistema digital. En: L.M. Pedrero Esteban y J.M. García-Lastra Núñez (Eds.), *La transformación digital de la radio. Diez claves para su comprensión profesional y académica* (pp. 151-171). Tirant Humanidades.
- Rodero Antón, E. (2024). *Ficción Sonora. Cómo contar una historia con sonidos*. Instituto RTVE.
- Rodríguez, G., Gil, J., y García, E. (1999). *Metodología de la investigación cualitativa*. Aljibe.
- Rojas, A.G. (2005, 3 de septiembre). RNE apuesta por consolidar el cambio en su nueva temporada. *El País*. <https://tinyurl.com/m4xb4hze>
- Romero Valldecabres, L. (2017). *La dimensión espacial en la ficción sonora: análisis de la creación de imágenes mentales, la atención y la memoria en el oyente* [Tesis Doctoral, Universidad Cardenal Herrera-CEU]. Repositorio Institucional CEU.
- RTVE Audio colecciones (s.f.). El Quijote del siglo XXI: versión radiofónica. <https://tinyurl.com/ms8jm2z9>
- RTVE.es (2014, 31 de enero). Los seriales radiofónicos, en "Documentos RNE". <https://tinyurl.com/yc7zc6d4>
- Ruiz Gómez, S., Alcudia Borreguero, M., y Legorburu Hortelano, J. M. (2022). Radio y podcast: la nueva vida de la ficción sonora en España (2012-2021). *Austral Comunicación*, 11(2), 1-30.
- Ruiz-Gómez, S., y Legorburu-Hortelano, J.M. (2023). Pódcast y ficción sonora en España: una relación simbiótica para recuperar un género olvidado (2013-2022). *Ámbitos: Revista Internacional de Comunicación*, 62, 69-87.
- Spinelli, M., y Dann, L. (2019). *Podcasting: The audio media revolution*. Bloomsbury Publishing USA.
- Sullivan, J.L. (2019). The platforms of podcasting: Past and present. *Social media+ society*, 5(4), 1-12.
- Volpini, F., Ruiz Lara, I., y Ortiz Sobrino, M.Á. (2020). Un espacio en el tiempo: sonido, profundidad y paisaje. En: P. López Villafranca y S. Olmedo Salar (Coord.). *El radioteatro: olvido, renacimiento y su consumo en otras plataformas* (pp. 79-89). Comunicación Social.