

Radio y *podcast*: la nueva vida de la ficción sonora en España (2012-2021)

Sara Ruiz Gómez

Universidad San Pablo–CEU, CEU Universities.

sara.ruizgomez@ceu.es

<https://orcid.org/0000-0002-6382-7107>

Mario Alcudia Borreguero

Universidad San Pablo–CEU, CEU Universities.

malcudia@ceu.es

<https://orcid.org/0000-0003-4707-0551>

José María Legorburu Hortelano

Universidad San Pablo–CEU, CEU Universities.

legorburu@ceu.es

<https://orcid.org/0000-0003-3209-3216>

Fecha de finalización: 19 de julio de 2022.

Recibido: 19 de julio de 2022.

Aceptado: 7 de noviembre de 2022.

DOI: <https://doi.org/10.26422/aucom.2022.1102.gom>

Resumen

Esta investigación pretende reflejar la etapa de florecimiento que vive la ficción sonora en España, un género que tuvo su época más esplendorosa en los años 50 y 60 del siglo pasado. Entonces, en una radio controlada por la censura, reinaba en las parrillas de programación. La llegada de la televisión, primero, y de la libertad informativa que trajo consigo la democracia, después, dieron lugar a su declive y a su práctica desaparición. Sin embargo, a partir de 2014, paralelamente al auge del *podcast* en EEUU, este formato de audio estaría convirtiéndose en un factor clave para su despertar tras cuatro



décadas de letargo. Con la finalidad de investigar este fenómeno, se ha procedido, por un lado, a entrevistar a los productores de ficción de las cuatro emisoras generalistas de cobertura nacional: Cadena SER, COPE, Onda Cero y RNE, y, por otra parte, a analizar en profundidad las producciones de los últimos diez años. Entre las conclusiones, destaca el vínculo existente entre la recuperación de los dramáticos y el crecimiento del *podcast*, así como la preponderancia tanto de las adaptaciones de novelas y películas sobre las creaciones originales, como de las entregas únicas frente a las series. Además, se evidencia cómo el empeño de los profesionales suple las limitaciones empresariales que impiden que haya un mayor volumen de producción.

Palabras clave: España, ficción sonora, *podcast*, radio, radio generalista, radionovela.

Radio and podcasts: the new life of radio dramas in Spain (2012-2021)

Abstract

This investigation hopes to reflect the current period of splendor that radio dramas are undergoing in Spain. The genre was at its height during the 50s and 60s, in a context marked by censorship. With the rise of television and democracy, radio dramas declined in popularity and, eventually, all but disappeared. However, starting in 2014, as podcasts gained ground in the United States, radio dramas would slowly reemerge after four decades of silence. To investigate this phenomenon, we interviewed creators from the four main radio stations in the country: Cadena SER, COPE, Onda Cero, and RNE. We also carried out in-depth analyses of productions from the past ten years. Among our conclusions, we established a clear link between the return of radio dramas and the growth of podcasts, noted a prevalence of literary and film adaptations over original creations, and observed that standalone productions were more common than ongoing series. We also found that the effort and commitment of radio professionals would often make up for corporate constraints limiting the total number of productions.

Keywords: Spain, radio drama, podcasts, radio, radio play.

Rádio e podcast: a nova vida da ficção sonora na Espanha (2012-2021)

Resumo

Esta pesquisa tem como objetivo refletir a fase de florescimento que a ficção sonora vive agora mesmo em Espanha, gênero que viveu o seu momento de esplendor nas décadas de 50 e 60 do século passado. Naquela época era uma rádio controlada pela censura e reinavam as grelhas de programação. A chegada da televisão primeiro e da

liberdade de informação que a democracia trouxe consigo depois, levaram ao seu declínio e na prática, quase a sua desapareção. No entanto, a partir de 2014, paralelamente ao auge do podcast nos EUA, este formato de áudio começou a tornar-se num fator chave para o seu despertar após quatro décadas de letargia. Com a finalidade de investigar esse fenómeno, procedemos, por um lado, a entrevistar os produtores de ficção das quatro emissoras generalistas de cobertura nacional: Cadena SER, COPE, Onda Cero e RNE; e, por outro lado, analisamos em profundidade as produções dos últimos dez anos. Entre as conclusões, destaca-se o vínculo entre a recuperação dos dramas e o crescimento do podcast, assim como a preponderância tanto das adaptações de romances e filmes sobre criações originais, como das entregas únicas em relação às séries. Além disso, fica evidente como o empenho dos profissionais supre as limitações do negócio que impedem um maior volume de produção.

Palavras-chave: Espanha, ficção sonora, podcast, rádio, rádio generalista, radionovela.

Introducción

Mientras que durante la primera mitad del primer siglo de vida de la radio la ficción en España se constituyó como uno de sus contenidos más relevantes, en los siguientes cincuenta años, tras decaer rápidamente a medida que se iba afianzando la televisión, perdió todo protagonismo, hasta el punto de, prácticamente, desaparecer de las parrillas de programación. Este declive, fulminante y global –no exclusivo de España-, hizo pensar que estos espacios ya no tendrían hueco en la oferta de las emisoras generalistas. Sin embargo, a pesar de esta primera impresión, pasaron a ser un “género durmiente”, en esperanzada y premonitoria expresión de Nieto (2008).

Así, su hibernación se ha prolongado –salvo en casos excepcionales, como Radio Nacional de España (RNE)- hasta que ha acontecido un nuevo hito en la historia de los medios de comunicación, en general, y del ámbito sonoro, en particular: el desarrollo del *podcast*. Tras los primeros años de experimentación y amateurismo, este formato despejaba en 2014, generaba nuevas expectativas para el mundo sonoro y lo transformaba en todos los ámbitos: producción, distribución, comercialización y, sobre todo, en la escucha (Martínez-Costa y Legorburu, 2021). El hecho de poder oír un contenido concreto cuándo y dónde se desea y efectuando cualquier actividad a la vez, ha propiciado, entre otras cosas, el despertar de la ficción, lo que confirma el estrecho vínculo del futuro de la radio con internet y la digitalización que esbozó Crook en 1999 y que, más recientemente, apuntaban también Berry (2016), Bottomley (2015 y 2020), Dann (2016), Markman (2015), Rodero, Pérez Maillo y Espinosa de los Monteros (2019), y Rodero y Xoengas (2010).

Así, esta investigación pretende analizar la posible relación entre el incremento en la producción de ficciones de las cadenas generalistas españolas experimentado en la última década (2012-2021) y el crecimiento exponencial del *podcast*; así como la mutación por la que atraviesa este género a partir de sus clásicas señas de identidad y gracias, sobre todo, a la posibilidad de consumirlo a la carta.

Cénit, ocaso, letargo y recuperación de los dramáticos radiofónicos

La radio es un medio centenario, pero alcanzar su primer siglo no ha sido tarea fácil. Solo su resiliencia y capacidad de adaptación le han permitido sobrevivir y mantener su pujanza. Esta habilidad para adaptarse al entorno se evidencia en la programación, tanto en lo que se refiere a la ordenación de la parrilla por franjas horarias y ciclos (lunes a viernes, fin de semana y especiales), como a los contenidos

(Pedrero y Legorburu, 2021). Esta última es una cuestión clave, ya que, a lo largo de las décadas, la oferta ha experimentado mutaciones significativas. Concretamente, en sus primeros cincuenta años, tanto a nivel mundial (Crook, 1999), como en España, la ficción fue uno de sus primeros contenidos (Afuera, 2020; Fernández Sande, 2006a y 2006b) y, enseguida, uno de los más relevantes, si no el principal (Balsebre, 1999, 2001 y 2002; Faus, 2007; Munsó, 1980 y Murelaga, 2009), a pesar de la censura (Nieto, 2009).

Una mirada a la historia de la ficción radiofónica en España

Barea (1994) clasifica el desarrollo de la ficción en el siglo XX en tres épocas que abarcan desde el origen de la radio hasta el declive de los dramáticos en los años 70, estableciendo su cenit en las décadas de los 50 y 60. Entonces destacaron profesionales de la Cadena SER como Armand Blanch, Antonio Calderón (Rodríguez Olivares, 2021), Robert S. Kieve (Kieve, 1945) y Antonio Losada; además de Claudio de la Torre y Juan Manuel Soriano, en RNE. También guionistas como Luisa Alberca (Sánchez Lubián, 2019), Daniel y Antonio Baylos, Enrique Jarnés, José Mallorquí (Gallardo, 2011), Guillermo Sautier Casaseca, José María Tavera o Eduardo Vázquez (Gallardo, 2011); e intérpretes como Pedro Pablo Ayuso (Ayuso, 2014), Matilde Conesa, Encarna Sánchez, Juana Ginzo (Ginzo y Rodríguez Olivares, 2004), Doroteo Martín, Teófilo Martínez, Ricardo Palmerola, Isidro Sola o Matilde Vilariño (Gallardo, 2011).

Justamente, fue la llegada de la televisión a España en 1956 la que orilló y finalmente apartó a la ficción, hasta entonces, la clave de bóveda de las parrillas radiofónicas, pues ocupaba la mayor parte de la programación de las emisoras comerciales y muy particularmente, los horarios de mayor audiencia en entregas que iban de los 30 minutos a la hora completa (Ayuso, 2013; Gómez García y Cabeza, 2013). Con el paso de los años, y especialmente a finales de los 70, se fueron diluyendo las audiencias millonarias cosechadas por radionovelas y seriales de muy diversa índole –sobre todo, románticas– como, entre otras, *Ama Rosa* (Arias, 2008), *Diego Valor*, *El Coyote*, *El criminal nunca gana* (López Merayo, 2012), *La saga de los Porretas* (Rodríguez Pariente, 2021), *Lo que nunca muere*, *Lucecita*, *Matilde*, *Perico y Periquín*, *Simplemente María* o *Taxi Key*; así como las adaptaciones de *El teatro del aire* de la Cadena SER y *El teatro invisible* de RNE. Asimismo, el desinterés de los anunciantes (Balsebre, 1999) y la apertura informativa de la Transición –con el boom de la FM y

una sobreabundancia de política y deportes- fueron factores definitivos para su declive. (Afuera, 2020; González Conde, Ortiz Sobrino y Prieto, 2019; Rodero, 2005).

A partir de entonces, la ficción apenas tuvo algunos intervalos de vigilia gracias a RNE (Munsó, 1988). No es nada diferente a lo ocurrido en el mundo, pues, salvo excepciones como la BBC –la serie *The Archers* lleva emitiéndose desde 1951 (Hendy, 2008)-, cayó en desuso (Crook, 1999). Lo mismo ocurrió en Latinoamérica (Ferraz, 2004; Godinez, 2015), mientras que en EEUU sobrevivió a duras penas gracias al entusiasmo de los aficionados (Chignell, 2015). En cualquier caso, tras el abandono de la radio comercial y disueltos los cuadros de actores (el último, el de RNE en 1992), la emisora pública, mantuvo el pulso con producciones como *Sobrenatural* e *Historias* de Juan José Plans (1994-2003) y otras a cargo de Federico Volpini en Radio 1, Radio Peninsular y Radio 3 entre los años 1975 y 2002, entre ellas, *Arkham 3*, *El músico del bosque*, *Tris, tras, tres* (17 temporadas), *Caravana de hormigas* y *Cuando Juan y Tula fueron a Siritinga* junto a Carlos Faraco (Hernando, López Vidales y Gómez Rubio, 2020; Fernández Sánchez, 2004; Volpini y Ortiz, 2020).

El despertar de la ficción sonora: la contribución del *podcast*

A partir de 2006, RNE creó un área de ficción sonora y comenzó a colaborar con el Festival de Teatro Clásico de Almagro (Ciudad Real) y con La Casa Encendida (Madrid), transmitiéndose las *Radioteatropiezas* y, desde 2014, diferentes adaptaciones de obras literarias y de películas. De esta manera, la ficción siguió presente en la emisora pública con cierta regularidad (Arquero, 2015; Hernando, 2017; Hernando, López Vidales y Gómez Rubio, 2020; Ortiz Sobrino y Volpini, 2017; Ruiz Gómez, 2014). Además, conviene recordar que, a diferencia de las radionovelas, el sketch nunca llegó a desaparecer, pues la publicidad siguió empleándolo en las cuñas (Muela, 2012) y también radiofonistas como, entre otros, Guillermo Fesser y Juan Luis Cano, que lo utilizaron habitualmente en su programa *Gomaespuma* (*Antena 3 Radio*).

Fue en diciembre de 2013 cuando la Cadena SER, tras décadas sin emitir espacios de ficción (salvo algunos relatos y sketches en distintos programas), decidió institucionalizar al menos una producción anual coincidiendo con las fiestas navideñas. Concretamente, se adaptó *Cuento de Navidad* de Charles Dickens, obra que ha dado título a esta emisión. Asimismo, el área de ficción sonora de RNE emprendió en 2015 uno de sus proyectos más ambiciosos, *El Quijote del Siglo XXI*, con motivo del cuarto centenario de la publicación de la segunda parte de la novela de Miguel de Cervantes y

cincuenta años después de la primera adaptación realizada por esta emisora (Rodríguez Luque, 2017). Además, en 2015 también comenzaron las primeras experiencias *transmedia* en la emisora pública, con producciones vinculadas a series emitidas por TVE (López Villafranca y Olmedo, 2020).

Sin duda, estas iniciativas, con sus diferencias, pueden ser consideradas puntos de inflexión en la recuperación de la ficción en España, pues, a partir de entonces, siguiendo la estela de lo que venía ocurriendo con el *podcast* en EEUU (Hand y Traynor, 2011), se produce un auge significativo de la producción, la emisión y el alojamiento en las web de ficciones, tanto en el caso de RNE, como en el de Onda Cero y la Cadena SER y, en menor medida, en el de COPE.

Como se ha apuntado, esta recuperación de la ficción ha discurrido paralela a otro fenómeno en progreso, el *podcast*, que también tuvo un momento crucial tras su primera etapa de desarrollo con el éxito cosechado en 2014 por la serie de reportajes de investigación *Serial* de Sarah Koenig (Linares y Neira, 2017). Aunque el *podcasting* había sido ideado en 2001 por Winer y Curry (Nuzum, 2019) y fue impulsado por Apple en 2005 (Gallego, 2010), lo cierto es que apenas había conseguido avanzar hasta entonces. Gracias a la generalización del teléfono móvil, la conectividad y las aplicaciones, se dieron las condiciones necesarias para su expansión, abriéndose una segunda era (Bonini, 2015). De la experimentación y el amateurismo, se pasó a la profesionalización y, en solo un lustro, al crecimiento del formato, la audiencia y la monetización, y, así, a una tercera etapa de inversiones millonarias denominada *Big Podcasting* (Quah, 2019), que configura la actual *podsphere* (McHug, 2022).

En España, este formato, que dio sus primeros pasos en 2004 con ‘Comunicando’ de José Antonio Gelado y con la puesta en marcha del *audiokiosko iVoox* en 2010 (Sellas, 2011), comenzó a cobrar importancia con la fundación de Cuonda en 2015 y de Podium Podcast en 2016 (García Marín, 2019). Esta última, una plataforma global en español promovida por PRISA Radio –y, por lo tanto, estrechamente vinculada a la Cadena SER-, comenzó a desarrollar producciones de ficción de entidad –‘El gran apagón’ (2016), ‘Bienvenido a la vida peligrosa’ (2017) o ‘Guerra 3’ (2018) (Pérez Alaejos, Pedrero y Leoz, 2018)-; a la vez que su emisora matriz transmitía la serie ‘Negra y criminal’ de Mona León (Pérez Rufi, 2020), que también era alojada en Podium Podcast (Moreno, 2017; Sellas y Solà, 2019). Además, esta plataforma decidió

incluir en su oferta una selección de los *Teatros del aire* (Rodríguez Pallarés, 2017), así como el mencionado *Cuento de Navidad*.

Mientras que RNE proseguía con sus producciones, muchas disponibles en formato *podcast* desde 2008 (Hernando, 2015; Müller, Martínez-Costa y Villar, 2020), Onda Cero iniciaba una creciente producción, impulsada por Carlos Alsina, autor de diferentes adaptaciones y guiones originales, que se relacionan en los resultados. Lo mismo ocurre con las iniciativas desarrolladas por COPE. Invariablemente, estas ficciones pasaron a integrar la oferta de radio a la carta de las emisoras (Rodríguez Luque, Alonso y Legorburu, 2020) tras ser emitidas, en el marco de la dinámica de distribución de flujo y stock ya consolidada (Bonet y Sellas, 2019).

Toda esta actividad se ha venido desarrollando en un entorno de crecimiento sostenido del *podcast*. En 2021, según el *III Estado del Audio y la Voz en España* (Prodigioso Volcán-SEIM, 2022), el 80% de los internautas españoles lo conocía y uno de cada dos lo consumía habitualmente. En otros estudios, este porcentaje oscilaba ligeramente al alza o a la baja. Por ejemplo, en el caso del *Digital News Report* (Newman, Fletcher, Robertson, Eddy y Kleis, 2022), cuatro de cada diez usuarios y en el *Estudio de Audio Online* (IAB Spain, 2022), seis de cada 10. En cuanto al consumo de radio a la carta, los distintos informes lo situaban entre el 27,5% de *Navegantes en la Red* (AIMC, 2022) y el 46,1% de la investigación de la IAB (2022). Finalmente, en lo que toca a la escucha de ficción, la horquilla se movía entre el 9,3% (Prodigioso Volcán-SEIM, 2022) y el 17,1% (IAB Spain, 2022).

Material, objetivos y métodos

A partir de lo anteriormente mencionado, se planteó como objetivo general de esta investigación conocer la influencia que está teniendo el desarrollo del *podcast* en el renacimiento de la ficción sonora en España, tratando así de reflejar cómo este nuevo formato de audio contribuye a modificar sus señas de identidad; se centra el foco, por un lado, en el periodo comprendido entre 2012-2021 y, por otro lado, en la actividad desplegada en este campo por las cadenas generalistas de cobertura nacional: Cadena SER, COPE, Onda Cero y RNE (incluyendo las producciones elaboradas tanto para RNE como Radio 3 de RNE). Siguiendo a Rodero (2010), el catálogo de géneros se articula en torno a dos variables: el tipo de emisión y el grado de originalidad. Esta investigación solo ha contemplado las ficciones emitidas en directo, excluyendo los

sketches, las producciones desarrolladas para la web o, en el caso de la Cadena SER, las emprendidas por Podium Podcast.

Con el fin de alcanzar estos objetivos y así poder demostrar cómo el *podcast* contribuye al despertar de la ficción en la radio en España, en esta investigación se ha utilizado una metodología mixta cuantitativa-cualitativa.

De un lado, se ha efectuado un análisis de la producción desarrollada por las cadenas mencionadas en este ámbito. Con objeto de consultar a las fuentes primarias (Vallés, 2014), se ha empleado la entrevista semiestructurada bajo cuestionario cerrado.

Tabla 1. Cuestionario a responsables de producción¹

CUESTIONARIO	
REGISTRO	Fecha de cumplimentación: /6/2022
Emisora:	
Nombre:	
Posición/Desempeño:	
CUESTIONES GENERALES	
1. En la primera mitad de vida de la radio, la ficción era un género de enorme éxito y, más tarde, prácticamente quedó en desuso. ¿A qué piensa que se debe su resurgir en los últimos tiempos?	
2. ¿Por qué las emisoras están volviendo a apostar –limitadamente- por la ficción sonora?	
3. ¿Cuáles son los motivos por los que aún no producen más ficción sonora?	
4. ¿Está siendo el <i>podcast</i> el impulsor de este género “durmiente”? ¿Por qué?	
5. PRODUCCIÓN Y MONETIZACIÓN	
6. ¿Conforme a qué criterios se escoge la obra original o adaptada?	
7. ¿Cuál es la duración más adecuada/conveniente de las ficciones sonoras?	
8. ¿Quién/es se encargan de elaborar estos contenidos en la emisora? ¹ ¿Hay personal específico?	
9. ¿Tienen dedicación exclusiva o compaginan esta actividad con otras? En el primer caso, qué denominación tiene el Departamento y/o la función concreta que desarrollan.	
10. ¿Hay instalaciones o equipamiento técnico especialmente destinado a estas producciones?	
11. ¿Hay presupuesto para producir este contenido? Si no es así, ¿cómo se financia? ²	
12. La presencia en algunas producciones de comunicadores y de colaboradores destacados de la propia emisora; y/o de famosos, ¿hasta qué punto puede servir de reclamo para la audiencia?	
13. ¿Cómo se diseña la identidad gráfica? ¿Se hace en la emisora o se recurre a un proveedor externo?	
14. DIFUSIÓN Y ANÁLISIS DE AUDIENCIAS	
15. ¿Qué determina el estreno en directo o en la web? ¿Cuáles son las fechas idóneas?	
16. En la radio generalista, ¿es difícil pensar en un formato que vaya más allá de la entrega única?	
17. ¿Se plantea la opción de la redifusión por otras emisoras del grupo?	
18. ¿Es conveniente, aunque sean entregas puntuales, generar cierta periodicidad y, a partir de ellas, establecer un catálogo?	
19. En los casos de las series, ¿cómo se distribuyen los episodios (de una sola vez o periódicamente)?	
OBSERVACIONES	

Han constituido la muestra los responsables de producción de ficción de las cadenas citadas o de los contenidos concretos, sujetos clave capacitados para proporcionar la información necesaria para alcanzar los objetivos: Ana Alonso (Cadena SER) Andoni Orrantia (COPE), María Jesús Moreno (Onda Cero) y Mayca Aguilera (RNE). Los cuestionarios, al igual que las fichas, se cumplimentaron durante el mes de junio de 2022.

De otro lado, para llevar a cabo el estudio cualitativo, en primer lugar, se llevó a cabo una revisión de la literatura existente acerca de la ficción sonora y del *podcast* que

¹ Tablas y figuras son de producción propia.

se ha completado con el análisis de contenido (Bardin, 1986) de las producciones dramáticas realizadas en el periodo mencionado. Con este propósito, se ha diseñado una ficha técnica de análisis, compuesta por las siguientes variables de registro:

Tabla 2. Ficha de análisis de contenido

Variables del análisis de contenido	
Emisora	Hora de emisión
Título	Programa en el que se inserta
Autor original	¿Hay otras emisiones en antena?
Originalidad	Otras emisiones
Origen de la adaptación	Presencia de público
Adaptadores	Tipo de emisión
Nombre del adaptador	Género
Dirección	¿Tiene capítulos?
Duración	Número de capítulos
Fecha de emisión en directo	Temática
Año	

Esta ficha fue aplicada a cada una de las unidades de análisis, para, a continuación, tratar todos los datos recolectados mediante el *software* SPSS (IBM) con el fin de efectuar frecuencias y cruces de variables, y utilizando Word (Microsoft) para elaborar las diferentes tablas.

Hay que señalar que, para componer el cuestionario y la ficha de análisis, fueron de gran utilidad los trabajos precedentes –clasificaciones de géneros y estudio de casos- de Gambaro y Ferraz (2021), Guarinos (2000 y 2009), Guerrero, Ruiz y Cristofol (2019), Huwiler (2005), López-Vilafranca (2019 y 2021), Marchán y Galletero (2022) y Rodero y Xoengas (2005). En todo caso, no se ha pretendido revisar la clasificación de géneros de ficción sonora, puesto que el auge del *podcast* puede hacer necesaria su revisión en cuanto a describir la realidad actual de las producciones radiofónicas.

Resultados

Trabajo y vocación: el papel de los productores en la recuperación de la ficción

El consenso existente en la academia en torno a las razones por las que se produjo el declive de la ficción radiofónica –alto coste de las producciones y predominio de la información en directo a raíz de la llegada de la democracia- es compartido también por los profesionales del sector que, casi medio siglo después, participan en su despertar. Los representantes de las cadenas no solo coinciden al señalar las causas de su ocaso,

sino también, en términos generales, al apuntar los motivos por los que está recuperándose.

Ana Alonso (Cadena SER) considera que estamos ante “un panorama alentador”. Una etapa, que, en buena medida, se debe –afirma- al *podcast*: “sin duda, el móvil y las nuevas formas de consumo favorecen su propagación, porque el audio permite recuperar las manos y la mirada”. Además, destaca: “ofrece mucha libertad: serialidad, duración, internacionalización, etcétera, y también la posibilidad de dirigirse a un nicho concreto”. Orrantía (COPE) añade: “el boom del *podcast* ayuda a entender el resurgir de un género que nació en la radio y que trabaja con los mismos elementos”. También Mayca Aguilera (RNE) considera: “la ficción ha vuelto y lo ha hecho por la aparición del *podcast* y gracias a los móviles y a los nuevos dispositivos”. Por su lado, María Jesús Moreno (Onda Cero) está convencida de que “el oyente se está habituando a escuchar ficciones en este formato mucho más que en la radio”.

En todo caso, los consultados no se circunscriben al auge del *podcast* para explicar este fenómeno. A juicio de Alonso, otra de las claves radica en la evolución de la ficción: “se ha adaptado a los tiempos y a nuestros oídos. Han cambiado el estilo, el guion, la realización, la interpretación de los actores... Y cuanto más ficción consumimos, más queremos”. Igualmente, de nuevo pensando en las ventajas del *podcast*, Aguilera considera que se ha producido “un cambio en la forma de consumir audio, es decir, no tener que estar atado a un día y a una hora, sino poder consumir a la carta en el momento que apetezca y la cantidad que se desee”. Orrantía incide en esta cuestión, puesto que mientras que “el pasado fue analógico, estático y colectivo, el presente es digital, móvil, personal y experimental”. Con un enfoque centrado en el sector, Moreno afirma que, tras décadas en las que las emisoras pensaban que “todo lo que no tuviera un fondo informativo o de realidad, desmerecía, ahora, sin embargo, han aprendido que la ficción puede entretener y se puede utilizar para formar”. Resume: “nos estamos quitando el miedo a hacer una radio más entretenida y menos informativa”.

Aunque RNE siempre mantuvo encendida la llama, Aguilera reconoce que las cadenas están recuperando la ficción porque “se han dado cuenta de que funciona de maravilla”. Desde su punto de vista, si lo hacen de manera limitada, es, por un lado, por una cuestión económica: “Si no fuese tan costoso, se produciría mucho más”, y, por otro lado, porque “apenas hay guionistas especializados y mucho menos profesionales de

realización y diseño sonoro”. Según Aguilera, no hay escuela: “últimamente, se había entendido que los profesionales de la radio eran el periodista y el técnico de sonido y no es así. Antes había otros: locutores, actores, guionistas, etcétera”.

Diferente es el caso de las cadenas comerciales, a las que, según Moreno, “les está costando mucho”. Señala: “si se está haciendo es, sobre todo, porque hay profesionales que lo están impulsando”, como manifiesta Carlos Alsina en Onda Cero: “desde el principio, se empeñó en recuperar la ficción y, poco a poco, ha ido conquistando un espacio, demostrando que es un producto interesante”. De hecho, como recuerda Alonso, “las cifras avalan el interés de la audiencia”, precisa, además, que “las mejores iniciativas han partido, fundamentalmente, de las cadenas”, en referencia a las promovidas desde 2016 por Podium Podcast, que, inicialmente, fue impulsada por la Cadena SER. También en lo que toca a las empresas, Orrantía pone el acento en que la ficción “es un género con el que las radios pueden alcanzar nuevas audiencias que no siguen necesariamente la actualidad y el directo”; más incluso, “la radio podría probar con ella modelos de suscripción, ya que, en general, son productos de calidad que permiten experimentar con nuevas formas de narrar y de presentar el sonido, así como de desarrollar contenidos *transmedia*”.

A pesar de este renovado interés, no son pocos los obstáculos con los que se encuentran las cadenas a la hora de producir ficción, ya que, al fin y al cabo, como advierte Ana Alonso, de la Cadena SER, “no deja de ser un género todavía desconocido para el gran público” y observa que lo constata cuando le cuenta a alguien a qué se dedica. Desde su punto de vista, “cuanto más se produzca habrá más público, más necesidad y más recursos”. Con respecto a la falta de hábito de escucha, María Jesús Moreno, de Onda Cero, apunta: “cada cadena se lo piensa mucho a la hora de modificar la parrilla y los formatos de informativos, magazines y deportes en unas franjas horarias determinadas”. Por su parte, Andoni Orrantía, de COPE, pone el acento en que “una ficción sonora de calidad exige recursos económicos y personal”, y que “son dos hándicaps para la radio”. Por eso, está convencido de que “cuando crezca el modelo de suscripción y haya oportunidades reales de negocio, las cadenas apostarán mucho más por este género”. En el caso de RNE, Mayca Aguilera reconoce que si no producen más ficción es por falta de personal: “el equipo lo formamos dos personas que hacemos todo, excepto la interpretación”.

Una cuestión importante, en lo que corresponde a los contenidos, es la de los criterios conforme a los cuales se decide adaptar una obra para la radio o bien, redactar una original. A este respecto, en RNE parten de dos escenarios, según explica Aguilera:

Nosotros funcionamos con convenios culturales, por lo que la decisión sobre si el contenido es original o una adaptación está supeditada a los autores a los que el patrocinador o el festival quieran dar más visibilidad en cada momento, ya sean Delibes, Pardo Bazán, Xirgu... Por ese motivo, muchas veces, las obras son adaptadas, son grandes clásicos. En otras ocasiones, las escogemos por un reto puramente profesional como, por ejemplo, *Blade runner*, *El jovencito Frankenstein*, Truman Capote... Es un reto conseguir que esas obras se entiendan solo con sonido y, generalmente, los hemos hecho con La Casa Encendida, siempre abierta a nuestras propuestas.

En el caso de COPE, 'Sin mi identidad' es un contenido original, y, en el de Onda Cero, explica Moreno, la decisión le corresponde a Alsina: "al principio, experimentó con la adaptación y, más tarde, cuando ya iba acumulando experiencia, pasó a redactar sus propios guiones originales". En cambio, Alonso tiene un punto de vista diferente: "diría que hay muchos (criterios) y que responden a distintos intereses, tantos como productores".

Con respecto a la duración, no hay dudas. Los productores consideran que debería estar en función de lo que necesita cada historia: "esa debe ser la duración de una ficción sonora y de cada uno de sus episodios", señala Andoni Orrantia (COPE). Igualmente, Mayca Aguilera (RNE), considera que "una pieza de diez minutos puede resultar larga y otra de una hora puede ser entretenida", y Ana Alonso (Cadena SER) formula las siguientes preguntas: "¿qué debe durar una película, cuánto un documental o una obra de teatro?". En todo caso, guiada por la experiencia, reconoce que la duración efectivamente se ve condicionada cuando se trata del episodio de una serie: "como directora y oyente, prefiero que sean más cortas, entre 20 y 35 minutos, y que te quedes con ganas de más. O que tengan diferentes duraciones en función de las historias, los giros, etc.". Lo mismo piensa María Jesús Moreno (Onda Cero):

La duración de las ficciones está en función de cómo se vayan a distribuir. En general, todo lo que se hace en radio no debería de exceder más allá de entre 10 y 20 minutos, porque el oyente se puede aburrir, pero también se pueden hacer ficciones largas, como las de Navidad, y creo que hemos sido capaces de mantener la atención del oyente durante casi una hora.

En relación con el diseño de la identidad gráfica, en el caso de la radio pública disponen de un departamento específico que, habitualmente, se encarga de hacerla, incluida la cartelería para los directos, aunque, en los últimos tiempos, como apunta Aguilera, "una parte del trabajo se ha externalizado a través de los convenios culturales". En el caso de Onda Cero este proceso se ha realizado siempre de forma interna. Al principio, relata Moreno, se ocupaba el equipo de multimedia, pero ahora,

relata, “es un miembro de ‘Más de uno’, Diego Fortea -graduado en Bellas Artes y con mucho talento-, el que se encarga de diseñar los bocetos hasta dar con el idóneo”. En la Cadena SER no hay una única forma de proceder, sino que depende de cada producción, y en COPE existe un protocolo que parte de proporcionar un *briefing* a los diseñadores con toda la información y, a partir de ahí, crear los bocetos, que pueden estar alineados con la identidad visual de la cadena o ser distintos, en función de lo que se decida.

En cuanto a las fechas de emisión o al decidir si se trata de una sola entrega o de una serie, los motivos que mueven a cada cadena son dispares, aunque todas aducen razones de oportunidad. La práctica habitual de RNE es emitir las producciones dentro de la programación de sus cadenas (Radio Nacional y Radio 3), como confirma Mayca Aguilera:

Los santos inocentes, por ejemplo, fue estrenada dentro de un programa cultural de RNE de bastante prestigio: *El ojo crítico*. El programa añadía un plus, el análisis de la obra con especialistas en el tema, en su autor (Delibes) y en esa literatura (...) Y, además, permite sumar la opinión de la gente que ha realizado ese producto, tanto desde el punto de vista de la dirección, la realización o los actores.

A menudo, las ficciones se programan coincidiendo con conmemoraciones o con eventos organizados por las entidades colaboradoras (Festival de Teatro Clásico o La Casa Encendida), representándose en directo y cara al público. Fuera de la emisión y en cuanto a la periodicidad de su publicación en la web, Aguilera detalla, “donde tienen una segunda vida de descargas y de gente que no escucha radio, pero que sí consume web, que sí consume *podcast*”; se decantan por hacerlo por entregas en vez de subirlas de golpe. Explica: “igual que ocurría con las radionovelas. De una sola vez, jamás. Siempre van a empezar emitiéndose en la radio, nunca van a ir directamente a la web, a no ser que sean productos que se han diseñado específicamente”. Coincide Ana Alonso (Cadena SER) en el caso de los *podcasts* nativos, ya que, interpreta, “la serialización causa un impacto más prolongado”.

Al principio, en Onda Cero, las producciones solo se subían a la web porque, como relata Moreno, “aún no se confiaba en este contenido”; “hoy en día, se suelen emitir”, añade. En concreto, la forma de difundirlas está en función de si son individuales o una serie. Por ejemplo, las de una sola entrega se programan en momentos concretos del año o con motivo de efemérides: bien Navidad y Año Nuevo, bien las conmemoraciones del Día Mundial de la Radio, la llegada del hombre a la Luna, el entierro de Pérez Galdós, entre otros. Luego, van a la web. En cambio, en el caso de las series, “se emite un capítulo en directo que da inicio y, a partir de ahí, se

llevan al repositorio de una sola vez”. Además, como ocurre en RNE, en Onda Cero también se busca algún contenido extra el día de la emisión para animar a los oyentes a descargar la serie completa.

La práctica de incluir las ficciones en los denominados ciclos especiales de programación (Navidades, Semana Santa y verano), es compartida también por la Cadena SER con su *Cuento de Navidad*, y por COPE. De hecho, esta produjo un cuento, y los episodios de ‘Sin mi identidad’ fueron emitidos y publicados en la web semanalmente durante el verano de 2018. Sin embargo, Orrantia reconoce que, actualmente, barajan otra estrategia:

Lanzaríamos todos los episodios a la vez. Eso permite al usuario saber ante qué contenido está y administrar su tiempo para consumirlo. De la otra forma, debes crear un vínculo con el usuario para que no te deje de consumir con el paso de las semanas. Debes asegurarte cómo se suscribirá a ese contenido. Si no, la tasa de retención será baja a medida que avancen los episodios.

Caso aparte son las representaciones en directo y con público por RNE, transmitidas por Radio 3. Se trata de una señal de identidad la cadena estatal, como destaca Aguilera:

Hacer un directo añade mucho plus, porque se genera una atmósfera, una gran química entre el equipo y el público, que reacciona a lo que va escuchando. Esa magia hace que todo fluya y sume; que los actores se crezcan y que el producto quede muchísimo más fresco. Obviamente, tiene defectos: actores que se equivocan y nos equivocamos, también nosotros. Pero esa es la magia de hacer directo. Esa es una de las grandísimas virtudes de la radio, que nosotros no hemos perdido con la ficción, cosa que sí que pierde el *podcast*.

Una década fecunda: el despertar del género, paso a paso

Como se ha señalado, durante la última década, la ficción ha experimentado un crecimiento progresivo, tanto en número de piezas producidas, como en el tiempo de emisión. Desde 2012 hasta 2021 se han creado, emitido y publicado un total de 60 obras: 26 de RNE, 21 de Onda Cero, 11 de la Cadena SER y dos de COPE (ver figura 1).

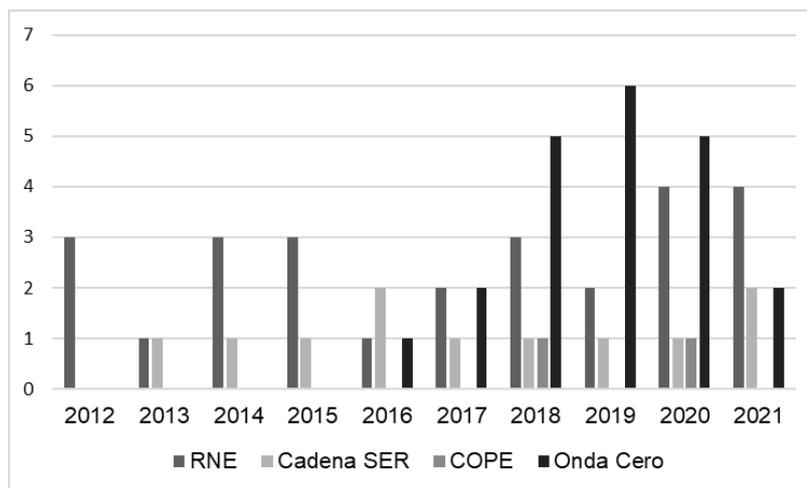


Figura 1. Evolución de la producción de ficciones por cadenas (2012-2021).

RNE produjo en 2012 *La vida de Brian*, *El último trayecto de Horacio Dos* y *Alanda*, y, al año siguiente, *Un mundo feliz*. A partir de 2014, comenzó a promover en torno a tres ficciones por temporada. *Blade Runner*, *La isla del tesoro* y *Platero y yo* en 2014. En 2015 se emitieron dos adaptaciones: *El joven Frankenstein* y *Sherlock Holmes: el signo de los cuatro* y empezó la emisión de la adaptación de la novela *El Quijote*, bajo el título *El Quijote del siglo XXI* que se extendió hasta 2016, cuando se puso en antena *Café de artistas*. En 2017 se produjeron *Jekyll y Hyde* y *Lorquiana*, y en 2018 *Casa con dos puertas mala es de guardar*, *No volveré a pasar hambre* y *A sangre fría*. En 2019 se emitieron *Sor Juana Inés, con el favor y el desdén* y *Alicia en el país de las maravillas*. La nueva década arrancó con *Reformatorio de madres y padres*, *Un candidato para el fin del mundo* (Premio Margarita Xirgu), *Magallanes, el viaje infinito* y *El monte de las ánimas*. Finalmente, en 2021 hubo una nutrida producción, ya que a *Dentro de la pirámide de Keops*, *La reina muerta* y *Ventajas de viajar en tren* se añadió la serie *Los santos inocentes*.

Por su parte, como se ha dicho, la Cadena SER produjo en 2013 el primer *Cuento de Navidad*. Desde entonces, se han emitido bajo este título *Our town* en 2014, *Qué bello es vivir* en 2015, *Cuento de Navidad* en 2016, *La gran familia* en 2017, *Mujercitas* en 2018, *Peter y Wendy* en 2019, *El amor en los tiempos del cólera* en 2020 y *Pinocho* en 2021. Además, entre 2016 y 2017 se emitió la serie *Negra y criminal*, mientras que la sección *Mirando al espacio* del programa *Si amanecemos vamos* comenzó en 2021.

Onda Cero debutó en 2016 con la emisión de *Descenderéis, por supuesto*. A partir de ese momento ha ido ampliando anualmente su número de producciones. *Parece que la radio ha venido para quedarse* y *El mago de Oz* se emitieron en 2017 y en 2018 se

alcanzaron las cinco producciones anuales: *Siente un pobre a su mesa*, *¿Qué fue de Brian?*, *Cómpreme una radio*, *Wonderland. Un país para enmarcar* y la serie *A sangre y fuego*. Otras tantas se emitieron en 2019: *Madre en Belén* (con la actriz Lola Herrera), *La hoja de Pascua*, *Milagro en la gran ciudad*, *Celia en la revolución* y *La última emisión*. Ese mismo año también transmitió la recreación de los 50 años de la misión Apolo XI a la Luna. En 2020 vuelve a producir *Madre en Belén* (protagonizada por Blanca Portillo) y distintas recreaciones: *75 años después de Auschwitz*, *El día de la victoria*, *Del sinhilismo al broadcasting: así nació la radio* y *Retransmisión del entierro de Benito Pérez Galdós*. Durante 2021, solo produjo dos ficciones, el musical *Regreso a Calabuch* y el último capítulo de la serie documental *1931* que se realizó en directo.

Como se ha mencionado, la última cadena en sumarse fue COPE, en 2018, con la radionovela *Sin mi identidad*, si bien en la Navidad de 2020 también emitió la ficción *Susurros de espera y confianza*.

Observando la forma en que se conciben estas producciones, hay que señalar que la mayor parte son emitidas en una sola entrega, ya sea en forma de adaptaciones o recreaciones. Son 53: 24 RNE, 19 Onda Cero, nueve la Cadena SER y una COPE. En cuanto a las series, se han producido siete en la última década: dos a cargo de RNE y otras tantas de Onda Cero y Cadena SER, además de una en COPE (ver tabla 3).

Tabla 3. Tipo de emisión de la ficción sonora

	Capítulos	Independiente	Total
RNE	2	24	26
Cadena SER	2	9	11
COPE	1	1	2
Onda Cero	2	19	21
Total	7	53	60

Del total de las producciones, en las series, predomina la creación original frente a las adaptaciones, que, sin embargo, son la opción preferida para las ficciones de emisión independiente. De las 60 obras analizadas, 24 son originales (5 de ellas, recreaciones de Onda Cero) y 36 adaptaciones. De todas ellas, 53 se presentaron en forma de emisiones independientes y siete como series (ver tabla 4).

Tabla 4. Originalidad en función del tipo de emisión

Tipo de emisión	Emisión independiente			Emisión en capítulos			Total		
	Original	Adaptación	Recreación	Original	Adaptación	Recreación	Original	Adaptación	Recreación
RNE	9	15	0	0	2	0	9	17	0
Cadena SER	0	9	0	1	1	0	1	10	0
COPE	0	1	0	1	0	0	1	1	0
Onda Cero	7	7	5	1	1	0	8	8	5
Total	16	32	5	3	4	0	19	36	5

Atendiendo al origen de las adaptaciones, en un 54,3% de los casos procede de novelas de éxito como en las producidas por RNE: *Un mundo feliz* de Aldous Huxley (2013), *La isla del tesoro* de Robert Louis Stevenson (2014), y *El Quijote del siglo XXI* (2015) con 10 episodios. Onda Cero también realizó su versión de la obra de Cervantes con *Andante* (2016) con 10 entregas y adaptó el conjunto de nueve relatos que comprenden la obra *A sangre y fuego* de Manuel Chaves Nogales (2018) o *Celia en la revolución* de Elena Fortún (2019). La Cadena SER ha emitido adaptaciones como *Mujercitas* de Louisa May Alcott (2018), *Peter y Wendy* – basada en *Peter Pan* de James M. Barrie (2019)- o *El amor en los tiempos del cólera* de Gabriel García Márquez (2020). Del mismo modo, las películas y las obras de teatro han supuesto el 28,6% de las adaptaciones. Se da la circunstancia de que la película *La vida de Brian* de Monty Python se ha adaptado dos veces: RNE (2012) y Onda Cero (2018).

En esta tarea de adaptación hay que destacar, por su volumen de producción, Alfonso Latorre, colaborador habitual de RNE, que ha firmado un 42,9% del total de las realizadas en la última década (15). La cadena pública solo ha recurrido en dos ocasiones a otros autores: Francisco Rico adaptó *El Quijote del siglo XXI* y Luis García Montero *Casa con dos puertas mala es de guardar* de Pedro Calderón de la Barca. En segundo lugar, en Onda Cero destacan Carlos Alsina –con un 20% del total las adaptaciones durante estos diez años-, el escritor Andrés Trapiello (*Andante*) y los guionistas Jorge Abad y Carlos Zúmer. En la Cadena SER, es habitual la participación de literatos como Juan Cavestany (*Our town* y *Cuento de Navidad*), Eduardo Mendoza (*¡Qué bello es vivir!* y *Cuento de Navidad*) y María Dueñas (*Mujercitas*). Otros autores que han participado en estas adaptaciones navideñas son Ángeles Caso (*Peter y Wendy*), Esther García Llovet (*Pinocho*), José Antonio Pérez Ledo (*La gran familia*), Pablo Remón (*El amor en los tiempos del cólera*), y Mona León y Teo Rodríguez (*Negra y criminal*). En cuanto a las ficciones originales, destaca, de nuevo, Carlos Alsina (Onda Cero).

Otro aspecto importante que se debe estudiar y tener en cuenta es la temática predominante de estas producciones. Como puede observarse en la figura 6, predominan las ficciones históricas (31,7%) y las navideñas (16,7%), que representan casi la mitad de las producciones. Le siguen las de ciencia ficción (15%), las costumbristas y las de terror y fantasía (18,3%).

Tabla 5. Temática de la ficción sonora

Temática	Unidades	Porcentaje
Historia	19	31,70%
Navidad	10	16,70%
Ciencia Ficción	9	15,00%
Fantasía	5	8,30%
Costumbrismo	3	5,00%
Terror	3	5,00%
Aventuras	2	3,30%
Romántico	3	5,00%
True Crime	1	1,70%
Naturaleza	1	1,70%
Suspense	1	1,70%
Política	1	1,70%
Policíaco	1	1,70%
Enredo	1	1,70%
Total	60	100,00%

En cuanto a la duración, en lo que se refiere a las piezas emitidas dentro de un programa, se aprecia que no llegan a la hora de duración, como por ejemplo *Dentro de la pirámide de Keops* del programa *Espacio en blanco* de RNE, con 35 minutos. En el caso de Radio 3, que suele acoger las emisiones en directo, no existe la limitación de tiempo, ya que esta emisora temática musical no cuenta con boletines horarios. En general, las adaptaciones superan la hora de duración, con una media de una hora y siete minutos, mientras que las piezas originales no exceden la hora (56 minutos de media) y las recreaciones la rebasan (71 minutos de media). Las series no están por encima de la media hora, como ocurre en *Los santos inocentes* de RNE, con episodios de en torno a 18 minutos o *A sangre y fuego* de Onda Cero, que rondan los 15 (ver tabla 6).

Tabla 6. Duración media de la ficción sonora

	Independiente	Capítulos	Total
RNE	1:10:02	0:29:06	1:06:53
Cadena SER	1:17:35	0:18:35	1:05:47
COPE	0:54:25	0:27:00	0:40:42
Onda Cero	1:08:42	0:14:07	1:03:30
Total	1:10:25	0:21:31	1:04:36

Atendiendo al número de capítulos, es necesario establecer una distinción entre cadenas, pues no es homogénea. La media de COPE, RNE y Onda Cero está en las seis entregas, mientras que en la Cadena SER la cifra es superior, ya que suma los 41 episodios de *Negra y criminal* y los 24 de *Mirando al espacio*.

En relación con la emisión, estas ficciones suelen programarse, como se ha comentado, en días enmarcados en los denominados ciclos especiales de programación. Esto ocurre habitualmente en Navidad: *Cuento de Navidad* en la Cadena SER; *Madre en Belén*, *Milagro en la gran ciudad*, *La hoja de Pascua* y *Regreso a Calabuch* en Onda Cero y *Susurros de espera y confianza* en COPE, y también en verano, como ocurre con *Sin mi identidad* (también de COPE). En el caso de los creados y emitidos *ad hoc* para la programación de la cadena durante efemérides, como, por ejemplo, el Día Mundial de la Radio o durante otros ciclos especiales –como la Semana Santa de 2018 con *Qué fue de Brian* en Onda Cero o el día de difuntos de 2021 con *El monte de las ánimas* de RNE-, se han llegado a emitir en otras fechas y franjas horarias en forma de reemisiones. Las series, sin embargo, únicamente pasan a formar parte de los repositorios web (ver tabla 7).

Tabla 7. Frecuencia de reemisión de la ficción sonora de emisión independiente

	Presente	Porcentaje
RNE	16	66,67%
Cadena SER	7	77,78%
COPE	0	0%
Onda Cero	3	15,79%
Total	26	49,06%

Las adaptaciones en forma de radioteatro, representado en directo con público, se han convertido en una seña de identidad de la ficción sonora de RNE. Habitualmente, estas transmisiones se realizan por Radio 3, desde los escenarios de La Casa Encendida de Madrid y el Festival de Teatro Clásico de Almagro.

Conclusiones

A tenor de los resultados, se puede afirmar que el resurgir de la ficción y el auge del *podcast* entre 2012 y 2021 constituyen fenómenos coincidentes, si bien, en el caso de la radio, no discurren de forma paralela, sino que se entrecruzan, evidenciando cómo el *podcasting* se ha convertido en un factor clave a la hora de que los dramáticos vuelvan a tener presencia, aunque sea limitada, en las parrillas, como señalan las fuentes consultadas.

Asimismo, según lo comentado por los responsables de las producciones, algunas características de este formato de audio están beneficiando a la ficción una vez se ha emitido, sobresale la posibilidad que se ofrece al oyente de escoger la obra que desea y escucharla en cualquier momento haciendo otra actividad. Se trata de una experiencia personal y también más íntima (McHugh, 2022). Además, esta nueva forma de consumo tiene su reflejo en las producciones. De un lado, no las constriñe a su emisión en directo, como antaño, sino que reciben una segunda vida en la web, contribuyendo así a compensar el esfuerzo que supone hacerlas. De otro, propicia la evolución de los contenidos y las técnicas de producción.

De esta manera, en los últimos diez años, la producción ha evolucionado significativamente, y se sumaron a ella todas las cadenas, en mayor o menor medida. De las tres únicas piezas de RNE en 2012, se pasó a las cinco de tres de las cadenas en 2017 y a las 10 de 2018 a cargo de la totalidad de las cadenas; para, a partir de ese momento, mantenerse en nueve durante 2019 y llegar a 11 en 2020 y a ocho en 2021. RNE es la que tiene una mayor producción, con un 43,3% de las ficciones, seguida por Onda Cero con un 35%. A pesar de este incremento, conforme a la información recabada entre los profesionales, la producción sigue siendo limitada, sobre todo, a causa de su coste, que, aun siendo modesto, excede de lo que presupuestan habitualmente las cadenas, y por la falta de personal especializado. Esta última cuestión podría dejar de ser un inconveniente, pues su recuperación estaría ayudando a reconstruir la escuela perdida.

Por otro lado, no hay grandes diferencias en lo que tiene que ver con los géneros, pues décadas después, se sigue apostando por la entrega única en forma de adaptaciones principalmente, en línea con los antiguos *teatros del aire*, y por la división en episodios de las ficciones, hoy herederas de las radionovelas de antaño, uno de los géneros más puros (Guarinos, 2000). Hay que destacar que, desde 2012 hasta 2021, hubo 53 producciones de este tipo, frente a siete series. Sin duda, es el formato predominante.

También sobresalen las adaptaciones sobre las ficciones originales, lo que, de nuevo, nos retrotrae a los inicios de este género radiofónico, cuando también destacaban (González-Conde, Ortiz Sobrino y Prieto, 2019). Concretamente, son 36 de 60 producciones, un 60%. Con respecto a la elección de la obra que se adapta o el tema sobre el que se redacta el original, no parece que haya una línea editorial concreta, sino que depende más bien de la oportunidad –conmemoraciones de grandes autores o efemérides-, a menudo vinculada al patrocinio de las producciones; o, sencillamente, responde a los gustos y retos de sus productores. Dicho esto, la temática más recurrente es la histórica, muy por encima de las tramas románticas del pasado, particularmente omnipresentes en la edad de oro de este género radiofónico (Barea, 1994).

La cuestión de la duración siempre es relevante. Las emisiones independientes rondan los 70 minutos, ajustándose algunas a la hora, lo que evidencia que se ha tenido en cuenta que iban a ser emitidas en la programación habitual y, por lo tanto, han descontado el boletín. En cuanto a las series, la mayoría tienen una duración que va de los tres minutos hasta los 30, siendo la media 21 minutos. En este sentido, aunque hay cierto consenso entre los productores al señalar que la duración debe estar en función de lo que necesite cada historia, el hecho de que sean emitidas acaba constriñéndolas.

En lo que corresponde a la distribución, no hay acuerdo en cuanto a la estrategia a aplicar en el caso de las ficciones de entrega única, ni con respecto a las series, más allá de que, una vez emitidas, engrosen los repositorios abiertos (Rodríguez Luque, Alonso y Legorburu, 2020). En el caso de las primeras, se puede afirmar que su puesta en antena está ligada bien a efemérides y celebraciones, es decir, al contenido, como en RNE; bien a oportunidades de programación, como sucede en las cadenas comerciales. En este caso, se suelen tener en cuenta, más que nada, para los ciclos especiales de programación, sobre todo las fiestas navideñas, ya que son momentos *valle* de la actualidad, en los que, además, el tempo vital de la audiencia es semejante al del fin de semana.

De la misma manera, también se puede apreciar una divergencia significativa en lo que toca a las series. Mientras que COPE y Onda Cero prefieren subirlas completas a la web, lo que permite el *atracción*; la Cadena SER y RNE se decantan por hacerlo periódicamente, en línea con las radionovelas del pasado (Ayuso, 2013), para conformar una comunidad. Justamente, el *podcast* se debate permanentemente entre ambas estrategias.

Hace cincuenta años, cuando la ficción sonora cayó en su letargo, pocos se aventuraban a vaticinar que acabaría despertando; solo sus más fieles defensores (Nieto, 2005). Sin embargo, lo cierto es que, ya en el siglo XXI, se está desperezando. No es tarea fácil, como pone de manifiesto la evolución experimentada por la producción en los últimos años, pero su progresión resulta alentadora. Solo el tiempo dirá si estos inseguros pasos, después de décadas de parálisis, cobrarán fuerza hasta volver a dejar huella en la audiencia.

Lo que parece razonable pensar es que su futuro, como el de tantos otros contenidos sonoros, va a estar, necesariamente, en manos de la radio y el *podcast*. En este sentido, lo que, en principio podría haber sido una limitación a esta investigación, esto es, el análisis de las ficciones sonoras nativas digitales, impulsadas por plataformas como Audible, Podium Podcast o Spotify; puede resultar una oportunidad, ya que abre la puerta a nuevas investigaciones.

Referencias

- Afuera, A. (2020). La extinción del género dramático de la radio de la Transición (1970-1980). En P. López-Villafranca y S. Olmedo (Coords.), *Radioteatro. Olvido, renacimiento y su consumo en otras plataformas* (pp. 39-60). Comunicación Social.
- Afuera, A. (2021). *Aquí, Unión Radio. Crónica de la primera cadena española (1925-1939)*. Cátedra.
- Aguilera, M. y Arquero, I. (2017). La ficción sonora y la realización en directo: el reto de RNE. *Área Abierta*, 17(1), 117-146.
- Arias, E. (2008). El serial radiofónico como producto de creación: análisis de la estructura del primer capítulo de 'Ama Rosa'. En VVAA, *I+C Investigar a comunicación*. USC.
<https://aec.org/santiago2008/Congreso08/Actas/contents/pdf/comunicaciones/474.pdf>
- Arias, E. (2013). Análisis de las características narrativas de la serie radiofónica Taxi Key. Tesis doctoral (inédita). Universidad Pontificia de Salamanca.
- Arquero, I. (2017). Ficción radiofónica. *Área Abierta*, 17(1), 117-146.
- Asociación para la Investigación de los Medios de Comunicación (2022): *Navegantes en la Red 2021*. AIMC.
- Ayuso, E. (2013). La recepción de la radio dramática en España (desde la posguerra a 1971). *Index Comunicación*, 3(1), 167-185.
- Ayuso, E. (2014). *Pedro Pablo Ayuso, una voz en el aire. Biografía de un actor de radio*. CEU Ediciones.
- Barea, P. (1994). *La estirpe de Sautier: la época dorada de la radionovela en España (1924-1964)*. El País-Aguilar.
- Balsebre, A. (Coord.) (1999). *En el aire. 75 años de radio en España*. Progresá.
- Balsebre, A. (2001). *Historia de la radio en España*. Vol. I. Cátedra.
- Balsebre, A. (2002). *Historia de la radio en España*. Vol. II. Cátedra.
- Bardin, L. (1986). *Análisis de contenido*. Akal.
- Berry, R. (2016). Podcasting: Considering the Evolution of the Medium and its Association with the word Radio. *Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media*, 14(1), 7-22. http://dx.doi.org/10.1386/rjao.14.1.7_1.

- Bonet, M. y Sellas, T. (2019). Del flujo al stock: el programador radiofónico ante la gestión del catálogo digital. *El Profesional de la Información*, 28(1).
<https://doi.org/10.3145/epi.2019.ene.09>.
- Bonini, T. (2015). The second age of podcasting: reframing podcasting as a new digital mass medium. *Quaderns del CAC*, 41(18), 21-30.
- Bottomley, A. J. (2020). *Sound Streams. A Cultural History of Radio-Internet Convergence*. University of Michigan Press.
- Chignell, H. (2015). *Radio Drama*. Routledge.
- Crook, T. (1999). *Radio Drama. Theory and Practice*. Routledge.
- Dann, L. (2014). Only Half the Story: Radio Drama, Online Audio and Transmedia Storytelling. *Radio Journal. International Studies in Broadcast & Audio Media*, 12(1-2), 141-154. https://doi.org/10.1386/rjao.12.1-2.141_1.
- Faus, A. (2007). *La radio en España (1896-1977)*. Taurus.
- Fernández-Sande, M. (2006a). *Los orígenes de la radio en España. La competencia entre Unión Radio y Radio Ibérica (1925-1927)*, Vol. I. Fragua.
- Fernández-Sande, M. (2006b). *Los orígenes de la radio en España. La competencia entre Unión Radio y Radio Ibérica (1925-1927)*, Vol. II. Fragua.
- Fernández-Sánchez, M. (2004). *Radio 3. Rescate de un recuerdo*. Espejo de Tinta.
- Ferraz, N. (2004). A dramatização sonora: formatos, interpretação e sonoplastia”. En A. Barbosa; A. Piovesan y R. Beneton, Rádio (Orgs.), *Rádio: sintonia do futuro* (pp. 115-130). Paulinas.
- Gallardo, F. (2011). *Lo que nunca muere. La radio nació para quedarse*. Netbiblo.
- Gallego, J. I. (2010). *Podcasting. Nuevos modelos de distribución para los contenidos sonoros*. UOC.
- Gambaro, D. y Ferraz, N. (2021). Do Radiodrama ao Podcast: Em Busca de um Referencial Teórico para Analisar Novas Peças Dramatúrgicas. *Comunicação Pública*, 16(31). <https://doi.org/10.34629/cpublica.50>.
- García-Marín, D. (2019). La radio en pijama. Origen, evolución y ecosistema del podcasting español. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 25(1), 181-196. <https://doi.org/10.5209/ESMP.63723>.
- Ginzo, J. y Rodríguez-Olivares, L. (2004). *Mis días de radio. La España de los 50 a través de las ondas*. Temas de Hoy.

- Godínez, F. (2015). Revisando el radiodrama en la actualidad. *Comunicación y Medios*, 31, 133-149. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2015.35769>.
- Gómez-García, S. y Cabeza, J. (2013). Oír la radio en España. Aproximación a las audiencias radiofónicas durante el primer franquismo (1939-1959). *Historia Crítica*, 50, 104-131.
- González-Conde, J.; Ortiz, M. A. y Prieto, H. (2019). El radioteatro en España: marco de referencia para una aproximación diacrónica. *Index Comunicación*, 9(2), 13-34. <https://doi.org/10.33732/ixc/09/02Elradi>.
- Guarinos, V. (2000). *Géneros ficcionales radiofónicos. Revisión de conceptos y propuesta de una nueva tipología*. MAD.
- Guarinos, V. (2009). *Manual de narrativa radiofónica*. Síntesis.
- Guerrero, D.; Ruiz-Mora, I. y Cristofol, C. (2020). Propuesta metodológica para la investigación con pódcast: el análisis de los programas radiofónicos de ficción de Podium Podcast. En P. López-Villafranca y S. Olmedo Coords.), *Radioteatro. Olvido, renacimiento y su consumo en otras plataformas* (135-164). Comunicación Social.
- Hand, R. J. y Traynor, M. (2011). *The Radio Drama Handbook. Audio Drama in Context and Practice*. Continuum.
- Hendy, D. (2008). *Life on Air: A History of Radio Four*. OUP Oxford.
- Hernando, M. (2015). Jóvenes y ficción radiofónica. Terror y adaptaciones como apuesta segura para la ficción en Radio Nacional de España. En F. Peinado (Coord.), *Formación, perfil profesional y consumo de medios de alumnos en Comunicación*. (133-145). Latina, Cuadernos Artesanos de Comunicación.
- Hernando, M. (2017). *Ficción Sonora. Análisis de Contenido de las emisiones en Radio Nacional de España (2009-2015)*. Tesis Doctoral (inédita). Universidad de Valladolid.
- Hernando, 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), 113-122. <http://dx.doi.org/10.5209/hics.64888>.
- Huwiler, E. (2005): Storytelling by Sound: a Theoretical Frame for Radio Drama Analysis. *Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media*, 3(1), 45-69. <https://doi.org/10.1386/rajo.3.1.45/1>

- Newman, N. *et al* (2022). *Digital News Report*. Instituto Reuters-Universidad de Oxford.
- Interactive Advertising Bureau (2022). *Estudio de Audio Online 2021*. IAB Spain.
- Kieve, R. S. (1945). *El arte radiofónico*. Ediciones y Publicaciones Españolas.
- Linares, R. y Neira, E. (2017). Serial, el programa que resucitó el podcasting. *Área Abierta*, 17(1), 73-82. <https://doi.org/10.5209/ARAB.53356>.
- López-Merayo, A. (2012). El género negro y policíaco en los seriales radiofónicos. En J. Sánchez-Zapatero y A. Martín-Escribà (Eds.), *El género negro: el fin de la frontera* (521-528). Andavira.
- 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*, 12(2), 65-78. <https://doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/disertaciones/a.6547>.
- López-Villafranca, P. y Olmedo, S. (2020). La ficción sonora transmedia en RTVE: la revitalización de la radio al amparo del éxito de las series televisivas en España. En P. López-Villafranca y S. Olmedo (Coords.), *Radioteatro. Olvido, renacimiento y su consumo en otras plataformas* (pp. 115-134). Comunicación Social.
- López-Villafranca, P. (2021). *Formatos sonoros radiofónicos*. Comunicación Social.
- Marchán, E. y Galletero, B. (2022). La apuesta por la ficción en Onda Cero (2016-2021): análisis de sus producciones en la emisión radiofónica actual. *Ámbitos*, 56, 106-123. <https://doi.org/10.12795/Ambitos.2022.i56.07>.
- McHugh, S. (2022). *The Power of Podcasting: Telling stories through sound*. UNSW Press.
- Markman, K. M. (2015). Everything old is new again: podcasting as radio's revival. *Journal of Radio & Audio Media*, 22(2), 240-243. <https://doi.org/10.1080/19376529.2015.1083376>.
- Martínez-Costa, P.; Legorburu-Hortelano, J. M. (2021). Audio digital e interfaces de voz: una nueva era para la sonosfera. En Pedrero-Esteban, L. M. y Pérez-Escoda, A. *Cartografía de la Comunicación Post Digital: medios y audiencias en la Sociedad de la COVID-19* (pp. 303-330). Aranzadi. <https://doi.org/10.32029/2605-4655.13.02.2020>

- Moreno, L. (2017). Podium Podcast, cuando el podcasting tiene acento español. *Revista Prisma Social*, 18, 334-364.
- Muela, C. (2012). La representación de la ficción en la cuña publicitaria. Personajes, contextos y otros elementos narrativos. *Área Abierta*, 12(1), 1-15.
https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2012.v31.38969.
- Müller, M. J.; Martínez-Costa, P. y Villar, M. (2020). La expansión del pódcast en la radio pública: estudio comparado de Radio Nacional Argentina y Radio Nacional de España (2019). *Hipertext.net*, 20, 55-67.
<https://doi.org/10.31009/hipertext.net.2020.i20.05>
- Munsó, J. (1980). *Cuarenta años de radio*. Picazo.
- Munsó, J. (1988). *Escrito en el aire. 50 años de RNE*. RTVE.
- Murelaga, J. (2009). Historia contextualizada de la radio española en el franquismo (1940-1960). *Historia y Comunicación Social*, 14, 367-386.
- Nieto, M. A. (2005). Dramáticos. En M. Alcudia (Coord.), *Nuevas perspectivas sobre los géneros radiofónicos* (pp. 75-107). Fragua.
- Nieto, M. A. (2009). *La censura radiofónica (1939-1977)*. CEU Ediciones.
- Nuzum, E. (2019). *Make noise: a creator`s guide to podcasting and great audio storytelling*. Workman Publishing.
- Orrantía, A. (2019). *Diez claves para contar buenas historias en podcast*. UOC.
- Ortiz, M. Á. 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), 13-36. <https://doi.org/10.5209/ARAB.53496>.
- Pérez-Alaejos, M. M. P.; Pedrero, L. M. y Leoz, A. (2018). La oferta nativa de podcast en la radio comercial española: contenidos, géneros y tendencias. *Fonseca*, 17, 91-106. <https://doi.org/10.14201/fjc20181791106>.
- Pérez-Rufi, 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 (Coords.), *Radioteatro. Olvido, renacimiento y su consumo en otras plataformas* (pp. 91-114). Comunicación Social.
- Prodigioso Volcán-SEIM (2022). *III Estado del audio y la voz en España*. Prodigioso Volcán.
- Quah, N. (2019). The 10 Essential Fiction Podcast that Shaped the Genre. *Vulture*, 3 de octubre. <https://www.vulture.com/article/best-fictionpocasts- all-time.html>.

- Rodero, E. (2004). *La caja de los sueños. Un recorrido por el serial radiofónico en España*. Universidad Pontificia de Salamanca.
- Rodero, E. (2005): “Recuperar la creatividad radiofónica. Razones para apostar por la radio de ficción”. *Anàlisi*, 32, 133-146.
- Rodero, E. y Xoengas, X. (2010). *Ficción radiofónica*. IRTVE.
- Rodero, E.; Pérez-Maillo, A. y Espinosa de los Monteros, M. J. (2019). Ficción sonora en el ecosistema digital. En L. M. Pedrero y J. M. García-Lastra (Eds.), *La transformación digital de la radio. Diez claves para su comprensión profesional y académica* (151-174). Tirant.
- Rodríguez-Luque, C. (2018). Apps y ficción radiofónica: el caso de Storywalker. *Revista de la AE-IC*, 5(9), 94-103. <https://doi.org/10.24137/aeic.5.9.11>.
- Rodríguez-Luque, C.; Alonso, J. A. y Legorburu-Hortelano, J. M. (2020). De la fonoteca al pódcast: análisis de los magazines estrella de la radio generalista española en los repositorios abiertos. *Documentación de las Ciencias de la Información*, 43, 15-22. <https://doi.org/10.5209/dcin.67234>.
- Rodríguez-Olivares, L. (2021). *Pasos 1946. Una emisión legendaria de la radio española*. ExLibric.
- Rodríguez-Pallares, M. (2017). Reutilización de la ficción sonora en la Cadena SER. El caso de Podium Podcast. *Área Abierta*, 17(1), 83-98. <https://doi.org/10.5209/arab.53445>.
- Rodríguez-Pariente, J. D. (2021). *Testigo de radio*. ExLibric.
- Ruíz-Gómez, S. (2014). *La ficción radiofónica contemporánea: Una comparativa entre Radio 3 de Radio Nacional de España, Radio 3 Extra y BBC Radio 3, BBC Radio 4 y BBC Radio 4 Extra (2011-2013)*. Tesis doctoral (inédita). Universidad San Pablo-CEU.
- Sánchez Lubián, E. (2019). *Luisa Alberca: reina de los seriales en la radio de los años 50*. Diputación Provincial de Ciudad Real.
- Sellas, T. (2011). *Podcasting. La (r)evolución sonora*. UOC.
- Sellas, T. y Solà, S. (2019). Podium Podcast and the freedom of podcasting: Beyond the limits of radio programming and production constraints. *Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media*, 17(1), 63-81. https://doi.org/10.1386/rjao.17.1.63_1.
- Vallés, M. S. (2014). *Entrevistas cualitativas*. CIS.

- Volpini, F. (2020). En los dominios de la imaginación. Una perspectiva desde lo público. En P. López-Villafranca y S. Olmedo (Coords.), *Radioteatro. Olvido, renacimiento y su consumo en otras plataformas*. Comunicación Social, 23-38.
- Volpini, F.; Ruiz-Lara, I. y Ortiz, M. A. (2020). Un espacio en el tiempo: sonido, profundidad y paisaje. En P. López-Villafranca y S. Olmedo (Coords.), *Radioteatro. Olvido, renacimiento y su consumo en otras plataformas* (79-90). Comunicación Social.