

El proceso creativo y los elementos distintivos de la ficción sonora en radios y plataformas españolas: estudio de caso

The creative process and the distinctive elements of sound fiction on Spanish radio stations and platforms: case study

Paloma López-Villafranca

Universidad de Málaga
Calle León Tolstoi, s/n, 29010 Málaga | España
0000-0003-4193-1365 · pallopvil@uma.es

Silvia Olmedo Salar

Universidad de Málaga
Calle León Tolstoi, s/n, 29010 Málaga | España
0000-0001-7193-3009 · silviaolmedo@uma.es

Recepción 30/06/2023 · Aceptación 12/09/2023 · Publicación 15/10/2023

Resumen

La ficción sonora resurge en España con la irrupción de las plataformas sonoras como la red de *podcasts* Podium Podcast desde el año 2016, la innovación experimental sonora de la emisora pública RNE con el Laboratorio de Innovación Audiovisual de RTVE y la emisión puntual de audiodramas en las cadenas de radio convencionales, que difunden estos espacios en momentos especiales. En esta investigación se realiza un estudio de caso de diez ficciones radiofónicas de la emisora pública RNE, las emisoras privadas Ser y Onda Cero y las plataformas Podium Podcast y Spotify. Para ello se aplica una metodología mixta en la que se combina el análisis de contenido de la muestra de las ficciones seleccionadas con entrevistas en profundidad a ocho expertos en sonido conocedores el proceso de ejecución de las ficciones sonoras en distintas facetas. Los resultados de la investigación subrayan los rasgos distintivos del género en cada una de las plataformas y emisoras analizadas y cómo la distribución y el consumo a la carta posibilitan el resurgir de la ficción sonora con producciones muy cuidadas en el diseño sonoro y orientadas a un público habituado al audiovisual y el cine, que ha evolucionado con respecto al tradicional radioteatro.

Palabras claves: ficción sonora, radio, plataformas, audio digital, España.

Abstract

Sound fiction reborns in Spain with the irruption of sound platforms such as Podium Podcast since 2016, experimental sound innovation of the public broadcaster RNE with the RTVE Audiovisual Innovation Laboratory and the occasional broadcast of audio dramas on conventional radio channels, which broadcast these programs in special periods. This study is based on a case study of ten radio fictions produced by the radio stations RNE, Ser and Onda Cero and the platforms Podium Podcast and Spotify. The mixed methodology used for this study combines content analysis with in-

depth interviews to eight experts related with the process of execution of sound fictions in different aspects to Know the creative process in different angles. The results of the research underline the distinctive features of the genre in each of the platforms and stations and how distribution and consumption on demand make it possible to resurge the genre with very careful productions in sound design and focused on an audience used to audiovisual media and cinema, which has evolved with respect to radio theatre.

Keywords: sound fiction, radio, platforms, digital audio, Spain.

1. Introducción

1.1. El radioteatro, antesala de la ficción sonora

Desde sus orígenes, el radioteatro se ha ligado al medio, los primeros espacios dramáticos fueron emitidos por la BBC en 1923, adaptaciones de obras de Shakespeare, realizadas por el productor del Lyric Theatre de Londres, Nigel Playfair. Obras que aún no conocían la técnica radiofónica hasta que aparece la obra *Danger*, el primer radiodrama que produjo el poeta, dramaturgo y novelista Richard Hughes en 1924 específicamente para el medio (Kawashima, 2022).

En Estados Unidos, la emisión de *La Guerra de los mundos* de Orson Welles, de la serie *The Mercury Theatre on the Air* de la CBS en 1938, fue un paso más allá al lograr la perfección en las técnicas radiofónicas hasta el punto de conseguir un realismo descarnado llegando a crear pánico en la audiencia por una posible invasión alienígena en Estados Unidos (Heyer, 2018).

En Europa, la BBC ha sido la cadena que ha apostado por el género y no le ha dejado morir desde los inicios del medio. Sus audiodramas fueron pioneros, como la radionovela más longeva y famosa del Reino Unido, *The Archers* (1940), una historia que se desarrolla en un pueblo imaginario de Cambridge en torno a la familia Archer, con temas relacionados con la agricultura que intentaban introducir en la población agrícola a través del entretenimiento, ya que no escuchaban los programas especializados. Un programa cuyo fenómeno *fandom* perdura durante décadas y tiene récord de permanencia en antena (Thomas, 2009). De gran repercusión fue el primer radioteatro de Don Quijote que realizó la BBC para celebrar el IV Centenario del nacimiento de Cervantes. Se emitió en España y Latinoamérica en 27 capítulos, con el objetivo de mejorar la reputación de la BBC en España y fue adaptado al lenguaje radiofónico por diferentes expertos (Ayuso, 2019). En otros países como Portugal e Italia, la época dorada coincide con la española en las décadas de los 50 y 60. En el caso de Italia, en la actualidad es un género que se posiciona entre la radio y otros formatos expresivos: teatro, cine, cómics, noticias de actualidad, libros e Internet (Gavrila, 2019), tomando una mayor fortaleza el concepto de audiodrama, que se concibe como el radioteatro pero no necesariamente se emite, por lo que permite su escucha de forma directa (Ortiz-Sobrino y Volpini-Sisó, 2017).

En Latinoamérica, el radioteatro siempre ha gozado de buena salud, como género interpretativo y complemento del género documental, puesto que los géneros narrativos se apoyan de la ficción en el relato de los hechos. la radionovela fue clave y sigue conservando su éxito en la audiencia. *Simplemente María* (Argentina, 1959), *¡Hogar, dulce hogar!*, (Chile, años 40), *Pueblo de Paso* (Costa Rica), *El Derecho de Nacer* (Colombia y Cuba, años 50) fueron algunos de los éxitos que marcaron a la sociedad (Rodríguez-Ortiz, 2019, pp. 59-60).

1.2. El radioteatro en España

En España, el género se caracterizaba por su estructura literaria hasta evolucionar en teatro escénico, consistente en la simple lectura de textos y el recitado de poesías (Balsebre, 2001, pp. 199-200). Alcanzó su época dorada en la década de los 50 y 60, con adaptaciones de obras teatrales, producciones originales con participación de actores que se profesionalizaron en el medio y en este formato. Pero a partir de los años 80 las emisoras centran sus recursos y potencial en los programas magacines sobre los que gira la programación. Afuera-Heredero (2020, 2021) atribuye a causas sociales y económicas el declive del radioteatro durante un periodo en que la información y la música primaban como contenidos estrella. Sobrevivieron en este periodo de olvido *Sobrenatural* e *Historias*, de Juan José Plans (género de terror) y el paréntesis que abrió Radio 3 con la programación habitual de espacios dramatizados entre 1994 y 2003. Finalmente, este género desaparece de las parrillas, pero en 2010 la radio pública RNE crea el espacio audiovisual *Ficción Sonora*, una producción audiovisual que recrea obras teatrales y ficciones. Asimismo, retransmite en 2011 obras cortas de creadores españoles en una colaboración con la Fundación Autor (Volpini-Sisó y Ortiz-Sobrino, 2020). Por su parte, también en 2011, la cadena SER realizó una adaptación de la obra de Fernando Fernán Gómez *Las bicicletas son para el verano* con motivo del 75 aniversario del final de la Guerra Civil Española y recuperó el radioteatro en Navidad, con adaptaciones de obras literarias desde el año 2013 a la actualidad.

1.3. El podcast de ficción

Rodero-Antón y Soengas-Pérez (2010, p. 58) consideran que el radioteatro “aglutina cualquier manifestación radiofónica con contenido dramatizado o, si se prefiere, con contenido de ficción”. Pero en una revisión más reciente del concepto, Rodero-Antón *et al.* (2019) van más allá, puesto que “bajo la denominación ficción sonora se integra cualquier contenido de ficción, ya sea procedente de la radio o de un *podcast*”. El desarrollo de la identidad sonora de los *podcasts* se debe, según Piñeiro-Otero y Pedrero-Esteban, (2022, p. 4) a la “proliferación de actores y al estímulo creativo que alimenta la competencia en el mercado”. A ello contribuyen, según los autores, el estilo de la voz, la serialidad de estos géneros de ficción y las propias narrativas. Las plataformas digitales españolas, tanto privadas (Podium Podcast, Podimo, Audible, Sonora) como la de la emisora pública RTVE, Playz, con la radiovisión (Cavia-Fraile, 2016) e incorporaciones tecnológicas como el sonido binaural, cuya finalidad es crear en el oyente una sensación de sonido en tres dimensiones (3D) (Sánchez-Gómez, 2022), que ha contribuido a crear una realidad sonora que envuelve a los oyentes y produce una inmersión narrativa aún mayor que el radioteatro tradicional. Como ejemplo, la radio pública española RNE, su plataforma Playz y plataformas privadas como Podium Podcast, “una red global de *podcast* en español, tal y como se explica en su sitio web, que conjuga tecnología con innovación narrativa y reutilización de fondos de archivo” (Rodríguez-Pallares, 2017, p. 92). *El gran apagón* fue su serie revelación y la primera de ficción de la plataforma, con más de tres millones de descargas en el momento de su difusión. El caso de *Ficción Sonora*, en RNE, pone de manifiesto la potenciación del lenguaje sonoro por las tecnologías digitales y la plataforma de la cadena pública, Playz, experimenta con la utilización del sonido binaural, una técnica “de reproducción del sonido espacializado que recrea la percepción espacial del oído humano y permite percibir el sonido en las diferentes direcciones” (Payri-Lambert, 2015, p. 309).

López-Villafranca (2021, p. 129) considera que los *podcasts* de ficción responden a patrones comunes y su semejanza con las series televisivas de plataformas audiovisuales asegura su éxito entre

las nuevas generaciones. Al auge de las ficciones sonoras se han sumado otras plataformas como Podimo, Audible de Amazon y, recientemente, Sonora (Atresmedia) contribuyendo al renacimiento del género y su consumo en otras plataformas (López-Villafranca y Olmedo-Salar, 2020).

2. Objetivos

El objetivo principal de esta investigación es realizar un estudio de caso que nos ofrezca un análisis pormenorizado de una muestra de las obras prototipos de ficción en las emisoras públicas y privadas españolas y en la plataforma sonora Podium Podcast y Spotify, las más representativas de acceso abierto en España. Por otra parte, intentaremos conocer el proceso creativo de estas y otras ficciones sonoras con expertos en la materia para analizar su evolución y futuro. Como objetivos secundarios destacamos los siguientes:

1. Analizar y comparar estos espacios de ficción teniendo en cuenta variables de análisis formales y de contenido.
2. Valorar con la opinión de expertos las posibilidades y rasgos distintivos que destacan en estas producciones sonoras frente al radioteatro de antaño (interpretación, producción, diseño sonoro).
3. Examinar la forma en que se presenta al público, teniendo en cuenta si existe puesta en escena, si utilizan la radiovisión, sonido 360 u otros elementos sonoros y narrativos que distingan las piezas sonoras.

3. Metodología

La naturaleza de esta investigación se basa en una metodología mixta, cuantitativa debido a la recolección y análisis de datos de las ficciones analizadas y cualitativa, en cuanto a las técnicas de descripción mediante la escucha activa de las ficciones sonoras, interpretación, valoración de las cualidades de un fenómeno y la formulación de preguntas abiertas a expertos en la materia. Se realiza un estudio de caso que, según Yin (2009) es un estudio empírico que investiga un fenómeno contemporáneo dentro de su contexto real y para llevar a cabo el estudio de caso de diferentes espacios de ficción sonora utilizamos la técnica de análisis de contenido mixto, cuantitativo y cualitativo, (Bardin, 2002; Rodríguez *et al.*, 1996, p. 92), con objeto de conocer las condiciones de producción de los *podcasts* de ficción sonora de las emisoras y plataformas anteriormente mencionadas.

Se procede a analizar tanto obras únicas como seriadas, teniendo en cuenta variables formales y de contenido, además de la puesta en escena y distribución. Este análisis pretende alcanzar conclusiones mediante lógica inductiva a través de la escucha de las producciones sonoras. Se sigue la categorización de variables propuestas por López-Villafranca (2019) y Hernando Lera *et al.* (2020), que a su vez contempla aspectos relacionados con narrativa audiovisual (Moreno, 2003), del lenguaje radiofónico y elementos sonoros (Balsebre, 1994; Guarinos-Galán, 2009; Muela-Molina, 2012), la tipología de estructura narrativa de Gordillo-Álvarez (2008) y variables relacionadas con la distribución propuestas por Martínez-Costa (2015, p.186) (Tabla 1).

Tabla 1

Variables formales y de contenido

Datos técnicos (Hernando-Lera <i>et. al</i> , 2020)	Título, año, tipo de emisión, público objetivo, contextualización.
Duración	Menos de 5 minutos, entre 5 y 15, 15 a 30, 1 hora o más.
Obra	Original, adaptada, única, serial.
Temática	Social, ciencia ficción, romántica, misterio, histórica, futurista, otras.
Estructura narrativa (Gordillo-Álvarez, 2008)	Lineal simple (fiel a la cronología), lineal intercalada (se intercalan secuencias cronológicas), <i>in media res</i> (en mitad de la historia), paralela (historias paralelas no conectadas), de contrapunto (historias que coinciden en algún punto), inclusiva (que contienen otra historia) y de inversión temporal (ruptura del orden cronológico).
Personajes y narradores (García-Jiménez, 1993; Muela-Molina, 2012; Pérez-Rufi, 2020)	Número de personajes; tipo de personajes: personaje real, monólogo del narrador, diálogo de actores; características según su complejidad: personajes redondos y personajes planos. En cuanto al narrador lo clasificamos en: autodiegético, homodiegético, heterodiegético
Contexto	Ubicación espacio-temporal y otras características de interés para el desarrollo de la trama.
Funciones de la música (Muela Molina, 2012)	Ambiental o descriptiva (recrea un escenario); animica (estado de ánimo) o sin música.
Funciones de los efectos (Balsebre, 1994)	Descriptivo (escenario), expresivo (estado de ánimo), narrativo (cuenta lo que sucede) y ornamental (cuestión estética).
Puesta en escena	En directo, <i>streaming</i> , con público, radiovisión y escucha espacial (sonido 360).
Distribución (Martínez Costa, 2015)	Soporte tradicional: radio, televisión, prensa, revistas y soporte digital: web, otras aplicaciones.

Fuente. *Elaboración propia.*

Por otra parte, se realizan entrevistas en profundidad de forma presencial, correo electrónico y a través de videoconferencias a un panel de expertos, especialistas en el género en aspectos como la dirección de actores, guion, diseño sonoro y realización (Alonso de Blas, Latorre, Volpini Sisó, Fernández Aldana, Garrido y Maján) y expertos en documentación y narrativa sonora para tratar aspectos históricos y relacionados con nuevas tendencias en las ficciones sonoras (Afuera y Carrión). Todo ello con objeto de realizar una valoración cualificada de los cambios y rasgos distintivos de las ficciones sonoras analizadas y su evolución con respecto al radioteatro clásico. Forman parte de este panel los siguientes especialistas (Tabla 2):

Tabla 2

Panel de expertos

Ana Alonso de Blas	Directora de Audio en Podium Podcast Fecha entrevista 04-06-2022
Alfonso Latorre	Guionista de <i>Ficción Sonora</i> de Radio Nacional de España Fecha entrevista 23-06-2022
Federico Volpini Sisó	Radiofonista, director de Audiodrama Colectivo en audiodrama.es Fecha entrevista 17-09-2022
Ángeles Afuera	Periodista y experta en documentación sonora en la Cadena Ser Fecha entrevista 13-10-2022
Chuse Fernández Aldana	Diseñador sonoro, director de TEA FM Fecha entrevista 20-10-2022
Toni Garrido	Productor de <i>podcast</i> y director creativo de la plataforma Sonora (Atresmedia) Fecha entrevista 04-06-2022
Jorge Carrión	Escritor y director, guionista en Podium Podcast Fecha entrevista 04-06-2022
Roberto Maján	Director técnico de <i>podcast</i> en Podium Podcast Fecha entrevista 04-06-2022

Fuente. Elaboración propia.

3.1. Muestra

La muestra está formada por 10 ficciones sonoras que se emiten en la radio pública (RNE), se pueden localizar a la carta en la web de RTVE, en Playz (RTVE), en la Cadena Ser, Onda Cero, en la plataforma del grupo Prisa, Podium Podcast y en Spotify Studios. Para la selección de obras se han considerado sus rasgos característicos (innovaciones como el sonido binaural, la radiovisión, formato transmedia, premios reconocidos), la emisora o plataforma de acceso abierto a todos los públicos y el periodo de emisión. La selección abarca prototipos de ficciones que se emiten en España durante el periodo desde 2016 a 2022 (Tabla 3).

Tabla 3

Selección de ficciones sonoras para la muestra

Ficción sonora	Programa	Emisora/ Plataforma	Temporadas/ Premios
<i>Alicia en el país de las maravillas</i>	Ficción Sonora	RNE	Única (2019)
<i>Maitino, el podcast</i>	Proyecto trans-media	RTVE	1 temporada (2020)
<i>Bodas de sangre</i>	Sonido Binaural	Playz	Única (2018)
<i>El gran apagón</i>	—	Podium Podcast	3 temporadas (2016/17/18)
<i>Guerra 3</i>	—	Podium Podcast	3 temporadas (2019/20/21)

Ficción sonora	Programa	Emisora/ Plataforma	Temporadas/ Premios
<i>La esfera</i>	—	Podium Podcast	1 temporada (2021)/Premio Ondas Mejor Actor Podcast (2022)
<i>El sonido del crimen</i>	—	Spotify Studios	1 temporada (2022)
<i>Mujercitas</i>	Cuento de Navidad	Cadena SER	Única (2018)
<i>Las bicicletas son para el verano</i>	Ficción a la carta	Cadena SER	1 temporada (2020)
<i>¿Qué fue de Brian?</i>	La Cultueta	Onda Cero	Única (2018)

Fuente. Elaboración propia.

4. Resultados

4.1. Análisis de casos de ficciones de RTVE (emisora pública)

La emisora pública RNE y la propia corporación RTVE, mediante el trabajo conjunto de la plataforma Playz y el Laboratorio de Innovación Audiovisual de RTVE, Lab RTVE, apuestan por la experimentación y variedad de formatos, desde la radiovisión al sonido binaural.

El espacio *Ficción Sonora* adapta obras literarias con la dificultad de mostrar tanto la puesta en escena de las dramatizaciones como la realización en directo ante el público. *Alicia en el país de las maravillas* se representa ante un público compuesto por padres y niños que también intervienen en la ficción durante más de una hora de duración. La pieza se puede ver y oír, por lo tanto, se adapta el lenguaje sonoro que se muestra audiovisualmente (audiovisión) y su difusión se produce en la web de la emisora, la plataforma de RTVE, en la que podemos encontrar tanto la ficción en formato audiovisual, (representación en La Casa Encendida, Madrid), como *podcast* sonoro en RTVE.es con la presentación de la puesta en escena editada. El canal de YouTube de la emisora es otra de las plataformas por las que se puede visualizar la obra. El cuadro de actores lo compone el personal de RNE, actores asiduos a la cadena pública TVE, de teatro y cine.

Maitino, el *podcast* es el *podcast* transmedia de la serie *Acacias 38*, que complementa la trama de los dos personajes que cerraron su etapa en la serie televisiva. Durante 12 capítulos la audiencia que sigue el *podcast* es la misma de la serie (fenómeno *fandom*), o ese es el objetivo de esta producción sonora. Se puede seguir la trama en la Plataforma de RTVE y YouTube y comentar en redes aspectos de esta historia complementaria.

La última selección de la cadena pública es *Bodas de sangre*, una adaptación de una escena de la obra de Federico García Lorca, que experimenta con el sonido binaural, creando la sensación en el oyente del sonido 3D, similar a la de estar en un lugar real donde los sonidos tienen diferentes procedencias (izquierda, derecha, más lejos, cerca). Por las características de la obra, que se consume a la carta en una plataforma como Playz y con auriculares, está más orientada a un público nativo digital o de mediana edad que hace uso de las nuevas tecnologías. La escucha espacial es la característica de este formato, que se difunde en exclusiva en la plataforma Playz, un trabajo realizado por el equipo de RNE, Lab de RTVE y Playz. La duración de los formatos tampoco es homogénea, así nos encontramos

producciones de más de una hora de duración en *Ficción Sonora*, de entre ocho y once minutos en el *podcast* transmedia de la serie *Acacias 38* y de cerca de cuatro minutos en la ficción binaural.

4.2. Análisis de casos de ficción en plataformas privadas: Podium Podcast y Spotify Studios

En el plano dramático, tanto Podium Podcast como Spotify Studios realizan una apuesta por la innovación narrativa, con producciones similares a los episodios de una serie televisiva con una estructura y duración determinadas. La duración de un episodio es menor a la de un capítulo de televisión, que oscila entre los 50 y 60 minutos y suelen emitirse en temporadas de 8 capítulos, con una duración media de entre 12 y 35 minutos. Se trata de *podcasts* de género de ficción que se consumen a la carta y en la plataforma Podium Podcast, además de hospedarse en Spotify, Apple Podcast, entre otras.

En Podium Podcast analizamos *El gran apagón*, un falso documental sobre las consecuencias de una tormenta solar que deja a la Tierra sin luz solar durante tres meses. El argumento ha despertado el interés de las productoras, lo que ha movido a Movistar+ a adaptar esta producción como serie televisiva de seis capítulos. Otra de las obras de la muestra es *Guerra 3*, que trata sobre la revelación del secreto de una periodista, Jimena Torres (Adriana Ugarte), que podría desencadenar una Tercera Guerra Mundial en Corea del Norte y que durante tres temporadas nos desvela las vivencias de dos reporteros, (Jimena- Adriana Ugarte y Richi- Carlos Bardem), que ven peligrar sus vidas, inmersos en una trama llena de intrigas y conspiraciones. Por último, *La esfera* está inspirada en un caso real de avistamientos de pilotos norteamericanos de objetos voladores no identificados, OVNIS, con la peculiaridad de que el escenario es España y lo que ello implica en cuanto a la actuación policial y político-social. Dos agentes, Mayka y Mariano, tendrán que enfrentarse a los misterios que encierran las esferas que ocasionan inquietantes incidentes.

En Spotify Studios se produce la obra *El sonido del crimen*, sobre la reconstrucción de un caso de una desaparición de una joven a través del sonido, el primer *podcast* de ficción de Spotify, de la guionista María Mínguez, de género *true crime* (crimen real) y que cuenta con actores españoles de renombre en el cine y series españolas como Marta Etura, Ariadna Gil, María Castro o Víctor Clavijo. La propia plataforma produce este proyecto por interés de la audiencia en este tipo de géneros, ya que “en apenas doce meses, las reproducciones del *podcast* en la plataforma han ascendido a un 106 %, un 42 % más que el informe del año pasado” (Tang-Serradell, 2022). La ficción se estructura en seis capítulos, de una media de entre 20-25 minutos aproximadamente y se emite de forma exclusiva en Spotify.

4.3. Análisis de casos de las emisoras privadas: Cadena Ser y Onda Cero

Las emisoras privadas reservan la ficción para momentos especiales, como el periodo navideño o la conmemoración de un aniversario como los 75 años de la radio en España o recordar el pronunciamiento del 36 que dio lugar a la Guerra Civil Española. Es esta temática en torno a la que gira *Las bicicletas son para el verano*, una adaptación de la obra de Fernando Fernán Gómez en el verano de 1936. Una obra creada para la ocasión dirigida al público de la emisora, de edad madura, con la representación en directo para la conmemoración y que puede recuperarse a la carta en la plataforma de la emisora. *Mujercitas* es otro de los radiodramas que realiza la Cadena SER con motivo de la Navidad, en concreto

la de 2018. Se trata de una adaptación de la novela de Louisa May Alcott, que trata sobre la vida de las cuatro jóvenes hermanas March y su madre en la Guerra de Secesión norteamericana, entre 1861 y 1865. Dirigida también al público de la emisora, se emitió en la Cadena SER el día 25 de diciembre de 2018 y está disponible en la Cadena SER y Podium Podcast, a la carta. Onda Cero, con Carlos Alsina al frente, realiza una recreación más arriesgada, *¿Qué fue de Brian?*, que se presenta para el público de la emisora en el programa *La Cultureta* y puede escucharse a la carta en la web de la emisora. Su trama principal se basa en una recreación en torno al destino del personaje más recordado de los Monty Python. Un homenaje hacia los cómicos contextualizado en la época de Cristo.

La duración de estas tres producciones oscila entre los 60 y 90 minutos.

4.4. Análisis comparativo de las ficciones seleccionadas

Más de la mitad de las obras analizadas son originales, 6 frente a 4 adaptaciones de títulos literarios o cinematográficos, como es el caso de *¿Qué fue de Brian?* La recreación literaria es propia de la emisora pública y el transmedia genera contenidos complementarios de las ficciones televisivas. La temática varía en función de la plataforma o cadena, mientras que Podium Podcast se decanta por la ciencia ficción y el misterio junto a Spotify, el resto tratan temas sociales, el humor, *¿Qué fue de Bryan?*, o la fantasía como el cuento de *Alicia en el país de las maravillas*.

En cuanto a la narración apreciamos que la figura del narrador se utiliza de forma distinta a las radionovelas o series radiofónicas de los 50 ó 60, en las que quedaba claramente definida la figura del narrador (locutor con voz engolada) que describe con detalles aspectos sonoros que en la actualidad se representan mediante escenas sonoras. Descubrimos que seis de estas ficciones utilizan la figura del narrador, se basan en el *telling* (Guarinos-Galán, 2009), en contar, pero con objeto de situar en el contexto y a veces servir de rótulos-guía al oyente (fenómeno similar al que se produce en el cine para citar una fecha concreta, una localización, por ejemplo). En el resto de las obras se basan en el *hearing*, se cuenta a través de las acciones de los personajes y no hay narrador como tal. La figura del narrador que sitúa en contexto y sirve de rótulo a la narración ocurre en *El gran apagón* con frecuencia. En cuatro de las obras existe un narrador heterodiegético, que cuenta la historia sin implicarse y en una de ellas se produce una narración autodiegética, el personaje de Jimena en *Guerra 3*, que cuenta lo que sucede a través de sus reflexiones y pensamientos. En el caso de *¿Qué fue de Brian?* el narrador se clasifica como homodiegético, es un personaje que cuenta la historia sin ser el personaje principal.

Los personajes establecen relación entre ellos mediante diálogos, en el caso de *Guerra 3* hay monólogos para presentarnos el mundo subjetivo del personaje, uno de los más redondos de las ficciones analizadas. Algo similar sucede con *Mayka*, la protagonista de *La esfera*, que plasma sus pensamientos en audios de WhatsApp que envía a su pareja fallecida.

La media de personajes principales es muy variada, según la ficción, la duración y la periodicidad. Cuando son obras de larga duración, más de una hora, se incluye un amplio cuadro de actores. *Ficción Sonora* realiza obras muy complejas que requieren de una excelente coordinación entre el equipo técnico y los intérpretes. La emisora pública también recurre a personajes específicos para continuar la trama de algún personaje, ya lo hizo con *Tiempo de Valientes* (podcast de la famosa serie *El Ministerio del Tiempo*) y, posteriormente, con *Maitino*, el podcast (de la serie televisiva *Acacias 38*). Las series suelen contar con de dos a tres personajes principales, pero pueden intervenir gran variedad

de actores alcanzando la cifra de 20. En tres de las ficciones analizadas intervienen entre 10 y 20 personajes. En dos de las obras actúan más de 20 personajes, en otras dos obras entre tres y cinco personajes. En dos de las ficciones interpretan entre cinco y diez actores y, por último, en la ficción binaural participan de una a tres voces. Los personajes principales son redondos, más complejos, frente a los secundarios o antagonistas que suelen ser más estereotipados y planos.

La estructura narrativa es en la mayoría de las ficciones es lineal simple, en siete de las ficciones, se sigue el orden cronológico de los hechos, frente a la estructura de contrapunto, historias que tienen un nexo en común en la ficción *El gran apagón* y lineal intercalada en *La esfera*, cuando la protagonista rememora momentos anteriores con su pareja y en *El sonido del crimen* cuando se recuerda hechos pasados a través del análisis sonoro de situaciones pasadas. Para recrear las escenas sonoras se utiliza la música y efectos, que sirven para narrar, separar escenas y presentar personajes y situaciones. Todas las obras utilizan música ambiental y el 90 % de ellas música anímica. Los efectos sonoros en todas las piezas tienen una función narrativa, nos cuentan lo que sucede; son expresivos o expresan estados de ánimo en cinco de las obras; descriptivos para que nos hagamos idea del escenario en ocho de ellas y tienen una función más ornamental o estética en una de las piezas, en *Alicia en el país de las maravillas*, en la que se juega con el sonido para presentarnos las características de los personajes del cuento.

Todas las obras se escuchan a la carta, pero no todas se pueden recuperar de forma íntegra. *Alicia en el país de las maravillas* se puede visualizar en la plataforma web de RTVE y YouTube y la peculiaridad del *podcast* binaural *Bodas de sangre* es su escucha espacial, que debe realizarse con auriculares o un sistema de sonido 5.1 o superior para apreciar el sonido 360.

4.5. Panel de expertos

Para complementar el estudio de caso y conocer con profundidad y desde el ejercicio profesional la evolución del género de radioteatro y el interés por la ficción sonora, realizamos entrevistas en profundidad con preguntas abiertas a ocho expertos en el género, la radio y el sonido. Se realizan preguntas estructuradas en torno a cuatro dimensiones: evolución del género del radioteatro y auge de la ficción sonora; cuadro de actores, interpretación y diseño sonoro; radioteatro y ficción sonora en radio y plataformas, y futuro de la ficción sonora. Las entrevistas se registran mediante grabaciones sonoras que son transcritas y cuyos fragmentos más señalados se seleccionan para la investigación.

4.5.1. Evolución del género del radioteatro y auge de la ficción sonora

La transformación del género tiene que ver para el productor y periodista Toni Garrido que está ahora al frente de la plataforma Sonora con “los recursos con los que montamos las historias” y “tenemos un aprendizaje audiovisual”, que se aplica a las producciones. Aprendizaje que incluso ya se lleva a la parte de la creación, como apunta Latorre que afirma usar técnicas de cine y televisión para escribir ficción sonora. De hecho, Roberto Maján redonda en la idea de cómo el *boom* de las series promovidas por las plataformas audiovisuales y sus propias construcciones narrativas, con capítulos que acaban con mucha tensión y que las tramas se juntan, han modelado las estructuras del radioteatro clásico. Para Ángeles Afuera, la ficción sonora “nunca ha desaparecido del todo de la radio, pero los programadores no se han atrevido a darle espacios en prime-time” y la llegada de los *podcasts*, liberados de la dictadura de la escaleta de 24 horas, “ha permitido volver a ofrecer

al público historias bien contadas, interpretadas y postproducidas”. Mientras que Chuse Fernández considera que, a pesar del resurgir de la audioficción en los últimos años al albor de las plataformas de *podcast* y en algunos casos por parte de las emisoras, todas las producciones se están apoyando en exceso “en los formatos de radioteatro convencional que se tenían en España hasta los años 80” y añade que en las plataformas se está realizando “algo más de experimentación o de apertura de miras”. Frente a este estancamiento en la formulación de las propuestas, sostiene, que, en Europa, el radioteatro y la ficción sonora han ido evolucionando. De hecho, denuncia las dificultades en España para lograr ubicar producciones de audioficción, que se salgan de las estructuras definidas por las plataformas. Pero sin duda, lo que definió a las ficciones de antaño fue “la calidad, la exigencia formal, la profesionalidad de quienes los hacían: intérpretes, guionistas, realizadores, montadores musicales y ambientadores de efectos. Eran irreprochables, fuese cual fuese el argumento que las sustentaba”, puntualiza Volpini.

Aquellas particularidades que marcaron una seña de identidad en la elaboración y ejecución de las ficciones “probablemente” se perdió, advierte Volpini, añadiendo “como sucede con el doblaje cinematográfico, magnífico en España, con independencia de lo que en sí suponga el doblaje: el gusto por el trabajo perfecto, para el que no hay tiempo, ni en el emisor ni, tal vez, en el receptor”.

Para Jorge Carrión, escritor y director del ensayo *Solaris y Eco* de Podium Podcast, la revolución del audio tiene dos lecturas. Por una parte, es “ingenua y romántica” vinculada a los gustos culturales, pero advierte de la otra ligada al interés económico de las grandes empresas tecnológicas, que “se han puesto de acuerdo en que el futuro pasaba por la voz y han invertido cantidades horribles de dinero para desarrollar tecnologías de la voz, del reconocimiento de la oralidad, de la comunicación oral”. Este empuje no es casual cuando se constata que “la gente compra más si se relaciona con las plataformas a través de la voz: el que tiene Alexa compra un 20 % más que el que tiene que teclear su compra a través de la App o de su web”, sentencia Carrión. Por tanto, nos encontramos con un interés por el relato sonoro, que coincide también con el entusiasmo de las grandes empresas tecnológicas por el desarrollo del audio.

4.5.2. Cuadro de actores, interpretación y diseño sonoro

La reformulación y adaptaciones del género del radioteatro no únicamente afecta a la construcción narrativa y la aplicación tecnológica, sino que también se debe a la interpretación, como sostiene Ana Alonso. Para apreciar esa adaptación no tenemos que retrotraernos a la época dorada del radioteatro en España, ya que incluso las ficciones sonoras de hace cinco o seis años “me parecen más teatrales y las de ahora parecen más cinematográficas”.

Chuse Fernández apunta la propia evolución de Carlos Bardem en las diferentes temporadas de la ficción *Guerra 3*, ya que, por ejemplo, en la primera temporada se apreciaba “que venía del ámbito cinematográfico porque se notaba que no estaba interpretando con la voz si no con todo el cuerpo”. Para las producciones actuales, la búsqueda de la verosimilitud en la interpretación cobra fuerza como un valor que ayuda a la vinculación con la historia, dirección a la que apunta Alonso cuando afirma que busca que “resulte creíble y cercano y que te puedas meter”.

Ya no es solo la interpretación un factor de diferenciación, sino el diseño sonoro para definir y destacar una producción. En la abundancia actual de producciones sonoras ligado a la expansión del

podcast, Maján puntualiza que al nadar en la abundancia se destaca “cuando tienes un punto extra de calidad”. Afuera enumera tres particularidades que comparten las producciones de antaño y las actuales como son la “narración de una historia, la representación de unos personajes por parte de actores y la producción que recrea situaciones gracias, fundamentalmente, a la música y a los efectos especiales”. Sin embargo, existe una diferencia esencial, pues un radioteatro en 1960 “se grababa de un tirón [...] y el producto lograba un perfume de una representación teatral en directo². Y ahora, cada ingrediente se graba por separado y “todo se confía a las expertas manos del técnico de sonido que compone el puzzle”.

4.5.3. Radioteatro y ficción sonora en radio y plataformas

En la revolución del audio tanto las emisoras públicas y privadas como las plataformas están procurando encontrar un lugar destacado como emisores de contenidos sonoros, si bien su compromiso con la ficción sonora es cuestionable.

La radio por el propio ejercicio y el desarrollo de su actividad “reacciona a la actualidad” afirma Garrido, quedando “los ejercicios nostálgicos” cuando existe un aniversario. En este enfoque también coincide Chuse Fernández que confronta ambas realidades, pues en el caso de las emisoras están haciendo “básicamente” adaptaciones de textos para escenarios propios y para situaciones concretas. Es decir, “cosas concretas para momentos concretos”. En las plataformas, existe una producción más basada en el trabajo de su propio equipo de producción de audioseries como el caso de Teo Rodríguez en Podium Podcast. Y destaca la labor que también desempeñan Benigno Moreno y Mayca Aguilera, y especialmente, el altruismo con el género de Carlos Alsina. Un altruismo y un compromiso por el género que es una característica que incluso se extiende a la emisora pública de RNE, como sostiene Latorre. -Por ello, Latorre considera fundamental la existencia de un departamento estable, desde el punto de vista económico y de recursos humanos.

4.5.4. El futuro de la ficción sonora

La visión colectiva sobre el devenir de la ficción sonora en España coincide en que tenemos un escenario abierto en el que queda mucho por hacer y construir. Garrido lo refleja de una forma muy visual: “tenemos una estantería vacía que está por llenar” mientras que Latorre sostiene que “está por descubrir” mientras que Ana Alonso incide en el camino pendiente de realizar, ya que “estamos en una fase en la que queda mucho por hacer, queda mucho por crecer y cuanto más se haga mejores series vamos a escuchar”. De forma contundente, Chuse Fernández, indica que el auge de los sonoro “no significa que pueda convertirse en una industria”, aunque estemos viendo que cada vez adquiere más el concepto de industria. De hecho, la monetización de la producción entra en el debate de las líneas futuras, ya que como afirma Latorre “la mayor parte de las ficciones sonoras que se han producido en España no dan beneficios”, ya sea el caso de series de Podium Podcast o de la propia RNE. Apunta el caso de la plataforma Podium, Audible y Sonora que apuestan por el modelo de suscripción, “pero está por ver si funciona”. Además de la cuestión económica como uno de los desafíos, es la nueva forma de consumo ante la abundancia de canales de consumo. Como añade Garrido, antes “solo existía *La saga de los Porretas* o *Cuento de Navidad*, ahora hay que pelear con Netflix, con YouTube, el gran enemigo de Netflix es Fortnite, no es HBO, entonces competimos contra todo eso”. Y si llega la era de lo auditivo, sostiene Afuera, “que venga un torrente de palabras

que me estimule el cerebro, que me obligue a hacer gimnasia mental, que despierte mi imaginación y que me aleje de la pereza a escuchar y entender a otros seres humanos”.

Por su parte, Volpini sintetiza el presente y ese futuro indefinido de la ficción sonora:

La ficción dramatizada en audio vuelve hoy, vestida con el formato *podcast*. Parece, incluso, que regresa con fuerza ... ¿Profesionalidad?, ¿trabajo bien hecho? Desde luego. Quien lo escuche, que juzgue. ¿Es otra forma? Más ágil, más brillante el sonido, más arriesgado el tratamiento, la que funciona, se asemeja bastante. ¿Será otra vez lo que fue, la ficción dramatizada para audio? Público, medios, difusión: como en el cine, no es fácil que se reproduzca el fenómeno “Hollywood”. Hoy, los días son otros. Sin embargo, el aficionado está y quiere ese producto. El *podcast* nos libera del corsé. Queda abrirse un camino en el ruido. El “boca a boca” lleva más tiempo que la inversión publicitaria. Tarda más. Pero llega.

Hasta que eso llegue, Latorre apuesta por diversificar los productos y plantea la posibilidad de hacer seriales de episodios cortos (5-10 minutos) y con contenidos “divertidos, interesantes y fácilmente viralizables”. Sin olvidar, que la premisa para la continuidad de las propuestas sonoras de ficción es “cuestión de voluntad y de trazar un proyecto claro y con visión de futuro”.

5. Discusión y conclusiones

Tras el análisis de las distintas ficciones en plataformas y emisoras, apreciamos que existe una apuesta de calidad en cuanto a las producciones sonoras, con la utilización del sonido de una forma rompedora e innovadora, con la utilización de narrativas y creación de obras originales y adaptaciones con patrones similares a las de las ficciones audiovisuales, además de temáticas muy variadas. El lenguaje sonoro se matiza con evocaciones visuales, tanto las escenas con los diálogos reales, las músicas ambientales y anímicas y los efectos, que de forma mayoritaria tienen una función narrativa y que nos introducen en la historia en un proceso de escucha inmersiva. Se trata de obras producidas para ser escuchadas con auriculares y/o ser vistas a la carta en dispositivos digitales o teléfonos inteligentes. Se produce un aspecto diferencial en cuanto a obras dramáticas de antaño, en las que se notaba más el *fooley* o los efectos y música. Son obras inmersivas, con recursos sonoros más propios del cine o las series. Se escucha más, por tanto, el diálogo de los personajes que la descripción con palabras en forma de relato y aunque hay narradores heterodiegéticos no cuentan todo lo que sucede, se limitan a contextualizar o sirven como “rótulos” sonoros que marcan fechas, acontecimientos, localizaciones. Este aspecto del análisis lo avala la valoración de los expertos en cuanto a la similitud de la narración sonora con la audiovisual, con espacios seriados que terminan en clímax y nos invitan a escucharlos en próximos episodios o próximas temporadas, parecido al *streaming* de plataformas audiovisuales como Netflix y HBO.

Las series se crean con la intención de llegar y enganchar a un público que consume en diversas pantallas, por ello las producciones cuentan con episodios con una temática y estructura adaptada con este propósito. Es por ello que no se descarta el audiovisual para su consumo en estas pantallas, en la web, tabletas o experimentando mediante la innovación sonora.

El género de ficción es costoso, tanto desde el punto de vista económico como el esfuerzo que supone en el proceso creativo, tal y como afirman los expertos, pero el hecho de ofrecer a los oyentes estas obras de forma abierta en plataformas o web de las emisoras favorece su escucha. La condición ideal para su consumo, como hemos apuntado, es a través de un dispositivo que permita al usuario una inmersión narrativa que le permita vivir la historia como una experiencia, tanto a través de la escucha, la escucha espacial con el sonido binaural y la imagen en la puesta en escena en los espacios de *Ficción Sonora*.

A pesar de que aún es temprano para poder determinar con solvencia hacia dónde va la ficción sonora en España, de acuerdo con los aportes del panel, se aprecia en esta muestra una apuesta por la innovación sonora y una huida de los patrones convencionales. Los expertos señalan que la evolución del género del radioteatro se ha visto influida por la vertiente cinematográfica y el contexto audiovisual y se ha pasado de un marcado carácter teatral a una representación más ligada a la realidad.

Como asignatura pendiente se continúa arrastrando la inexistencia de un departamento estable que dé continuidad a la creación de ficción sonora en las emisoras, quedando relegada dicha continuidad a la voluntad y compromiso de los profesionales. Por tanto, solo las plataformas “gozan” de la fortaleza para ofrecer un mayor recorrido temporal a las producciones, y sería un revulsivo interesante plantear nuevas dinámicas en las emisoras para romper con la ocasionalidad de las ficciones sonoras y estimular la fidelización de unas audiencias cada vez más familiarizadas con los formatos de ficción.

Finalmente, puesto que se trata de un estudio de caso, podrían ampliarse las líneas de investigación con un mayor número de producciones sonoras y en otras plataformas, que no se han contemplado, aunque se ha intentado que la muestra represente las características de las distintas emisoras y plataformas con ejemplos representativos. Se trata de una muestra de conveniencia que se pretende ampliar en futuras investigaciones con producciones de otros países para obtener una muestra representativa del género, que ha proliferado en los últimos años con obras de gran calidad.

Referencias

- Afuera-Heredero, A. (2020). La extinción del género dramático de la radio de la transición (1970-1980). En P. López Villafranca & S. Olmedo Salar (Eds.), *El radioteatro. Olvido, renacimiento y su consumo en nuevas plataformas* (1.ª ed., pp. 39-59). Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- Afuera-Heredero, A. (2021). *Aquí, Unión Radio. Crónica de la primera cadena española (1925-1939)*. Ediciones Cátedra.
- Ayuso, E. (2019). Génesis y realización del primer radioteatro de ‘Don Quijote’ producido por la BBC en 1947. *Index. comunicación: Revista científica en el ámbito de la Comunicación Aplicada*, 9(2), 35-53. <https://doi.org/10.33732/ixc/09/02Genesi>
- Balsebre, A. (1994). *El lenguaje radiofónico*. Ediciones Cátedra.
- Balsebre, A. (2001). *Historia de la radio en España: Vol. I. 1874-1939*. Ediciones Cátedra.
- Bardin, L. (2002). *Análisis de contenido*. Ediciones Akal.
- Cavia Fraile, S. (2016). Nuevo modelo de radio a través de la cuarta pantalla: Radiovisión, la radio que se ve. *Fonsec. Journal of Communication*, 13(13), 65-84. <https://doi.org/10.14201/fjc2016136584>

- García-Jiménez, J. (1993). *Narrativa Audiovisual*. Ediciones Cátedra.
- Gavrila, M. (2019). Radioteatro en Italia. Narrativa entre la radiodifusión pública y los nuevos espacios digitales. *index.Comunicación*, 9(2), 75–98. <https://doi.org/10.33732/ixc/09/02Radiot>
- Gordillo-Álvarez, I. (2008). *El cine de senderos bifurcados: propuesta metodológica para el análisis narrativo del discurso de historias múltiples*. *Guiónactualidad*, 11.
- Guarinos-Galán, V. (2009). *Manual de narrativa radiofónica*. Síntesis.
- Hernando-Lera, M., López Vidales, N., & Gómez Rubio, L. (2020). Ficción radiofónica en tiempos de crisis: Ficción Sonora de RNE (2009–2015). *Historia y Comunicación Social*, 25(1), 113–122. <https://doi.org/10.5209/hics.64888>
- Heyer, P. (2018). Orson Welles' War of the Worlds Broadcast. En P. Urquhart & P. Heyer (Eds.), *Communication in History: Stone Age Symbols to Social Media* (7th ed., pp. 219–224). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315189840-32>
- Kawashima, T. (2022). Miners, Wales and the BBC Radio Drama Richard Hughes's Danger. *Journal of Radio & Audio Media*. Publicación online. <https://doi.org/10.1080/19376529.2022.2046584>
- 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. <https://doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/disertaciones/a.6547>
- López-Villafranca, P. (2021). *Formatos sonoros radiofónicos. Revisión del medio en un entorno digital cambiante*. Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- López-Villafranca, P., & Olmedo Salar, S. (2020). *El radioteatro. Olvido, renacimiento y su consumo en nuevas plataformas*. Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- Martínez-Costa, M. P. (2015). Radio y nuevas narrativas: de la crossradio a la transradio. En M. Oliveira & F. Ribeiro (Eds.), *Radio, Sound and Internet: proceedings of Net Station International* (pp. 168–187). CECS.
- Moreno, I. (2003). *Narrativa audiovisual publicitaria*. Paidós.
- Muela Molina, C. (2012). La representación de la ficción en la cuña publicitaria. Personajes, contextos y otros elementos narrativos. *Área Abierta. Revista de Comunicación Audiovisual y Publicitaria*, 12(1), 1–15. https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2012.v31.38969
- Ortiz-Sobrino, M. Á., & Volpini-Sisó, F. (2017). Realización, lenguaje y elecciones narrativas de radioteatro: Tres aproximaciones a la creación de espacios sonoros en el tiempo. *Área Abierta*, 17(1), 13–36. <https://doi.org/10.5209/ARAB.53496>
- Payri Lambert, B. (2015). Nuevas posibilidades narrativas de la auricularización y del espacio con el sonido binaural. En J. A. Bornay Llinares, F. J. Romero Naranjo, V. J. Ruiz Antón, & J. Vera Guarinos (Coords.), *Fronteras reales, fronteras imaginadas* (pp. 309–322). Letra de Palo.
- Pérez Rufi, P. (2020). La construcción del personaje en la ficción radiofónica Negra y criminal de Mona León Siminiani. En P. López Villafranca & S. Olmedo Salar (Eds.), *El radioteatro. Olvido, renacimiento y su consumo en nuevas plataformas* (1.ª ed., pp. 91–113). Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- Piñeiro-Otero, T., & Pedrero-Esteban, L. M. (2022). Audio communication in the face of the renaissance of digital audio. *El Profesional de la Información*, 31(5), e310507. <https://doi.org/10.3145/epi.2022.sep.07>
- Rodero-Antón, E., & Soengas Pérez, X. (2010). *Ficción radiofónica: Cómo contar una historia en la radio*. Instituto RTVE.

- Rodero-Antón, E., Pérez-Maillo, A., & Espinosa de los Monteros, M. J. (2019). Ficción sonora en el ecosistema digital. En L. M. Pedrero Esteban & 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.
- Rodríguez-Ortiz, R. (2019). Las tres etapas del radioteatro en Chile: De la época dorada al nuevo auge de las series de ficción. *Index. comunicación: Revista científica en el ámbito de la Comunicación Aplicada*, 9(2), 55-73. <https://doi.org/10.33732/ixc/09/02Lastre>
- Rodríguez-Pallares, M. (2017). Reutilización de la ficción sonora en la Cadena ser. El caso de Podium Podcast. *Área Abierta*, 17(1), 83-97. <https://doi.org/10.5209/ARAB.53445>
- Rodríguez, G., Gil, J., & García, E. (1996). *Metodología de la investigación cualitativa*. Ediciones Aljibe.
- Sánchez Gómez, J. L. (2022). Funciones y características de la música en la ficción sonora en el caso de RNE y Podium Podcast. *Popular Music Research Today: Revista Online De Divulgación Musicológica*, 4(1), 163-179. <https://doi.org/10.14201/pmrt.29110>
- Tang-Serradell, M. H. (2022, 29 septiembre). "El Sonido del Crimen". El nuevo podcast de ficción de Spotify. *Young*. <https://bit.ly/469rFDZ>
- Thomas, L. (2009). The Archers: An everyday story of old and new media. *Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media*, 7(1), 49-66. <https://doi.org/10.1386/rajo.7.1.49/1>
- Volpini-Sisó, F., & Ortiz-Sobrino, M. A. (2020). En los dominios de la imaginación. Una perspectiva desde lo público. En P. López Villafranca & S. Olmedo Salar (Eds.), *El radioteatro. Olvido, renacimiento y su consumo en nuevas plataformas* (1st ed., pp. 23-37). Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- Yin, R. K. (2009). *Case Study Research: Design and Methods*. Sage Publications.

Semblanza de las autoras

Paloma López-Villafranca es doctora por la Universidad de Málaga y profesora en esta Universidad desde 2009, en el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Especialista en narrativa sonora, *podcasting* y radio. La autora ha publicado libros, capítulos de libros y artículos sobre esta temática en revista indexadas y de impacto. Ha sido directora de congresos sobre sonido y como investigadora ha participado en proyectos competitivos, además de ser Investigadora principal de proyectos relacionados con formatos sonoros e innovación educativa. Ha desarrollado su labor profesional como periodista para el Grupo Prisa, Recoletos, entidades municipales, además de colaborar en el año 1998 en Rne.

Silvia Olmedo Salar es doctora en Periodismo y profesora del Departamento de Periodismo de la Universidad de Málaga. Su línea de investigación se centra en el estudio de indicadores de rentabilidad social en comunicación; cooperación, comunicación y desarrollo, y nuevas narrativas sonoras. Docente invitada en cursos de posgrado y seminarios de formación, ha colaborado activamente en proyectos competitivos de investigación y de innovación educativa. Los resultados de su trabajo se han difundidos en libros y en revistas nacionales e internacionales y es revisora de revistas como *Journal of Applied Journalism & Media Studies*. Como profesional, ha trabajado como periodista en medios escritos, radio y agencias de noticias.