



DEL RADIOTEATRO A LA FICCIÓN SONORA DE RNE
EN 2021: *LOS SANTOS INOCENTES, LA REINA MUERTA Y
VENTAJAS DE VIAJAR EN TREN*

*FROM RADIO DRAMA TO RNE'S SOUND FICTION IN 2021; LOS
SANTOS INOCENTES, LA REINA MUERTA Y VENTAJAS DE
VIAJAR EN TREN*

Sergio Toyos

(yosoysergiotoyos@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-9060-3491>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2022.49.02
ISSN 2444-3948

Resumen: Desde sus orígenes, la producción de ficción radiofónica en España ha pasado por distintas etapas. Tras un periodo de decadencia, ha comenzado en 2013 un resurgir del género apreciable en el aumento de contenidos dramáticos disponibles y en la aparición de nuevas plataformas de difusión en línea. Radio Nacional de España sigue apostando por formatos como el radioteatro, pero lo hace definiéndolo como ficción sonora. Los márgenes entre estos términos son ambiguos, ya que no todos los expertos los definen del mismo modo. Mientras unos opinan que la diferencia está en el uso del narrador, otros señalan la periodicidad de la emisión o la presencia de público. Este artículo analiza las posiciones de estos teóricos y reflexiona sobre los límites del radioteatro basándose en los programas de ficción emitidos en la radio pública española durante 2021: *Los santos inocentes, La reina muerta y Ventajas de viajar en tren*¹.

Palabras Clave: Radioteatro, Ficción sonora en RNE, *La reina muerta*, *Los santos inocentes*, *Ventajas de viajar en tren*.

Abstract: Since its origins, the production of radio drama in Spain has gone through different stages. After a period of decline, a resurgence of the genre began in 2013, noticeable in the increase of available dramatic content and in the appearance of new online broadcasting platforms. Radio Nacional de España continues to prefer formats such as radio drama, but it does so by defining it as sound fiction. The nuances between these terms are ambiguous, whilst some experts point out that the difference lies in the use of the narrator, others focus on the frequency of the broadcast or the presence of an audience. This article discusses the positions of these theorists and reflects on the limits of radio drama based on the fiction programs broadcasted on Spanish public radio during 2021: *Los santos inocentes*, *La reina muerta* and *Ventajas de viajar en tren*.

Key Words: Radio drama, Sound fiction in RNE, *La reina muerta*, *Los santos inocentes*, *Ventajas de viajar en tren*.

Sumario: 1. Introducción. 2. Metodología y objetivos. 3. Historia del radioteatro español. 4. La resemantización y sus consecuencias. 5. Características del radioteatro. 6. Ficción sonora en el CDN. 7. Pódcast y radio a la carta. 8. Tres casos prácticos: *Los santos inocentes*, *La reina muerta* y *Ventajas de viajar en tren*. 9. Conclusiones. 10. Obras citadas. 11. Anexo (Entrevista a Beningo Moreno, director de ficción sonora de RNE). 12. Notas.

Copyright: © 2022. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

SERGIO TOYOS nace en Oviedo en 1989. En 2007 se traslada a Madrid donde realiza sus estudios como bailarín profesional. Ha trabajado en espectáculos como *Hoy no me puedo levantar*, *Los 40 el musical*, *El último Jinete*, *The Hole 2*, *Muerte en el Nilo* o *Medias Puri*. Titulado en Dirección escénica y Dramaturgia en la RESAD, trabaja en el departamento creativo de la productora LETSGO, donde ha realizado proyectos como Tim Burton, *El Laberinto* o *Naturaleza Encendída*. Como director escénico

destacan *Qué fue de Carmela* y *Con los ojos cerrados*, por la que recibió el Premio ATI de Nueva York a Mejor Dirección Visitante. Como dramaturgo ha publicado *Urogallo de piedra* en la editorial Fundamentos y *Coparental para cual* en la editorial Antígona. Ha escrito para revistas como Primer Acto y Babar y ha creado e interpretado junto a David Blanco la pieza de danza contemporánea *Gochos*.

1. INTRODUCCIÓN

El término radioteatro parece estar en una etapa de desaparición en España, aunque el fenómeno «alcanzó su mayor esplendor en los años 50 y 60, llegando a bautizar aquellas dos décadas como la edad de oro de la radio» (López y Olmedo, 2020, pág. 39).

Definiremos como objetivos principales del artículo determinar los límites que separan el radioteatro de la ficción sonora y analizar las características de *Los santos inocentes*, *La reina muerta* y *Ventajas de viajar en tren*, de Benigno Moreno y Alfonso Latorre, basándome en los datos obtenidos en el examen de los audiodramas. El presente trabajo tiene como objetivos secundarios comparar las diferencias de las ficciones radiofónicas realizadas por RNE en 2021 y divulgar el fenómeno en auge de la radio en España como dispositivo de difusión de creaciones.

2. METODOLOGÍA Y OBJETIVOS

A partir del estudio de la historia de los dramáticos en la radio española y la teoría difundida por parte de especialistas en el tema seguiremos el método de análisis cualitativo para identificar qué es el radioteatro y qué consecuencias tiene la resemantización del término para la relación entre el medio radiofónico y el teatral. A lo largo del presente trabajo hemos aplicado técnicas de investigación como la revisión bibliográfica, el análisis de contenido y la entrevista. Los apartados dedicados al conocimiento de la historia del radioteatro en España y sus características, así como los que tratan la relación del CDN con la ficción sonora y el significado de términos como pódcast o radio a la carta, se han redactado utilizando fuentes primarias, como los manuales y libros teóricos publicados por la crítica, procedentes del ámbito del periodismo.

Los tres programas analizados en este artículo: *Los santos inocentes*, *La reina muerta* y *Ventajas de viajar en tren*, han sido seleccionados para su estudio por tratarse de las únicas ficciones sonoras emitidas en RNE durante el año 2021 creadas por el mismo equipo: Benigno Moreno en la dirección, Alfonso Latorre en la adaptación y Mayca Aguilera en la realización. Su examen se ha realizado a partir de la escucha de los contenidos en la página web de RNE y la lectura de sendos guiones, buscando en cada uno los mismos elementos, tal y como desarrollaremos

a continuación, para garantizar el equilibrio y la sistematicidad del análisis.

Por último, hemos realizado una entrevista a Benigno Moreno², director de Radio Nacional de España entre 2010 y 2012 y, actualmente, director de los contenidos de ficción sonora de RNE. Contar con él como fuente personal y autorizada nos resulta de gran pertinencia, ya que participó personalmente en el cambio terminológico estudiado y ha dirigido los tres programas que hemos seleccionado para su análisis.

3. HISTORIA DEL RADIOTEATRO ESPAÑOL

La primera emisión radiofónica en España tiene lugar «en septiembre de 1923, con Radio Ibérica» (Urrutia, 2004, pág. 43). Y en julio de 1924 se emitió en Radio Libertad por primera vez una obra dramática a través de las ondas. «El 14 de julio de ese año se puso en antena *El chiquillo*, de los Hermanos Álvarez Quintero» (Urrutia, 2004, pág. 44). Tras esta primera emisión, las retransmisiones de obras teatrales comenzaron a hacerse cada vez más comunes. Ángeles Afuera afirma en «La extinción del género dramático de la radio de la transición (1970-1980)» que «En los años 30 y hasta el comienzo de la Guerra Civil, la oferta de teatro de Unión Radio se extendió desde las grandes obras de autores clásicos (...) hasta las que llegaban procedentes de las vanguardias europeas» (López y Olmedo, 2020, pág. 41). Pero los receptores eran todavía demasiado caros para la clase media española. No fue hasta los años cuarenta cuando el radioteatro se convirtió en un fenómeno de masas debido, según Elena Ayuso, a razones políticas, sociales y económicas. Políticas porque el régimen de Franco impuso un monopolio informativo por el cual «solo Radio Nacional de España podía informar sobre la actualidad» (Ayuso, 2013, pág. 184) forzando al resto de emisoras a dedicarse a emitir programas de entretenimiento, como la música y la ficción dramática. Sociales, porque durante el franquismo el papel de la mujer volvió a verse relegado a la vida doméstica. «Como la mayoría de la población femenina no trabajaba, era ella quien permanecía en casa y quien tenía todas las facilidades para escuchar las emisiones de turno mientras realizaba las labores domésticas» (Ayuso, 2013, pág. 176). En el artículo «La recepción de la radio dramática en España (desde la posguerra a 1971)», Elena Ayuso afirma que las mujeres españolas, durante

los años 50, escuchaban principalmente radionovelas, teatro y consultorios femeninos. Las razones económicas vienen del cambio en el precio de los receptores radiofónicos:

El 'desarrollismo' de los años sesenta fue otro factor principal: los aparatos de radio se abarataron y la mayoría de la población española (...) pudo disfrutar de la radio y tuvo acceso a ella gracias a esos precios más populares (Ayuso, 2013, pág. 184).

Radio Nacional y la SER se convierten durante los cincuenta y sesenta en la representación de la radio pública y la privada. Y aunque ambas se habían especializado en contenidos diferentes, como la información o el entretenimiento, también tenían programas muy similares que las hacían rivalizar, «Como el *Teatro del Aire* -en la SER- y el *Teatro Invisible* -en Radio Nacional-, en el apartado de radioteatro» (Barea, 1994, pág. 54). El programa *Teatro Invisible* nace en 1942 y está valorado como «uno de los espacios más célebres dedicados a la ficción en Radio Nacional de España» (Hernando, López y Gómez, 2020, pág. 114). Sus emisiones se mantendrán en antena hasta 1968 y hasta 1983 en Cataluña.

Parece entonces, a partir de lo citado anteriormente y según afirma Ángeles Afuera, que «El teatro estuvo presente desde el comienzo de la radio en España, y (...) reapareció tras la Guerra Civil, en cuanto la vida de las emisoras recuperó la normalidad» (López y Olmedo, 2020, pág. 41).

En poco tiempo y de forma contundente, los seriales radiofónicos ganaron en popularidad al teatro radiado. «La continuidad de una historia interpretada por una compañía estable de actores y bien realizada con música y efectos de sonido, atrapaba la atención de los oyentes y también de los anunciantes» (López y Olmedo, 2020, pág. 51). Pero, cuando a partir de los años setenta el uso de la televisión comienza a generalizarse en todos los hogares españoles, los patrocinios comienzan a abandonar la radio. En estos años todavía se pueden escuchar «seriales de éxito, pero ya se observan algunos síntomas de decadencia, especialmente ya que las firmas comerciales (...) comienzan a interesarse más por el medio televisivo» (Rodero y Soengas, 2010, pág. 44).

Podría fijarse la década de 1970 como el inicio de la decadencia de los dramáticos en las ondas españolas. «A finales de los setenta y principios

de los ochenta comienzan a disolverse los cuadros escénicos de las emisoras y, con ellos, la producción dramática en la radio española» (Rodero y Soengas, 2010, pág. 46). Aunque las ficciones radiadas no llegan a extinguirse del todo. «En 1976 comienza la emisión de una de las series de humor con más audiencia de la Ser: La Saga de los Porretas (sic), de Eduardo Vázquez, que se mantuvo doce años en antena» (Rodero y Soengas, 2010, pág. 44). RNE siguió apostando también por la producción de dramatizaciones, aunque de forma muy esporádica, como *El viaje a ninguna parte*, de Fernán Gómez o *Las brujas de Madrid*, de Fernando Nieva. «Se apostó también por una ficción alternativa, con productos innovadores, como el contenedor *Tris, tras, tres*, que emitió Radio 3 desde 1981» (López y Olmedo, 2020, pág. 56). Entre las producciones de este programa destaca *Los herederos del tiempo*, de Federico Volpini, que ganó el Premio Italia en 1998.

Pasarán casi veinte años hasta que las dramatizaciones vuelvan a producirse de forma regular en la radio española. Miriam Rodríguez Pallares cree que es posible que «la iniciativa navideña de la Cadena SER, *Cuento de Navidad*, que apuesta por el radioteatro desde 2013 y emitida periódicamente todos los 25 de diciembre, pueda considerarse un resurgir de este género» (Rodríguez Pallares, 2017, pág. 92). Además de producciones concretas como esta, destaca la creación en junio de 2016 de Podium Podcast, un proyecto de la SER «que conjuga tecnología con innovación narrativa y reutilización de fondos de archivo» (Rodríguez Pallares, 2017, pág. 92).

4. LA RESEMANTIZACIÓN Y SUS CONSECUENCIAS

Radio Nacional de España ha dejado de utilizar el vocablo radioteatro para referirse a las ficciones radiofónicas que produce anualmente. A su vez, una nueva acepción empieza a emerger, ficción sonora. ¿Son términos sinónimos? ¿Qué intención se esconde tras este cambio? Miguel Ángel Ortiz y Federico Volpini afirman en el artículo «Realización, lenguaje y elecciones narrativas de radioteatro: tres aproximaciones a la creación de espacios sonoros en el tiempo», que el término ficción sonora es inexacto, porque todas las creaciones que cuenten con diálogo, música o efectos acústicos en radio lo son. «Ficción sonora no dice lo que

es, no aporta información alguna sobre lo que ofrece. Ficción sonora no significa nada» (Ortiz y Volpini, 2017, pág. 17).

Según Virginia Guarinos, la confusión terminológica entre los estudios del medio radiofónico viene de largo. En su tesis doctoral *El teatro radiofónico. Una narración radiofónica inaudible* explica que los vocablos teatro radiofónico, radiodrama, serial o radio novela se han utilizado como si fueran sinónimos «englobando dentro de teatro radiofónico todas las fórmulas ficcionales radiofónicas convencionales o históricas» (Guarinos, 1998, pág. 166). Federico Volpini y Miguel Ángel Ortiz también afirman que «Los profesionales y teóricos del medio no acaban de ponerse de acuerdo en un término unívoco para denominar los contenidos de ficción a través de las ondas, en Internet, o en espacios híbridos» (Ortiz y Volpini, 2017, págs. 16-17) y el teórico Armand Balsebre equipara en su libro *El lenguaje radiofónico* varias acepciones: «El radioteatro o radiodrama ha sido el género radiofónico que mejor ha desarrollado esa traducción sonora del mundo audiovisual» (Balsebre, 1994, pág. 14). La nomenclatura de este fenómeno ha estado envuelta en polémica desde su origen. Ya Gómez de la Serna se significó al respecto considerando que emitir obras teatrales a través de las ondas no debiera llamarse radioteatro por carecer de espectacularidad:

No puede ser teatral lo que no es espectacular. El diálogo radiado excluye toda posibilidad de espectáculo y, no lo olvidemos, el teatro es, necesariamente, espectáculo literario... Nos encontramos ante un arte nuevo cuya evolución implica el estudio de procedimientos particulares, elige nuevas formas y técnica propia. De esto que, en cierto modo, resulta contraproducente la adaptación de obras teatrales al micrófono. (Ventín Pereira, 1987, págs. 66-67).

Por su parte, Podium Podcast también parece eludir la expresión radioteatro. Tras hacer una búsqueda en su página web solo aparecen cuatro entradas relacionadas y solo en dos de ellas se menciona explícitamente. Tenemos que buscar en la descripción de su primera emisión de *Cuento de navidad* para encontrar dicha mención en la que habla de recuperar la magia del radioteatro. Ni siquiera en la descripción de los archivos sonoros del programa *Teatros del Aire*, cuyo contenido eran adaptaciones al medio radiofónico de obras dramáticas, se menciona la palabra radioteatro. Encontramos de forma breve la siguiente descripción

«El departamento de documentación de la SER rescata las joyas del teatro radiado. Una selección de grandes adaptaciones que se llevaron a las ondas a lo largo de los años 50 y 60» (Podium Podcast, s.f.).

Como relevo a radioteatro aparece la acepción ficción sonora. Lo utiliza ya RNE en todas sus producciones ficcionales radiofónicas ya sean estas adaptaciones, como *Los santos Inocentes* (2021) o creaciones originales como *Magallanes, el viaje infinito* (2020) y emitidas de forma seriada, como *Trafalgar* (2022) o en una única emisión, como *La reina muerta* (2021), todas ellas realizadas por el equipo de ficción sonora de RNE; dirección de Benigno Moreno, guion de Alfonso Latorre y realización de Mayca Aguilera.

Si la palabra teatro, germen y origen del teatro radiofónico, se pone en crisis al mutar el término radioteatro por el de ficción sonora. ¿Dónde queda la dimensión escénica del fenómeno? Para Benigno Moreno, entre la ficción sonora y el teatro existen puntos en común, «como la voz que usan los actores para representar a los personajes, la interacción entre unos y otros y la música y efectos que pueden caracterizar la escena o el espacio». Sin embargo, también encuentra diferencias significativas: «en la ficción sonora el oyente construye todo el ambiente y el espacio, y cada oyente el suyo. En el teatro hay decorado y luces» que obligan a ubicar la acción en un lugar concreto.

El premio de teatro radiofónico Margarita Xirgu, organizado por RNE y Radio Exterior de España en colaboración con otras entidades como la Agencia Española para la Cooperación Internacional y el Desarrollo (AECID), la Fundación SGAE o la Fundación la Caixa, lleva sin ser convocado desde 2019. En ediciones anteriores, el galardón ha sido obtenido por el periodista y escritor Emilio López Verdú, la dramaturga Paz Palau y, en su última edición, número XXVII, el premio fue concedido a la novelista María Zaragoza por la obra *Un candidato para el fin del mundo*, disponible en la plataforma digital Play Radio, de RTVE. La desaparición de un galardón con una trayectoria y un alcance de esta categoría, dotado además de una importante cuantía económica, 10.000€ en su última edición, no es una buena noticia para los dramaturgos, guionistas y escritores que desean seguir investigando en este género.

Benigno Moreno afirma que hay intención de recuperar el galardón. «Es un problema de financiación del premio y se está trabajando para que se pueda volver a convocar».

A nivel autonómico la apuesta por mantener vivo el radioteatro aún persiste. En el País Vasco se ha convocado en 2021 la VI Edición del Concurso de Radio-Teatro Carlos Pérez Uralde. «Este concurso es una iniciativa del Festival Internacional de Teatro de Vitoria-Gasteiz en colaboración con Radio Vitoria-EITB y Laboral Kutxa. Su finalidad es impulsar la creación en el ámbito de las artes escénicas desde una particular perspectiva: el guion radiofónico» (Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2021). Los dos trabajos premiados, uno en español y otro en euskera tienen una dotación económica de 2.000 euros.

La relación entre el medio radiofónico y el teatral se hace evidente en este premio, ya que es un festival de teatro quien impulsa y convoca el concurso dando valor a este género artístico.

En 2021 nace un nuevo premio como ampliación de los Premios Ondas³, creados en 1954. En su página web se puede encontrar la siguiente descripción:

Prisa Audio y SER, en colaboración con Spotify, lanza la Primera Edición de los Premios Ondas Globales del Podcast (sic.) con el objetivo de dar visibilidad a la industria y reconocer la labor de sus profesionales. 15 galardones, divididos en tres secciones específicas, para proyectos nacionales e internacionales en español (Premios Ondas Globales del Podcast, s.f.).

El radioteatro no cuenta con ninguna categoría dentro de estos premios, aunque existen algunas que podrían acercársele, como mejor pódcast de ficción o mejor guion de pódcast. El concepto ficción sonora tampoco aparece en el título de ninguno de los galardones.

En la entrevista realizada a Benigno Moreno para la redacción de este artículo pudimos preguntarle cuál era su opinión al respecto de la resemantización del término:

Descartamos todo lo que tuviera radio, ya que no solo se distribuían los audios por la radio, se emitían en tiempo real por satélite, telefonía, internet y, además, se depositaban en una web a la carta para que cualquiera lo pudiera escuchar. Por otro lado, tampoco hacemos teatro. El teatro es mucho más que lenguaje sonoro, es diseño escénico, movimiento, luces, etc. La esencia de nuestro trabajo es contar historias

inventadas (algo ancestral en el hombre) pero hacerlo solo con sonido por eso nos inventamos el nombre de Ficción sonora.

Añadió, también, que no entendía la inexactitud de la que hablan Volpini y Ortiz. «Yo creo que hay que aceptar que el tiempo corre y hay que adaptarse a los nuevos entornos y quizás algunos no lo quieren ver».

5. CARACTERÍSTICAS DEL RADIOTEATRO

La definición de radioteatro puede variar ligeramente dependiendo del teórico consultado. Virginia Guarinos le da mucha importancia a la figura del narrador. Para ella, si hay narrador no es radioteatro, porque las acciones que dan lugar a la trama deben ser escuchadas por el oyente sin necesidad de que una figura externa las explique:

Radioteatro, teatro radiofónico o radiodrama (...): relato ficcional contenido en un único discurso con marcas de principio y de final donde, bajo el predominio del *showing* o mostración, los personajes por sí solos, por sus diálogos y sus actuaciones exponen la situación y hacen avanzar la acción hasta la resolución de los conflictos, ayudados por la técnica del montaje y el poder de otros radiosemas diferentes de la palabra de cada uno de ellos -silencio, efectos y música- así como por las diversas posibilidades técnicas de diversificación espacial para marcar diversos planos espaciales, diversas intensidades expresivas, diversos momentos dramáticos, o diversos tiempos. (Guarinos, 1998, pág. 172).

Emma Rodero difiere con Guarinos en que sea el narrador la figura más importante que diferencie el radioteatro de otros géneros ficcionales radiofónicos. Para ella es el tipo de emisión lo que marca una clara diferencia. «Mientras la radionovela, por su extensión, se fragmenta en capítulos, que se emiten de manera aislada, el radioteatro desarrolla la trama en una sola emisión, aunque dividida en escenas» (Rodero y Soengas, 2010, pág. 59). En esto coincide con Armand Balsebre, que define al género como la «escenificación sonora de una obra de teatro o de una obra dramática en varios actos o secuencias, con una emisión única de 60 a 90 minutos de duración habitual» (Balsebre, 2002, pág. 237).

En lo que Rodero coincide con Guarinos es que en el radioteatro «la estructura expositiva se basa en el diálogo y, si existe narrador, se encuentra siempre dentro de la historia» (Rodero y Soengas, 2010, pág. 65). Guarinos, sin embargo, es taxativa:

Pasamos también a la mayor discrepancia entre nuestra teoría y la de muchos otros críticos. Mantenemos que desde el momento en que algún narrador incurriera en el discurso, ya fuera homodiegético o heterodiegético, se destruiría la esencia del drama radiofónico y se construiría la esencia de la narración radiofónica en su forma más pura, llámese relato o radionovela o serial. (Guarinos, 1998, pág. 182).

Guarinos confía plenamente en el poder del diálogo como único medio válido para transmitir información al oyente y es consciente de que la figura del narrador no es ajena a la historia del teatro, pero afirma que «es escasa y excede de la propia naturaleza teatral» (Guarinos, 1998, pág. 184).

La narración de la lista de personas que participan en la obra, tanto en el departamento artístico como el técnico o incluso el de producción, es otro elemento común en el radioteatro. Los créditos podían aparecer antes del comienzo de la ficción y, en algunas ocasiones, se repetían al finalizar la misma. Emma Rodero recoge esta información en el libro *Ficción Radiofónica*:

Otro elemento que aparece en el radioteatro, generalmente tanto al principio como al final, son los títulos de crédito con los nombres de todos los organizadores y participantes en la obra radiofónica. Suele hacerse con fondo musical y lo ideal, siempre que sea posible, es narrarlo a dos voces, para que la combinación resulte más atractiva. (Rodero y Soengas, 2010, pág. 66).

Pedro Barea plantea en *La estirpe de Sautier* la dificultad en los orígenes para definir el género: «Poco se definía lo que debía ser el teatro radiofónico. Sólo se precisaba lo que no debía ser: teatro literario, el teatro de los escenarios». (Barea, 1994, pág. 61).

En un artículo publicado en la revista de Radio Nacional en 1941, Luis G. Soria defendía la creación de un teatro radiofónico diferente al que se representa sobre las tablas. Con un estilo y repertorio propio

y que no imite a su predecesor, ya que fracasaría, porque cada uno se expresa a través de códigos diferentes:

El teatro escénico casi nunca es radiofónico -ni, desde luego, tiene por qué serlo, pues no se concibió para el micrófono-, y ese gravísimo inconveniente debe salvarse, en lo posible, realizando un trabajo previo meticuloso de selección y, hasta donde se logre, de adaptación, lo cual soluciona nada más que pasajeramente el problema. (G. Soria, 1941, pág. 9).⁴

Para Benigno Moreno no existe diferencia entre estos conceptos. «Ambos son una forma de llamar a la misma cosa, yo creo que ficción sonora es un nombre más adecuado a la realidad actual, pero son lo mismo».

6. FICCIÓN SONORA EN EL CDN

El Centro Dramático Nacional, bajo la dirección de Ernesto Caballero, produjo durante las temporadas 2012/2013 y 2013/2014 un proyecto de ficción sonora en colaboración con Cooperación Española, Fundación SGAE y el Instituto Cervantes como parte del festival *Una mirada diferente*. Se trata de la grabación y edición en estudio de algunas de las obras producidas durante esas temporadas con el mismo reparto que las representó en escena.

La Ficción Sonora permite alcanzar una amplia difusión gracias a las nuevas tecnologías, pero además el proyecto cuenta con un marcado carácter social, pues permite el acceso al teatro contemporáneo español a las personas con discapacidad visual. (Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, 2015).

En la página web del CDN podía encontrarse una descripción de los términos ficción sonora y radioteatro que no se corresponde con las citadas anteriormente. Esta descripción ya no está disponible, pero puede accederse al mismo texto desde la página del Centro Cultural de España Juan de Salazar, ubicado en Asunción, Paraguay, gracias a que el proyecto fue programado allí con la ayuda de AECID.

El objetivo de este proyecto es la recuperación de un género perdido en España –ficción sonora– bajo una renovada identidad y el potencial desarrollo de nuevas técnicas de escritura dramática. Se denomina este género como ficción sonora para distinguirlo del teatro radiofónico que el público comúnmente asocia con las lecturas dramatizadas grabadas en directo con un narrador explicando la acción a los oyentes.

Este ciclo de nueve obras de nueve autores españoles, concebido y dirigido por Nicolas Jackson, responde al compromiso del Centro Dramático Nacional con los autores dramáticos contemporáneos en la difusión de nuestro teatro entre una audiencia masiva, tanto nacional como internacional. Un teatro para ser disfrutado y escuchado en cualquier lugar del mundo. (Centro Cultural de España Juan de Salazar, s.f.).

Los títulos elegidos en la temporada 2012/2013 fueron: *Anomia*, de Eugenio Amaya; *Doña Perfecta*, de Benito Pérez Galdós con adaptación de Ernesto Caballero; *Atlas de geografía humana*, de Almudena Grandes con adaptación de Luis García-Arau; *Hilvanando cielos*, de Paco Zarzoso y *Arizona*, de Juan Carlos Rubio. Y durante la temporada siguiente: *El viaje a ninguna parte*, de Fernando Fernán Gómez con versión de Ignacio del Moral; *El arte de la entrevista*, de Juan Mayorga; *Haz click aquí*, de José Padilla; y *Kafka enamorado*, de Luis Araújo.

En 2021 el CDN pone en marcha un nuevo proyecto que vincula teatro y ficción sonora, el *Dramawalker*. «Es un proyecto basado en ficciones sonoras geolocalizadas que desarrolla el #Dramático en colaboración con otras instituciones, nacionales e internacionales» (Centro Dramático Nacional, s.f.). En la primera edición, realizada en la temporada 2020-2021, se realizaron tres proyectos: *Dramawalker Vite*, en colaboración con el Centro Dramático Galego y el grupo Chévere; *Dramawalker Cañada Real* y *Dramawalker Poblenou* en colaboración con la Sala Beckett. En la segunda edición, realizada en la temporada 2021-2022, se llevaron a cabo dos proyectos más: *Dramawalker Logroño*, en colaboración con Cuéntalo Festival de narrativas, el ayuntamiento de Logroño y El Patio Teatro y *Dramawalker Lavapiés*. Según la información disponible en su página web:

Las historias contadas por los vecinos de diferentes barrios son el punto de partida del proceso creativo. Un paseo en el que escucharemos a

través de ficciones sonoras, realizadas por dramaturgas/os y con actrices y actores locales, las historias del barrio en los lugares donde realmente ocurrieron. (...) Una experiencia que toma como punto de origen las artes escénicas y en concreto la herencia del radio teatro y el teatro comunitario y participativo (CDN, s.f.).

7. PÓDCAST Y RADIO A LA CARTA

Según una entrada de la página web de Fundeu RAE publicada el 15 de mayo de 2018, «El término *pódcast*, con tilde, es la adaptación de *podcast*, emisión o archivo multimedia, en especial de audio, concebido fundamentalmente para ser descargado y escuchado en ordenadores o en reproductores portátiles» (Fundeu RAE, 2018). El origen del *pódcast* «se remonta a los albores del siglo XXI. (...) José Antonio Gelado crearía el primer *podcast* (sic) en España bajo el título *Comunicando*, dedicado a las nuevas tecnologías e Internet» (Terol et al., 2021, pág. 476). Con el desarrollo de internet, la sociedad está modificando sus hábitos de consumo. «En los últimos años la aparición de nuevas tecnologías de difusión está alterando el paradigma de transmisión y recepción de los medios tradicionales» (Gallego Pérez, 2010, pág. 4). Miriam Rodríguez Pallares explica en el artículo «Innovación radiofónica y servicio público. La rentabilización de la producción sonora ibérica como modelo de negocio en el contexto digital» que «el consumo de medios ha decrecido en los últimos años en todas sus modalidades a excepción de internet, que incrementa sus cifras en un 30%» (Rodríguez Pallares, 2020, pág. 33). Ante estas circunstancias, la industria radiofónica se ha visto en la obligación de evolucionar para mantener su audiencia. Para ello han comenzado a colgar sus programas en la Red después de emitirlos, permitiendo a los oyentes escucharlos en cualquier momento y lugar, sumándose a las formas de consumo no lineal y creando la radio a la carta. «La innovación es imperativamente necesaria para adaptar el servicio mediático a la nueva realidad social hiperconectada, inmediata, exigente y saturada» (Rodríguez Pallares, 2020, pág. 34).

«Por efecto de estos nuevos hábitos se ha diluido el impacto de las parrillas de televisión y radio, que monopolizaron el consumo hasta (...) la aparición de Internet» (Terol et al., 2021, pág. 477). Montse Bonet y Toni Sellas subrayan en su artículo «Del flujo al *stock*. El programador

radiofónico ante la gestión del catálogo digital» las siguientes diferencias entre los dos tipos de programación:

En la radio lineal la programación queda definida por la continuidad, la diversidad o la especialización y la homogeneidad (en términos de estrategias y programación más que de contenidos). En la radio no lineal, el catálogo es *stock*, nicho, experimentación y heterogeneidad. (Bonet y Sellas, 2019, pág. 7).

La posibilidad de acceder a una parrilla de programas disponibles para su escucha en cualquier momento y lugar ha permitido que géneros como la ficción radiofónica vuelvan a tener cabida en los catálogos de las principales emisoras, independientemente de que estas ficciones sean recuperaciones de su archivo, como algunas emisiones de *Teatros del aire*, rescatados de la fonoteca de La SER y disponibles en Podium Podcast; o nuevas creaciones, como las ficciones sonoras analizadas en el presente artículo y disponibles en la página web de RTVE.

El vocablo pódcast aparece también en la descripción de programas y contenidos en línea para complicar aún más el laberinto terminológico que rodea a las ficciones radiofónicas, pero no aporta datos conclusivos a este estudio ya que su nombre no define el tipo de contenido (pueden ser de ficción, de entrevistas, documentales...) ni permite delimitar los márgenes que diferencian el radioteatro de la ficción sonora.

8. TRES CASOS PRÁCTICOS: *LOS SANTOS INOCENTES*, *LA REINA MUERTA* Y *VENTAJAS DE VIAJAR EN TREN*

Radio Nacional de España produce y emite contenidos de ficción sin periodicidad fija. La mayoría de los proyectos son colaboraciones con otras fundaciones o festivales, como la Fundación Montemadrid y el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro.

En 2021 RNE emitió tres programas de pódcast: *Los santos inocentes*, *La reina muerta* y *Ventajas de viajar en tren*; todos con guion, original o adaptado, de Alfonso Latorre, realización de Mayca Aguilera y dirección de Benigno Moreno.

Los santos inocentes fue una adaptación sonora de la novela de Miguel Delibes en la que participaron quince intérpretes entre los que se

encontraban José Sacristán, Carmen Machi, Antonio de la Torre, Roberto Álamo, José Luis García Pérez, Joaquín Notario y Ana Wagener entre otros. La serie de seis capítulos, que contaba con el patrocinio de la Fundación BBVA, fue emitida todos los lunes desde el 19 de abril hasta el 24 de mayo de 2021 a las seis de la tarde como una sección del programa *El ojo crítico*. Los capítulos se grabaron y editaron en un estudio de grabación antes de la emisión y su duración media fue de veintisiete minutos, teniendo el primero de ellos, *La raya*, veintinueve minutos y treinta segundos.

La reina muerta es una ficción sonora creada en colaboración con el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro. La emisión tuvo lugar los días 6 y 7 de julio del año 2021 desde el Corral de Comedias y fue realizado y emitido en directo ante el público del festival. En ella intervinieron once actores y actrices como Joaquín Notario, Camila Viyuela, Víctor Clavijo, Víctor Duplá o Carolina Lapausa. La representación tuvo una duración de setenta minutos y fue retransmitida en Radio Clásica y a través de vídeo en directo.

Ventajas de viajar en tren se emitió en directo el 2 de diciembre desde el patio de La Casa Encendida de Madrid. Se trata de una adaptación de la novela homónima de Antonio Orejudo por parte del equipo de ficción sonora de RNE en colaboración con la Fundación Montemadrid. El reparto, formado por doce intérpretes, estuvo liderado por Ana Wagener, Pedro Casablanc, Cecilia Freire y Juan Suárez. La duración de la emisión es de una hora y ocho minutos y fue realizada en presencia de espectadores.

Teniendo en cuenta los aspectos teóricos vistos anteriormente, estas ficciones podrían encajar parcialmente en la categoría de radioteatro, pero no de forma completa. Se acercarían más *La reina muerta* y *Ventajas de viajar en tren* que *Los santos inocentes* a la concepción clásica del género, pero con matices. Ninguno de los tres ejemplos serían radioteatro si nos aproximamos a la definición desde la figura del explicador, ya que en todos ellos se utiliza a un narrador heterodiegético. No lo sería *Los santos inocentes* por emitirse de forma seriada y no en una única vez. *La reina muerta* y *Ventajas de viajar en tren* sí cumplirían con el tiempo habitual de una obra de teatro radiado por superar la hora de duración en una emisión única y también encajarían en las características del radioteatro por interpretarse ante un público y realizarse y emitirse en directo. Lo único que diferencia a estas dos propuestas es que el guion sea una escritura

original o una adaptación, pero esto no es definitorio de la esencia del radioteatro, ya que se admiten de la misma forma los materiales creados expresamente para el medio radiofónico y los procedentes de otros géneros de ficción, como la novela o el cine.

En cuanto a la utilización de todos los radiosemas (palabras, silencios, efectos y música) y el número de actores o personajes que intervienen, los tres proyectos comparten unas cifras similares. Para terminar el análisis, en sendos ejemplos están incluidos los títulos de crédito. Con la intención de aclarar esta información se plantea el siguiente cuadro:

Título	<i>La reina muerta</i>	<i>Los santos inocentes</i>	<i>Ventajas de viajar en tren</i>
Narrador	Sí	Sí	Sí
Emisión única	Sí	No	Sí
Duración superior a una hora	Sí	No	Sí
Adaptación	No	Sí	Sí
Títulos de crédito	Sí	Sí	Sí
Público en directo	Sí	No	Sí
Uso de todos los radiosemas	Sí	Sí	Sí
Personajes	13	16	15
Actores	11	15	12

Elaboración propia.

9. CONCLUSIONES

A partir del estudio del material teórico publicado por la crítica especializada en radioteatro y ficción sonora y las características extraídas del análisis de los proyectos de ficción radiofónica emitidos por RNE en 2021, hemos podido obtener las siguientes conclusiones.

El término radioteatro ha evolucionado al de ficción sonora, pero en su transmutación ha causado polémica entre los teóricos y profesionales del sector. Mientras unos aceptan el cambio como una necesidad para adaptarse a los nuevos tiempos, otros lo critican justificando que se trata

más de buscar la modernidad que de definir con precisión las características del fenómeno.

La relación entre el teatro y la radio parece haberse diluido desde que se utiliza la nueva terminología, porque dentro de ficción sonora ya no caben solo los proyectos dramáticos, como pasaba anteriormente, sino que se utilizan formatos más propios del mundo audiovisual, como las series, que del escénico. Pero esto no significa que la nueva ficción radiofónica reniegue de su dimensión teatral. El diálogo sigue siendo la columna vertebral del género y, en común, pasado y presente tienen elementos como la voz, la música y los efectos sonoros.

Los santos inocentes, *La reina muerta* y *Ventajas de viajar en tren*, de Benigno Moreno, Alfonso Latorre y Mayca Aguilera, son tres proyectos de ficción radiofónica que RNE ha realizado en 2021. En ellos podemos encontrar grandes diferencias en la forma, como su realización en directo o en estudio, el tipo de emisión, única o por capítulos y la duración del programa, superior o inferior a una hora; pero no tantas en el contenido, ya que en las tres podemos encontrar la figura del narrador, un número similar de personajes y la utilización de todos los radiosemas. Esto confirma que lo que antes eran requisitos, se ha transformado ahora en opciones. Que no existen unos límites definidos entre estos términos, sino que el radioteatro ha pasado a formar parte de un fenómeno mayor denominado ficción sonora, donde la ausencia de público ya no es extraña, así como la serialización del contenido dramático.

Lo que estaba puede seguir estando, pero los nuevos hábitos de consumo de los contenidos radiofónicos a través de internet han forzado el molde de las ficciones radiadas, permitiendo proyectos con características muy diversas. Sus puntos en común son alejarse de la realidad y expresarse únicamente a través del sonido.

La ficción sonora es radioteatro y algo más.

10. OBRAS CITADAS

- AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO. (2015, 13 de julio). *Ficción Sonora: La Cooperación Española y el Centro Dramático Nacional organizan talleres de dramaturgos españoles en el exterior*. https://www.aecid.es/ES/Paginas/Sala%20de%20Prensa/Noticias/2015/2015_07/13_cultura.aspx
- AYUNTAMIENTO DE VITORIA-GASTEIZ. (2021, 15 de septiembre). *El VI Concurso de Radio-Teatro Carlos Pérez Uralde ya tiene ganadores*. https://www.vitoria-gasteiz.org/wb021/was/contenidoAction.do?uid=u_47a9e707_17be7eccf00_7ff5&idioma=es
- AYUSO, E. (2013). La recepción de la radio dramática en España (desde la posguerra a 1971). *INDEX Comunicación*, nº3, 167-185.
- BALSEBRE, A. (1994). *El lenguaje radiofónico*. Madrid: Cátedra.
- BALSEBRE, A. (2002). *Historia de la radio en España*. Madrid: Cátedra.
- BAREA, P. (1994). *La estirpe de Sautier. La época dorada de la radio novela en España (1924-1964)*. Madrid: El País Aguilar.
- BONET, M. y SELLAS, T. (2019). Del flujo al stock. El programador radiofónico ante la gestión del catálogo digital, en *El profesional de la información* 28(1), 1-8. <https://doi.org/10.3145/epi.2019.ene.09>
- CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL. (s.f.) *Dramawalker*. <https://dramatico.mcu.es/dramawalker/>
- CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA JUAN DE SALAZAR. (s.f.). *Ficción sonora*. <http://archivo.juandesalazar.org.py/agenda/ficcion-sonora>
- FUNDEU RAE. (2018, 21 de mayo). *Podcast, adaptación al español*. <https://www.fundeu.es/recomendacion/podcast-adaptacion-al-espanol/>
- GALLEGO PÉREZ, J. I. (2010). *Podcasting: distribución de contenidos sonoros y nuevas formas de negocio en la empresa radiofónica española*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/11205/>
- GUARINOS, V. (1998). *El teatro radiofónico. Una narración radiofónica inaudible*. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla. Sevilla.
- G. SORIA, L. (10 de agosto de 1941). *Hacia un radioteatro nacional*. *Radio Nacional*, nº144, 9.
- HERNANDO LERA, M.; LÓPEZ VIDALES, N. y GÓMEZ RUBIO, L. (2020) *Ficción radiofónica en tiempos de crisis: Ficción sonora de RNE (2009-2015)*, en *Historia y comunicación social* 25(1), 113-122.

- LÓPEZ VILLAFRANCA, P., y OLMEDO SALAR, S. (2020). *El Radioteatro*. Salamanca: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- ORTIZ SOBRINO, M. A. y VOLPINI SISÓ, F. (2017) Realización, lenguaje y elecciones narrativas de radioteatro: tres aproximaciones a la creación de espacios sonoros en el tiempo, en *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* 17 (1), 13-36. <http://dx.doi.org/10.5209/ARAB.53496>
- PODIUM PODCAST. (s.f.). *Teatros del Aire*. <https://www.podiumpodcast.com/teatros-del-aire/sobre-el-programa>
- PREMIOS ONDAS GLOBALES DEL PODCAST. (s.f.). *PRISA Audio y SER, en colaboración con Spotify, lanzan la Primera Edición de los Premios Ondas Globales del Podcast*. <https://www.premiosondas.com/index.php>
- RODERO, E. y SOENGAS, X. (2010). *Ficción radiofónica: cómo contar una historia en la radio*. Madrid: Instituto RTVE.
- RODRÍGUEZ PALLARES, M. (2017) Reutilización de la ficción sonora en la Cadena Ser. El caso de Podium Podcast, en *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* 17 (1), 83-98. <http://dx.doi.org/10.5209/ARAB.53445>
- RODRÍGUEZ PALLARES, M. (2020). Innovación radiofónica y servicio público. La rentabilización de la producción sonora ibérica como modelo de negocio en el contexto digital. en *Documentación de las Ciencias de la Información* 43, 33-39.
- TEROL, R.; PEDRERO ESTEBAN, L. M. y PÉREZ ALAEJOS, M. (2021). De la radio al audio a la carta: la gestión de las plataformas de podcasting en el mercado hispanohablante., en *Historia y comunicación social*, 26(2), 475-485.
- URRUTIA, J. (2004). Radio, literatura y teatro (algunas notas), en *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 99, 42-51.
- VENTÍN PEREIRA, J.A. (1987). *Radiorramonismo*. Antología y estudio de textos radiofónicos de Ramón Gómez de la Serna. Madrid: Editorial Complutense.

11. ANEXO (ENTREVISTA A BENINGO MORENO, DIRECTOR DE FICCIÓN SONORA DE RNE).

Miguel Ángel Ortiz y Federico Volpini afirman en el artículo *Realización, lenguaje y elecciones narrativas de radioteatro: tres aproximaciones a la creación de espacios sonoros en el tiempo*, que el término ficción sonora es inexacto, porque todas las creaciones que cuenten con diálogo, música o efectos acústicos en radio lo son. «Ficción sonora no dice lo que es, no aporta información alguna sobre lo que ofrece. Ficción sonora no significa nada» (Ortiz y Volpini, 2017). ¿Crees que hay algún aspecto o alguna cuestión sobre este tema que no se te haya preguntado? Cuando empezamos a tener que hacer promoción de nuestras grabaciones, sobre el año 2000 aproximadamente, con *Siritinga*, un serial cuyo autor era Carlos Faraco y ya más adelante con el gran reto de hacer obras en directo, nos planteamos que los nombres habituales (radioteatros o radionovelas) ya no encajaban con lo que hacíamos en realidad. La evolución y las nuevas tecnologías, junto a la intención de encontrar un nombre que se ajustara más a lo que hacemos llegó con un análisis bastante simple. Descartamos todo lo que tuviera radio, ya que no solo se distribuían los audios por la radio, se emitían en tiempo real por satélite, telefonía, internet y, además, se depositaban en una web a la carta para que cualquiera lo pudiera escuchar. Por otro lado, tampoco hacemos teatro. El teatro es mucho más que lenguaje sonoro, es diseño escénico, movimiento, luces, etc. La esencia de nuestro trabajo es contar historias inventadas (algo ancestral en el hombre) pero hacerlo solo con sonido por eso nos inventamos el nombre de Ficción sonora.

Se dice al inicio «el término ficción sonora es inexacto, porque todas las creaciones que cuenten con diálogo, música o efectos acústicos en radio lo son». ¿En serio, que todas las creaciones lo son? ¿Un documental que tiene como referencia la realidad, o una pieza de un informativo es una ficción sonora? En el mundo profesional hay departamentos de ficción en todas las grandes empresas y se diferencia muy claramente de lo que no es ficción, de la realidad, que corresponde a otros departamentos como informativos. Y es evidente que también podemos «ficcional» sobre la realidad, pero sigue siendo ficción. Sinceramente no entiendo la inexactitud. Yo creo que hay que aceptar que el tiempo corre y hay que adaptarse a los nuevos entornos y quizás algunos no lo quieren ver.

Si el teatro se fusionó con la radio para dar lugar al radioteatro y éste ha evolucionado terminológicamente hacia la ficción sonora ¿Podría considerarse a esta como parte de las artes escénicas?

Puede ser. Las artes escénicas tienen como objetivo plantear un relato o una acción en un espacio escénico, que juega un papel en la historia y frente a un público. La ficción sonora llevada a un escenario es un programa de radio hecho frente a los oyentes. En cualquier caso, por no ser rígidos (que las clasificaciones lo son), pues sí que es un cierto arte en el que se suman oficios de técnicos, guionistas y actores para crear una historia mediante la interpretación de todos los elementos narrativos de la misma.

¿Qué queda del teatro en la ficción sonora?

Está claro que tienen en común algunas cosas, por ejemplo, la voz que usan los actores para representar a los personajes, la interacción entre unos y otros y la música y efectos que pueden caracterizar la escena o el espacio. Pero, por ejemplo, en este sentido les digo a los actores o actrices: «aquí no hay que gritar o proyectar, podéis hacer hasta que se escuche una respiración, hay que interactuar, porque si no se te escucha es como si no estás».

Otra cuestión importante es que en la ficción sonora el oyente construye todo el ambiente y el espacio, y cada oyente el suyo. Podemos pasar de Marte a una habitación de hospital a un paseo por la Quinta Avenida. En el teatro hay decorado y luces.

Las producciones de series y seriales son cada vez más comunes en la radio española, tanto pública como privada. ¿Está el radioteatro obligado a mantenerse en un segundo plano con tal de permitir el crecimiento de la ficción radiofónica?

Ambos son una forma de llamar a la misma cosa. Yo creo que ficción sonora es un nombre más adecuado a la realidad actual, pero son lo mismo. Contar historias inventadas con sonido. Igual el equívoco está, y me lo contaba hace unos días un compañero de mucha trayectoria en la radio, que cuando el auge de las radionovelas, los actores y directores hacían giras por provincias, llevando esas novelas, pero adaptadas a los teatros y de ahí el nombre de radioteatro, pero esto no es lo que se hace ahora.

¿Qué puntos tienen en común *Los santos inocentes*, *La reina muerta* y *Ventajas de viajar en tren*? ¿Cuál es su principal diferencia?

Cada proyecto nos lo planteamos como algo nuevo con características propias. *Los santos inocentes* es una adaptación por el centenario del nacimiento de Delibes. Nuestra obligación era tomar la novela como fuente y no tener en cuenta la película (el referente más conocido), lo que supuso un reto, porque las comparaciones eran inevitables. Un ejemplo de que lo que hacemos es muy distinto a otros medios es que la mayoría de los oyentes nos decía que en cuanto pasaban diez minutos ya se olvidaban de la película y se centraban en recrear en su imaginación lo que estaban escuchando.

La reina muerta es un original. Es lo que solemos hacer para el Festival de Almagro, salvo cuando hicimos *Casa con dos puertas, mala es de guardar*. En el caso de *La reina muerta* se integran la historia, la leyenda, las obras publicadas, etc. y de ahí hacemos nuestra propia versión que no tiene un referente literario concreto.

Por otro lado está *Ventajas de viajar en tren*, que lo hemos hecho en colaboración con La Casa Encendida, que tiene otro público distinto al Festival de Almagro. Justo antes de la pandemia hicimos algo que me apetecía mucho, un original de algún escritor o escritora contemporáneo y montamos una obra que se llamó *Reformatorio (de padres y madres)*, cuya autora fue Elvira Lindo. A los de la Casa Encendida les gustó la idea y se pretendió hacer lo mismo con otro autor como Antonio Orejudo, pero finalmente se decidió que era mejor una versión de *Ventajas de viajar en tren*, cuya adaptación fue supervisada por el autor.

Por lo tanto, tres proyectos muy distintos; en el caso de *Los santos inocentes* optamos por una realización hiperrealista, grabando nosotros casi la totalidad de los efectos y un montaje muy mínimo y sutil. El objetivo era sentir lo mismo que los personajes sentían en ese ambiente opresivo. El caso de *La reina muerta* es, en muchos tramos, un género de terror que permite muchas más licencias y en *Ventajas de viajar en tren* hay mucha ruptura y ritmo variable y sobre todo una historia compleja en la que jugaba la imagen y costó mucho trabajo cambiar conceptos y mantener la esencia de la obra. El propio autor nos dijo que no se podía imaginar que sonaría así, de una forma tan distinta a la película, pero manteniendo el espíritu de la novela.

¿Volverán a convocar RNE y Radio Exterior de España el Premio Margarita Xirgu de radioteatro?

Desde luego que se tiene intención. Es un problema de financiación del premio y se está trabajando para que se pueda volver a convocar.

¿Se relaciona de la misma manera la ficción sonora con el teatro que con el cine o la novela?

Yo creo que no. Cada uno tiene su lenguaje, pero bajo mi criterio en sonido se puede hacer todo adaptándolo de manera adecuada. Lo más cercano a lo que hacemos me parece la literatura. Cuando uno lee un libro reconstruye en la imaginación todo lo que está en el relato. En la ficción sonora ponemos la voz (con su interpretación) y la atmósfera sonora, pero la imaginación completa toda la espacialidad y el aspecto de los personajes; sus movimientos, sus actitudes y su acción.

El cine te da el impacto visual, pero el mensaje es más cerrado y con menos espacio para recrear y completar por parte del receptor. Con el teatro tenemos muchas cosas en común. En él también se juega con la imaginación, ya que los espacios pueden ser más sugerentes y atmosféricos que realistas y no todo está definido. Hay trabajo para un espectador más activo.

La mayoría de las producciones de ficción sonora de RNE son adaptaciones, mayormente desde la desaparición del Premio Margarita Xirgu, cuyo guion ganador era producido y emitido por la casa. Sin embargo, otras cadenas como la SER y su plataforma Podium Podcast parecen decantarse más por la creación original. ¿Hay alguna intención de mantener una diferencia de programación entre ambas radios?

Nosotros, al ser una radio pública, tenemos una cierta obligación respecto a nuestros clásicos. La idea es adaptarlos para que vuelvan a ponerse a disposición de los ciudadanos con un nuevo enfoque. El ejemplo más claro ha sido *El Quijote del siglo XXI*. Pero también hacemos originales, como la serie de trabajos binaurales, que no ha hecho ninguna otra empresa, o la serie de historias de Miguel Blanco a manera de transmedia (también en sonido 5.1 y binaural) que se ampliará, pero que ya tiene un capítulo sobre las Pirámides de Egipto.

Nosotros queremos hacer de todo, pero lo que no tiene sentido para una empresa como Radio Nacional es que por llenar un catálogo pongas

a gente a grabar pódcast en su casa. Tenemos que mantener un nivel de calidad y profesionalidad para nuestros oyentes.

Alfonso Latorre o Mayca Aguilera aparecen habitualmente como parte del equipo artístico en las producciones que diriges. ¿Es importante para ti rodearte de una compañía estable en el ámbito laboral?

Son dos personas que conozco muy bien y trabajan con plena garantía para mí. Además, en un equipo es fundamental la confianza para decirse y aceptar las discrepancias, ya que esto enriquece y mejora el producto final. De todos modos, hemos trabajado con más guionistas, como Francisco Rico, para *El Quijote del siglo XXI*; Luis García Montero, para *Casa con dos puertas, mala es de guardar* o Elvira Lindo, para *Reformatorio (de padres y madres)* entre otros.

¿Qué formación debe tener el guionista de ficción sonora? ¿Hay un salto más natural desde el mundo audiovisual que desde la dramaturgia?

Lo fundamental es adaptar el trabajo general de un guionista a sonido. No hay miradas, pero hay susurros. Las estructuras de una buena historia, con personajes potentes bien definidos y buenas tramas son algo común a todas las narrativas, pero la acción se tiene que centrar en cuestiones donde el sonido sea el elemento central.

Un buen guionista o dramaturgo se adapta y puede hacer un magnífico guion de ficción sonora.

Además de las colaboraciones puntuales con el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro y la Fundación Montemadrid y las producciones que se realizan todos los años, como Trafalgar (2022) o Los santos inocentes (2021), ¿hay algún proyecto para incluir la ficción de forma más regular en la parrilla de RNE?

La ficción es algo caro y se necesita de profesionales experimentados para llevarla a cabo. A la vez, los tiempos de producción son largos. Tener ficciones regulares, pero de menor duración y seriadas sí está entre nuestros planes para integrar dentro de los programas de nuestros canales, como Radio 3. También estamos pensando en producciones solo para pódcast, pero hay que ampliar equipos y experiencia y eso es lento.

¿Crees que hay en algún aspecto o alguna cuestión sobre este tema que no te haya preguntado?

Hay mucha comparación entre nuestro trabajo y el de otros medios, pero creo que mi forma de verlo está muy lejos de eso. Me tomo cada proyecto como algo novedoso y no quiero que mi supuesta experiencia, que ya es larga experiencia, me limite la capacidad de experimentar y buscar siempre algo nuevo. Ese es mi auténtico trabajo y el que considero más difícil.

La cuestión es sencilla, si escuchas lo que hacemos y te emocionas, no se puede pedir más.

12. NOTAS

- ¹ RNE estrenó en 2022 la ficción sonora Trafalgar en colaboración con la Fundación BBVA. Esta adaptación de la novela de Benito Pérez Galdós se emitió dividida en cuatro capítulos entre el 21 de enero y el 11 de febrero a las 18h como una sección dentro del programa El ojo crítico y se puede escuchar en la plataforma en línea RTVE Play Radio. El guion también es de Alfonso Latorre, la dirección de Benigno Moreno y la realización de Mayca Aguilera, pero el estudio de esta pieza ha quedado fuera de los límites del artículo por tomarse como muestra de análisis las emisiones de ficción realizadas por RNE en 2021.
- ² Agradecemos a Benigno Moreno su disposición y amabilidad a la hora de contestar a nuestras preguntas.
- ³ Según la información disponible en la página web de los Premios Ondas, el fallo del jurado se dio a conocer el 23 de febrero de 2022, pero la entrega de los galardones tuvo que esperar hasta el 24 de mayo, fecha en la que se celebró una gala en el Teatro del Soho CaixaBank de Málaga.
- ⁴ Agradecemos la colaboración del Fondo Documental de RNE.

