

EL RADIOTEATRO EN ESPAÑA: MARCO DE REFERENCIA PARA UNA APROXIMACIÓN DIACRÓNICA

RADIO DRAMA IN SPAIN: CONTEXT OF REFERENCE FOR A DIACHRONIC APPROACH

María Julia González-Conde

mariajul@ucm.es  <https://orcid.org/0000-0001-8375-8420>

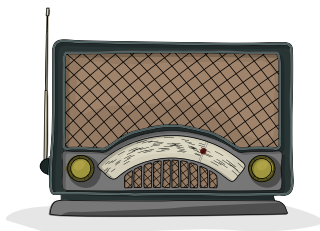
Miguel Ángel Ortiz-Sobrino

maortiz@ucm.es  <https://orcid.org/0000-0003-0103-9524>

Hugo Prieto-González

hachepg1.618@gmail.com  <https://orcid.org/0000-0003-2463-3817>

Universidad Complutense de Madrid



Para citar este trabajo: González-Conde, M. J.; Ortiz-Sobrino, M. Á. y Prieto-González, H. (2019). El radioteatro en España: marco de referencia para una aproximación diacrónica. *index.comunicación*, 9(2), 13-34.

Resumen: El objetivo del presente artículo es ofrecer una contextualización del radioteatro en España entre las décadas de los años cuarenta a los años setenta del siglo pasado. A través de un análisis retrospectivo de su historia, se hace hincapié en algunas de las claves de su implantación como género narrativo y dramático. Se utiliza una metodología teórico-conceptual, basada en el análisis documental, que ha permitido circunscribir y referenciar temporalmente el radioteatro en el periodo señalado. El resultado del análisis pone de manifiesto la relación de los radioteatros con la situación social y la importancia de su legado literario y cultural. Igualmente, se referencian las aportaciones de los autores y realizadores españoles de radioteatro en esas décadas. La conclusión pone de manifiesto que, a lo largo de la historia de la radio, el radiodrama aparece y desaparece condicionado por sus programadores y por la demanda del público. A pesar de la apuesta de la radio por los contenidos informativos en su programación, a partir de finales de los años setenta, se mantuvieron en antena algunos seriales, como *La saga de los Porretas* (1976-1988), en la Cadena SER, y *Sobrenatural* (1994-1996), o *Historias* (1997-2003), en Radio Nacional de España. **Palabras clave:** radio; radiodrama; radioteatro; series radiofónicas; radionovela; ficción radiofónica.

Abstract: The main objective of this article is to give a contextualization of radio drama in Spain, over a period of three decades in the last century, between the 1940s and the 1970s. Through retrospective analysis on its history some of the keys related to narrative and drama genres implementation are assessed. The research methodology used can be classified as theoretical-conceptual, since it has been based on the search, compilation and analysis of documentation that have allowed radio theater to be contextualized in those three decades. As a result of the research, the relationship between radio plays and social context is revealed and the contributions of the main Spanish authors and directors of radio drama in those decades are referenced. The final conclusion points to the fact that radio drama throughout radio history has been appearing and disappearing conditioned by programmers and public demand. Despite this, even by the end of the seventies, when radio programmers stood up for informative content, some radio dramatic serials would continue in the radio programming: *La Saga de los Porretas* (Cadena SER) or *Sobrenatural* and *Historias* (RNE). **Keywords:** Radio; Radio Drama; Radio Serials; Radio Soap Opera; Radio Fiction.

1. Introducción

Existe cierta controversia entre los teóricos de radio en cuanto a la definición del género de ficción o dramático y a sus formatos (Alcudia *et al.*, 2008; González, 2008; Martínez-Costa y Díez Unzueta, 2005; Merayo y Pérez Álvarez, 2001; Ortiz y Volpini, 1995; de Paco (2010) o Roderó, 2004 y 2005). Algunos autores los dividen en monólogos (cuento, relato y radionovela), diálogos (*sketch*, representación y radioteatro) y mixtos (adaptación literaria y recreación); otros reconocen que esta clasificación convencional podría ajustarse más a otros géneros de radio, como el informativo, pero no al de ficción, basado en el criterio de composición narrativa o dramática.

Mario Kaplún (1978) considera el radioteatro un género radiofónico, el precedente del radiodrama por su capacidad de adaptación de un texto dramático al lenguaje radiofónico y por su representación como formato unitario y seriado. En ese sentido, se introduce el radioteatro como término que conjuga dos experiencias totalmente diferenciadas, la puramente auditiva y la expresamente visual, que, sin embargo, beneficiará al medio ‘invisible’ al poder romper con la limitación espacio-temporal del teatro (Barea, 2000: 33). Además, como afirma Ricardo Haye (1995: 182-187), estas dramatizaciones para la radio pueden ser utilizadas como herramientas culturales si fuera ése su objetivo.

Kaplún (1985) concreta que el radioteatro debe inspirarse en la técnica discursiva del arte dramático tanto en su estructura, dinámica, géneros y subgéneros, como en la creación de sus personajes, con el fin de poder concebir el sistema dramático en su totalidad y así estructurarse en un discurso de acuerdo a determinadas escenas creadoras y puntos culminantes, capaces de mantener la atención de su público. Esta argumentación es confirmada por Roderó (2004: 8) cuando resume que cualquier adaptación literaria —sea cuento, novela u obra literaria— puede ser considerada ficción radiofónica.

Para Virginia Guarinos (1999 y 2009) la diferencia con respecto a los formatos ficcionales se encuentra en la mediación o no de un narrador. Así, en los que denomina *telling* (en alusión a la terminología televisiva y cinematográfica de «narración» o con narrador) incluye el relato y la radionovela; frente a los *hearing* (o que se cuentan por sí mismos) para los discursos directos y carentes de la figura de un narrador, como el teatro, el teatro seriado o las recreaciones, entre otros. Guarinos se refiere a la presencia de un narrador para determinar el tipo de radiodrama y sostiene que, desde el momento en que incurriera éste en el discurso se destruiría la

esencia del drama radiofónico y se construiría la narración radiofónica en su forma más pura, llámese relato, radionovela o serial (Guarinos, 1999: 33).

Armand Balsebre (2001) sitúa la aparición del narrador como recurso en la primera fase del teatro radiofónico (1920-1930), como personaje ajeno a la intriga, cuyo monólogo facilitaba la comprensión del relato y era clave en la articulación de la discontinuidad temporal.

En cuanto a su denominación, también existe una gran variedad terminológica sobre este género; algunos investigadores prefieren el término radioteatro o, si esto sonase a pasado, audioteatro, audiodrama¹ —más eufónico que audioficción—; otros optan por el de radiodrama, radioficción o ficción radiofónica: en su significado de ficción que sólo se produce en la radio y en ningún otro sitio (Ortiz y Volpini, 2017).

Sin embargo, y a pesar de la tradición radiofónica en la producción de radioteatros —especialmente en las décadas analizadas, de los años cuarenta a los años setenta— dicen Ortiz Sobrino y Volpini (2017), al hacerse eco de Díaz (1993), que la última emisión, en 1988, del serial *La saga de los Porretas*, de la Cadena SER, puede considerarse el último vestigio de la continuidad de los tradicionales radioteatros y seriales radiofónicos de las grandes cadenas españolas.

Esto ha supuesto un punto de inflexión en relación no sólo con su presencia en la programación, sino también en los formatos de ficción radiofónica que en épocas posteriores se han ido incorporando a la radio, bien como ingredientes de la programación de entretenimiento y de la publicidad, o bien como ficciones en las que es simultánea la emisión radiofónica con la representación ante el público. Valga como ejemplo el propuesto por Arquero (2015) que corresponde a una producción de la radio pública: *Ficción Sonora* (Radio Nacional).

De esta forma, podríamos señalar que el radioteatro no desaparecería totalmente del medio radiofónico en estos últimos cuarenta años. En la web de Radio Nacional de España pueden recuperarse radioteatros y adaptaciones literarias de Juan José Plans, prácticamente hasta el año de su muerte, en 2014. Antes, Federico Volpini ya había mantenido la llama de los radioteatros en Onda Madrid, en 1985, y en Radio 3, especialmente durante su etapa de director de la emisora, entre 1999 y 2003. E incluso más recientemente, una nueva hornada de creadores de ficción radiofónica,

¹ De «drama»: como se sabe, obra de teatro en prosa o en verso, en especial aquella que constituye una síntesis de la comedia y la tragedia.

como Carlos Postas, empiezan a reivindicar de nuevo los géneros creativos radiofónicos desde *Podium Podcast*.

2. Objetivos y metodología

En las siguientes líneas se pretende contextualizar el radioteatro en España entre las décadas de los años cuarenta, cincuenta y sesenta del siglo pasado, un periodo en el que el radioteatro era un ingrediente habitual de la programación de las más importantes cadenas de radio y una apuesta segura de éxito para las emisoras. Se trata de enmarcar el desarrollo de este género que, desde sus inicios como audición teatral en directo, pasó a transformarse en su adaptación al medio radiofónico, para más tarde convertirse en una producción radiofónica original completa o seriada — cuento, relato, radionovela o serie— hasta llegar a las actuales nuevas fórmulas discursivas —audiogramas o *podcast* de ficción—.

En este caso, centramos el foco en las tres décadas que significaron el desarrollo y la definitiva implementación del radioteatro en España. Hay que señalar a este respecto que a partir de 1977², cuando se establece la libertad de información, la radio española empieza a apostar definitivamente por contenidos informativos en su programación, aunque, como decimos, se mantuvieron en antena algunos seriales, como *La saga de los Porretas*, en la Cadena SER y *Sobrenatural* o *Historias*, de Juan José Plans, en Radio Nacional de España. Desde entonces, los radioteatros perdieron interés para las emisoras, en beneficio de otros contenidos vinculados con la actualidad, la política, la cultura y otro tipo de entretenimiento.

Para este estudio teórico-conceptual se ha utilizado una metodología descriptiva con enfoque interpretativo para alcanzar los objetivos planeados y comprender el fenómeno que nos ocupa. La metodología utilizada se basa en la búsqueda, recopilación y análisis de documentación que ha hecho posible contextualizar el radioteatro en esas tres décadas. Las fuentes documentales utilizadas también nos han permitido observar, evaluar y llegar a conclusiones en este periodo histórico de la radio.

² Desde 1937 —y hasta 1977— RNE asumió la información en exclusiva mediante los diarios hablados a los que obligatoriamente debían conectar todas las emisoras. Con anterioridad, Radio Castilla, de Burgos, había sido la voz del bando golpista que acabaría perpetuándose cuarenta años.

3. Contexto histórico

Al hablar de radioteatro o teatro radiofónico siempre se hace referencia a obras originales escritas para este medio, que normalmente se presentan como una pieza corta y sin interrupciones para evitar cualquier esfuerzo de comprensión al oyente. Así, mientras que el radioteatro fue el género de teatro trasladado a la radio, la radionovela no sería más que un relato seriado, que mantendría las características propias al considerarse éste como cada uno de sus capítulos (Guarinos, 2009; Rodero, 2004; Rodero y Soengas, 2010).

3.1 Los primeros años de la radio y su vínculo a la cultura teatral

Cuando nace la radio en España, en 1924, lo hace como un medio de comunicación plural y fundamentalmente como una nueva plataforma de servicio social y cultural. En esos primeros momentos fue la cultura, en general, y el entorno literario, en particular, uno de los objetivos pioneros de la radio, con la gran ventaja de que a los oyentes no se les exigía más que el empleo del sentido del oído y el añadido de la aportación imaginativa personal. Éste pudo ser el motivo por el que, desde su aparición, la radio se convirtió en un escaparate cultural, terciada por la gran riqueza literaria de esa década. Lo anterior la llevó a ser el escenario perfecto de la tradicional cultura oral y a ejercer el oficio de trovador, juglar, orador o cuentacuentos. Poesía, obras de teatro, novelas, sainetes y entremeses, todo resultaba válido para una radio que acababa de nacer.

Las programaciones radiofónicas de estos primeros años veinte y treinta estuvieron llenas de lecturas poéticas, cuentos, emisiones de obras de teatro y conciertos desde sus propios escenarios. Escribe Cebrián Herreros (1996: 98-99) que cuando la radio nace en España, las programaciones de las emisoras recogen la alta cultura y la cultura popular. La radio durante los quince primeros años ya sufre unos cambios importantes, se hace altavoz de los diversos usos del idioma, de la cultura oral, se erige en el órgano de la cultura masiva. Para seguir la radio no se requiere saber leer ni escribir. Acoge al analfabeto y le nutre de información, de música, de voces de las grandes personalidades del momento.

Sin embargo, a pesar de que al inminente invento radiofónico se le asignara la función de educar a un pueblo, este servicio no fue así en sus inicios ya que la ideología radiodramática de aquella época promovía los gustos de un público burgués y aristocrático que era el que mayoritariamente acudía al teatro. Así, lo que

triunfaba en aquellas fechas era el drama postromántico de Echegaray, la alta comedia o el teatro costumbrista.

Eran años de verdadero esplendor para la dramaturgia española, desde la comedia burguesa de Benavente con su crítica social, hasta el teatro poético de Villaespesa con *Doña María de Padilla* (1913), o con el dramaturgo y académico Eduardo Marquina. Asimismo, se estrenarían obras de José María Pemán o los hermanos Machado, como la *Lola se va a los puertos* (1929) o *Las desdichas de la fortuna* (1926). Un teatro que también de forma paulatina fue adquiriendo un carácter más innovador, con Lorca y su *Mariana Pineda* (1927) o con autores de renombre como Unamuno, Azorín o Valle-Inclán.

Miguel Ángel Nieto (2005) se hace eco de las palabras del locutor chileno Bobby Deglané a su llegada a Madrid, en 1934, en las que se refleja aquel ambiente:

[...] la radio en España no era eminentemente popular. Quiero decir que el obrero, el zapatero, el taxista o el vendedor de periódicos no tenían aparato de radio. El receptor lo tenían ciudadanos de clase media para arriba, y por esa razón los locutores hablaban un lenguaje reposado, un poco de política, un poco de ateneo y un poco de tertulia literaria (Nieto, 2005: 38).

El ejemplo pionero más destacado en la difusión popular de este género se encuentra en Radio Ibérica, que ya en el mismo año 1924 comenzaría a emitir obras teatrales de Jacinto Benavente o entremeses de los hermanos Álvarez Quintero.

3.2 Géneros dramáticos adaptados a la radio: los pioneros

En los inicios de la radio, los géneros —como la poesía— fueron muy utilizados por la comodidad y la escasez de medios que precisaban para poder ponerse en práctica. Además, este tipo de obras fomentaban el protagonismo de los actores y locutores de las emisoras.

Sucedería lo mismo con el entremés, heredero del paso³ de Lope de Rueda y, posteriormente, de las piezas cómicas de Cervantes o de Quevedo. Sería éste un subgénero teatral que se adecuaría perfectamente a la radio por su corta extensión, en verso o prosa, su fácil comprensión y su clave de humor, donde además se introduciría música y canciones.

³ El paso era una pieza dramática de lenguaje realista, breve duración, asunto sencillo y tratamiento cómico que se intercalaba entre las diferentes partes de las comedias.

Igualmente, el sainete sería otro de los géneros menores cultivados en estos primeros años. Con una estructura similar al entremés —pero más extenso, menos lírico y con un argumento satírico y más desarrollado— describía en sus textos la España costumbrista de la época, y ridiculizaba sus vicios y convenciones sociales. Un género ‘chico’ que encantaba a los oyentes por el arte e ingenio con el que se contaban esas breves historias. Enrique Jardiel Poncela, Carlos Arniches o los hermanos Quintero fueron algunos de sus principales representantes.

Los diálogos y monólogos también gozaron de buena aceptación para el gran público. Así, mientras aquellos eran pequeños esbozos dramáticos únicos, de más de un personaje, que presentaban un conflicto y cuyo desenlace se conocía al final de la obra, los monólogos podían emitirse como parte de obras más extensas o por sí solos como una pieza completa.

Sin embargo, el cuento o relato corto, dirigido a un público adulto, fue el que mayor peso ganaría a medida que se consolidaban las programaciones radiofónicas. Anticipándose a la novela, fue el que alcanzó —en su conversión en radionovela— el éxito más apabullante en las décadas de los cincuenta y sesenta.

4. Los programas dramáticos en la radio española: un camino no exento de dificultades

En España tendría que transcurrir mucho tiempo hasta que el radioteatro fuera tenido en cuenta, aunque ya desde los inicios radiofónicos se le valorará como un género para ser radiado (Fernández, 2008: 110).

Los programas dramáticos aportaron a la radio de las décadas centrales del siglo XX un estímulo cultural y de entretenimiento no sólo a las grandes ciudades, sino también a las zonas rurales. Otra importante contribución de la radio fue la reconstrucción mental de las obras dramáticas, lo que supuso un avance y un esfuerzo de adaptación para las técnicas de realización utilizadas hasta entonces (Rodero, 2005: 142). En este sentido, Balsebre (2002) sostiene que la aparición de la obra ‘La sentencia se cumplirá a las doce’, en 1949, en el espacio *Teatro invisible* de RNE, pasó a la historia por su tratamiento innovador del «tiempo radiofónico».

Pero hasta llegar a su consolidación como género radiofónico, los programas dramáticos tuvieron que superar algunos contratiempos.

4.1. Pros y contras de las primeras emisiones de radioteatro en directo

Hasta la década de los años cuarenta, el radioteatro fue puesto en escena en vivo y en directo, hasta que empezaron a utilizarse los primeros sistemas de grabación de

programas en la radio (Fernández, 2008: 120). Para Virginia Guarinos (2009: 119), a pesar de que la emisión en directo fue una de las dificultades a las que tuvo que enfrentarse el radioteatro durante su corta vida, significó también un condicionante que lo enriqueció como género radiofónico al proporcionarle naturalidad, aunque al mismo tiempo supusiera una traba para constituirse como relato bien estructurado. La improvisación daba frescura pero distraía y evitaba construcciones narrativas pensadas y correctamente ordenadas.

Otro inconveniente al que debían enfrentarse tanto promotores culturales como las cadenas de radio, debido a la emisión en directo, era que estas obras literarias sólo podían ser emitidas en las emisoras centrales, mientras que los radios locales debían realizar una nueva interpretación al recibir el guion desde su sede central. Una maniobra conocida como «falsa cadena», en la que los oyentes de provincias accedían a una nueva versión de la obra original difundida previamente en la emisora matriz.

Esta situación sufrió un vuelco en los primeros años de la década de los cuarenta con la adquisición, por parte de Radio Madrid, del primer magnetofón para la grabación en discos de acetato y la primera multicopista, que hicieron posible la emisión de obras dramáticas en un falso directo, con múltiples mejoras: la eliminación de distorsiones y ruidos de fondo, la corrección de errores de locución, el montaje fragmentado o la reproducción programada.

4.2 El problema de la propiedad intelectual

Mención especial conviene hacer al problema de los derechos de autor de las obras dramáticas emitidas por la radio. Para solventar esta contrariedad las emisoras utilizaban los «arreglos» de obras teatrales que no eran adaptaciones radiofónicas como tales, sino obras de la dramaturgia narradas, como así fueron calificadas. Una fórmula que obligaba al pago de elevados derechos de autor que hacían poco rentables las emisiones, por lo que se acabó optando por dramatizaciones de obras de teatro clásico, normalmente griego, que estaban exentas de pago de estos derechos.

Según recoge Munsó (1988: 51), en los años cuarenta y cincuenta RNE contaría con la colaboración periódica de autores de la talla de Menéndez Pidal, Eugenio D'Ors, Manuel Machado, Pemán y la extraordinaria de Benavente, Marquina, Marañón, Ortega, etc. También Radio Barcelona, de la Cadena SER, emitiría numerosas obras teatrales, además de seriales, en la década de los años cuarenta y, sobre todo, los años cincuenta. Uno de sus principales guionistas, Antonio Losada,

escribió y adaptó muchos guiones para esta emisora, y utilizó por primera vez y de forma creativa el magnetofón en un diálogo en el que su propia voz grabada representaba a uno de los personajes.

En la década de los años cincuenta la radio española empieza a tener ya guionistas especializados en el género. Así, Radio Madrid acogería la figura estelar de Guillermo Sautier Casaseca, cuyas obras seriadas *Lo que nunca muere*, en 1953, y posteriormente *Ama Rosa*, en 1959, significarían el antes y el después del éxito de los seriales radiofónicos en España.

4.3 Escasos medios técnicos y humanos

Aunque este género teatral fue rápidamente aceptado por el público, no por ello dejó de tener problemas con los recursos técnicos y humanos de la radio hasta bien entrada la década de los años cuarenta. Se tardó tiempo para que aquéllos que se atrevían a adaptar obras para la radio aprendieran a trabajar con las limitaciones técnicas del medio y también para descubrir cómo despertar la imaginación y el estímulo en el oyente. Este tipo de programas dramáticos precisaban de ciertas habilidades y destrezas de los creativos, que les exigía un esfuerzo constante.

En RNE fueron los propios actores los encargados de crear en alguna ocasión «los efectos especiales de sonido». Así lo pone de manifiesto Munsó (1988: 64) quien llega a decir que «para producir el efecto de las ovejas del rebaño que acompañaban al pastor, los actores llevábamos colgados del cuello un esquilón, que hacíamos sonar alguna vez, añadiendo al cencerreo, entre párrafo y párrafo, algún que otro ‘béee’ en varias tonalidades». Tal vez por esa razón, las primeras producciones radiofónicas se limitaban a unos determinados formatos: géneros dramáticos menores como entremeses, sainetes, farsas, monólogos y diálogos.

El magnetoscopio, los generadores de efectos sonoros, los cuadros de actores y los directores artísticos permitirían, con el paso de los años, una evolución artística que haría que el radiodrama consiguiera no sólo encontrar su sitio, sino llevar a la radio española a su época dorada.

4.4 El condicionante político en el radioteatro español

El radioteatro apareció en la programación de RNE incluso antes de que finalizara la Guerra Civil Española, con el auto sacramental de Valdivieso, *El hospital de los*

locos, y la compañía de FET y de las JONS⁴. Dice Munsó (1988: 34) que el Teatro Nacional de la Falange llevó hasta los receptores hogareños algunos de nuestros clásicos más representativos y empezó a cultivarse con una relativa asiduidad la obra escrita expresamente para la radio, original o adaptada de algún título importante, como fue el caso de *La verbena de la Paloma*, radiada el 15 de agosto de 1939.

Desde el punto de vista cultural y literario, la situación política influyó en la evolución del medio y en la no aceptación de importantes obras literarias. Como sostiene Cebrián Herreros (1996: 97), la radio siempre ha sido un órgano controlado, unas veces por poderes políticos dictatoriales y en otras ocasiones por los jefes militares en época de la contienda civil; incluso en el periodo de la República —o más tarde con la llegada de la Democracia en 1977 y con ella la deseada independencia informativa—, el control del contenido radiofónico siempre ha estado en función de directivas poco independientes.

A partir de la posguerra, el medio radiofónico se convirtió en un instrumento de propaganda bajo un aparente criterio moral, cultural y social. Así, en esos años, se intentaba aplicar el concepto de «calidad» en la radio para difundir los valores nacionales y religiosos, por la alianza entre el régimen franquista y la Iglesia.

Ejemplo de este nuevo modelo radiofónico es la conocida como la *Radio del Padre Marcos*, que aparece en septiembre de 1945, en Radio Madrid, de la cadena SER, y que más tarde, en la década de los años cincuenta, se trasladaría a RNE. Se trataba de un consultorio católico, de unos treinta minutos de duración, en el que se incluían pequeños radioteatros y en donde el mismo sacerdote era su narrador. Estas «charlas de orientación religiosa» del Padre Venancio Marcos acumularon un gran número de oyentes y se convirtieron en un referente para sucesivas iniciativas parecidas en todas las emisoras y cadenas de radio.

De igual manera, el Padre Ángel Villalba presentaba en Radio Intercontinental, las *Lecciones de buen amor*, un radioteatro orientado a las enseñanzas sobre el comportamiento cristiano de los matrimonios españoles. En definitiva, las representaciones teatrales de la radio fueron el instrumento perfecto para esta simbiosis nacional-catolicista; el medio ideal para lanzar los mensajes didácticos y catequistas cristianos a la sociedad.

⁴ Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (FET y de las JONS) fue el partido único del régimen franquista y, a efectos legales, el único partido permitido en España tras la Guerra Civil Española.

Al mismo tiempo, la radio continuaba con el teatro clásico, el seriado y la adaptación de novelas, aunque empezaba a huir del teatro escénico y del literario a favor de un teatro estrictamente «fonético», con excesivo alarde de técnica acústica y radiofónica. Los promotores de teatro privado, apoyados por el Estado, se volcaron desde el principio en el mundo de la radio y esto sirvió para que sus contenidos dramáticos fuesen poco a poco ganando en calidad y se les exigiera unos determinados niveles de adaptación al medio y aceptación popular.

5. El auge del radioteatro

Se sitúa el período de auge del teatro seriado en España entre 1939 y 1955, caracterizado por la adaptación de novelas o de éxitos cinematográficos a la radio y del repertorio español clásico, representado por la adaptación de obras como *El Quijote* (Barea, 1994: 82).

Ya en la década de los años cincuenta, según Barea (1994: 23), la radio cuenta con una audiencia estimada en ocho millones de radioyentes, lo que va a suponer su edad dorada, y se convertirá en un medio de masas. Pone como ejemplo este autor que el domingo 2 de julio de 1950 tuvo lugar el partido de fútbol entre España e Inglaterra, en el Mundial de Brasil, en el que el mítico gol de Zarra, que clasificó a la selección española para la final, fue escuchado en directo por diez millones de aficionados. Tal y como recuerda Ayuso (2013: 177), en estos años la radio ya no tiene una audiencia restringida, burguesa y urbana, como en la década anterior. Este medio amplía su cobertura a los pequeños municipios y a la gente más humilde y, aunque sigue siendo la mujer su objetivo principal, va también en busca del público infantil y masculino, con las retransmisiones de fútbol.

Algunos avances tecnológicos, como el uso del transistor ya en la década de los años sesenta, también ayudarían a cambiar el hábito de la audiencia a favor de la radio. En todo caso, la radio permanecerá invariable en sus características, y el oyente seguirá buscando, como en sus primeros tiempos, lo que es propio y peculiar del medio: su proximidad, su inmediatez, su capacidad de acompañamiento, su singular amenidad, el entretenimiento que proporciona, sus dotes de divulgación, la brevedad de sus informaciones, su fácil ubicación, su movilidad y su gratuidad (González, 2008: 2).

Aguilera y Arquero (2017) recuerdan que Radio Madrid (SER) y RNE crearon sus compañías de actores de radioteatro para los espacios *El Teatro del Aire* (1942) y *El Teatro Invisible* (1945), respectivamente. Radio Barcelona, de la Cadena SER,

fue precursora en algunos aspectos, como en la formación de un cuadro escénico ya en 1941, en la emisión de un radioteatro —una vez finalizada la Guerra Civil— con la representación de la obra de Jacinto Benavente *La fuerza bruta*, o el estreno, en 1945, de *El Canigó*, la primera obra escrita en catalán.

Señala Balsebre (1999: 58), que la SER fue pionera en otros conceptos de ficción, como fue la *Fantasia radiofónica*, un anuncio publicitario con dramatización de actores que representaban una obra. El mismo Eduardo Marquina agradecería a esta emisora el servicio prestado a las letras españolas, como «teatro sin gestos». Radio Madrid, también de la Cadena SER, crearía con su cuadro de actores dirigidos por Antonio Calderón, las adaptaciones teatrales de importantes obras como *Don Juan Tenorio* o *El Quijote*, y de otros grandes autores como Shakespeare, Ibsen, Calderón o Pirandello. Algunas de ellas son realizadas por el mismo Calderón, en un espacio creado para este fin, *Teatro en el Aire* (Balsebre, 1999: 62-63).

Por su parte, la primera obra que se emitió en el *Teatro invisible* de RNE, en Barcelona, fue una adaptación de *En Flandes se ha puesto el sol* (1949), de Eduardo Marquina. El equipo de actores dirigido por Juan Manuel Soriano estaba compuesto por un elenco selecto de actores de radio y de teatro, aunque sobre todo de profesionales del doblaje cinematográfico.

5.1. Los grandes referentes del teatro radiofónico y del radiodrama

Desde 1945 y 1946, las obras o radioteatros de la época estuvieron marcados por la pugna entre RNE y la Cadena SER, y representados por dos de sus nombres propios: Claudio de la Torre, en la cadena pública, y Antonio González Calderón, en la privada. Una competencia reñida que consiguió matizar las obras con un cuidado exquisito y gran acierto en la esmerada elección de sus actores protagonistas y secundarios.

5.1.1 Robert Steiner Kieve

Radio Madrid, de la Cadena SER, se convirtió en un referente a mediados de la década de los años cuarenta por la figura de Robert Steiner Kieve, quien revolucionó con sus nuevas fórmulas comerciales —traídas de Estados Unidos— las viejas técnicas de entretenimiento de la radio española, y fue autor de *El arte radiofónico*, el primer manual del medio publicado en 1945, en Madrid. Su llegada coincidió también con la ‘edad dorada’ de nuestra radio, con sus protagonistas más populares en las emisiones cara al público y con el éxito de sus dramáticos y seriales.

Destaca su aportación en el radiodrama no sólo como impulsor de nuevos métodos hasta entonces desconocidos, sino también como guionista, con más de una decena de obras sobre la Segunda Guerra Mundial o personajes norteamericanos adaptados a nuestro medio. Entre sus contribuciones a la radio, en general, y al radiodrama, en particular, subrayamos la de la práctica de los «ensayos» previos a las grabaciones de las piezas dramáticas y la necesidad de la figura de un «director de obra» en cada una de ellas, así como el aprendizaje de otras técnicas básicas radiofónicas.

5.1.2 Antonio González Calderón

Pero si hablamos de uno de los profesionales que más han colaborado con el género dramático y con la radio en su conjunto, es preciso nombrar a Antonio González Calderón.

Su contribución al radiodrama es muy extensa: como adaptador de grandes obras dramáticas y guionista de pequeñas piezas teatrales a modo de entremeses, sainetes o pasos; también como director de seriales «cultos» —acordes al gusto por los clásicos del régimen franquista— con títulos como *Estampas y Sainetes*, *Los Episodios Nacionales*, *El Quijote*, *El Canigó* o *La canción de Bernadette*, a los que hacemos referencia en este artículo. Aunque, quizá, su labor más reconocida y de mayor impacto se produjo con la creación, en 1942, de *El Teatro del Aire*, y la Compañía de actores de Radio Madrid, lo que le puso al frente de grandes voces como Juana Ginzo, Matilde Conesa, Matilde Vilariño, Pedro Pablo Ayuso, Lola Herrera, Rafael Taibo, o Teófilo Martínez, entre otros.

5.1.3 Guillermo Sautier Casaseca

Sin embargo, el gran agitador popular y vapuleador de la censura franquista fue Sautier Casaseca. Creó un nuevo formato y una nueva fórmula de adaptar sus seriales a un tipo de lenguaje «sugerente» que inducía a los oyentes a muchas lecturas. Seriales que tras su increíble éxito entre el público obligaron al franquismo a intentar «blanquearlos» con su moral impuesta, y que a pesar de que contenían historias llenas de pasiones, de personajes ricos y pobres, de infidelidades matrimoniales o hijos ilegítimos, los utilizaba como propaganda ideológica, sin sospechar sus posibles interpretaciones ni percibir sus «efectos secundarios».

Así, bajo esa apariencia inocente, estos seriales escondían el modo de hacer reflexionar a un público ‘dormido’ sobre problemas más o menos reales y humanos,

y les animaba a acudir a los teatros con la representación de las obras y también a la lectura de las entregas diarias que, a modo de folletines de periódicos y revistas, anunciaba el capítulo seriado en la radio.

5.1.4 Leocadio Machado

Otro de los grandes, esta vez en las filas de la radio pública, fue Leocadio Machado, un autor dominado por la inquietud y experimentación en radio. En 1967, su obra *María* fue seleccionada por la RAI como ejemplo de radiodrama. Una narración de treinta minutos en las que este autor sólo se servía de sonidos —148 efectos: rumores, risas, llantos...— para contar la historia de una mujer, María, la única palabra que aparecerá sólo ocho veces en el radiodrama.

Ese mismo año, Machado incidió en esa misma experiencia que sostenía que «el sonido es el escritorio de la palabra». Esta vez con *Balada con el no de fondo*, en la que únicamente aparecía el adverbio negativo «No» para denunciar las guerras, las injusticias o el egoísmo (Munsó, 1988: 106-107).

Asimismo, este autor, Premio Nacional de Teatro —en 1951 y 1953— y de La Farándula, en 1971, escribió y realizó un gran número de adaptaciones y obras dramáticas originales, como su *Tenorio* (acompañado de una música especial) y programas: entre otros, *Los sábados, fantasía*, un tiempo radiofónico de sabor literario en el que se podía hablar de un pueblo en fiestas, se mantenía un diálogo entre dos campanas o se contaba la triste historia de un gorrión que nació con el cuello torcido (Munsó, 1988: 108).

6. Seriales que dejaron huella

A pesar de que las décadas de los años cincuenta a los años sesenta y, en menor medida, a los años setenta, estuvieron repletas de cientos de seriales radiofónicos, lo cierto es que sólo algunos alcanzaron un éxito desmedido, bien por su novedad o por su temática atractiva para una audiencia necesitada de compañía.

Sobre los seriales de estos primeros años, Manuel Vázquez Montalbán comentaba que eran temas de conversación especulativa allá donde coincidían más de dos mujeres, mientras que los hombres accedían a sus emisiones nocturnas al tener cubierta su parcela de «masculinidad radiofónica» con Matías Prats. «La radio y la literatura de consumo: estas fueron las principales fuentes culturales del pueblo durante la década de los cincuenta» (Barea, 1994: 81).

La canción de Bernardette fue el primer serial emitido en España que logró tal éxito que se repitió en tres ocasiones. *Lo que nunca muere*, otro de los ensayos del serial radiofónico, de 1952, escrito por Luisa Alberca y Guillermo Sautier Casaseca, cuya trama respondía a la aceptación y propaganda de la ideología franquista, sería llevado al cine tan sólo tres años después de su aparición en radio. *La familia Durán*, dirigido por Armando Blanch y con actores del cuadro de actores de Antonio Calderón, incorporaba elementos costumbristas y de triste realismo al serial, a través de la difícil situación de cada uno de los miembros de esta familia (un padre y cuatro hijos). Lo interesante de este radiodrama seriado es que cada capítulo era emitido en directo y el público asistente podía dar su opinión sobre la trama expuesta.

Si se habla de los seriales más escuchados por esa sociedad española de finales de los años cincuenta hay que mencionar *Ama Rosa* (1959), escrito por Guillermo Sautier Casaseca y Rafael Barón.

En la etapa de declive de este género tan popular hay que enunciar dos de los últimos seriales más recordados, la radionovela *Simplemente María* (1971-1974), dirigida por Teófilo Martínez y con guion de Sautier Casaseca, y el serial *La saga de los Porretas* (1976-1988). La primera llevada a la televisión y la segunda al cine.

No puede faltar otro clásico de la radiocomedia, que la SER dirigía a toda la familia, y que alcanzaría un gran éxito entre el público infantil y juvenil, *Matilde, Perico y Periquín*, que aparece en 1954 y permanece en antena hasta 1971. La serie, de diez a quince minutos de duración, también fue escrita por Eduardo Vázquez junto con Basilio Gassent. Según Lorenzo Díaz (2004: VI-VII⁵), «su logro más redondo era dar una imagen de la clase media española de los años cincuenta y sesenta, y estaba muy lejos del retrato de los niños de la época que nos sirvió Rafael Azcona en *El repelente niño Vicente*, cuya lectura no se consideró nunca recomendable entre la infancia».

La saga de los Porretas, con guion de Eduardo Vázquez y dirigida por José Fernando Dicenta hasta su fallecimiento en 1984, se mantuvo doce años en antena, de 1976 a 1988. Emitida en los años de la Transición democrática, es uno de los ejemplos más vivos del género del serial radiofónico antes de su declive. Se trata de una radiocomedia costumbrista, de diálogos vivos y carácter humorístico que retrata una familia de clase media, en cuyo eje de la trama se encuentra Segismundo

⁵ Del Prólogo del libro *Matilde, Perico y Periquín*, señalado en la bibliografía.

Porretas, un vitalista abuelo octogenario que provoca situaciones surrealistas y cómicas, lo que la diferencia de los dramas pasionales que la precedieron.

Ambos seriales son fórmulas precursoras de las llamadas «comedias de situación» —o *sitcoms* como se conocen en Estados Unidos— que alcanzarían tanto éxito en la televisión.

7. El éxito y declive del serial radiofónico

El éxito mayor de los radiodramas lo alcanzan los seriales: bien a través del radioteatro seriado o, sin lugar a dudas, de las radionovelas (Barea, 2000: 73). La temática y los personajes melodramáticos de las radionovelas son herederas directas del folletín, como nos relata Barea (1994). Siempre se repiten los mismos personajes: mujeres engañadas, madres solteras o hijos perdidos desde su infancia y que son buscados por sus progenitores. Historias ficticias que a veces son reales o aparentan serlo. En aquella época, los empresarios radiofónicos y promotores de estas historias sabían que las mujeres eran las potenciales oyentes de sus seriales, porque además pasaban mucho tiempo en casa.

Sostiene Balsebre (2002: 237) que el serial radiofónico viene determinado básicamente por la serialización de la radionovela: constituye la continuidad argumental y temporal que se establece entre la acción dramática del final de un episodio y la del principio del episodio siguiente.

Lo que no adivinaron los responsables de programación de las emisoras es que su suerte iba a cambiar con el paulatino acceso de esas mismas mujeres al mercado laboral, cosa que provocaría un gran drama para ellos. Los tiempos habían cambiado y, aunque seguía el interés melodramático, éste llegó acompañado de la imagen televisiva. A partir de los años sesenta, la televisión significó un verdadero competidor para este tipo de géneros en la radio. Además, a finales de dicha década, el medio radiofónico pudo recuperarse como medio principalmente informativo, pero no ocurrió lo mismo con las radionovelas, que sufrieron un importante impacto con la llegada de las telenovelas latinoamericanas en esos mismos años y, especialmente, por una falta de apuesta de continuidad por parte de las emisoras.

No obstante, autores como Miguel Ángel Nieto (2008: 75) no opinan lo mismo y llegan a decir que se considera, de forma errónea, que el género dramático esté superado y que se trate de un género obsoleto. Mantiene este autor que los programas dramáticos formarían parte de un «género durmiente» susceptible de ser despertado en cualquier momento e incluido en una parrilla de programación con

grandes posibilidades de éxito. De hecho, a partir de la denominada Transición democrática española —cuando la radio empieza a apostar definitivamente por contenidos informativos en su programación— se mantuvieron o pusieron en antena algunos seriales que tuvieron cierta aceptación entre la audiencia. Ese fue el caso de *La saga de los Porretas*, en la Cadena SER, y seriales de culto, en Radio Nacional de España, como *Sobrenatural* o *Historias*, de Juan José Plans.

8. Conclusiones

Después del impacto que representó para la radio la llegada de la televisión a los hogares españoles y la incorporación de la mujer al mercado laboral, existen otras causas, no menos despreciables, que contribuyeron al debilitamiento de las series de ficción radiofónica a finales de la década de los setenta. La primera corresponde a la apuesta de la radio, tanto pública como privada, hacia una programación informativa que alcanzaría su máxima expresión en la década de los ochenta, tras el intento de golpe de estado del 23F (1981), convirtiéndola en el medio informativo por excelencia, por delante de la prensa y la televisión. Asimismo, existen otras causas alternativas y complementarias que también favorecieron el eclipse de las radionovelas y del radioteatro. Nos referimos a una estética y temática radiofónica que quedó obsoleta al no evolucionar al mismo ritmo que la sociedad que optó por las propuestas más modernizadas de las series y programas televisivos.

Como señala Ramón Reig (2011) no siempre la evolución de los medios de comunicación se produce de forma lógica ni acorde a los cambios que experimenta la sociedad, unas veces por impedimentos económicos, y otras simplemente por la falta de iniciativa de los empresarios privados y responsables de los medios públicos. Aquí podrían darse las dos causas.

En estos momentos de proceso digital y de convergencia, la radio tampoco ha definido ni establecido un modelo viable desde el punto de vista informativo, ni se ha estructurado de acuerdo a las nuevas características y necesidades de la audiencia, a pesar de ser uno de los medios más afectados en cuanto a información se refiere, ya que, con la llegada de Internet, sus condiciones exclusivas de ubicuidad e instantaneidad informativa son compartidas tanto por la prensa como por la televisión.

Coincidimos con Xosé Soengas (2013) cuando afirma que ante los cambios tecnológicos los medios descuidan tanto la calidad y actualización de los contenidos, como la modernización de sus formatos. Un hecho que sucede en el medio

radiofónico, cuya sofisticación tecnológica oculta unos contenidos tradicionales nada creativos y exentos de calidad narrativa.

La solución es romper con las estructuras de una programación idéntica en todas las emisoras y mostrar una oferta diversificada, adecuada a las necesidades de esa audiencia fragmentada, especializada y exigente. No basta con propuestas centradas en ámbitos genéricos como las que ya ofrecen las emisoras temáticas, sino que se requieren alternativas más personalizadas dentro de la propia tematización. La radio aprovecharía los distintos espacios que se presentan en el nuevo entorno multimedia para ofrecer productos alternativos y conseguir llegar a sectores de la audiencia cuyas necesidades no han sido cubiertas por la prensa ni por la televisión. Esta circunstancia puede ser una buena oportunidad para que la radio recupere la ficción (Rodero y Soengas, 2010). Además, los nuevos perfiles de audiencia y los hábitos de consumo más recientes hacen pensar en su buena aceptación teniendo en cuenta que en Internet ya triunfan espacios de estas características. Un ejemplo a seguir sería el de la BBC que continúa apostando —600 horas al año— por la ficción a lo largo de su programación (como en la BBC Radio 3 o en la BBC Radio 4) y también como contenido específico (BBC Radio 4 Extra).

Finalizamos con la frase última del documental de RNE, *Los seriales radiofónicos: emociones por entregas*, que apunta que con la casi desaparición de los seriales y del radioteatro, la radio ha perdido buena parte de su magia. Un mal augurio que no desanima a entusiastas creadores de la dramatización en sus diversas formas y que, en las cuatro últimas décadas, trabajan para dar un nuevo rumbo a los radiodramas.

La web de Radio Nacional de España recopila radioteatros y adaptaciones literarias para la radio de Juan José Plans hasta 2014. Antes, Federico Volpini ya había mantenido la llama de los radioteatros en Onda Madrid, en 1985, y en Radio 3, especialmente durante su etapa de director de la emisora, entre 1999 y 2003. Más recientemente, una nueva hornada de creadores de ficción radiofónica, como Carlos Postas, empiezan a reclamar de nuevo los géneros creativos radiofónicos desde *Podium Podcast*, en la Cadena SER. En este mismo sentido, RNE acaba de lanzar una nueva plataforma, *Solo en podcast*, con contenidos nativos digitales donde también se incluyen espacios de ficción.

Como la ficción radiofónica parece haber iniciado un nuevo camino en la programación *online*, también nos parece el momento de reivindicar ahora el magisterio de Faus Belau:

Hay una sociedad nueva y un lenguaje nuevo en la sociedad que no tiene reflejo en los medios en general y menos en la radio. Hay cinco nuevos núcleos de interés ausentes de la antena. Hay una nueva cultura; modos y maneras nuevas; senderos sin pisadas; sueños inéditos; latidos frescos; obra novicia, botas flamantes, zurrónes recién cargados, surcos sobre los que levanta ya la semilla muerta que dará vida, cauces con nuevas aguas, gentes que buscan nieve en Marte y quienes se van a vivir al espacio en busca de un poco de aislamiento mediático. Es hora de investigar, de preparar, de reprogramar, de reinventar (Faus Belau, 2001: 2).

Seguramente, la radio que acogió los radioteatros de González Calderón, en la Cadena SER, o de Soriano, en Radio Nacional de España, se parece poco a la radio actual, pero como dice Faus Belau, corren nuevos tiempos y es momento de reinventar y de encontrar nuevos caminos para la radio: también para los radioteatros y la ficción radiofónica.

9. Bibliografía

- AGUILERA, M. y ARQUERO, I (2017). La ficción sonora y la realización en directo: el reto de RNE. *Área abierta*, 1(17), 117-146.
- ARQUERO, I. (2015). De vuelta a la ficción sonora. *Espéculo: Revista de estudios literarios*, 54, 155-168.
- ALCUDIA, M. (Coord.) (2008). *Nuevas perspectivas sobre los géneros radiofónicos*. Madrid: Editorial Fragua.
- AYUSO, E. (2013). La recepción de la radio dramática en España (desde la posguerra a 1971). *index.comunicación*, 3, 167-185.
- BALSEBRE, A. (1999). *En el aire. 75 años de radio en España*. Servicios Documentales de la Cadena SER. Promotora General de Revistas S. A.
- BALSEBRE, A. (2001). *Historia de la Radio en España. (1874-1939)*. Volumen I. Madrid: Ediciones Cátedra.
- BALSEBRE, A. (2002). *Historia de la Radio en España*. Volumen II (1939-1985). Madrid: Ediciones Cátedra.
- BAREA, P. (1994). *La Estirpe de Sautier. La Época Dorada de la radionovela en España (1924-1964)*. Madrid: El País- Aguilar.
- BAREA, P. (2000). *Teatro de los sonidos, sonidos del teatro. Teatro radio-teatro, ida y vuelta*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- CEBRIÁN, M. (1996). La radio en la configuración de la cultura de masas hasta 1936. *Revista Comunicación y Estudios Universitarios*, 6. Valencia.

- CUELLO, V. A. (2001). *El radioteatro: herramienta educativa para alcanzar al público infantil*. México: Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa.
- DÍAZ, L. (1993). *La radio en España (1923-1993)*. Madrid: Alianza Editorial.
- FAUS, Á. (2001). Reinventar la radio. *Chasqui, Revista Latinoamericana de Comunicación*, 74. Ecuador.
- FAUS, Á. (2007). *La radio en España (1896-1977)*. Madrid: Ed. Taurus.
- FERNÁNDEZ, J. L. (2008). *La construcción de lo radiofónico*. Buenos Aires: La Bujía.
- GONZÁLEZ, M. J. (2008). *La radio. El sonido de la supervivencia*. Madrid: Universitas
- GUARINOS, V. (1999). *El teatro radiofónico. Una narración radiofónica inaudible*. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla.
- GUARINOS, V. (2009). *Manual de narrativa radiofónica*. Madrid: Editorial Síntesis
- HAYE, R. (1995). *Hacia una nueva radio*. Buenos Aires: Paidós.
- KAPLÚN, M. (1978). *Producción de Programas de radio. El guión, la realización*. Quito: Colección CIESPAL.
- KAPLÚN, M. (1981). *Un taller de radiodrama: Su metodología, su proceso*. Quito: Colección CIESPAL.
- MARTÍNEZ-COSTA y Díez, J. R. (2005). *Lenguaje, géneros y programas de radio: introducción a la narrativa radiofónica*. Pamplona: EUNSA.
- MERAYO, A. y PÉREZ, C. (2001). *La magia radiofónica de las palabras*. Salamanca: Librería Cervantes.
- MUNSÓ, J. (1988). *Escrito en el Aire*. Madrid: RTVE.
- NIETO, M. A. (2005). *Bobby Deglané, el arquitecto de la radio española*. Barcelona: Ediciones B.
- ORTIZ, M. A. y Volpini, F. (1995). *Diseño de programas en radio*. Barcelona: Edit. Paidós Papeles de Comunicación 11.
- ORTIZ, M. A. y VOLPINI, F. (2017). Realización, lenguaje y elecciones narrativas de radioteatro: tres aproximaciones a la creación de espacios sonoros en el tiempo. *Área Abierta*, 1(17), 1, 13 -36.
- PACO, M. de (2010). *El teatro de los Hermanos Quintero*. Universidad de Murcia. Murcia: Edit.um.

- REIG, R. (2011). *Los dueños del periodismo. Claves de la estructura mediática mundial y de España*. Barcelona: Gedisa.
- RODERO, E. (2004). Clasificación y caracterización de los géneros radiofónicos de ficción: los contenidos olvidados. En MÍNGUEZ y VILLAGRA (Coord.). *La comunicación, nuevos discursos y perspectivas*. Madrid: Edipo, pp. 145-154.
- RODERO, E. (2005). Recuperar la creatividad radiofónica. Razones para apostar por la radio de ficción, *Análisi*, 32, 133-146.
- RODERO, E. y Soengas, X. (2010). *Ficción Radiofónica*. Madrid: Instituto Radiotelevisión Española.
- SOENGAS, X. (2013). Retos de la radio en los escenarios de la convergencia digital. *adComunica, Revista de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, 5.
- VÁZQUEZ, E. (2004). *Matilde, Perico y Periquín*. Madrid: Editorial Edaf.



Para citar este trabajo: González-Conde, M. J.; Ortiz-Sobrino, M. Á. y Prieto-González, H. (2019). El radioteatro en España: marco de referencia para una aproximación diacrónica. *index.comunicación*, 9(2), 13-34.