

Espejo de Monografías

ISSN: 2660-4213 Número 26, año 2024. URL: espejodemonografias.comunicacionsocial.es

MONOGRAFÍAS DE ACCESO ABIERTO
OPEN ACCESS MONOGRAPHS

COMUNICACIÓN SOCIAL
ediciones y publicaciones

ISBN 978-84-17600-90-7

Creación de proyectos sonoros

Prácticas y experiencias en la era de la audificación (2024)

Paloma López Villafranca (editora)

Separata

Capítulo 8

Título del Capítulo

«Experiencias de investigación y producción para crear un pódcast documental en Iberoamérica. Entre la realidad y el arte»

Autoría

Paloma López-Villafranca;
Raúl Rodríguez-Ortiz

Cómo citar este Capítulo

López-Villafranca, P.; Rodríguez-Ortiz, R. (2024): «Experiencias de investigación y producción para crear un pódcast documental en Iberoamérica. Entre la realidad y el arte». En López Villafranca, P. (ed.), *Creación de proyectos sonoros. Prácticas y experiencias en la era de la audificación*. Salamanca: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones. ISBN: 978-84-17600-90-7

D.O.I.:

<https://doi.org/10.52495/c8.emcs.26.p109>



El libro *Creación de proyectos sonoros. Prácticas y experiencias en la era de la audificación* está integrado en la colección «Periodística» de Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

Esta obra coloca en el centro del análisis el sonido y su competencia para crear narrativas capaces de interpelar al intelecto y a las emociones.

Los capítulos que integran *Creación de proyectos sonoros. Prácticas y experiencias en la era de la audificación* desgranar conceptos, teorías y experiencias vividas en los procesos de configuración de las narraciones sonoras y están firmados por un grupo de profesionales y académicos que transmiten sus conocimientos, rutinas profesionales y metodologías para la creación de formatos.

Se abordan distintas fases creativas como:

- la documentación sonora,
- la narración a través de una correcta locución,
- la creación de guiones dramáticos y su realización,
- la producción de proyectos narrativos de ficción y no ficción,
- el radioarte,
- y el diseño sonoro.

El lector encontrará en estas páginas conocimientos, experiencias, retos y reflexiones de futuro en una nueva era para el sonido, plasmadas en un libro que pretende abrir oídos y mentes ante el desafío de crear de la mano de expertos y por medio de la experimentación, ante un futuro sonoro esperanzador tras un siglo de la primera emisión radiofónica en España.

Sumario

Prólogo, por Rosa Franquet	9
1. Documentar un proyecto sonoro: hablan los profesionales, por Ángeles Afuera.	15
Introducción	15
1. La voz humana: contar una historia	16
2. Efectos de sonido: el ecosistema sonoro	17
3. Música de librería: catálogo de sensaciones	22
4. Derechos y creadores	25
5. El futuro	27
6. Hablaron para este capítulo	27
Referencias	28
2. Locución para proyectos sonoros. Dar vida al sonido a través de las cualidades de la voz, por Emma Rodero	29
Introducción	29
1. Definición y manejo de las cualidades de la voz	30
2. Conclusiones	40
Referencias	43
3. De la idea al guion en el audiodrama, por Federico Volpini; Isabel Ruiz Lara	45
Introducción	45
1. De la idea al guion.	46
2. Ficción en audio.	47
3. Un caso práctico	51
4. Conclusiones	64
Referencias	64

4. Secuencias de realización en Audiodrama Colectivo,	
<i>por Isabel Ruiz Lara; Federico Volpini</i>	65
Introducción	65
1. <i>Secuencia dramatizada.</i>	67
2. <i>Tres ejemplos de realización.</i>	78
3. <i>Conclusiones</i>	83
5. Algunas pistas para iniciarse en el diseño sonoro para	
 audiodramas, por Chuse Fernández.	85
Introducción	85
1. <i>Pista 1. El Punto Aquí</i>	85
2. <i>Pista 2. El proceso creativo de una escena sonora.</i>	86
3. <i>Pista 3. Por qué «menos es más»</i>	89
4. <i>Pista 4. El punto aquí fijo y móvil.</i>	90
5. <i>Pista 5. Los Planos Sonoros.</i>	92
Referencias	96
6. La producción ejecutiva en un proyecto ficción de audio	
 digital. El caso de <i>La firma de Dios</i> para Podium Podcast,	
<i>por Lourdes Moreno Cazalla</i>	97
Introducción	97
1. <i>El rol de la producción ejecutiva en la industria</i>	
<i>del audio digital</i>	98
2. <i>Los podcasts de ficción, la joya de la corona</i>	
<i>de la producción</i>	103
3. <i>El caso de <i>La firma de Dios</i>, un proyecto integral</i>	
<i>de podcasting.</i>	104
4. <i>Conclusiones</i>	112
Referencias	113
7. La escucha colectiva como práctica artística y	
 colaborativa: radioarte y creaciones sonoras más allá	
 de las plataformas, por Laura Romero Valldecabres	115
1. <i>Experiencias de escucha colectiva</i>	115
2. <i>Sobre la escucha de radioarte o podcast artístico-experi-</i>	
<i>mental</i>	123
Referencias	125

8. Experiencias de investigación y producción para crear un pódcast documental en Iberoamérica. Entre la realidad y el arte,	
<i>por Paloma López-Villafranca; Raúl Rodríguez-Ortiz . . .</i>	127
1. <i>Introducción</i>	127
2. <i>De lo viejo a lo nuevo: de las raíces a lo que es y no es un documental sonoro</i>	129
3. <i>Proceso creativo para producir un documental sonoro</i>	134
4. <i>Conclusiones</i>	150
<i>Referencias</i>	152
9. <i>Branded podcast. Esencia de marcas en formato audio,</i> por	
<i>Teresa Piñeiro-Otero</i>	155
1. <i>No puedes cerrar los oídos</i>	155
2. <i>Pódcast: soportes y medios de la comunicación de marca.</i>	158
3. <i>Branded content podcast</i>	163
4. <i>Producción de un branded podcast.</i>	167
<i>Referencias</i>	169

Experiencias de investigación y producción para crear un pódcast documental en Iberoamérica. Entre la realidad y el arte

Paloma López-Villafranca

Doctora y profesora titular de la Universidad de Málaga (España)
Investigadora especializada en narrativa sonora

Raúl Rodríguez-Ortiz

Profesor asistente de la Universidad de Chile (Chile)
Investigador y creador de ficciones y documentales sonoros

1. Introducción

Contar historias o realidades con sonidos, de una forma creativa y atractiva, es el principal objetivo del documental sonoro, entendido como *feature* o *radio feature* en su acepción europea ligada más a la radio británica que a la norteamericana (Rodríguez Ortiz, 2021). Este género, a medio camino entre el periodismo y el arte (Godínez Galay, 2014), ha despertado el interés de los medios, de los periodistas de investigación y de los productores de pódcast narrativos de no ficción, por construir narrativas sonoras con un enfoque social y de autor. Los realizadores buscan una nueva forma de documentar las noticias y de hacer periodismo sonoro, a cocción lenta (Gutiérrez; Sellas; Esteban, 2019) o bajo los principios del *slow journalism* (Greenberg, 2015; Rosique; Barranquero, 2015; Neveu, 2016) o *slow radio* (Santos y Peixinho, 2019). Este es el caso de las investigaciones de El País o *Ediario.es* en España, con series documentales sonoras como *Igor el ruso*, *El silencio roto* o *Los papeles* (El País) o *Máster y Anguita* o *Julio* (Eldiario.es). También lo han hecho pódcast independientes, como *Cuir y Así como suena* de México, y colectivos de producción latinoamericanos, como el Centro de Producciones Radiofónicas (CPR) que reúne a creadores sonoros de la región, quienes

han apostado por el género desde hace más de una década. El reciente documental sonoro *Cecilia, la desaparecida que llama* (2023), producido por el director del CPR, Francisco Godínez Galay, es una muestra de la vigencia de este género entendido como artístico e híbrido (Iges, 1997). Este documental trata sobre la historia de Cecilia Viñas, una detenida desaparecida en 1977 por la dictadura argentina, quien, sin embargo, seis años después de su secuestro seguía viva e hizo llamados a sus familiares desde su lugar de cautiverio, entre 1983 y 1984.

Así como ocurre en esta producción, el género documental narra la realidad, muchas veces desconocida, oculta o invisibilizada, contribuyendo con una perspectiva nueva sobre un hecho pasado o reciente. Al mismo tiempo nos hace comprenderla profundizando en la interpretación de la experiencia humana, desde las voces, las biografías y las vivencias de los personajes que hacen posible la historia que se está contando. El conocimiento de la historia de las personas permite captar el sentido que la vida tiene para ellos (Jones, 1983; Valles, 1997; Pérez Serrano, 2002). Es el caso de los documentales sonoros de Las Raras (Chile) y el formato híbrido entre documental, crónica y ensayo en *De eso no se habla* (España). Todos los podcasts hasta aquí mencionados demuestran el interés por temáticas con responsabilidad social, lo que es un desafío no solo para los productores sino también una exigencia a la audiencia de la radio y del podcast documental para: «estar más informada, más sensible ante otras realidades y, por ende, más consciente de su entorno» (Lechuga, 2015: 9).

Como autores de este capítulo pretendemos ofrecer una visión no solo teórica sino también práctica de cómo elaborar un documental sonoro, gracias a nuestra experiencia y la de creadores independientes que han logrado notable éxito en el género. Conversamos con: 1) Álvaro de Cózar, cofundador de la productora TrueStory (España), quien por el podcast *Los papales*, coproducido con El País Audio, recibió el Premio Ondas Globales del Podcast al mejor podcast narrativo de no ficción en 2023; 2) Mar Abad, directora editorial y cofundadora de la productora El Extraordinario (España), y coguionista y pro-

ductora ejecutiva del podcast *La fucking condición humana*; 3) Catalina May, cocreadora, anfitriona y directora de contenido de Las Raras Podcast (Chile), que, a finales de 2023, en co-producción con Podium Podcast Chile, publicaron *Té Busco*, un podcast documental autobiográfico sobre el accidente que tuvo May hace 20 años en la capital chilena; y 4) Tomás Pérez Vizzón, director de Anfibia podcast, y Sebastián Ortega, investigador, guionista y narrador de *Fugas* (Argentina), un exitoso podcast sobre las fugas de cárceles latinoamericanas, cuyo episodio *38 luciérnagas* fue nominado a mejor episodio en los Premios Ondas Globales del Podcast 2023.

Aunque no es una «muestra» exhaustiva, sobre la base de sus experiencias y varias producciones exitosas y premiadas que lideran Cózar, Abad, May, Pérez Vizzón y Ortega, en España, Chile y Argentina, respectivamente, buscamos retratar el estado y dinamismo del género, como también proponer pautas para la producción de un podcast documental. A ello sumamos nuestras propias experiencias, tanto de investigadores como creadores de podcast documentales. En 2023, López Villafranca publicó en España el documental sonoro *Icónicas del pueblo*, un episodio piloto sobre las mujeres rurales de la provincia de Málaga, Andalucía, y Rodríguez Ortiz estrenará en septiembre de 2024 el documental sonoro *Escucha Chile*, con la historia de este programa transmitido por onda corta, desde Radio Moscú, durante toda la dictadura chilena (1973-1990). Ambos documentales, tanto el de López Villafranca como el avance de documental de Rodríguez Ortiz, fueron parte de la selección del VIII Foro de Documental Sonoro en Español (Sonodoc), sobre el cual nos referiremos más adelante.

2. De lo viejo a lo nuevo: de las raíces a lo que es y no es un documental sonoro

Casi a la par de la primera emisora de radio, la KDKA, de EEUU (1920), y poco antes de una de las primeras obras de arte radiofónico, *Cinco síntesis radiofónicas* de Filippo Marinetti-

ti (1933), el documental sonoro da sus primeros pasos, imbuido por la experimentación, por un radioarte comprometido y por la aventura de narrar la vida a través de los sonidos y de las ondas radiantes. *Estampas españolas, Salamanca*, o simplemente *Salamanca* (1929), de Leopoldo Alonso, es considerado el primer documental sonoro de producción española, que fue sonorizado en Francia y estrenado el 31 de marzo de 1930 en el Real Cinema de Madrid. Una copia de éste se guarda en la filmoteca española (BOE, 2020, núm. 282), una verdadera joyita que rescata testimonios y las costumbres de la época en la provincia de Salamanca. En la misma línea de registro, el documental más reconocido en esos tiempos fue el alemán *Wochenende* (*Weekend* o Fin de semana), de Walter Ruttmann (1930), quien graba los sonidos durante un fin de semana en Berlín, cuya ciudad transita de un día de trabajo a otro festivo o de descanso. Considerado un «filme sin imágenes» tiene un valor acústico de trabajo de campo, que marcará el paisaje sonoro posterior (Rodríguez Ortiz, 2021). Después de las contribuciones tan valiosas, que comenzaron desde un poco antes de la Segunda Guerra Mundial, tanto de Norman Corwin, con documentales radiofónicos norteamericanos en la CBS, como de Laurence Gillian en la BBC británica con *radio feature*, se dio el salto a la estereofonía. Desde finales de los años '50 e inicios de los '60, el sonido estéreo, la profundidad de campo y la portabilidad le dieron un nuevo impulso al documental sonoro y otras formas artísticas de la radio (Camacho, 2007). Sin embargo, esto no dudaría mucho. A poco andar, la masificación y la popularidad de la televisión y los comportamientos conglomerados, que se fueron incrementando dentro de la industria radiofónica y de medios, llevaron al declive de estos géneros y de la experimentación en la radio. El abandono de la dimensión creativa en la radiodifusión (Rodero, 2005), la falta de innovación de la empresa radiofónica (Fernández Sande; Peinado, 2012) y el desaprovechamiento de la ficción para los nuevos oyentes en la web (Guarinos, 2011) son algunas de las causas y contextos que explican el ocaso del documental sonoro, entendido como reportaje sonoro en España, a fina-

les del siglo pasado (Legorburu; Edo; García González, 2021). Esto, pese a los esfuerzos de Radio Nacional de España por mantener vivo el género y de festivales internacionales tan importantes, como el *International Features Conference*, vigente desde 1974. Todo esto cambió paulatinamente desde finales de los '90 cuando las radios norteamericanas retomaron el género (Biewen; Dilworth, 2010) y, poco después, desde 2014, gracias al *podcasting*. *Serial* y otros pódcast pioneros por esos años en la radio norteamericana vinieron a darle un nuevo impulso a las historias reales, tratadas con recursos literarios, cinematográficos o propios del pódcast, en la búsqueda de un lenguaje sonoro afín. En Latinoamérica, el documental ha sido tierra fértil para su renacimiento, tanto a nivel teórico-práctico (Lechuga, 2015; Beauvoir, 2018) como a través de espacios para su discusión, visibilidad e intercambio, como el Foro de Documentales Sonoros en Español (Sonodoc), vigente desde 2015. La idea surgió el año anterior por parte de varios productores que estaban participando en la Bienal Internacional de Radio en México. Aprovechando su interés por el género, que tenía el apoyo en ese entonces de radios públicas y comunitarias, montaron el Foro como un espacio de discusión y fomento, que llegó a contrapelo con la oleada del auge del pódcast. Este foro, que lleva ocho encuentros hasta 2023, ha sido un lugar propicio para el desarrollo del género, a través de mesas de debate, muestras de documentales sonoros transmitidos online por radio Sonodoc (desde 2020) y una docoteca en la web que aglutina producciones dispersas y las preserva para el futuro (desde 2022). Sonodoc no renuncia a la radio y aprovecha el pódcast como un espacio natural para llegar a audiencias más amplias. De hecho, varios productores como Pita Cortés o Juan Carlos Roque hicieron sus documentales sonoros para la radio pública. Pese a esto, la radio tradicional todavía no invierte en este tipo de producciones, o paulatinamente está volviendo a hacerlo influida por el éxito de los géneros de no ficción y ficción sonora en el *podcasting*. La radio comunitaria, en cambio, y el pódcast, sobre todo independiente, han sido el mejor espacio para el desenvolvimiento del documental sonoro.

2.1. En la búsqueda de una definición dinámica y elocuente

Hay diversos conceptos que explican el documental sonoro, aunque las dos acepciones más conocidas, como adelantamos en la introducción, son el *radio feature* o *feature* (Rodríguez Ortiz, 2021) entendido como un híbrido entre periodismo y arte radiofónico, y el documental radiofónico o *radio documentary* más vinculado al periodismo tradicional, sobre la base de entrevistas, observación y actualidad (Chignell, 2009). Una vez conocidas estas fronteras, que en tiempos de experimentación y de evolución vertiginosa del ecosistema sonoro son más que fluidas o porosas, el documental sonoro se construye como un espacio de camino entre la comunicación objetiva y subjetiva (Pérez, 2020); como un género de autor sin limitaciones creativas (Rodríguez; Godinez, 2020); o un formato que mira la realidad desde diferentes ángulos (Fevrier, 2003). Entre sus peculiaridades, destaca la presencia de un narrador involucrado e inmerso en la realidad que contamos (Ufarte *et al.*, 2014), la experimentación sonora y una narración basada en la investigación. El documental puede incluir documentos, paisajes sonoros, escenas y diálogos acordes al paradigma clásico, aunque también ficción, como dramatización o recreación de hechos pasados, de los cuales no existe registro y la historia amerita su incorporación (Rodríguez; Godinez, 2020). Es decir, hay un conjunto de géneros, herramientas y recursos narrativos que conviven dentro del documental, lo que refleja su hibridez y dinamismo, aunque siempre entendido dentro del macrogénero narrativo de no ficción (Pedrero Esteban; Martínez Otón, 2023) y teniendo al sonido como punto de partida para mostrar hechos culturales, sociales e históricos (Herver; Hernández, 2014). Como bien lo resume Sonodoc: el documental sonoro es contar historias reales con sonidos (Godinez Galay, 2019).

Dentro de esta hibridez, que hoy resulta más natural dentro de la comunicación sonora digital, y por cierto menos apegada a las convenciones radiofónicas, podemos reconocer igualmente ciertas rutinas profesionales en torno al género. En España,

el documental está muy influenciado por las líneas narrativas del reportaje y de la crónica radiofónica, por lo que hay autores que prefieren denominarlo reportaje sonoro (Legorburu; Edo; García González, 2021), al igual como ocurre en varios países de Europa del este (Bialek, 2014). Aunque la emisora pública estatal RTVE, de España, lleva más de dos décadas dando protagonismo al documental sonoro, a través del espacio *Documentos* de Radio Nacional de España, es un género por el que no se había apostado. Esto hasta que las plataformas sonoras, como Podium Podcast, desde 2016, y más recientemente otras, tales como Sonora (Ondacero.es), Audible, Podimo, etc., han elaborado pódcast documentales (Pedrero Esteban *et al.*, 2023). Estas plataformas, junto a productores independientes, como Producciones del KO y Panenka Podcast, en España, han redescubierto sus bondades con innovaciones narrativas y tecnológicas.

En relación con el tratamiento narrativo, es decir, la forma en que contamos la historia —lo cual retomaremos en el punto siguiente— también ha experimentado una evolución:

Sus fundamentos estéticos, autorales y de vinculación activa con los oyentes son aspectos fascinantes, ya que la construcción sonora, el punto de vista y el rol del auditor convierten al documental en un ejercicio consciente con un entorno sonoro diferente (Rodríguez Ortiz, 2021: 449).

Esto quiere decir, que desde que se concibe la idea, se investiga, se produce y postproduce hasta que se publica el pódcast documental buscamos que el oyente se involucre activamente, ya que las temáticas y compromisos sociales que toma el autor/productor se trasuntan a la audiencia. Esta se identifica tanto con la historia y los personajes del pódcast como con quien se la narra. Si bien las narrativas sonoras de los documentales son diversas, y eso se convierte en una cualidad sin duda, la estructura clásica aristotélica, muy presente en la tradición literaria y transportada hoy a las series audiovisuales, conviven con otras estructuras como la maestra paralela (distintas historias con

nexo temático) y la maestra episódica (historia contada por episodios) (López Villafranca, 2023).

Si bien todavía falta investigar más sobre las narrativas de los documentales sonoros, en un entorno dinámico y fluido, la innovación tecnológica ha favorecido el proceso inmersivo en el que se ve envuelto el oyente. El pódcast documental se escucha con auriculares, ya que, por ejemplo, los paisajes sonoros que se graban para ilustrar la narración utilizan técnicas cada vez más avanzadas, como la grabación con micrófonos inalámbricos que recogen el ambiente o con uno estéreo binaural para una experiencia sonora en 3D. Esto a su vez se complementa, por ejemplo, en los procesos de edición y postproducción utilizando Dolby Atmos para proporcionar una experiencia auditiva al oyente. De esta forma, podemos apreciar la mayor importancia y lugar central que ha cobrado el diseño sonoro y musical dentro del pódcast, para crear ambientes/espacios en las escenas y potenciar la narratividad.

3. Proceso creativo para producir un documental sonoro

Como pieza sonora de no ficción y considerado dentro del arte radiofónico, el principal escollo al que se enfrenta el documental sonoro es si se considera un subgénero informativo o es un formato sonoro artístico. Si fuese informativo, entendido ampliamente como documental radiofónico, estaría más cerca del periodismo y la objetividad de los hechos, como planteaba Chignell (2009). Mientras el documental sonoro narra los hechos reales con medios periodísticos, artísticos y sonoros (Rodríguez Ortiz, 2021). Para ello se vale de una estructura creativa para contarlos y una forma estética acorde a las cualidades de esos medios y las texturas que ofrecen. Un tercer aspecto, que hoy es capital en el ecosistema sonoro y transmedial, es la emotividad, empatía y participación de la audiencia (McHugh, 2012). Estas emociones, sentimientos y capacidad de interacción se lograrán a partir de lo que sucede en la historia y con un narrador que sepa guiarla, si re-

cogemos los factores clave del podcast narrativo documental (McHugh, 2022).

Ahora bien, ¿cómo comenzar un documental sonoro?

Desde el punto de vista de la concepción de esta producción sonora no solo basta con la idea, que después se expresará como historia, a través del sonido, los paisajes sonoros, la narración, la propia ambientación de las grabaciones previas y posteriores, las entrevistas mismas y cualquier otro género, como la ficción, y/o técnicas, como la historia de vida. La idea, que luego se discute, se materializa y toma forma a través del documental, ya sea pensado para la radio y/o el podcast, se escribe para ser contada. Esta es su base o razón de ser, por más que después se planteen salidas o proyectos transmedia o de *video podcast*. Un documental pensado para el oído, con un lenguaje simple y directo, pero también de forma muy personal, en el que la figura del narrador tiene una implicación crucial en la propia narración de la historia. El oyente, a través de la escucha a la carta en Internet, «asume un papel activo y deliberado en comparación a la relativa pasividad que implica la función de mero acompañante» (De Beauvoir, 2015: 6).

La dinámica creativa de los equipos de producción, que, según los casos que recogemos, se entienden como productoras independientes, aunque con mayor vínculo con actores o agentes de la industria del podcast, permite el reconocimiento y definición de cuatro etapas. Estas no son lineales o cronológicas, y los roles y funciones son cada vez más especializadas, por más que una o varias personas realicen más de una tarea.

Dentro de las fases de producción, si bien éstas se entrecruzan o traslapan, encontramos: preproducción, producción, postproducción, y publicación y distribución.

3.1. Preproducción

La fase inicial de preproducción resulta compleja y desafiante porque es el momento de definir el proyecto. Tenemos la idea, pero no el tema; una idea que puede funcionar como historia para un episodio o una serie, o un episodio dentro de una se-

rie, la que puede tener tiraje como chimenea (o quizás no). Lo que se busca, en definitiva, es una buena historia, como ocurre en el cine, «una selección de eventos de la vida de un personaje que se arreglan en una secuencia estratégica» (McKee, 2011). Es decir, acciones, conflictos y resoluciones que sean de interés para la audiencia, narradas en primera persona o tercera, a través de un narrador (*host o* anfitrión) que presente los hechos de una manera atractiva e inmersiva, siendo un buen guía para captar la atención del oyente.

La preproducción es una parte relevante en la elaboración de un pódcast. Es el punto de partida para saber qué temas e historias se pueden contar, la relevancia que podrá tener la historia, el impacto e interés que pueda generar en la audiencia y cómo empezar a producirla. Esto sobre la base de la información recogida hasta la fecha, de lo que pueda recogerse en el camino de esta fase, y de las preentrevistas que serán cruciales, ya que sabremos si los entrevistados están dispuestos a contarla y contarla bien, con un buen entrevistador al otro lado. Con ellas, y con todo ese material, se sabrá si la historia tiene de dónde agarrarse. Se elige el título tentativo, con no más de cinco palabras según recomiendan los expertos, y se decide si será una pieza única o una serie documental, con episodios autoconclusivos o seriados. En caso de ser un documental serial se fija el número de episodios y se realiza las sinopsis de cada uno de ellos, aunque no sean definitivas hasta concluir el proceso. Finalmente, podremos hacer un primer esqueleto de una estructura narrativa.

Productores como Álvaro de Cózar (2023) de *True Story* inciden en la importancia de que para empezar una buena historia «hay que echar varios pasos atrás y preguntarse por lo que sucede con un poco de perspectiva, dónde empieza la historia, cómo sigue y quiénes son los personajes». En sus pódcast documentales de investigación periodística, de Cózar se centra en personajes que puedan ordenar la realidad, darle sentido y que nos ayuden a entenderla, como en *V, las cloacas del estado* (2016, Podium Podcast). En esta producción, José Manuel Villarejo (V) es un personaje oscuro, pero a la vez muy atractivo

para ordenar y contar una trama tan compleja sobre las cloacas del estado en España, que han remecido los 40 años de democracia en el país, y cómo mandos policiales pagados por el estado fabricaban pruebas o informes para inculpar a adversarios del expresidente del Gobierno, Mariano Rajoy (2011-2018).

Para Mar Abad (2023), con varios premios en su haber, entre los más recientes el Premio Blasillo de Huesca 2023, que reconoció su labor profesional por *La fucking condición humana*, lo difícil es llegar a la idea. La directora de la productora El Extraordinario establece una estrategia en la que piensan qué y cómo quieren contarla, además del formato más adecuado. A veces tardan más en pensar la idea que en el propio proyecto porque «primero pensamos en los temas que nos obsesionan, nos parecen interesantes o creemos que hay que contar porque pensamos que tampoco están muy contados, o por lo menos, no de la forma que los queremos contar nosotros» (Abad, 2023). En El Extraordinario producen de forma independiente, aunque en las últimas temporadas han hecho alianzas con Spotify o Podium Podcast, realizando una búsqueda activa de temas.

Según May (2023), quien tuvo la idea original y estuvo a cargo del guion de *Te busco* (2023), «no dejamos de hacer nada en busca de historias, por ejemplo, buscando pautas. Yo tenía un asistente editorial y una de sus tareas era hacer propuestas de pautas. Otras veces nos llegan propuestas, las recibimos y consideramos». Las «historias de libertad» de Las Raras siempre están en concordancia con la línea editorial y con una idea progresista y feminista de la construcción de la realidad.

Sebastián Ortega (2023), investigador, guionista y narrador de *Fugas* de Anfibia Podcast (2021-2022), desmenuza el proceso de preproducción. Considera una investigación general, un estado del arte sobre el tema y la preproducción misma de cada episodio, con la conformación de los equipos y lo que se quiere contar en él: «La investigación general apunta a definir la viabilidad del episodio y un listado posible de episodios. Ver qué posibilidades hay, si existen personas vivas para entrevistar, etc. Una vez aprobada esa idea, ese episodio, buscamos o investigamos todo lo que haya. Hacemos recopilaciones, buscamos

libros, documentales y todo lo que existe. Después ya viene una etapa propia de preproducción donde armamos el equipo que va a trabajar en ese episodio puntual, a definir quiénes van a ser los entrevistados, qué es lo que queremos contar, cómo lo vamos a contar, y a pensar cuáles van a ser los recursos sonoros».

En el caso del documental *Escucha Chile*, que prepara Rodríguez para 2024: «con el equipo de investigación y de archivo hicimos una búsqueda exhaustiva de todo lo que hay sobre este programa icónico para los chilenos durante la dictadura cívico militar. Encontramos libros, cuentos, documentales, reportajes, diversas entrevistas, que permitieron darnos cuenta de cómo se había contado esta historia hasta este momento. Esto nos genera una serie de preguntas y nos motiva a proponer un enfoque distinto y contribuir con otra narrativa, sobre la base de que curiosamente no hay ningún documental sonoro o reportaje radiofónico que aborde la historia de este programa de radio. De ahí la motivación inicial para desarrollar este proyecto».

La documentación, tal como la esbozaba Rodríguez, se obtiene a través de la búsqueda de fuentes de diverso tipo (archivos sonoros, documentos, material de prensa y audiovisual, entrevistas, etc.). Las Raras produce mediante «la empatía y generación de confianza con las fuentes. Conocemos a las fuentes con anterioridad, para que ellos entiendan nuestro interés y qué queremos hacer» (May, 2023). Un proceso similar sigue El Extraordinario, en el que se resalta el tiempo para desarrollar un capítulo de media hora, que puede llevar meses de documentación. Mar Abad (2023) en *Crímenes, el musical* (2021-2023), consulta abundante documentación e intenta quedarse con los datos verídicos y «los que se visualizan, los que resultan más interesantes para el oyente».

Álvaro de Cózar, quien en 2023 dirigió el pódcast *El país de los demonios* (2023, exclusivo de Spotify), basa sus fuentes en su experiencia como periodista, lo que facilita su labor de indagar en las alcantarillas y entresijos del poder y de la sociedad. El director de Anfibia, Tomás Pérez Vizzón, quien participó en la producción ejecutiva y de guionista en la serie

de Anfibia y El País Audio, sobre el candidato presidencial y ahora presidente de Argentina, *Sin control, el universo de Javier Milei*, se refiere más profundamente sobre lo que está detrás de cada pódcast, de las alianzas que hacen, y las partes que lo componen: «Primero, nosotros no cedemos nuestra identidad. Nosotros hacemos periodismo de investigación y con profundidad. Le damos la calidad en los guiones y en la investigación. La impronta está en el punto de vista y en el diseño de sonido que es nuestro, aunque acordados con las plataformas».

En nuestro caso, como creadores e investigadores, las fuentes bibliográficas, de webgrafía, referencias sonoras y la etnografía, entre otras, nos ayudan a situar la historia. Eventualmente, López Villafranca ha utilizado nuevas metodologías como el análisis de contenido y semántico de las entrevistas, puesto que el objetivo es «poner el foco en las temáticas de interés, en lo que implica representar a una comunidad o a un sector como las mujeres rurales en una zona concreta y para ello utilizamos la observación participante y la etnografía digital». Técnicas metodológicas como los *focus group*, con comunidades objeto de estudio, y la utilización de programas como Atlas.ti para realizar un análisis semántico de las entrevistas previas, «sirven para relatar de una forma más precisa las historias de grupos poblacionales que son objeto de interés de nuestras investigaciones». Específicamente, trabajar con una comunidad implica un estudio de sus historias de vida, cuyos insumos serán útiles para hacer un primer borrador o escaleta previa a las entrevistas y redacción del guion. En el caso de Rodríguez Ortiz, se ha dado un proceso de evolución y transición —aunque sin dejar la ficción— desde el radioteatro hasta el documental, como ocurrió en *Bemba* (2021 en radio y 2022 en pódcast), con mujeres afrodescendientes del norte de Chile. Para este proceso y para que el que viene en 2024, con *Escucha Chile*, la investigación previa es fundamental. Ningún documental nace sin investigación social y periodística, a través de la revisión de documentos, de archivos sonoros y hemerográficos, etc., que permiten rastrear el pasado del tema o de los personajes, que son o podrían ser centrales en la historia. Esto permite a su

vez conocer, acotar y definir el foco que tomará la producción en terreno. No vamos a ciegas, pues sabemos dónde podemos capturar esos sonidos: ya sea de ambientes o de voces entrevistadas, aunque también hay que estar dispuestos a que la casualidad nos sorprenda o sobrecoja. Estamos atentos o disponibles a la crónica *in situ* o a una crónica más elaborada que puede surgir «desde los hechos y con los personajes».

Junto a la investigación previa hay que pensar también en los recursos humanos y técnicos con los que contamos, incluyendo perfiles del equipo, para productor, documentalista-investigador, guionista, diseñador gráfico, etc., y un plan de producción (planificar las grabaciones, tiempo de escritura y proceso de postproducción), además de las necesidades económicas para ejecutar el proyecto.

Por último, se plasma en papel la escaleta general del episodio o serie, una estructura previa a la grabación, con una pauta de entrevistas o batería de preguntas. Esto ayuda a tener una idea del guion definitivo, el que se escribe una vez concluidas las grabaciones. También en este momento se planifica cómo será la grabación. Catalina May y Martín Cruz de Las Raras se organizan dependiendo de las características del lugar, para realizar un registro documental en el terreno. Como cuenta May (2023), ganadora del Premio Ondas 2022 al mejor episodio por *59 balas* sobre la historia de un joven inmigrante mexicano en Estados Unidos:

Nosotros hacemos este trabajo desde antes de salir a reportear, desde la preproducción, desde cómo se piensa la historia. Cuando estamos en terreno grabando, Martín siempre ha sido muy enfático en que una buena calidad de registro después te va a dar muchas más posibilidades al momento de trabajar el material. Entonces él es súper estricto en términos de los equipos que se tienen que usar en cada contexto. Siempre hay que cuidar la calidad del registro para velar por el resultado final.

Antes de pasar a la producción misma y los contextos de grabación de los que hablaba May, para lograr financiación para

este tipo de documentales, que oscilan entre temas país, como *V, las cloacas del estado* o *Escucha Chile* y pódcast documentales más personales como *Té busco*, es aconsejable preparar un dossier (o *pitch*) en el que se presenten la idea, la estructura, la sinopsis de los capítulos y elementos o personajes/narradores, que puedan realizar el *engagement* para conseguir apoyo económico, a través de la venta del proyecto a plataformas, hacer una campaña de *crowdfunding* con tu comunidad de seguidores o amigos, o postular a fondos concursables privados o públicos, como son los casos de los proyectos de los autores de este capítulo.

3.2. Producción

Es el momento de recoger sonidos y testimonios; de grabar de forma planificada, según el plan de producción y teniendo en cuenta que escribimos para el oído. En todos los casos consultados, al igual que nosotros, como productores preferimos grabar en persona e «in situ». Esta es la metodología que utilizamos como realizadores. Aunque se establecen distinciones de acuerdo con cada proyecto, esta forma de trabajo está en sintonía con las decisiones editoriales de cada equipo.

May y Cruz realizan una larga entrevista al protagonista, columna vertebral de la historia, pero también graban entrevistas secundarias, escenas de acción o utilizan material de archivo que puede servir para ilustrar la historia.

En el caso de Anfibia Podcast, Sebastián Ortega, investigador y guionista de *Fugas*, explica el proceso de producción y el valor que toma la entrevista dentro de la investigación:

La entrevista cumple una doble función. Cuando vamos a entrevistar a alguien, buscamos primero tener información, y la segunda es el testimonio de una persona contando su historia. Hay una parte muy grande de la entrevista que sabemos que no va a aparecer textual en el episodio, que es ‘Contame qué pasó. Dame los detalles. Dibújame un mapa de cómo fue la fuga’. Todo eso nos sirve a nosotros para poder contarlo a través del narrador, y lo otro que necesito es que ‘vos te contés a

vos mismo'. Esa es la riqueza sonora del episodio al escucharlo. Para nosotros, las dos cosas serían imposibles sin la entrevista.

Si hay algo que distingue a Las Raras es la utilización de los paisajes sonoros, cuya manera tan característica de grabar en movimiento se hace posible con equipos técnicos especiales, micrófonos inalámbricos y/o pértigas. Además de esto se puede aprovechar el ambiente para el registro documental y la crónica, como géneros de realidad que incentivan la interrelación entre el investigador/narrador y la historia, su entorno y sus personajes.

El consejo es grabar en todo momento, antes, durante, después. Nunca sabemos cuál va a ser el material más apropiado para contar la historia. Puede ser mucho más ilustrativa una conversación coloquial, un paisaje sonoro que muestre una escena determinada o recree una situación gracias a la capacidad creativa del narrador, o una crónica que aprovecha la descripción de un espacio para graficar un momento de la historia. Después en estudio se pueden utilizar otros géneros, como la ficción o la experimentación, a través del ensayo sonoro, entre otras posibilidades narrativas.

En el caso de grabaciones a las que no podemos desplazarnos, Mar Abad sugiere la utilización de programas como Zoom o Teams, como sucede en los documentales de El Extraordinario, o a través de notas de voz, cuyo recurso fue clave para Álvaro de Cózar, en *V, las cloacas del estado*.

La transcripción de los audios se ha convertido en un paso muy importante en el proceso para crear el guion definitivo, teniendo en cuenta la edición de los testimonios que puede realizarse con determinados *softwares*. Catalina May prefiere el *software* de transcripción por Inteligencia Artificial Trint, donde se «reconoce todo el material que grabamos. Lo ordenamos, nombramos y a partir de ahí escribimos el guion definitivo, con o sin mi narración».

Para Álvaro de Cózar, la etapa que se dilata más en el tiempo, tras la transcripción, es la escritura de los guiones y el montaje, que en el caso de una serie puede durar hasta tres meses como

en *El País de los Demonios*. El director Álvaro de Cózar y la guionista y narradora Eva Lamarca conducen las entrevistas de esta serie documental, cuyo proceso de producción les tomó un año desde que iniciaron las grabaciones de las entrevistas hasta que finalizaron el proyecto. No es que sea la única tarea que realizan, puesto que compaginan con otros trabajos en la productora, pero, según el autor, tardan mucho en la escritura del guion y en montarlo. Se puede tardar «tres meses en la escritura y montaje si lo único que hay que hacer es escribir y locutar» (de Cózar, 2023).

En el caso de Mar Abad, ella se enfrenta a la dificultad de encajar su arriesgada propuesta con el diseño sonoro, por lo que la escritura está muy coordinada con el *sound design*. La originalidad de los pódcast documentales de *La Fucking condición humana* o *Crímenes, el musical*, se debe a una cuidada audición y elección de actores, además de la incorporación sonora y musical. Del diseño se encarga el director de sonido de El Extraordinario, Andreu Quesada, con amplio conocimiento musical que ya ha demostrado en otros pódcast de éxito desde sus inicios en la radio, en El Extrarradio, en Podium Podcast o Podimo.

El diseño sonoro está presente incluso antes de la escritura del guion. Es importante contar con una identidad sonora, que se expresa en cada sonido, efecto y música que acompañe, cuente o marque la historia. El equipo de Anfibia Podcast reconoce que el diseño sonoro le da una identidad particular al pódcast y esto se expresa, particularmente, a través de detalles resplandecientes, como los denomina Ortega:

El trabajo de diseño sonoro aparece desde cómo pensamos como equipo los episodios y qué es lo que se va a resaltar de este episodio. Son esos detalles resplandecientes que tiene cada episodio como también los contrastes que encontramos en él. El editor de sonido lo trabajó muy bien en la segunda temporada, por ejemplo, cómo narramos la tortura desde el sonido, sin ser obvios y evidentes con la tortura.

En Las Raras, el diseño sonoro refleja fielmente el sentido de «las historias de libertad», según May (2023):

Hemos sido súper evangelizadores de que el pódcast tiene que ser trabajado desde el sonido, que el sonido es la esencia y que las historias se piensan desde el sonido. Entonces nosotros, desde que empezamos a pensar la historia, empezamos a identificar los elementos sonoros que pueda tener. Por ejemplo, si contamos la historia de los casetes que una familia se mandaba durante el exilio en los años 70, es una historia esencialmente sonora. O sea, no se podría haber contado mejor en ningún otro formato, y eso la hace perfecto para el pódcast. Pero hay otras historias que no son tan así, hay que darle una vuelta para pensar cómo se cuentan mejor desde el sonido. El concepto de paisajes sonoros lo tenemos incluido como esencia de nuestro pódcast.

En el caso de la música, el que sea original nos evita problemas de licencias y derechos, pero no siempre es posible contar con músicos o un presupuesto para crear música por encargo. Álvaro de Cózar, que destaca la importancia de la música para describir las escenas sonoras o crear una identidad sonora, incluso dedica un episodio extra con el músico Iván Cester sobre la banda sonora original de *El País de los Demonios*, en el que se explica la relación de las composiciones con la narración. En el caso del autor de este capítulo se valora mucho la maduración que ha tenido el pódcast en este aspecto:

Si bien es un área en desarrollo y muy poco estudiada, el diseño sonoro y musical es la clave para la conexión íntima con el oyente, al igual que el narrador y la historia que se está contando. Por mi parte, siempre trabajo con música original que está compuesta especialmente para la serie o episodio. Esto demanda un trabajo muy de la mano con los diseñadores y músicos, para que conozcan la historia, el sentido que tiene, y los momentos excepcionales que debemos destacar sonoramente.

Las músicas libres de derechos y plataformas, como Epidemic Sound, con precios asequibles, nos permiten incorporar

este elemento en proyectos de bajo presupuesto. Por otra parte, existen plataformas que nos permiten descargar recursos con licencia Creative Commons, cuyo único requisito es citar al autor. Además de la biblioteca de audio de YouTube, está la plataforma Freesound, que tiene efectos y paisajes sonoros creados y subidos por los propios usuarios, basados en un sistema de donaciones para su financiación. Este elemento sonoro puede recrear un ambiente o un escenario para crear imágenes en la mente de los oyentes, fomentar un determinado estado de ánimo, romper con la narrativa para marcar un punto y aparte, y cumplir una función ornamental para hacer una llamada de atención. López Villafranca advierte de la limitación de trabajar con un bajo presupuesto, como un proyecto con financiación académica. Esto lo suple buscando sonidos en bases de recursos libres de derechos y solicitando ayuda de compositores noveles, que se implican en proyectos sin fines de lucro.

Para la utilización de la música comercial necesitamos un permiso editorial de los titulares de la obra musical, que se gestiona a través de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) en España, por lo que habrá que obtener una licencia que cubra los derechos de reproducción. Por otra parte, es necesario un permiso fonográfico, que ostentan los titulares de la grabación, que se gestiona a través de las entidades gestoras, por lo que se pide de forma individual a los titulares de derechos del fonograma utilizado.

Luego ya en la escritura del guion predomina la sencillez, con oraciones simples, sin subordinadas, además del gancho inicial y final para lograr que el oyente escuche los episodios o la serie. El diseño se engarzará con todas las otras piezas, componiendo así un guion técnico, sonoro y narrativo. Para lograr el ritmo se alternan escenas de mayor intensidad con escenas más livianas, sonidos, músicas, como transiciones y silencios, que también ponen un punto y aparte en la historia o crean momentos de tensión, de acuerdo con la estructura narrativa que hemos definido. López Villafranca introduce escenas de ficción sobre hechos pasados para narrar la historia y tradición

oral de las mujeres rurales, «se trata de historias que se construyen con los testimonios de las personas que aún viven y con la ayuda de expertos, pero también con la dramatización de los hechos en cuya documentación colaboran quienes transmiten oralmente estos relatos».

Finalmente, la narración, que puede ser grabada durante el proceso de producción y/o después de concluido el guion, tiene un lugar importante dentro del documental sonoro, entendido como un género de autor, como decíamos en la introducción. El narrador o narradora es quien establece los límites y la forma de mirar los hechos y los personajes, por eso su voz narrativa es fundamental. El estilo de locución de la narración debe ser natural, coloquial, cercano, y puede cumplir diversas funciones, según sea el caso: como personaje que la vive en primera persona, como narrador omnisciente que conoce la historia pero no se involucra, o un anfitrión que dé paso a un narrador testigo de cada episodio. En fin, una serie de posibilidades que deberán definirse de acuerdo con cada historia y la intención que tiene el autor o autora. De cualquier forma, el narrador es un factor clave para el éxito del pódcast documental, ya que le otorga identidad y puede establecer un vínculo duradero con los oyentes.

Si ya habíamos planteado la necesidad de financiación del proyecto de pódcast, la monetización también cumple un rol para este tipo de producciones y es un gran desafío de los pódcast de no ficción. Esta se puede producir por la inclusión de la publicidad a través de pre-roll, mid-roll y/o post-roll, o sea, al inicio, al medio o al final del pódcast se incluye publicidad de los anunciantes conseguidos o interesados en que su marca pueda vincularse a este pódcast documental. A pesar de que existe limitación de la publicidad como fuente de monetización debido a la necesidad de contar con un gran volumen de oyentes para generar ingresos, se están produciendo nuevas fórmulas para generar ingresos adicionales (Terol *et al.*, 2021: 483). Los patrocinios, mecenazgo o el *branded podcast* pueden ser otras técnicas de éxito de las productoras que buscan financiar este tipo de historias, ya que, por ejemplo, el *branded* «genera

nuevas opciones de interacción con su audiencia, con estrategias cuidadosamente trabajadas desde la concepción de la idea hasta la mejor manera de distribuirla» (Martínez Otón *et al.*, 2023: 51). De esta forma trabaja El Extraordinario. Su podcast *Blum* es un caso de éxito de *branded podcast*, un podcast de ficción relacionado con Turismo de Suiza. Y en sus producciones trabajan de acuerdo con sus potenciales clientes, de forma que «estemos contentos nosotros, el cliente lo esté y que sea un trabajo interesante». La productora True Story, a través del director creativo Álvaro de Cózar, confirma que «aún no se ha sabido rentabilizar el podcast documental y la publicidad es muy barata en el mundo del podcast, pero es una apuesta». Por lo que la productora también trabaja en otros contenidos. El equipo de Las Raras siempre ha trabajado con total libertad editorial, y su éxito y viralización le han posibilitado aliarse con otras productoras y plataformas con las que han conseguido financiar sus nuevas temporadas, aunque no han influido en su forma de trabajar.

La relación de los documentales con temas sociales puede, en este caso, ser un aliado de una marca, institución o servicio generando un sentimiento positivo y de confianza con la audiencia. Esto puede ser una fuente de ingresos para desarrollar podcast de marca, y con ese financiamiento invertir en podcast documentales en los cuales la productora o los realizadores no quieren llegar a un acuerdo. O, también, pueden convertirse en fuente de publicidad para monetizar estas producciones con la inclusión de mensajes de una empresa, institución u organización. En cualquier lugar, las alianzas se ceñirán a los principios editoriales de la productora y del proyecto, y que no afecten la libertad creativa de los realizadores.

3.3. *Postproducción*

La postproducción es la materialización en audio de la historia guionizada, y proporciona al proyecto sonoro la capacidad de inmersión del oyente para que experimente la narración, como un proceso en el que puede vivirla junto al narrador

y llegue a sentirse dentro de la historia. La incorporación de la música, Foley, paisajes sonoros y el propio tono contribuyen a que este género sea considerado como un «género de autor», además de todos los cortes de audios de entrevistas u otras piezas o subpiezas creadas para la historia, como una crónica, una recreación, un archivo, un fragmento documental, etc. Álvaro de Cózar incorpora el ambiente grabado en sus entrevistas, además de utilizar efectos de biblioteca para simular situaciones, como una llamada de teléfono. Incluso se dramatizan escenas que no se pueden reproducir fielmente, como la recepción de un audio de WhatsApp o la recreación de una cena en un restaurante.

Mar Abad incorpora la música y las canciones como un factor relevante y distintivo de los documentales sonoros de la productora, tanto en *Crímenes* como en *La fucking condición humana*.

Si la relación entre el diseñador sonoro y el guionista o productor del documental es fundamental, en la etapa de postproducción de audio esta condición se traslada al vínculo entre el director/productor y el montajista, para revisar cada escena o episodio que se está armando. Puede haber varias versiones de este, hasta que se llegue al episodio final que convenza al director y al resto del equipo, el cual, muchas veces, también puede participar de este proceso, a través de escuchas dialogadas para evaluar el resultado y cómo queda la historia finalmente. Álvaro de Cózar confía plenamente en el postproductor con indicaciones precisas, pero no demasiado técnicas, para otorgar libertad creativa. En *Las Raras* es un trabajo que está muy pensado desde el inicio de cada episodio, también en las producciones de *El Extraordinario* de Mar Abad. Se generan diversas pistas y maneras de trabajo en las que dar forma a la inclusión de los elementos sonoros, la música, la narración e incluso las dramatizaciones. La Inteligencia Artificial también se abre paso en estas producciones, utilizadas por ejemplo con la voz del dictador español Francisco Franco en *X-Rey*, el podcast dirigido por Álvaro de Cózar sobre el rey emérito Juan Carlos I de España, que tuvo dos temporadas (2020-2021).

La edición final, con la inclusión de los elementos sonoros, nos da como resultado los episodios del documental. Con una intro que nos invita a escuchar el podcast, que presenta la trama, músicas con funciones narrativas, escenas ficcionadas, con silencios que hacen respirar el proyecto, etc. Y, por supuesto, con un buen cierre de cada episodio, que genere interés en el oyente, para que se muestre ávido por escuchar la serie documental o los episodios autoconclusivos. Ahora llega el momento de preparar su publicación y distribución por sitios web, plataformas y redes sociales asociadas al podcast y/o productora.

3.4. Publicación y distribución: el audio en movimiento

Junto o tras la edición del proyecto, un elemento de *engagement* para las audiencias es la identidad visual del documental sonoro y, eventualmente, de cada episodio. La incorporación al equipo de un diseñador gráfico y un ilustrador, o el encargo a un profesional de esta área facilitará el atractivo visual de nuestro proyecto sonoro. Hay que pensar en que la identidad visual contribuye a que los usuarios accedan al sitio del podcast o a las plataformas en las cuales está alojado, se queden y lo escuchen, porque les ha parecido lo suficientemente seductor. Es el momento de la publicación del podcast con una estrategia de distribución y difusión para hacer visible el proyecto, que incluye un buen título, la descripción del podcast que complemente la imagen visual o portada, un tráiler, ya sea en audio o audiovisual, etc.

El proceso creativo no finaliza hasta la elección de las plataformas de publicación y/o la creación de un sitio web donde alojar el proyecto sonoro y documentación complementaria como fotografías, vídeos y otros datos de interés. El Extraordinario, Las Raras Podcast, Anfibia Podcast y SONORA.media, del autor de este capítulo, tienen sus propios sitios web en el que, además de poder escuchar el podcast, podemos encontrar la ficha técnica, contenido extra, fotografías y la transcripción de cada episodio, y la posibilidad de sindicación en la *newsletter* del proyecto, según sea el caso. Mientras De Cózar trabaja para su productora, de acuerdo con cada podcast, según sea

original o en alianza con plataformas y medios, se diseña un sitio o subsitio para el pódcast, como ocurre con sus producciones para Spotify o Podium Podcast.

La distribución puede ser exclusiva, con el control de las métricas de oyentes, o no exclusiva a través de aplicación de *podcatchers* de búsqueda, escucha y suscripción de pódcast (Spotify, Apple Podcast, iVoox), que hacen posible que el oyente escuche el contenido de forma personalizada (Lacey, 2014). El registro en plataformas con acuerdos con autores o la SGAE soluciona algunos obstáculos en este sentido, como iVoox, que tiene un acuerdo con la SGAE y gracias «a este acuerdo, los pódcasts alojados en iVoox pueden incluir toda la música, tanto nacional como internacional, incluida en el repertorio administrado por esta entidad» (Muñoz, s.f.).

Después de la publicación y distribución en el sitio y plataformas viene el proceso de mantener el interés del oyente, para que escuche el pódcast completo. Para ello se pueden establecer varias estrategias, tales como una portada para cada episodio, trabajo permanente en redes sociales, por ejemplo, antes de publicar cada episodio; preguntas a la audiencia a través de Spotify o Instagram; y realizar sesiones de escucha o shows en vivo (*lives*), para generar una comunidad en torno al pódcast.

4. Conclusiones

Realizar un documental sonoro es un proceso complejo, en el que la investigación y capacidad creativa de sus autores determina el resultado final. La mezcla de formatos, géneros y utilización de elementos sonoros, con los paisajes, efectos, músicas y los silencios, determinan una narrativa muy personal. Como apuntaba Godinez (2019), el documental «tiene tantas formas de ser llevado a cabo como autores y autoras que se lo propongan». Se trata de historias reales en las que la narración cobra un valor estético y el narrador adquiere un rol clave en la historia.

El proyecto parte del sonido. Este construye y da forma al texto, desde la idea, pasando por los sonidos de las grabaciones

de campo, los testimonios, los documentos de archivo, hasta aquellos textos dramatizados o que recrean información que no tiene un formato sonoro. Los hechos suceden con sonidos del entorno, ya que otorgan credibilidad, o se visten con la música, el silencio, y otros elementos sonoros en la postproducción confiriéndoles un sello artístico y sensorial.

Son historias que se cuentan con naturalidad, fuera del estudio de grabación, con sonido en directo y con narraciones cuya edición nos hacen recrear el relato desde el periodismo de inmersión, con una complicidad entre narrador y oyente.

Como investigadores y creadores valoramos la evolución y la capacidad experimental de este género con identidad propia y que diferenciamos de los tradicionales reportajes de investigación, en los que la función del narrador es más informativa e impersonal. Estamos ante un género que se transforma gracias a la creatividad de sus autores, a la utilización de la crónica, los paisajes sonoros, la música y la incorporación de las nuevas tecnologías. Gracias a la versatilidad de este género lo podemos encontrar, tanto en la radio como en el pódcast narrativo o como pódcast documental, si lo entendemos en un estado más puro. Estas clasificaciones y conceptualizaciones siguen abiertas y a ella contribuimos con esta discusión.

A su vez, nuestra propia experiencia y la de las autoras y autores que citamos en el capítulo nos descubren distintas técnicas para desarrollar proyectos muy diferentes, pero con patrones comunes. Si hay algo que distingue al documental sonoro de otros géneros es el cuidado con el que se desarrollan todos estos proyectos. La propia idea de cada uno de estos documentales requiere un inmenso trabajo, no solo de documentación, sino que implica una estrategia en la propia elección de los personajes o la forma de contar los hechos. La incorporación de la ficción sonora, en determinados casos, le confiere esa característica artística que hace que sean proyectos muy elaborados en el plano sonoro y artístico. Todos estos elementos se expresarán en la redacción de los guiones, en los que hay una perfecta sincronía entre la narración y el diseño sonoro.

¿Qué se espera del documental sonoro? ¿Cuál es su futuro? ¿Cuál es su evolución? Son algunas de las preguntas que nos hacemos tras las investigaciones y experiencias analizadas y realizadas. El documental sonoro «ha llegado para quedarse» como afirma Álvaro de Cózar, pero su futuro dependerá de su rentabilidad social y económica y de la audiencia que está detrás esperando más y mejores historias. Los creadores, en tanto, favorecerán su evolución artística y su función como género de investigación y de realidad, con la cual se comprometen activamente por contar de manera sensible y transformadora. Desde sus inicios su relación con el arte convierte al documental en exclusivo y poco convencional, y esto no ha cambiado hasta ahora. Solo se ha nutrido de nuevos lenguajes —como el cinematográfico y del pódcast mismo— para proponer historias que nos saquen de la comodidad de la escucha, ya sean grandes historias de un país o nación, o de historias personales que pueden remover nuestra vida.

Referencias

- Bialek, Monika (2014): «Radio documentary in times of media convergence», en Oliveira, Madalena; Stachyra, Grażyna; Starkey, Guy (coord.). *Radio: The Resilient Medium*, Sunderland: Centre for Research in Media and Cultural Studies, University of Sunderland.
- Biewen, John; Dilworth, Alexa (2010): *Reality Radio*, Durham: The Center for Documentary Studies at Duke University
- BOE (22 de octubre de 2020): Acuerdo 62/2020, de 1 de octubre, de la Junta de Castilla y León, por el que se declara el documental denominado «El Canal de Castilla» (1931) de Leopoldo Alonso Hernández, bien de interés cultural, con categoría de bien mueble, núm. 279, pp. 90933- 90935.
- Camacho, Lidia (2007): *El radioarte. Un género sin fronteras*, Ciudad de México: Trillas.
- Chignell, Hugh (2009): *Key concepts in radio studies*, California: Sage.
- De Beauvoir, Charlotte (2015): «El documental radiofónico en la era digital: Nuevas tendencias en los mundos anglófono y francófono», *Razón y palabra*, núm. 91, pp. 23-28.
- De Beauvoir, Charlotte (comp.) (2018): *Historias, terrenos y aulas: la narrativa sonora en español desde dentro*, Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Fernández Sande, Manuel; Peinado Fernando, Miguel (2012): «La empresa radiofónica actual». *Sintonizando el futuro: Radio y Producción sonora en el Siglo XXI*, (pp. 29-59). Madrid: IORTV

- Fevrier, Susana (2003): «El documental radiofónico. Apuntes para su producción del curso El Corredor Biológico Mesoamericano en la agenda de los medios de comunicación». Recuperado de <http://es.scribd.com/doc/256026261/El-Documen-tal-Radiofonico-SusanaFevrier#scrib>
- Gutiérrez, María; Sellas, Toni; Esteban, José Ángel (2019): «Periodismo radiofónico en el entorno online: El podcast narrativo», en Pedrero, Luis Miguel; García Lastra, José María (coords.). *La transformación digital de la radio. Diez claves para su comprensión profesional y académica*, Valencia: Tirant Lo Blanch.
- Godínez Galay, Francisco (marzo 27, 2019): *Documental sonoro. Una alternativa estética para contar la realidad*. Recuperado de <https://cpr.lat/documental-sonoro-una-alternativa-estetica-para-contar-la-realidad/>
- Godínez Galay, Francisco (febrero 11, 2014): *El documental sonoro: el engaño más honesto*. Recuperado de <https://cpr.lat/el-documental-sonoro-el-engano-mas-honesto/>
- Greenberg, Susan (2015): «Editing, Fast and Slow», *Journalism Practice*, vol.10, núm. 4, pp. 555-567.
- Guarinos, Virginia (2011): «Géneros ficcionales en la radio de la web», en Ortiz Sobrino, Miguel Ángel; López Vidales, Nereida (eds.). *Radio 3.0. Una nueva radio para una nueva era. Lademocratización de los contenidos*, Madrid: Fragua.
- Herver Lucas, José Daniel; Hernández Cruz, Jesús Cruz (2014): *Raíces sonoras» revive el pasado, escucha el presente, imagina el futuro»: serie de documental sonoro sobre los mercados públicos de la Ciudad de México en 2012: espacios culturales de la identidad mexicana* (Tesis Doctoral), Universidad Autónoma de la Ciudad de México: Colegio de Humanidades y Ciencias Sociales: Licenciatura en Comunicación y Cultura.
- Iges, José (1997): *Arte Radiofónico. Un arte sonoro para el espacio electrónico de la radiodifusión* (Tesis de Doctoral), Universidad Complutense de Madrid.
- Jones, Gareth R. (1983): «*Life history methodology*», en Morgan, Gareth (coord.), *Beyond Methods*, California: Sage.
- Lacey, Kate (2014): «Smart radio and audio apps: The politics and paradoxes of listening to (anti-) social media», *Australian Journalism Review*, vol. 36, núm. 2, pp. 77-90. (goo.gl/iafZD9)
- Lechuga, Karla (2015): *El documental sonoro. Una mirada desde América Latina*, Buenos Aires: Ediciones del Jinete Insomne.
- Legorburu, José María; Edo, Concha; García González, Aurora (2021): «Reportaje sonoro y podcasting, el despertar de un género durmiente en España. El caso de Podium Podcast», *Estudios sobre el mensaje periodístico*, núm. 27, pp. 519-529.
- López Villafranca, Paloma (2023): «Documental sonoro, la alternativa para contar la realidad con mirada de género», *VISUAL Review*, vol. 15, núm. 4, pp. 1-12. <https://doi.org/10.37467/revvisual.v10.4636>
- Martínez Otón, Laura; Castillo Lozano, Eduardo; Martín-Nieto, Rebeca; Pedrero Esteban, Luis Miguel; Pérez-Escoda, Ana (2023): «La producción de branded podcast en España: análisis de la oferta original en las plataformas de audio digital en 2022», *Ambitos: Revista Internacional de Comunicación*, núm. 62, pp. 49-68.
- McHugh, Siobhán (2012): «Oral history and the radio documentary/feature: Introducing the 'COHRD'»

- form», *The Radio Journal, International Studies in Broadcast & Audio Media*, vol. 10, núm. 1, pp. 35-51.
- McHugh, Siobhán (2022): «Sounding Out Stories: A Critical Analysis of The Prince, How To Become A Dictator, The King of Kowloon, Three Narrative Podcasts on Contemporary China», *RadioDoc Review*, vol. 8, núm. 1, pp. 1-22.
- McKee, Robert (2011): *El guión. Story*, Barcelona: Alba editorial.
- Muñoz, Sara (s. f.): «Aspectos legales de la producción de podcasts», Sypathy for the Lawyer Blog. <https://sympathyforthelawyer.com/blog/podcast-musica-propiedad-intelectual/>
- Neveu, Erik (2016): «On not going too fast with slow journalism», *Journalism Practice*, vol. 10, núm. 4, pp. 448-460.
- Pedrero Esteban, Luis Miguel; Martínez Otón, Laura. (2023): «Los podcasts narrativos de no ficción», en Herrera Damas, Susana; Rojas Torrijos, José Luis (eds.). *Manual de nuevos formatos y narrativas para el periodismo y la no ficción*, Valencia: Tirant Humanidades.
- Pedrero Esteban, Luis Miguel; Martínez Otón, Laura; Castillo Lozano, Eduardo; Martín Nieto, Rebeca (2023): *Cómo suenan los podcasts en España. Radiografía de la producción original en las plataformas de audio digital en 2022*, Madrid: Fundación Antonio de Nebrija. <https://www.nebrija.com/catedras/observatorio-nebrija-espanol/pdf/tendencias-produccion-mercado-del-podcasting.pdf>
- Pérez Serrano, Gloria (2002): *Investigación cualitativa: Retos e interrogantes. Métodos* (Tomo I), Madrid: Editorial La Muralla, S.A.
- Pérez, Gladys (2020): *El documental sonoro*, Michigan: Independently published.
- Rodero, Emma (2005): «Recuperar la creatividad radiofónica», *Anàlisi* 32, pp. 133-146.
- Rodríguez Ortiz, Raúl; Godínez Galay, Francisco (2020): «La contribución del género documental a proyectos de radioteatro en América Latina», en López Villafranca, Paloma; Olmedo Salar, Silvia (coords.). *El radioteatro. Olvido, renacimiento y su consumo en nuevas plataformas*, Salamanca: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- Rodríguez Ortiz, Raúl (2021): «Documental sonoro y arte radiofónico», *Historia y Comunicación Social*, vol. 26, núm. 2, pp. 441-451.
- Rosique-Cedillo, Gloria; Barranquero-Carretero, Alejandro (2015): «Periodismo lento (slow journalism) en la era de la inmediatez. Experiencias en Iberoamérica», *El profesional de la información*, vol. 24, núm. 4, pp. 451-462.
- Santos, Silvio; Peixinho, Ana (2019): «A redescoberta do storytelling: o sucesso dos podcasts não ficcionais como reflexo da viragem», *Estudos em Comunicação*, núm. 29, pp. 147-158. www.doi.org/10.25768/fal.ec.n29.a09
- Terol-Bolínches, Raúl; Pedrero-Esteban, Luis Miguel; Pérez-Alaejos, Mónica (2021): «De la radio al audio a la carta: la gestión de las plataformas de podcasting en el mercado hispanohablante», *Historia y comunicación social*, vol. 26, núm. 2, pp. 475-485
- Ufarte-Ruiz, María José; López Hidalgo, Antonio; Fernández Barrero, Ángeles (2014): «Periodismo de inmersión para desenmascarar la realidad», *Comunicación y sociedad= Communication & Society*, vol. 27, núm. 1, pp. 225-226.
- Valles, Miguel (1997): *Técnicas de investigación social: Reflexión metodológica y práctica profesional*, Madrid: Síntesis.