

# L'evolució del gènere dramàtic a RNE. Del radioteatre a la ficció sonora binaural en l'era del *podcàsting*

**PALOMA LÓPEZ-VILAFRANCA**

Universidad de Málaga

[pallopvil@uma.es](mailto:pallopvil@uma.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4193-1365>

Article rebut el 27/05/2024 i acceptat el 12/09/2024

## Com citar:

López-Villafranca, P. (2024). L'evolució del gènere dramàtic a RNE. Del radioteatre a la ficció sonora binaural en l'era del podcàsting. *Quaderns del CAC*, 50, 109-124. doi: <https://doi.org/10.60940/qcac50id431858>

## Resum

La ficció sonora sempre ha tingut espai en l'emissora pública Radio Nacional de España (RNE). L'objectiu d'aquest article és analitzar-ne l'evolució a través d'una metodologia mixta que combina revisió bibliogràfica, anàlisi de contingut de cinc obres representatives de diferents èpoques i entrevistes a professionals de la cadena. L'essència de la ficció a RNE són les adaptacions de clàssics literaris, la representació en directe i l'aplicació de noves tecnologies amb sentit narratiu. La tendència és utilitzar tècniques del cinema en els guions, l'experimentació amb el so binaural, que aconsegueix un efecte immersiu, i la incorporació d'audiosèries per ampliar el nínxol d'oients. Així mateix, tot i que s'hi aprecia la necessitat de més inversió en recursos humans i econòmics, es confirma que és un gènere en auge, segons es desprèn del nombre de produccions en format *podcast*, 115 a la plataforma RNE Audio.

## Paraules clau

Ficció, RNE, radioteatre, binaural, *podcast*.

## Abstract

Sound fiction has always had a place on the public broadcaster Radio Nacional de España (National Radio of Spain, RNE). The objective of this article is to analyse its development using a mixed methodology that combines a literature review, content analysis of five works representative of different periods, and interviews with professionals who work at the station. The essence of fiction on RNE is adaptations of literary classics, live performances and the use of new technologies with a narrative sense. The tendency is to use film techniques in the scripts, to experiment with binaural sound to achieve an immersive effect and to include audio series to expand the audience niche. Likewise, although there is a need for greater investment in human and economic resources, this paper confirms that this is a genre on the rise, as gleaned from the number of *podcast* productions, currently 115 on the RNE Audio platform.

## Keywords

Fiction, RNE, radio drama, binaural, *podcast*.

## 1. Introducció

Radio Nacional de España ha estat l'emissora en què més temps s'ha conservat el gènere dramàtic a les seves graelles de programació. Si bé el concepte de radioteatre es mostra com quelcom desfasat i propi d'una altra era, ha anat evolucionant amb la transformació dels diferents formats. De concebre les primeres obres de gènere dramàtic com a radioteatre, que fusiona el teatre amb contingut radiofònic, posteriorment es va emprar el terme *audiodrama* com a històries que es conten a través del so representades davant del públic —però no necessàriament per ser emeses en ràdio—, per rebre finalment la denominació de ficció que es produeix a la ràdio (Ortiz i Volpini, 2017) i ficció sonora, també en plataformes d'àudio digital (Roderó et al., 2019).

En remuntar-nos als començaments de la producció de ficció a la ràdio pública assenyalem la data del 5 d'agost de 1939, moment en què es transmet a la cadena una de les primeres adaptacions radiofòniques catalogades com a importants: *La verbena de la Paloma*, amb guió de Tomás Seseña. De manera regular, el 4 de setembre de 1949 *Teatro Invisible* de RNE de Barcelona inicia les seves retransmissions d'obres teatrals amb la dramatització radiofònica *En Flandes se ha puesto el sol*, d'Eduardo Marquina, amb adaptació de José María Tavera (Munsó, 1998, pàg. 375, 378). Les seves emissions es mantindran en antena fins al 1968 i fins al 1983 a Catalunya, amb adaptacions d'obres de teatre clàssic universal amb maneres de producció teatrals pel desconeixement inicial del llenguatge radiofònic (Hernando et al., 2020).

El radioteatre viu la seva edat d'or en aquesta emissora pública, per la qual han passat les millors veus del país al Cuadro de Actores professional: realitzadors, guionistes, muntadors i tècnics de so a la dècada dels cinquanta i seixanta. Però l'arribada de la transició, la llibertat de premsa l'any 1977 amb el Reial decret llei 24/1977 i l'aposta per la informació per sobre d'altres continguts modifica les graelles de programació, tant de l'emissora pública com de les privades. Malgrat tot, la persistència, més dels professionals mateixos que no pas de la cadena, ens mostra l'obstinació per donar lloc a l'audiodrama a la programació. Si comparem RNE amb la BBC, podem apreciar com la ràdio pública britànica mai va deixar de costat el gènere i continuen a les seves graelles de programació obres com *The Archer* (1951), amb més de 20.000 episodis.

Si antigament el radioteatre o les radionovel·les aconseguien aplegar la família al voltant de l'aparell de ràdio, en l'actualitat la ficció sonora s'escolta en format pòdcast amb auriculars i se'n gaudeix en intimitat. La privacitat i la disponibilitat en qualsevol moment i lloc genera un efecte immersiu que pretén atrapar l'oient utilitzant els mateixos ingredients: la creativitat i la capacitat de generar imatges mentals en l'audiència.

## 2. Objectius i metodologia

### 2.1 Objectius

L'objectiu d'aquest article és fer una revisió del gènere dramàtic a Radio Nacional de España (RNE), la ràdio pública espanyola, i avaluar-ne la importància i l'evolució narrativa en les diferents etapes en la cadena. Per això concretarem l'objectiu principal amb els objectius secundaris següents:

1. Realitzar una revisió històrica de l'evolució del gènere dramàtic, a més de conèixer els programes dramàtics més destacats en les diferents fases del gènere.
2. Aprofundir en els processos de producció dels radiodrames mitjançant professionals de la cadena.
3. Realitzar un estudi de cas de diferents espais dramàtics representatius en les diferents etapes.

### 2.2 Metodologia

Per dur a terme aquests objectius s'utilitza una triangulació metodològica, un mètode d'anàlisi mixta amb tècniques quantitatives i qualitatives per conèixer l'objecte d'estudi i aportar-ne una visió més completa (Gómez-Diago, 2010, p.72). Per això hem aplicat tècniques de revisió bibliogràfica, anàlisi de contingut i entrevistes en profunditat.

La tècnica de recollida de dades es realitza mitjançant una revisió bibliogràfica de textos acadèmics, documents sonors de RNE, com el programa *Documentos*, o àudios de l'Archivo Sonoro de RTVE i altres textos divulgatius complementaris en premsa, en blogs i en revistes especialitzades en àudio.

Realitzem un estudi de casos (Rodríguez, Gil i García, 1999) de cinc obres representatives dels diferents períodes, utilitzant una metodologia mixta, quantitativa i qualitativa,

l'anàlisi de contingut, per aconseguir conclusions a través de la interpretació de les dades (Bardin, 1991; Bernete, 2013). Per realitzar l'anàlisi s'utilitza la tècnica d'escolta activa *close analytical listenign* de Spinelli i Dann (2019, p. 5).<sup>1</sup>

Les peces seleccionades responen a tres criteris: 1) corresponen a aquests períodes (de la fase del declivi se'n trien tres peces de les diferents dècades pel fet de ser un període més extens); 2) producció, permanència o freqüència en antena: a) en l'època daurada i de ressorgiment el criteri és la permanència en la programació, i b) en l'època de declivi se'n valora més la freqüència i la producció, tenint en compte que era un moment de marginació del gènere, i, a l'últim, 3) el seu paper destacat en la ràdio pública seguint el criteri del panell d'experts, a més de la seva disponibilitat en format digital a l'arxiu de RNE i a la Biblioteca Nacional d'Espanya (BNE).

Realitzem una anàlisi de contingut amb variables formals, de producció i relacionades amb el procés de creació i de contingut (Taula 1).

En l'anàlisi de les produccions sonores han existit certes limitacions per accedir a les obres dels diferents períodes, ja que la disponibilitat en obert és molt limitada. L'accés a graelles de programació o la informació de programes determinats s'ha consultat a través de l'hemeroteca digital MyNews.

Finalment, realitzem entrevistes en profunditat amb set professionals de la cadena, que ens serveixen "para profundizar en el conocimiento desde el interior de la comunidad que se estudia" (Keating i Della Porta, 2013, p. 326). Es tracta d'entrevistes semiestructurades, que segueixen tres eixos fonamentals. Són preguntes obertes per obtenir informació detallada i descriptiva, perquè els professionals es manifestin sobre qüestions generals i específiques relacionades amb el seu treball professional, amb la finalitat d'obtenir dades qualitatives per a la recerca. S'hi han abordat els eixos següents:

1. Qüestions generals i històriques.
2. Qüestions específiques del procés creatiu i de producció.
3. Qüestions tècniques i econòmiques.

Les respostes obtingudes ens serviran per contextualitzar les diferents etapes i oferir una visió del procés creatiu en el procés de preproducció, producció i postproducció.

#### 2.2.1 Mostra d'anàlisi

RNE està configurada per sis cadenes de ràdio: Radio Clásica, de música clàssica; Radio 3, amb programació cultural i musical; Radio 4, amb programació generalista en català; Radio 5, d'informació contínua, i Radio Exterior, com a servei públic exterior en l'àmbit internacional. Aquestes obres analitzades s'han emès a Radio 1, a Radio 3 y a les plataformes de RTVE (RTVE Play i RNE Audio).

La mostra triada abasta tres etapes, des del 1961 fins al 2022. Se selecciona les obres atenent a tres períodes: època daurada (anys cinquanta-seixanta), declivi (anys setanta-dècada dels 2000) i recuperació del gènere (2010 a època actual) (Barea, 1994; López-Villafranca i Olmedo-Salar, 2020) (Taula 2).

**Taula 1. Variables de l'anàlisi de contingut**

Anàlisi de contingut	
Variabls formals	Any, títol, direcció, realització, actors-personatges.
Variabls de producció	Obra original, adaptació. Durada: 5-10 minuts, 11-30 minuts, 31-60 minuts, més de 60 minuts. Representació (enregistrat, directe). Equip humà i tècnic.
Variabls de creació	Temàtica, gènere (conte, relat, radionovel·la, sèrie, radioteatre, ficció) (Rodero, 2011).
Variabls de contingut	Personatges: rodons o plens d'ambigüitat i plans o entorn d'una sola idea (Pérez Rufí, 2020, p. 103). Narradors: heterodiegètic (explica la història com una veu externa sense implicar-s'hi), homodiegètic (explica la història com a personatge), autodiegètic (relata la seva experiència com a personatge central de la història) (García Jiménez, 1996; Martínez Costa, 1998). Llenguatge: narració <i>telling</i> (mitjançant un narrador) o <i>hearing</i> (sense narrador) (Guarinos, 2009). Radiosemes: - Paraula: monòleg, diàleg amb diferents funcions (caracteritzadora: dels personatges; actuativa: que empeny a l'acció; informativa: del que no es viu de manera directa i crea una el·lipsi temporal; descriptiva: sobre els personatges o escenaris); - Funció de la música (expressiva: que reforça els estats d'ànim o expressa emocions; narrativa: que estructura l'acció; ambientativa: que descriu i situa l'acció); - Funció dels efectes (realista: reproduceix la realitat; narrativa: com a signe de puntuació; simbòlica o expressiva: reforça o expressa emocions; ambiental: elements que es troben a l'escena) (Guarinos, 2009; López-Villafrañca, 2019 i Rodero, 2024). Plans estàtics, amb menys sensació de profunditat, o dinàmics, amb sensació de moviment o profunditat (Volpini <i>et al.</i> , 2020; Fernández Aldana, 2024).

Font: Elaboració pròpia.

**Taula 2. Mostra de les obres analitzades**

Fase	Any/ Direcció	Obra	Programa/ Cadena
Època daurada	1961 Juan Manuel Soriano	<i>Alicia en el país de las maravillas</i>	<i>Teatro Invisible</i> Radio 1
Declivi	1981 Carlos Faraco	<i>El juego</i>	<i>Tris Tras Tres</i> Radio 3
Declivi	1997 Juan José Plans	Capítol 1 <i>El discípulo de Drácula</i>	<i>Historias</i> Radio 1
Declivi	2000 Carlos Faraco	Capítol 2 <i>La primera noche en el puerto de Laris</i>	<i>Cuando Juan y Tula fueron a Siringa</i> Radio 3
Recuperació del gènere	2023 Benigno Moreno i Mayca Aguilera	<i>Las aventuras de Tintín</i>	<i>Ficción Sonora</i> Radio 1, RTVE Play i RNE Audio

Font: Elaboració pròpia.

### 2.2.2. Panell d'experts

La selecció d'experts està justificada per la trajectòria i la tasca professional, a més de per la seva experiència en les diferents etapes del gènere. Aquests experts són guionistes, realitzadors, directors i actors que contribueixen, a través de les seves respostes, a conèixer amb profunditat i a complementar amb les seves aportacions les fases del procés creatiu: preproducció, producció i postproducció. Formen part del panell els professionals següents:

1. Federico Volpini, radiofonista, director i guionista

d'audiodrames. Exdirector de Radio 3.

2. Mayca Aguilera, realitzadora de *Ficción Sonora* de RNE.

3. Benigno Moreno, director de *Ficción Sonora* i exdirector de RNE.

4. Alfonso Latorre, guionista de *Ficción Sonora*.

5. Gregorio Parra, director de *Videodrome* a Radio 3 fins al 2021.

6. Juan Suárez, locutor, guionista, actor de veu a *Ficción Sonora* de RNE i conductor de *La Libélula*.

7. Ana Alonso, exactriu a *Ficción Sonora* de RNE.

### 3. Revisió històrica de l'evolució del radiodrama en tres fases

#### 3.1 L'edat daurada del radioteatre a Espanya

El 1945 es crea *Teatro Invisible*, sota la direcció del periodista i actor de doblatge Juan Manuel Soriano Ruiz. Aquest espai s'emetia des de Barcelona tots els diumenges a les deu de la nit i es va mantenir en antena durant 20 anys. Comptava amb una companyia en la qual van participar actors de prestigi com Julia Pacheco, Beatriz Vergara o Manuel Luque, entre d'altres (Balsebre, 2002). Rivalitzava amb *Teatro del aire* de Radio Madrid (Cadena SER), que va néixer tres anys abans, el 1942, i que va posar en marxa el dramaturg i guionista Antonio Calderón. Amb *Teatro Invisible* el gènere ja es començava a consolidar, però la competència amb l'emissora privada per emetre radioteatres de qualitat va influenciar en el fet que RNE apostés pels dramàtics amb adaptacions i obres ideades per al mitjà. En *Flandes se ha puesto el sol*, d'Eduardo Marquina, va ser la primera peça de *Teatro Invisible*, l'emissió de la qual té lloc el 4 de setembre de 1949, amb un propòsit cultural i que el catedràtic Armand Balsebre destaca com una "representació naturalista", amb l'enregistrament de sons reals fora de l'estudi (Cendros, 1999).

L'emissió en directe hi va ser molt present des de les primeres emissions amb lectures literàries o sèries de varietats que es narraven davant del públic (Aguilera i Arquero, 2017, p. 3). En aquest sentit, Guarinos (2009) en destaca la naturalitat de les interpretacions, que minvava una bona estructura del relat, encara que també es podia gaudir de la màgia dels tècnics especialistes en produir efectes de so (*ruideros*), i de la música en directe.

Un dels radioteatres excel·lents en l'època daurada va ser *El Quijote*, l'any 1965, que van interpretar llegendes com Adolfo Marsillach, Fernando Rey, Francisco Rabal i Nati Mistral (Barea, 1994). Vint hores d'enregistrament amb una aparició estel·lar del director Luis Buñuel i que Radio Nacional de España va recuperar i va digitalitzar en setze discos compactes el 2005 (La Nación, 2005).

Les radionovel·les contribueixen a l'èxit massiu del gènere dramàtic. En la postguerra i en els anys cinquanta esdevenen espais d'entreteniment per a tota la família abans de l'arribada de la televisió a les llars espanyoles i una vàlvula d'escapament en la dictadura espanyola. El terme *radioteatre*, ben al contrari del que molts autors pensaven, deu el seu nom, segons el director de *Ficción Sonora* de RNE, Benigno Moreno, "a la interpretació de las radionovelas en el teatro. La actriz Lola Herrera nos explicó antes de una función de dónde venía la palabra, algo que desconocíamos y es algo que tiene más sentido que la idea de teatro en la radio" (Moreno, 2024). Amb les radionovel·les, els espanyols oblidaven els seus problemes socials i econòmics després de la guerra, la qual cosa va contribuir al fet que es produïssin fins a vuit novel·les diferents diàries (Gelos, 2016, p. 15).

Entre el 1951 i el 1985 es recullen més de 9.500 peces de

radioteatre a l'Archivo Sonoro de RNE, tot i que es presumeix que la quantitat és més gran, perquè alguns programes no s'arxivaven i d'altres es van perdre o van quedar en l'oblit quan el 1971 el públic es trasllada del Paseo de la Habana de Madrid a Prado del Rey a Pozuelo de Alarcón (afores de Madrid). A més de *Teatro Invisible*, altres programes van brillar com a gèneres dramàtics en obres com *Navidad*, *Teatro en el Estudio*, *Esta semana me llamo Cleopatra*, *Siguiendo su destino*, *Otra vez la primavera*, *Eugenia Grandet*, *Quince bajo la lona*, *Los cipreses creen en Dios* i *Egoísmo*, entre d'altres (Fernández-González, 2019, p. 282).

RNE va tenir en la seva plantilla un Cuadro de Actores que van interpretar adaptacions literàries, obres dramàtiques i fulletons creats per al mitjà, amb la participació de les primeres figures de l'escena teatral espanyola. Aurora Vicente, Lourdes Guerras i José María del Río configuren el Cuadro de Actores de RNE, el darrer que es va dissoldre, l'any 1992 (Prieto, 2009). Als setanta, l'audiència es fragmenta i dedica la seva atenció i el seu temps a la televisió, un mitjà que acaba d'arribar al país i que capta el públic de la ràdio (Balsebre, 2002; Ayuso, 2013).

#### 3.2 El declivi del gènere. El radioteatre en espais marginals

Als vuitanta, la cadena pública es resisteix a la desaparició del gènere dramàtic, però aposta per la informació amb la incorporació d'Eduardo Sotillos com a director de Radio Nacional de España entre el gener i el novembre del 1981, en el marc de l'Estatut del 1980 per a RTVE. La renovació es va basar en la informació, el directe i la transversalitat de gèneres radiofònics que es va batejar com a "ràdio total" (García Gil, 2021, p. 388). Sotillos justifica la decisió de prioritzar la informació, perquè "los acontecimientos que se iban encadenando cada día en el diseño de la recién nacida democracia aportaban más carga dramática a la antena que la de las propias producciones teatrales" (Afuera, 2020, p. 45).

El radioteatre va resistir a la ràdio pública espanyola gràcies a l'obstinació dels seus professionals: Carlos Faraco i Fernando Luna, Federico Volpini, Jesús Beltrán i Juan Ignacio Francia. I quan ja no existia ni el Cuadro de Actores, gràcies a Juan José Plans, Faraco, Volpini, Isabel Ruiz Lara, Rafa Roa, Javier Gallego "Crudo", Lourdes Miyar, Manuel Moraga, Lourdes Castro i Álvaro Soto, entre d'altres (Volpini *et al.*, 2020, p. 24).

"La decisió de RNE de terminar con el radioteatro obedece, sobre todo, a ese desinterés, a esa incomprensión, dentro de una empresa hecha ya, desde 1991, esencialmente por y para periodistas" (Volpini, 2024).

Afuera (2020) atribueix el declivi del radioteatre a causes socials i econòmiques, que van afavorir la producció d'informatius i de programes musicals. No obstant això, la qüestió econòmica no és determinant, segons Benigno Moreno, responsable de *Ficción Sonora*:

"No es que se opte por la parte informativa por un tema

económico, es porque durante un tiempo quedamos como la radio del régimen. Hacíamos obras también con un sesgo ideológico que no era viable ya con la democracia y además se comenzó a considerar el radioteatro como algo casposo en la idea que se tenía de la España moderna de los años 80" (Moreno, 2024).

L'opció era fer radioteatre al marge de la programació. Volpini *et al.* (2020) destaquen *Diálogos con la Música*, de Ramón Trecet (1977), amb un seguit de contes de ciència-ficció musicats i interpretats a una sola veu; *Juventud y Pitanza* (1978), relats dramatitzats; *Arkham 3 a Radio 3* (1979) i, des del 1981 fins al 1988, l'espai a Radio 3 *Tris Tras Tres*, de Carlos Faraco i Fernando Luna; *Los hombres de Cibola* (1982); *La telaraña*, de Isabel Ruiz Lara (1990), o el capítol de *Cabeza de vaca. Las vidas de Alvar Núñez*, que es va enregistrar el 1992 i va ser la darrera producció dramàtica del Cuadro de Actores de RNE.

Juan José Plans va ser un referent quan va decaure el gènere amb *Sobrenatural* i *Historias*, que es van emetre entre 1994 i 2003, espais de culte a Radio 1 de Radio Nacional de España. El 1998 *El Ojo de Yavé* presenta una hora diària de ficció dramatitzada sobre textos originals i el 2000 *El Chichirichachi*. Els premis que rep la cadena contrasten amb l'oblit del gènere. El 1963, *María*, escrita i realitzada per Leocadio Machado, rep el Premi Itàlia, igual com *Herederos del tiempo* l'any 1998, a més de la menció especial dels Premi Itàlia a *Almacenes Conciencia* (2002) i el premi al millor radiodrama del I Open de Radio del CCCB i Radio Barcelona per *Viaje alucinante al Universo Melange* (Fernández González, 2019, p.112; Volpini *et al.*, 2020, p. 31).

Al final dels noranta es produeix una certa nostàlgia del gènere i *En Flandes se ha puesto el sol* torna a la ràdio pública 50 anys després amb la veu de Constantino Romero com a protagonista, en homenatge al director Juan Manuel Soriano (Cendros, 1999).

### 3.3 Del radioteatre a la ficció sonora

Als anys 2000 hi ha intents tímids per incorporar la ficció als programes; ja no parlem de *radioteatre*, sinó de *ficció*. A Radio 3, Federico Volpini, director de l'emissora des del 1999 fins al 2003, intenta ressuscitar-ho amb el serial *Cuando Juan y Tula fueron a Siringa* (2000), escrit i dirigit per Carlos Faraco. El 2002, Radio 3 i Radio 4 emeten de manera simultània la sèrie de tretze capítols *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad, protagonitzada per Constantino Romero (Volpini *et al.*, 2020). Una altra aposta de Radio 3 es *Videodrome* (2000), escrit i dirigit per Gregorio Parra, un espai innovador amb la música i el cinema com a peces clau que incorporava adaptacions de la guionista Mona León Siminiàni. En aquesta dècada destaquen, entre altres produccions, *Guerra y Paz* (2001), *Los Inmortales* (2002), *Hércules de Tirinto*, *Tirante el Blanco*, *La Guerra de Troya*, *Radio teatro piezas* (2006-2007), pel seu caràcter experimental i avantguardista.

El 2005 es representa *Epifanía de un sueño* al Festival de Almagro, protagonitzada per Josep Maria Pou y Juan Echanove, adaptació que realitza el xilè Jorge Díaz y la cadena reprèn el format tradicional d'una manera no fixa, cada dos o tres mesos (Rojas, 2005). Va ser la llavor de *Ficción Sonora* quan, segons Benigno Moreno (2024) "surgió la idea de que los técnicos y realizadores formaran parte del espectáculo y de que el espectador tuviera la oportunidad de ver cómo se hace la radio".

El 2006, les *radioteatrepeces* es representen davant del públic a La Casa Encendida de Madrid amb una periodicitat mensual. Una barreja d'"humor, terror, suspense o ciencia ficción, envueltas en un montaje radiofónico vanguardista" (Gallo, 2006). Aquells anys es representa *Querido Mozart* a Radio 3, amb la participació de José Sacristán i basada en les cartes que el músic s'intercanviava amb els seus pares i germà. I el 2006 es repeteix l'experiència al Festival de Almagro amb *Fuenteovejuna en el frente 1936*, inspirada en l'obra de Lope de Vega. El 2007, *Ficción Sonora* RNE y Caja Madrid van produir *Los farsantes del contrafoso (Farsa semifusa)*, que aplega alguns dels textos més destacats del Siglo de Oro. Amb la Compañía de Teatro Clásico es va produir *Viaje del Parnaso* (2006). La dramaturga i guionista Laila Ripoll va escriure *Guernica, el último viaje* (2006). El 2007, *El guante de hierro*, adaptada també per Ripoll, es representa a La Casa Encendida amb motiu del 500 aniversari del naixement d'Inés de Suárez, en col·laboració amb l'Obra Social de Caja Madrid. El 2008 es representen en aquest festival *El jardín de Venus*, de Félix María de Samaniego, *El convoy de los 927*, de Montse Armengou y Ricard Belis, i *El perro del hortelano*, de Lope de Vega, el 2009. Paral·lelament, neixen programes com *Especia Melange*, *El mono temático* o *La ciudad invisible* el 2008 (Hernando *et al.*, 2020, p.115).

A partir del 2009 es produeixen les col·laboracions de RNE amb La Casa Encendida de Madrid, que ofereix de manera ocasional (dues o tres ficcions a l'any) l'espai *Ficción Sonora RNE*. És un format audiovisual, que es pot escoltar i veure a RTVE i que està pensat per interpretar davant del públic. *Psicosis* (2010), amb motiu del 50 aniversari de la pel·lícula; *Ninfosis* (2010), obra original de l'escriptor donostiarra Inko Martín; *El exorcista* (2010); *Drácula* (2011); *Extraños en un tren* (2011); *La vida de Brian* (2012); *El último trayecto de Horacio Dos*, d'Eduardo Mendoza (2012); *Un mundo feliz* (2013); *Blade Runner* (2014); *La isla del tesoro* (2014); *Platero y yo* (2014) en el centenari de l'obra; *El joven Frankenstein* (2015); *Sherlock Holmes: El signo de los cuatro* (2015); *El Quijote del siglo XXI* (2015); *Café de artistas* (2016); *Jekyll y Hide* (2017); *Lorquiana* (2017); *A sangre fría* (2018); *Alicia en el país de las maravillas* (2020); *Reformatorio (de madres y padres)* el 2020; *Ventajas de viajar en tren* (2021); *Las aventuras de Tintín* (2023) i *La Valentía* (2024), obra escrita per Alfredo Sanzol el 2018, són alguns dels títols que es poden escoltar i mirar a la pàgina web de RTVE.

L'any 2011, torna el teatre radiofònic a RNE amb obres



curtes de creadors espanyols elaborades amb suport de la Fundació Autor i produïdes en col·laboració amb el Festival de Teatro de Almagro. Aquesta experiència va donar pas a sèries de ficció com *Noches de miedo*, també a RNE (2011). El 2014, es torna a representar *El Quijote* amb els actors José Luis Gómez (narrador), Josep Maria Pou (Don Quijote), Javier Cámara (Sancho Panza) i Michelle Jenner (Dorotea), amb guió i adaptació de l'acadèmic de la llengua Francisco Rico, expert en Cervantes. El 2016, RNE va adaptar *Historia de una escalera*, de Buero Vallejo. I, anualment, es continuen representant les ficcions en directe als corals del Festival de Almagro: *Casa con dos puertas es mala de guardar* (2018); *Sor Juana Inés, con el favor y el desdén* (2019); *Magallanes, el viaje infinito* (2020); *La reina muerta* (2021); *Puñados de fuego. Margarita Xirgu en el exilio* (2022); *Entre bobos anda el juego* (2023) i *La dama boba* (2024).

A Radio Exterior de España s'hi representen obres originals guanyadores dels Premios Margarita Xirgu. Hi estan disponibles *El emir y la máquina* (2008), de Francisco García Quiñonero; *El oscuro túnel de la mirilla* (2011), escrita per Manuel Ismael Serrano; *Alanda* (2012), d'Emilio López Verdú; *No volveré a pasar hambre*, (2016), de l'autora Paz Palau; *Un candidato para el fin del mundo* (2020), de María Zaragoza.

Destaquen iniciatives com *El quejío de una diosa* (2019), de la companyia teatral sevillana *Mujereando*, dirigida per Carmen Tamayo i representada per actrius no professionals, dones sense llar i víctimes de violència de gènere, o *Regreso a la Calle Mayor* (2022), que realitza Radio Nacional de España amb la Filmoteca Española, basada en el guió inèdit escrit pel cineasta Juan Antonio Bardem, del naixement del qual se celebra un segle.

### 3.4 Innovació i creativitat gràcies a les noves tecnologies i el podcàsting

El creixement del podcàsting en l'àmbit internacional, que cobra força amb *Serial* de la Radio Pública (NPR) el 2014, també té ressò en la producció de ficció sonora. En aquest període es llancen els primers models de negoci als Estats Units, la qual cosa produeix una transformació en la pràctica productiva comercial i la converteix en un fenomen massiu (Bonini, 2015). És una qüestió que ja s'entrevia en la primera era del podcàsting, en la que es dedueix que l'aliança amb la ràdio podria beneficiar i fins i tot arribar a ser el futur del mitjà (Menduni, 2007). El que és evident és que l'increment en la producció d'aquestes obres de ficció, així com d'altres produccions sonores, s'ha vist afavorit per la consolidació del podcàsting amb la "plataformització" i evolució de les infraestructures de producció cultural mitjançant pràctiques orientades al desenvolupament de *softwares* i la programació d'aplicacions en el darrer lustre (Sullivan, 2019). La irrupció del podcàsting en l'era de l'audificació (Piñeiro-Otero i Pedrer Esteban, 2022) i el perfeccionament de plataformes de les emissores com RNE Audio, a més de la web de RTVE, han facilitat que la ràdio pública augmenti la seva oferta (Ruiz Gómez i Legorburu,

2023) i connecti a través de les plataformes, com ja va passar amb la BBC (Berry, 2020), tot apostant per l'experimentació i la varietat de formats (López-Villafraña i Olmedo-Salar, 2023, p. 88).

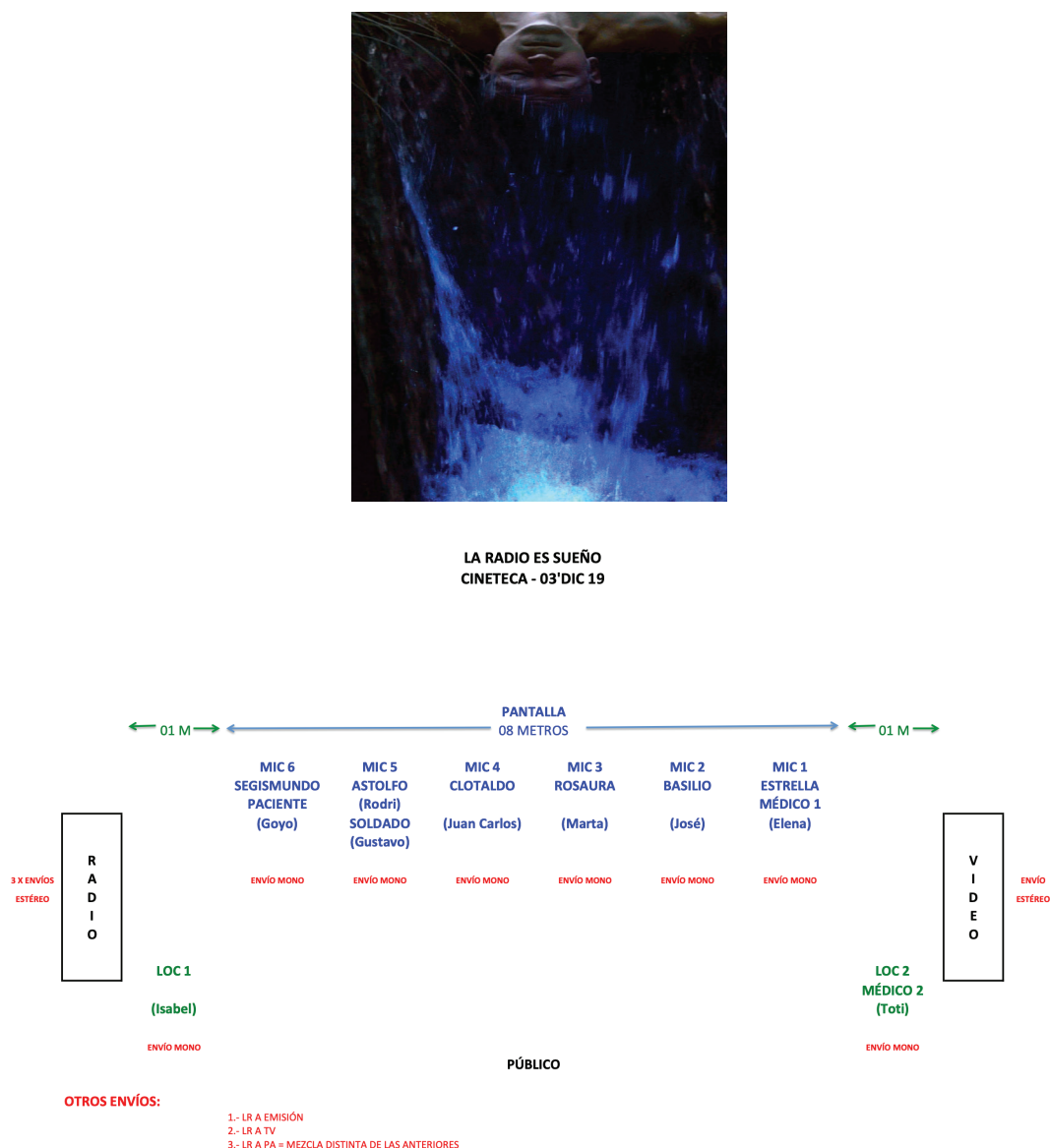
Entrant en la nova era, el 2011, Lab RTVE es configura com a primer laboratori d'innovació d'un mitjà de comunicació a Espanya i va desenvolupar una àmplia gamma de peces de creació (Ivars i Zaragoza, 2018, p. 261). És l'etapa del podcàsting, on el transmèdia o el so binaural ocupen un lloc destacat. *Carlos de Gante* (2015) i *Tiempo de Valientes* (2016) són exemples de transmèdia de sèries televisives. El pòdcast *Carlos, el emperador* realitza un recorregut cronològic pels disset primers anys de vida del monarca (1500-1517). *Tiempo de Valientes* (2016) narra les aventures d'un dels personatges principals d'*El Ministerio del Tiempo*, Julián Martínez. La segona temporada, *Una llamada a tiempo* (2017), narra trames complementàries d'un altre dels seus personatges més estimats, Pacino. Altres produccions són: *Bienvenido a la pasarela* (2017), pòdcast transmèdia de la ficció *Estoy vivo*, dirigida per Daniel Écija; *El punto frío* (2019), que és un producte transmèdia que produeix RTVE en col·laboració amb Dadá Films & Entertainment, amb pòdcasts amb narracions altres que les de la websèrie sobre les històries de misteri de Martín, el protagonista (López-Villafraña, 2021) i *Maitino: el podcast* (2020), transmèdia de l'aclamada sèrie televisiva *Acacias 38*, que narra en dotze episodis d'uns deu minuts la història d'amor de Maite i Camino en una trama paral·lela.

El 2018 i el 2019 es produeixen set capítols de ficcions sonores binaurals,<sup>2</sup> que desenvolupen Playz i el departament de *Ficción Sonora* de RNE, que creen una sensació immersiva per mitjà de la postproducció amb un equip 5.1. "El binaural plantea la escucha en un plano donde el oyente está dentro de ese plano y es muy interesante desde el punto de vista narrativo" (Moreno, 2024).

A aquestes peces innovadores de ficció s'hi suma l'experiència que Gregorio Parra, el conductor de *Videodrome* fins al 2021, realitza amb la tecnologia 5G, una adaptació de l'obra de Calderón *La vida es sueño* (2019).

«Este radioteatro se emitió con una imagen cuya señal se distribuía desde un estudio de TVE en Castilla la Mancha mientras lo hacíamos en Madrid; exactamente en la Cineteca del Centro Cultural del Matadero. Los responsables técnicos de RTVE consideraron que era una buena ocasión de probar la tecnología. Se trataba de una adaptación de *La vida es sueño* de Calderón, dentro de un sueño provocado en el protagonista durante la prueba de "una nueva tecnología" por la que se podía transformar en imagen y sonido un "estudio del sueño" realizado por un hospital público. La transmisión del sueño se pudo hacer gracias a la colaboración del artista transdisciplinar Iury Lech, que creó la música y las imágenes que se proyectaron en la pantalla. Dentro de la pantalla estábamos los actores (las imágenes se proyectaban sobre nosotros)» (Parra, 2024).

Figura 1. Imatge i pla de la disposició física de l'obra *La vida es sueño* (2019)



Font: Gregorio Parra (2024).

La intenció de Parra era tornar a demostrar que la ràdio continua sent un somni, “que los sonidos fabrican las imágenes en nuestro interior tanto como las propias imágenes que vemos; que a la radio no la mata la tecnología” (Parra, 2024).

A aquest darrer període pertany el programa *La libélula*, que condueix Juan Suárez, el qual, amb adaptacions de textos literaris dramatitzats, cerca “que el oyente tenga una sensación similar a lo que sería acercarse a una librería y coger un libro y leer algunas páginas al azar” (Suárez, 2024).

En el darrer lustre, a més dels espais ressenyats més amunt i les obres de *Ficción Sonora* com a espai estrella, han sorgit altres sèries de ficció originals, com el pòdcast *El hackeo* (2024), un thriller de tres episodis sobre la intimitat, els límits i la falsa moral després d'un ciberatac. A més d'audiosèries

d'adaptacions de textos literaris com *Los Santos Inocentes* (2021), amb motiu del 40 aniversari de l'obra, estructurada en sis episodis i emesa a *El ojo crítico*; *Trafalgar* (2022), la versió radiofònica de l'obra de Pérez Galdós en quatre episodis, i *La Tribuna* (2023), una adaptació de la primera novel·la d'Emilia Pardo Bazán en quatre capítols.

#### 4. Estudis de cas

##### Variables formals. Anàlisi descriptiva de les obres

*Alicia en el País de las Maravillas* (1961), una adaptació del conte de Lewis Carroll, de l'espai *Cuentos Infantiles* de *Teatro Invisible* a RNE, Barcelona. Dirigida per Juan Manuel Soriano,

va ser adaptada por Sergio Schaff, amb direcció musical del Mestre Luis Ferrer i vuit intèrprets del Cuadro de Actores: Gloria Roig, Joaquín Díaz, Marcela Nieto, Ramón Vaccaro, José María Angelat, Estanis González, Arsenio Corsellas, Rosa Griñón i Fernando Parés.

*Tris Tras Tres* (1981-1987) era un programa nocturn de Radio 3. El capítol “El juego” (1981) de la sèrie *El Manantial de la noche*, dirigit i presentat per Carlos Faraco, va tenir com a guionista Fernando Luna, amb quatre personatges (antiherois): Lola Calderón, Guillermo de la Estrella, Artemio Espada Clark y Manuel Montano. Narra les aventures d'un detectiu modest que protagonitza una trama absurda i enginyosa, interpretada per Faraco mateix, qui també dirigeix i narra la sèrie, juntament amb “El Pesca”, lladre de barri i expresidiari, al qual dona veu Alberto Sánchez.

*El discípulo de Drácula* (1997) es un dels episodis d'*Historias*, que va conduir Juan José Plans. Narra la història d'un jove que es dirigeix al castell del comte Drácula pels Carpats a Transsilvània. Amb aquesta obra es commemora el primer centenari de la primera edició de *Drácula* i el 150 aniversari del naixement del seu autor, Bram Stoker. Hi ha set personatges que interpreten: Roberto Cruz és el deixeble, Natalia Estrada és la mare, Blanca Gala és la nena, Luis Alonso Carrasco és l'amic, Lourdes Guerras és Amparo, Pilar Socorro és la noia, José Antonio Ramírez és el carceller i Juan José Plans és el narrador i director de l'obra. El muntatge musical és a càrrec de Manuel Ruiz Ramos, els efectes especials, de Joaquín Úbeda i la realització, de Roberto Cruz.

*Cuando Juan y Tula fueron a Siringa* és un serial de ciència-ficció de 86 capítols que s'emetia per Radio 3 l'any 2000. Analitzem l'episodi “La primera noche en el puerto de Laris”, sobre l'arribada dels protagonistes a aquest lloc imaginari, sota la direcció i el guió de Carlos Faraco, coordinació i arguments de Carlos Faraco, Juan Suárez i Mona León Siminiani. Mayca Aguilera i Carlos Hurtado en realitzen el musical. En aquest capítol hi intervenen amb papers principals: Juan Suárez, Sara Vítors, Federico Volpini, Carlos Faraco y Lourdes Guerras.

*Las aventuras de Tintín* (2023), per part seva, és un *podcast de vídeo* de *Ficción Sonora* de RNE, que adapta els còmics d'Hergé *Los cigarros del faraón* i *El Loto Azul*. El protagonitza el jove Tintín i el seu gos Milú, als quals donen vida Biel Montoro, en la pell de Tintín, i Fernando Cayo, que dona vida a Filemón Ciclón, Oliveira da Figueira i Wang Jen-Ghié.

La mitjana de personatges en aquestes obres és de dos a quatre personatges principals i augmenta quan hi ha una gran producció, com ara *Las aventuras de Tintín*. En aquesta última, hi intervenen més de 40 personatges.

### Variabls de producció

Quant a la producció, tres són adaptacions i dues, produccions pròpies. Tal com apunta el realitzador de la cadena, Benigno Moreno: “no solo se hacen adaptaciones, hemos hecho hace poco un original con Elvira Lindo. Hacemos mucha versión porque es también la esencia de RNE. Sabemos que son

obras muy minoritarias, pero es una de las funciones de RNE” (Moreno, 2024).

La durada de les obres és d'entre 5 i 10 minuts en les obres de *Teatro Invisible*, *Tris Tras Tres*, entre 30 i 60 en l'obra *Historias de Plans* i més d'una hora en la representació de *Ficción Sonora*. Només es representa en directe *Las aventuras de Tintín*.

### Equip humà i tècnic

En la primera de les produccions, *Alicia en el País de las Maravillas* (1961), hi participen els intèrprets del Cuadro de Actores de RNE. Hi intervenen dotze actors que pertanyen a un elenc selecte d'intèrprets de ràdio i de teatre, a més de tres persones que formen l'equip d'adaptació, supervisió i direcció, un professional dedicat de manera específica als efectes especials i un altre, a l'adaptació musical. És un equip ampli en el qual l'evolució tecnològica, com la utilització del magnetoscopi, els generadors d'efectes sonors i els equips de directors artístics, els va permetre dur el radioteatre a la seva època daurada (González-Conde *et al.*, 2029, p. 22). *Tris Tras Tres* (1981-1987) va estar coordinat per Carlos Faraco i Fernando Luna, com a espai diari de Radio 3, amb un equip de producció format per cinc professionals i la participació de set realitzadors. Tot i que l'equip de producció i realitzadors era ampli, els actors eren treballadors de diversos departaments de locutors i actors de la plantilla, a més d'un quadre d'actors *amateurs* que hi van participar durant gairebé els sis anys que va durar l'emissió. I és que, segons Volpini *et al.* (2020, p. 25), no necessitaven el Cuadro de Actores per a “los desarrollos sonoros de Fernando Luna, en el poder irresistible de la voz de Carlos Faraco, rica, bien timbrada, magníficamente utilizada y en la capacidad de ambos para crear ambientes”.

Amb la desaparició del Cuadro de Actores als anys noranta, la producció de la resta de les ficcions es deu sobretot a l'interès dels professionals per damunt dels recursos quant a equip humà, ja que es posava l'accent en el pla tècnic, amb millors equipaments, però no hi havia un grup d'actors professionals específics per a aquestes obres. Juan José Plans a *Historias*, a més de destacar per la seva inconfusible narració, se centrava en les complicacions de realització, els desenvolupaments sonors i la profunditat de camp. En el moment en què es produeix *Cuando Juan y Tula fueron a Siringa* (2000), una de les més costoses i celebrades de la cadena, el director de Radio 3 en aquell moment, Federico Volpini, destaca que la cadena era “cabeza de puente”, tenint en compte la ficció dramatitzada a la seva graella (Volpini *et al.*, 2020), malgrat la política de tot el grup, que tenia relegats aquests espais a un tercer o quart pla. L'experimentació sonora, el guió i els ambients es perfeccionen, mentre que de la interpretació se'n feien càrrec de manera voluntariosa els professionals de la ràdio que es dedicaven a altres tasques. Part de l'equip el compon Javier Gallego “Crudo” a l'equip de producció, Mona León Siminiani i Alfonso Latorre com a guionistes, a més de la col·laboració especial d'Andrés Aberasturi o de la posteriorment realitzadora de *Ficción Sonora*, Mayca Aguilera, que va començar a treballar amb Benigno



Moreno per crear un muntatge molt acurat i original. Més de 20 persones configuren un equip en què la creativitat brilla en cada episodi. L'èxit d'aquesta producció va ser tal, que hi va haver un fenomen *fandom* entorn del món fantàstic de Siringa, amb "cromos", unes peces independents musicals en les quals es presenta els personatges o els espais on es desenvolupen les accions i altres curiositats. Va ser una de les primeres sèries en les quals es va utilitzar l'editor multipista SADiE, destinat al muntatge de dramàtics a la cadena pública.

A *Las aventuras de Tintín* (2023) és visible que les produccions es mantenen gràcies a un equip molt limitat que treballa el gènere i a la col·laboració amb entitats de manera molt esporàdica. L'equip de dramàtics de la cadena està integrat per només dues persones: Benigno Moreno, director, i Mayca Aguilera, realitzadora de *Ficción Sonora*. De manera ocasional s'hi uneix l'escriptor i guionista Alfonso Latorre. Tal com assegura Aguilera (2024),

"no hay guionistas, no hay una estructura fija. Somos nosotros dos y contamos con unos presupuestos limitados, coproducción con fundaciones y muchos de esos actores secundarios son siempre los mismos, excompañeros que se han jubilado o que trabajan en informativos y otros programas".

Quant a l'evolució de l'equipament tècnic, l'any 1973 es va construir l'edifici de la Casa de la Radio de RNE i els estudis que es van crear específicament per enregistrar-hi dramàtics: Teatro 1 y Teatro 2. Teatro 1 ja no s'utilitza per als dramàtics, es va desmantellar, i Teatre 2, lloc on s'enregistra *Ficción Sonora*, es va rehabilitar el 2021. De la remodelació i dels detalls tècnics n'aprofundim en l'apartat del panell d'experts.

### Variables de creació

Dins dels dramàtics analitzats hi tenim un conte, un relat, dos serials i una ficció-esdeveniment en directe. Les temàtiques són variades: infantil, amb l'adaptació del conte *Alicia en el país de las maravillas* (*Teatro Invisible*) y de *Las aventuras de Tintín* (*Ficción Sonora*); de misteri, amb l'obra *El discípulo de Drácula* de Plans (*Historias*), i humorística, amb *El juego de Tris Tras Tres* i l'episodi de *La primera noche en el puerto de Laris* (*Cuando Juan y Tula fueron a Siringa*), que a més es barreja amb la ciència-ficció.

### Variables de contingut

Els personatges són més plans en l'etapa inicial dels dramàtics, com en el conte de *Teatro Invisible*, en què els personatges estan ben definits amb atributs simples, en l'episodi de *Tris Tras Tres*, en què els personatges tenen un to infantil i les seves històries són absurdes, i en l'episodi de *Cuando Juan y Tula fueron a Siringa*, amb personatges amb una dramatització molt original i creativa, però amb una funció molt definida pel seu to humorístic i fantàstic. Mostra més complexitat i és més rodó el personatge deixeble de Dràcula a *Historias*, amb moltes arestes i amb gran dramatisme i força interpretativa. Hi ha una

barreja de rodons i de plans a *Las aventuras de Tintín de Ficción Sonora*, on són més plans els personatges que compleixen una funció auxiliar o antagonica del personatge principal.

El rol del narrador heterodiegètic, més evident en l'etapa de l'edat daurada (*Alicia en país de las maravillas*), conta la història d'una manera més descriptiva (*telling*), tot i que l'evolució del gènere dona pas a diàlegs i accions que substitueixen la narració (*hearing*). Els narradors conten la història com a personatges (homodiegètics) a *Tris Tras Tres* y a *Cuando Juan y Tula fueron a Siringa*. En aquesta darrera, "a medida que avanza la serie es más dialogada y menos narrada" (Aguilera, 2024). I en el cas d'*Historias*, el narrador, Juan José Plans, considerat com a "narrador de narradors" i "mestre sobrenatural", s'implica en la història i n'arriba a ser un element clau malgrat que és heterodiegètic (RTVE audio colecciones, s. f.). A *Las aventuras de Tintín* no hi ha narrador, però existeix la figura del locutor, que fa la funció de "rètol" que identifica la data o el lloc de l'acció.

En les peces analitzades, el llenguatge radiofònic és essencial per determinar l'evolució i la dimensió narratives del gènere a la ràdio pública. Arnheim (1980), en la seva obra sobre l'estètica radiofònica, ja subratllava l'experiència sensorial i la creació d'imatges mentals que provoca el mitjà en l'audiència, com després es va corroborar en altres recerques (Rodero, 2011; Romero, 2017). La paraula, la música i el soroll o efecte sonor, a més del silenci, componen un missatge amb sistemes expressius molt concrets que s'adapten al mitjà i que configuren un codi específic (Gutiérrez i Perona, 2002; Balsebre, 2004; Blanco i Fernández, 2004; Hays, 2004). Això ha afavorit la funció immersiva de les ficcions sonores, gràcies al llenguatge i el disseny sonor. En particular, en el gènere dramàtic, Rodero (2005; 2011; 2024) i Guarinos (1999; 2009) han aprofundit en les funcions d'aquest llenguatge, que apliquem en aquest estudi de casos. Quan analitzem els radiosems comprovem que la paraula té una funció més descriptiva en l'edat d'or i en l'època de declivi, però en la majoria de les obres el diàleg és actiu per fer avançar la història, empeny a l'acció i en algunes ocasions també caracteritza el personatge, com a *El discípulo de Drácula* o a l'episodi de *Tris Tras Tres*. La música a l'inici s'utilitza com a fons i de manera expressiva en el conte del 1965 i a *Tris Tras Tres*, és expressiva a *Cuando Juan y Tula fueron a Siringa* i compleix una funció narrativa o cronotòpica en els canvis seqüencials al relat de Juan José Plans i a *Las aventuras de Tintín de Ficción Sonora*. El silenci a penes es percep.

Quant als efectes, són expressius i reforcen l'estat d'ànim a *Alicia en el país de las maravillas*, realistes a *El juego de Tris Tras Tres* i a *El discípulo de Drácula*, i simbòlics quan sona el vent i escoltem l'abisme que envolta el personatge. A *Cuando Juan y Tula fueron a Siringa* són realistes, ens descriuen l'acció i els personatges, però també són simbòlics i expressius, perquè ens porten a aquest món imaginari de la sèrie on ens descobreixen els pensaments dels personatges, incloent-hi els dels narradors mateixos. I a *Ficción Sonora* hi ha efectes

realistes, ambientals —com la recreació de l'ambient d'una nit en la qual es desferma una tempesta tropical o el so de les copes en una festa— i simbòlics i expressius, per acompanyar personatges còmics com Hernández i Fernández.

Els plans són dinàmics en la interpretació dels personatges al conte de *Teatro Invisible* i estàtics en la narració. Hi ha dinamisme a la resta de peces: a *Tris Tras Tres*, amb gran varietat de plans en les interpretacions i moviment, i primers plans en la narració; a *Historias*, amb més profunditat de plans i primeríssims primers plans del personatge principal i en diferents plans de l'ambientació sonora que s'escolten en diverses direccions; a l'episodi de *Cuando Juan y Tula fueron a Siringa* es juga molt amb el muntatge musical i els efectes, amb gran riquesa expressiva, i, finalment, a *Las aventuras de Tintín* hi ha més profunditat i varietat de plans si fos possible, basats en el moviment dels personatges, als quals fins i tot es pot veure interpretar el seu paper en format audiovisual.

## 5. Processos creatius. Panell d'experts

### 5.1 Preproducció. La creació de les obres de ficció

Les idees i les temàtiques triades no són eminentment comercials, segons els professionals: “no hacemos historias distópicas. Es otro tipo de producto, obras de clásicos, si no los hace la pública, no lo va a hacer nadie” (Aguilera, 2024). Els responsables de *Ficción Sonora* intenten dur els clàssics al públic, com va passar amb l'emissió de l'obra *El Quijote del siglo XXI* (2015), que van adaptar amb precisió i llenguatge sonor per arribar al públic que es volia acostar a l'obra d'una altra manera.

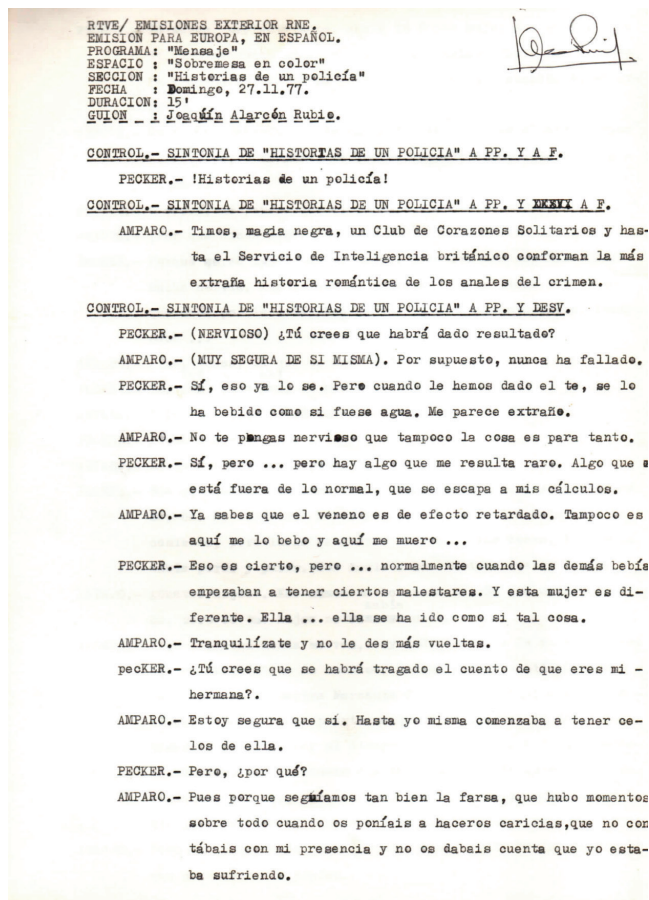
El guió és un dels punts nuclears en aquesta fase del procés de creació, molt cuidat en la cadena quant a la utilització perfecta d'elements tècnics i literaris. En l'època daurada es realitzaven diàriament o setmanalment, com veiem en aquesta mostra de *Sobremesa en color*, programa que presentava José Luis Pécker i que incloïa l'espai dramàtic “Historias de un policía”, que escrivia el guionista Joaquín Alarcón Rubio.

En aquesta època daurada es feia un treball previ de selecció de guions i s'assignava a un realitzador determinat, amb un repartiment d'actors que encaixaven amb el paper que interpretaven (*Documentos RNE*, 2014). Quan el gènere va caure en desús va ser l'ànim i l'esforç dels professionals de la cadena el que va mantenir viu el gènere:

“Horas de escritura, de bregar por que el texto aportara aquello que no había. La pregunta no era qué se quiere lograr sino qué puede hacerse. Pero salía bien. Muy bien, en ocasiones. Las ficciones de Carlos Faraco y Fernando Luna, de Juan Ignacio Francia y Jesús Beltrán, confío en que las mías, desprendían una magia, tenían una fuerza, que superaba las carencias técnicas” (Volpini, 2024).

En l'actualitat, Alfonso Latorre, guionista de *Ficción Sonora* a RNE, és testimoni i artífex del canvi i l'evolució del guió

**Figura 2. Imatge d'un guió d'“Historias de un policía” (Sobremesa en color, 1977)**



Font: Arxiu personal de Joaquín Alarcón (2024).

en aquesta mena de produccions més pròximes a les sèries televisives i al cinema:

“Uso técnicas de cine y televisión para escribir ficción sonora. Parto de escaletas y tratamientos, de los que hago versiones hasta que me convence la estructura. Después, paso al guion propiamente dicho, del que también hago versiones sucesivas. No sé si las técnicas que se usaban antiguamente eran muy diferentes, pero me da la impresión de que se fijaban más en el teatro que en el cine para escribirlos. Cuando yo estructuro y escribo, pienso cinematográficamente, visualizo los planos en mi cabeza y, a partir de ahí, intento encontrar la forma para que esos planos, solo con la ayuda del sonido, los pueda recrear también el oyente en su mente. Digamos que uso un juego de transcodificaciones: imagen mental – sonido – imagen mental” (Latorre, 2024).

### 5.2 Producció i postproducció. El moment de l'enregistrament, realització en directe

En el procés d'enregistrament, es produeix una coordinació perfecta i delicada entre els guionistes i l'equip de realització, la

direcció d'actors i els actors mateixos. En aquest apartat parlem de la producció i la postproducció, ja que en el cas de *Ficció Sonora* és un procés paral·lel.

### 5.2.1 Direcció d'actors. Interpretació

En l'època daurada, les emissions de radioteatres o radiodrames eren freqüents. Es realitzaven en directe guions per a dramàtics en programes com el que presentàvem en l'apartat anterior i que els actors mateixos corregien sobre la marxa juntament amb els guionistes i conductors del programa. En els noranta desapareix el Cuadro de Actores, la qual cosa complicava l'enregistrament i la realització de les obres amb recursos escassos.

“En Radio 3, desde 1979 y hasta que, el año 1982, su director Eduardo García Matilla presentó al Premio Italia *Temas de la Pasión*, producción de la emisora que se grabó con el Cuadro de Actores, nosotros tuvimos muy raro acceso a él y tampoco mucho más a partir de esa fecha. Fueron, aun así, unos tiempos magníficos, en los que la imaginación, el entusiasmo y la dedicación suplieron unos medios inexistentes” (Volpini, 2024).

Juan Suárez, actor, editor de so i director i conductor del programa *La libélula*, considera que hi ha hagut un canvi en la dramatització respecte de l'època daurada, en la qual es tendeix a la “naturalidad, pero creo que se confunde a veces con una cierta dejadez”. Ana Alonso va ser actriu de *Ficció Sonora* –ara directora d'actors de Cadena SER i cap de SER Podcast– i considera que es tractava de “un trabajo muy distinto al de las ficciones de la Cadena SER porque se trabaja antes de la función, se ensaya mucho en varias sesiones y está todo medido milimétricamente y el directo era muy gratificante” (Alonso, 2024).

Des de la dècada del 2000, la direcció d'actors i realització la duen a terme Benigno Moreno i Mayca Aguilera, que, tant a *Ficció Sonora* com a altres dramàtics de la cadena, potencien el llenguatge sonor i demanen als actors “que se olviden del micrófono, que actúen”. Utilitzen petaqués perquè els actors es moguin tenint en compte el ball de micròfons. Als dobladors i a la gent del teatre els han de fer canviar la seva manera d'interpretar, sense crits com en el teatre o sense amaneraments com en el doblatge. Per al director de *Ficció Sonora*, el que és important és saber interpretar i després adaptar-se al mitjà, utilitzar el llenguatge radiofònic, vocalitzar i interpretar davant del micròfon com el que són aquests actors, grans professionals, perquè “cuando el actor es actor, hay un proceso de aprendizaje y acaban entendiendo cuál es el mecanismo, que no es más que actuar” (Moreno, 2024).

Suárez (2024) considera que l'existència d'un quadre d'actors milloraria molt la periodicitat i el nombre de ficcions a la cadena, ja que a més dels actors contractats per a aquestes ficcions, el personal de RNE realitza altres funcions i la seva col·laboració en les ficcions és “per amor a l'art”. No és la seva funció principal, però participen de manera voluntària en aquestes obres mentre treballen en altres espais de la cadena.

“Los compañeros jubilados lo hacen por amor al arte porque les gusta interpretar y les apetece continuar. Otros compañeros, como Juan Suárez, Amaya Prieto, Julio Valverde o Ricardo Peralta que trabajan para la cadena, reciben algún tipo de plus o compensación en momentos puntuales, pero lo hacen porque les gusta fundamentalmente. Todos los actores profesionales cobran con los contratos estipulados por RTVE que se realizan a personal externo de la casa” (Aguilera, 2024).

### 5.2.2 El previ a la realització en directe

Mayca Aguilera i Benigno Moreno treballen de costat amb el guionista Alfonso Latorre abans i durant els assajos amb els actors per, una vegada escrit el guió, fer-hi les modificacions oportunes, per a les quals utilitzen els seus propis codis (vegeu la figura 3).

A *Las aventuras de Tintín*, obra que hem utilitzat com a referència sonora, hi ha 250 curts que es llancen en directe, mesurats mil·limètricament i assajats amb els actors de l'obra.

Figura 3. Guió *Las aventuras de Tintín* amb indicacions tècniques (*Ficció Sonora*)

ESCENA: MICROS: 1 2 3 4 5 6 7

**Las aventuras de Tintín**  
**Los cigarros del faraón / El Loto Azul**

**CONTROL: 101 MÚSICA CABECERA**

**LOC:** 1931, en la cubierta del lujoso crucero Epomeo, que navega por el mar Mediterráneo hacia las costas de Egipto.

**AMBIENTE MAR Y MOTOR CRUCERO.**

**MILÚ LADRA, SE AGITA 0:43**

3 TINTÍN: Sí, amigo Milú, mañana haremos escala en Port Said.  
MILÚ LADRA CONTENTO

3 TINTÍN: (RÍE) Nos queda mucho trecho: el canal de Suez, el mar Rojo, escala en Adén y, de ahí, a Bombay.  
(MOHÍN CURIOSO)

6 MILÚ: Sí, en Bombay, otra escala. Y en Ceilán, Singapur y Hong Kong, hasta Shanghái, fin de viaje.

3 TINTÍN: (LLORIQUEO)

6 MILÚ: ¡Anda, anda! No es para tanto. ¡Será emocionante!

3 TINTÍN: EN F. 201 FX VIENTO + PAPEL VOLANDO, CAMBIO MUS. 0:07

2 FILEMÓN: (LEJOS) ¡Deténganlo! ¡Deténganlo, por Dios!

3 TINTÍN: (DESCONCERTADO) ¿Detener a quién? ¿A qué?

2 FILEMÓN: ¡Ese pergamino que vuela... el papiro de Kih-Oskh!

MILÚ LADRA NERVIOSO. 0:15

3 TINTÍN: ¡Demasiado tarde, ha caído al agua!

2 FILEMÓN: (DESESPERADO) ¡No! ¡No puedo perderlo!

301 FX RUIDOS, AMB. MUS

3 TINTÍN: (FORCEJEA) Pero, ¿adónde va?

2 FILEMÓN: (FORCEJEA) ¡Deje que salte a por él!

3 TINTÍN: ¡No sea loco! ¿No ve que es peligrosísimo?

Las aventuras de Tintín – Los cigarros del faraón / El Loto Azul – Adaptado por Alfonso Latorre (4ª versión) 1/87

Font: Moreno i Aguilera (2024).



És un procés laboriós que requereix un muntatge previ i un desmuntatge per inserir-hi els talls en directe.

“Hasta el final se van cambiando cosas en el texto. Hacemos la grabación de palabra con los actores, que no es solo la primera lectura juntos o la que se utiliza para definir las voces de los personajes. Hay una fase muy importante que es la grabación de palabra sobre la que montamos. Nos supone montar todo eso con una calidad alta y compleja, pero luego hay que ir desmontándolo por fragmentos, que irán entrelazados en un directo” (Aguilera, 2024).

### 5.2.3 Realització, enregistrament

El 2021 es va realitzar una reforma de l'estudi Teatro 2, un espai que es va remodelar per realitzar-hi les ficcions sonores de RNE.

“Es un estudio que es como un cubo, que está metido dentro de la estructura del edificio, ninguna pared toca con nada y es muy amplio, con una mesa con ruedas que es donde grabamos otros programas como *Documentos* y que puede moverse y apartarse cuando realizamos las grabaciones de ficción. Los micrófonos y atriles los colocamos según necesidad” (Aguilera, 2024).

A l'estudi hi ha dues cambres: la cambra reverberant, en la qual se simula que els personatges es troben a l'interior d'espais, com ara una església o una cova, i la cambra anecoica<sup>3</sup> “donde se graban los efectos manipulando objetos, además de unas escaleras con una parte de madera y mármol para realizar los efectos de subir y bajar” (Aguilera, 2024).

Segons els responsables de *Ficción Sonora* enregistren amb micròfon per actor, no com antigament, que es posava un micròfon al centre i els actors es movien per l'espai per recrear els diferents plans.

A l'enregistrament, després dels assajos, els actors s'han de coordinar sota la direcció de l'equip tècnic: “tienes que saber cuándo acercarte, cuándo alejarte de un micrófono, cuándo

proyectar la voz. Ese tipo de cosas que se van marcando en los ensayos y luego se va a ver reflejado en el directo” (Suárez, 2024).

En les produccions enregistrades, Mayca Aguilera (2024) afirma que “hay que describirles donde están, la escena en la que están metidos, la acción, el ruido y se les pone en la situación para proyectar o el movimiento que deben realizar para recrear una acción, así la interpretación es mucho más fresca y brilla más”.

### 5.2.4. Postproducció

La postproducció ha variat molt al llarg dels anys, des de la utilització dels magnetòfons, la digitalització dels equips, la incorporació dels ordinadors i l'edició en sistema binaural. L'equip de *Ficción Sonora* exposa que el que és interessant de totes aquestes tècniques és el “canvi narratiu”, ja que si no tenen un sentit narratiu no s'han d'utilitzar. Per exemple, a *El Monte de las Ánimas* tenia sentit utilitzar-les “por el juego que daban los fantasmas, el ambiente tenebroso o para simular diferentes espacios” (Aguilera, 2024).

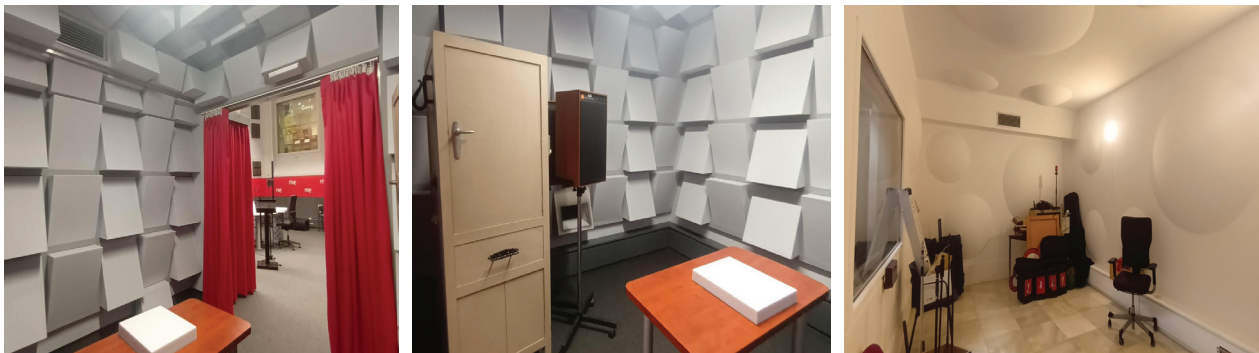
Un altre dels aspectes d'interès per a la postproducció són els paisatges sonors que s'utilitzen en els directes i en els enregistraments, i que són característics de *Ficción Sonora*. Per exemple, a *Los Santos Inocentes* (2021) aquests paisatges es van enregistrar en una granja, perquè “la sonoridad y reverberación es distinta y preferimos no utilizar efectos enlatados, porque se adaptan a la acción y suena mejor” (Moreno, 2024). La figura del *ruidero* (tècnic especialista en generar efectes de so) continua existint d'alguna manera a RNE, però no en directe, en els enregistraments per crear Foley, que és un concepte que es va encunyar per primera vegada el 1920 al cinema i que al·ludeix a una tècnica per la qual s'enregistren sons reals en un estudi per generar sons que imitin la realitat (Arias Larrea, 2019, p.6).

El control està elevat i l'estudi es troba a la planta baixa. És un estudi preparat per enregistrar 5.1. amb un editor multipista anomenat SADIE i posteriorment es processa el binaural.

Figura 4. Estudi Teatro 2 (*Ficción Sonora*)



Font: Aguilera i RTVE (2024).

**Figura 5. Cambra anecoica i cambra reverberant a Teatro 2 (Ficción Sonora)**

Font: Aguilera (2024).

Respecte del binaural, “realizamos la grabación de palabra solo, grabamos por pistas y sin planos para hacer la edición nosotros mismos” (Moreno, 2024). Aguilera destaca la quantitat de panoràmics i moviments fins i variats en les obres que s'editen a posteriori. De vegades prefereixen enregistrar en primer pla i variar-los.

### 5.3. El futur segons els experts

El futur de la ficció es garanteix pel saber fer dels seus professionals, com assenyala Federico Volpini (2024): “hoy frecuentan el audiodrama, en Radio 3, Juan Suárez y en alguna ocasión Isabel Ruiz Lara, aunque la oferta principal, infrecuente, diseminada en el tiempo, es *Ficción Sonora*. Propuestas marginales que apenas afectan a la continuidad de las programaciones”.

La irrupció del *podcasting* també ha afavorit el renéixer del gènere, ja que, segons Suárez (2024), “cada vez se apuesta más por la ficción sonora y se la promociona más en la propia casa, incluso cada vez más programas incluyen algunos contenidos de ficción o breves piezas con las que apoyan sus propios contenidos”. Latorre (2024) assenyala la sobreabundància

de pòcasts i plataformes que s'ha omplert de productes, “muchos de ellos irrelevantes, de cuestionable interés y escaso rendimiento económico”. En això coincideixen Aguilera i Moreno, que consideren que preval el que és comercial, amb guions que no estan pensats per a l'àudio, però que ells aconseguen adequar gràcies al coneixement del llenguatge sonor i a un treball consciencios amb els professionals d'altres sectors, que es deixen guiar pel saber fer dels professionals de la cadena.

### Conclusions

Des del punt de vista històric, la ficció que s'ha realitzat a RNE es distingeix per adaptacions excel·lents d'obres clàssiques i per un equip de professionals que, fins i tot en les etapes d'oblit del gènere, no ha desistit de l'obstinació per crear produccions de qualitat. A l'edat d'or, el Cuadro de Actores va destacar per les seves interpretacions en directe i amb obres que encara es conserven a l'Archivo de RNE. Les obres analitzades a l'estudi de casos ens mostren un estil propi de les produccions de RNE, que han anat evolucionant amb les noves tecnologies,

**Figura 6. Sala de control on s'edita i es processa en so binaural**

Font: Aguilera (2024).



utilitzades de manera meditada i sempre amb un sentit narratiu. Les temàtiques triades al llarg del temps ens mostren que s'han adreçat a audiències minoritàries, més interessades pel que és cultural que per les modes o els productes comercials.

Mentre que la ficció va deixar de formar part de les graelles de programació, a RNE la imaginació i l'enginy dels seus professionals va suplir la manca de mitjans, com s'aprecia en els processos de producció. Tal com passa en l'actualitat, tot i que ara l'interès pel gènere és més gran, l'equip de professionals que s'encarrega dels dramàtics és molt reduït i ha de comptar amb professionals externs, la voluntarietat d'altres companys –que realitzen altres funcions a la cadena i hi actuen o hi col·laboren de manera esporàdica, i de vegades sense lucre– i el finançament de fundacions i altres entitats privades. Els processos de producció reafirmen que el saber fer de la cadena és degut al treball dels seus professionals, en moltes ocasions vocacional. Apreciem tècniques cinematogràfiques en la creació de guions, però la cadena dona prioritat al llenguatge sonor, un aspecte que es pot reconèixer en la narrativa de les seves ficcions basades més en els diàlegs i l'acció. S'hi aprecia transformació en aquest sentit i, tot i que no es perd l'essència del que és sonor, sí que es comprova l'interès per crear una narrativa en la qual tant el guió com les incorporacions de tècniques com el binaural produeixen en l'oient un efecte immersiu. Aquesta evolució tecnològica i narrativa és fruit d'una evolució complexa dels personatges, de les trames i de com es juga amb el muntatge sonor, que experimenta amb els plans, amb la seva profunditat i amb el seu dinamisme.

El fet que moltes de les produccions actuals s'hagin creat per ser consumides com a pòdcasts també ha variat la forma de producció i la narrativa mateixa, ja que les ficcions sonores en directe tenen una estructura i una narrativa determinades, que es diferencien de les peces en binaural o de les audiosèries que està produint la cadena des del 2022. RNE està començant a desenvolupar sèries similars a les d'altres plataformes, com *El Hackeo*, una audiosèrie amb menys durada, original, amb estructura narrativa similar a les d'altres plataformes, que busca en cada episodi establir un *cliffhanger*, un recurs narratiu que s'utilitza en les sèries audiovisuals que consisteix a crear una gran tensió dramàtica que queda interrompuda i es completa en l'episodi següent.

Segons els seus professionals, la irrupció del podcàsting ha estat beneficiosa per recuperar el gènere amb el pòdcast de vídeo de *Ficción Sonora*, tot i que caldrà observar si la cadena aposta pel gènere dotant de més recursos humans i tècnics aquest departament en un futur. Malgrat que els professionals de *Ficción Sonora* consideren que la sobreabundància i la cerca del que és comercial pot perjudicar la qualitat, el canvi de tendència, lluny de resultar nociu, apropa el gènere a l'audiència més jove, amb produccions en les quals estan apostant plataformes i productores d'àudio reconegudes internacionalment. L'evolució del gènere en quantitat i qualitat és perceptible a la cadena pública i, encara que no compti amb els recursos necessaris, la plataforma RNE Audio, en la secció

de *Ficción Sonora*, allotja 115 produccions en format pòdcast en la data en què s'escriu aquest article, la qual cosa indica que el gènere està més viu que mai i és d'interès per a l'audiència.

El paper de la cadena pública és clau a Espanya, perquè la seva aposta pel gènere i la seva experimentació ha estat continuada al llarg del temps, fins i tot quan en cap cadena de ràdio o emissora s'hi produïa ficció. D'altra banda, l'aplicació de la innovació tecnològica amb el so binaural, la narrativa sonora amb funció immersiva i la interpretació en directe són signes d'identitat dels audiodrames de RNE. La cerca de la qualitat en el guió, les adaptacions, la creació de paisatges sonors i Foley, que després s'utilitza en directe, configuren una metodologia de treball que només realitza la ràdio pública. Això suposa un esforç econòmic i humà que altres cadenes privades i plataformes no es poden permetre i tot això malgrat que no s'ha dotat d'un equip humà que realitzi aquestes tasques de manera fixa o d'un departament amb un nombre més elevat de professionals.

Quant a possibles línies de recerca, es podria ampliar el nombre i la varietat de peces a analitzar per aprofundir en l'estudi en les seves diverses fases i incloure-hi les audiosèries, produccions més recents a la cadena, a més d'ampliar el nombre de professionals que han participat en els diferents períodes.

## Notes

1. Aquesta tècnica consisteix a escoltar de manera atenta i analítica, aturant la reproducció cada pocs segons, per observar el llenguatge (qui parla, què diu, on ho diu i a qui), com es processa i s'edita l'àudio, els elements de la narrativa, les reaccions com a oient i les connexions que es realitzen, i com s'utilitzen els diferents elements sonors per conèixer-ne el significat.
2. El so binaural crea en els oients una sensació de so en 3D, similar a la que es produeix en trobar-se físicament en el lloc d'on emana la font sonora.
3. La cambra anecoica és una sala dissenyada per absorbir les reflexions de les ones acústiques o electromagnètiques i està aïllada de qualsevol font de soroll externa.

## Referències

- Afuera Heredero, Á. (2020). La extinción del género dramático de la radio de la transición (1970-1980). A: *El radioteatro: olvido, renacimiento y su consumo en otras plataformas* (pp. 39-59). Comunicación Social.
- Aguilera, M., i Arquero, I. (2017). La ficción sonora y la realización en directo: el reto de RNE. *Área Abierta*, 17(1), 117-146.
- Archivo Sonoro (2008, 24 de juliol). La radio de 1949. Representación radiofónica de Teatro Invisible. <https://tinyurl.com/yc6nt55z>
- Arias Larrea, S.M. (2019). *iLuces, cámaras, sonido!: guía completa de sonorización para producciones independientes, basada en el análisis de los cinco departamentos de sonido de los films galardonados: Arrival, Interstellar, Mad Max: Fury Road y Dunkerque* [Tesi doctoral]. Universidad de las Américas.
- Arnheim, R. (1980). *Estética Radiofónica*. Gustavo Gili.
- Ayuso, E. (2013). La recepción de la radio dramática en España (desde la posguerra a 1971). *Index. comunicacion*, (3), 167-186.
- Balsebre, A. (2002). *Historia de la radio en España* (vol. II). Cátedra.
- Balsebre, A. (2004). *El lenguaje radiofónico*. Cátedra.
- Bardin, L. (1991). *Análisis de contenido* (Vol. 89). Ediciones Akal.
- Barea, P. (1994). *La Estirpe de Sautier. La Época Dorada de la radionovela en España (1924-1964)*. El País- Aguilar.
- Bernete, F. (2013). Análisis de contenido. *Conocer lo social: estrategias y técnicas de construcción y análisis de datos*, 193-203.
- Berry, R. (2020). Radio, music, podcasts—BBC Sounds: Public service radio and podcasts in a platform world. *Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media*, 18(1), 63-78.
- Blanco Alfonso, I.B., i Fernández Martínez, P. (Eds.) (2004). *El lenguaje radiofónico: la comunicación oral*. Fragua.
- Bonini Baldini, T. (2015). The 'second age' of podcasting: Reframing as a new digital mass medium. *Quaderns del CAC*, 41, 23-33.
- Cases Gelós, C. (2016). *El auge de la ficción sonora en España mediante el podcasting* [Treball de fi de grau]. Universidad Miguel Hernández.
- Cendros, T. (1999, 22 de juny). El "Teatro Invisible" vuelve por un día a RNE 30 años después de su desaparición. *El País*. <https://tinyurl.com/233um9bt>
- Fernández Aldana, C. (2024). Algunas pistas para iniciarse en el diseño sonoro para audiodramas. A: López Villafranca, P. (2024). Creación de Proyectos Sonoros. Prácticas y experiencias en la era de la audificación. *Comunicación Social*, (26), 85-96.
- Fernández González, B. (2019). *El radiodrama experimental en España (1923-2000)* [Tesi doctoral]. Universidad Carlos III de Madrid.
- Gallo, I. (2006, 26 de setembre). Radio 3 sube el telón con el estreno de cuatro breves piezas dramáticas. *El País*. <https://tinyurl.com/w8pz8267>
- García Gil, S. (2021). Una radio total para la radiodifusión pública: el modelo de Eduardo Sotillos en Radio Nacional de España (1981). *Historia y comunicación social*, 26(2), 387-402.
- García Jiménez, J. (1996). *Narrativa audiovisual*. Cátedra.
- Gómez-Diago, G. (2010). Triangulación metodológica: paradigma para investigar desde la ciencia de la comunicación. *Razón y palabra*, (72).
- González-Conde, M.J., Ortiz-Sobrino, M.Á., i Prieto-González, H. (2019). El radioteatro en España: marco de referencia para una aproximación diacrónica. *Index. comunicación: Revista científica en el ámbito de la Comunicación Aplicada*, 9(2), 13-34.
- Guarinos, V. (1999). *Géneros ficcionales radiofónicos: revisión de conceptos y propuesta de una nueva tipología*. MAD.
- Guarinos, V. (2009). *Manual de narrativa radiofónica*. Síntesis.
- Gutiérrez García, M.E., i Perona, J.J. (2002). *Teoría y técnica del lenguaje radiofónico*. Bosch.
- Haye, R.M. (2004). *El arte radiofónico algunas pistas sobre la constitución de su expresividad*. La Crujía Ediciones.
- Hernando Lera, M., López Vidales, N., i Gómez Rubio, L. (2020). Ficción radiofónica en tiempos de crisis: Ficción Sonora de RNE (2009-2015). *Historia y Comunicación Social*, 25(1).
- Ivars-Nicolás, B., i Zaragoza-Fuster, T. (2018). Lab RTVE. La narrativa transmedia en las series de ficción. *Revista mediterránea de comunicación*, 9(1), 257-271.
- Keating, M., i della Porta, D. (2013). *Enfoques y metodologías de las Ciencias Sociales: Una perspectiva pluralista*. Ediciones Akal.
- La Nación (2005, 2 de desembre). Fernando Rey y Paco Rabal reviven en El Quijote de Radio Nacional. *La Nación*. <https://tinyurl.com/46v37wfk>
- López-Villafranca, P. (2019). Estudio de casos de la ficción sonora en la radio pública, RNE, y en la plataforma de podcast del Grupo Prisa en España. *Disertaciones: Anuario electrónico de estudios en Comunicación Social*, 12(2), 65-78.
- López-Villafranca, P. (2021). *Formatos sonoros radiofónicos. Revisión del medio en un entorno digital cambiante*. Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- López-Villafranca, P., i Olmedo-Salar, S. (2020). *El radioteatro. Olvido, renacimiento y su consumo en nuevas plataformas*. Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

- López-Villafrañca, P., i Olmedo Salar, S. (2023). El proceso creativo y los elementos distintivos de la ficción sonora en radios y plataformas españolas: estudio de caso. *Ámbitos: Revista Internacional de Comunicación*, 62, 88-103.
- Martínez-Costa, M.P. (1998). Tipología y funciones del narrador en los relatos radiofónicos. *Comunicación y Cultura*, 5/6, 97-104.
- Menduni, E. (2007). Four steps in innovative radio broadcasting: From QuickTime to podcasting. *Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media*, 5(1), 9-18.
- Munsó, J. (1988). *Escrito en el aire. 50 años de Radio Nacional de España*. Servicio de Publicaciones RTVE.
- Ortiz, M.A., i 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.
- Pérez Ruffí, J.P. (2020). La construcción del personaje en la ficción radiofónica: Negra y criminal de Mona León Siminiani. A: *El radioteatro: olvido, renacimiento y su consumo en otras plataformas* (pp. 91-113). Comunicación Social.
- Piñero-Otero, T., i Pedrero-Esteban, L.-M. (2022). Audio communication in the face of the renaissance of digital audio. *Profesional De La información*, 31(5). <https://doi.org/10.3145/epi.2022.sep.07>
- Prieto, L. (2009). El Archivo Sonoro de Radio Nacional de España: interés histórico y valor documental. *Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, 13, 28-35.
- Rodero Antón, E. (2005). *Producción radiofónica*. Anaya.
- Rodero Antón, E. (2011). Creación de programas de radio. *Madrid: Síntesis*.
- Rodero-Antón, E., Pérez-Maillo, A., i Espinosa de los Monteros, M.J. (2019). Ficción sonora en el ecosistema digital. A: L.M. Pedrero Esteban, i J.M. García-Lastra Núñez (Eds.), *La transformación digital de la radio. Diez claves para su comprensión profesional y académica* (pp. 151-171). Tirant Humanidades.
- Rodero Antón, E. (2024). *Ficción Sonora. Cómo contar una historia con sonidos*. Instituto RTVE.
- Rodríguez, G., Gil, J., i García, E. (1999). *Metodología de la investigación cualitativa*. Málaga: Aljibe.
- Rojas, A.G. (2005, 3 de setembre). RNE apuesta por consolidar el cambio en su nueva temporada. *El País*. <https://tinyurl.com/m4xb4hze>
- Romero Valldecabres, L. (2017). *La dimensión espacial en la ficción sonora: análisis de la creación de imágenes mentales, la atención y la memoria en el oyente* [Tesi Doctoral, Universidad Cardenal Herrera-CEU]. Repositorio Institucional CEU.
- RTVE Audio colecciones (s.d.). El Quijote del siglo XXI: versión radiofónica. <https://tinyurl.com/ms8jm2z9>
- RTVE.es (2014, 31 de gener). Los seriales radiofónicos, en "Documentos RNE". <https://tinyurl.com/yc7zc6d4>
- Ruiz Gómez, S., Alcudia Borreguero, M., i Legorburu Hortelano, J.M. (2022). Radio y podcast: la nueva vida de la ficción sonora en España (2012-2021). *Austral Comunicación*, 11(2), 1-30.
- Ruiz-Gómez, S. i Legorburu-Hortelano, J.M. (2023). Pódcast y ficción sonora en España: una relación simbiótica para recuperar un género olvidado (2013-2022). *Ámbitos: Revista Internacional de Comunicación*, 62, 69-87.
- Spinelli, M., i Dann, L. (2019). *Podcasting: The audio media revolution*. Bloomsbury Publishing USA.
- Sullivan, J.L. (2019). The platforms of podcasting: Past and present. *Social media+ society*, 5(4), 1-12.
- Volpini, F., Ruiz Lara, I., i Ortiz Sobrino, M.Á. (2020). Un espacio en el tiempo: sonido, profundidad y paisaje. A: P. López-Villafrañca, i S. Olmedo-Salar. *El radioteatro: olvido, renacimiento y su consumo en otras plataformas* (pp. 79-89). Comunicación Social.