



La apuesta por la ficción en Onda Cero (2016-2021): análisis de sus producciones en la emisión radiofónica actual

The commitment to fiction in Onda Cero (2016-2021): analysis of productions in current radio broadcasting

Enrique Marchán Díaz de Mera

Universidad de Castilla-La Mancha, Facultad de Comunicación | Campus Universitario, s/n, 16071 Cuenca | España | <https://orcid.org/0000-0001-7499-4229> | enrique.marchan@alu.uclm.es

Dra. Belén Galletero-Campos

Universidad de Castilla-La Mancha, Facultad de Comunicación | Campus Universitario, s/n, 16071 Cuenca | España | <https://orcid.org/0000-0002-9549-9507> | belen.galletero@uclm.es

Fechas | Recepción: 27/09/2021 | Aceptación: 25/01/2022

Resumen

Desaparecida de la emisión durante décadas, la ficción radiofónica vuelve a hacerse un hueco en las principales emisoras españolas en los últimos años, recuperando una creatividad y una dimensión artística que fue clave en los inicios de la radiodifusión. El presente estudio analiza las ficciones radiofónicas realizadas por Onda Cero entre los años 2016 y 2021, definiendo tanto sus características individuales como comunes. Para ello aplica una metodología mixta en la que se combina el análisis de contenido a una muestra de quince producciones con entrevistas en profundidad a dos profesionales que participan en distintas facetas de su ejecución. Los resultados aluden a una vuelta de los géneros de ficción a la radio española gracias a las nuevas tendencias de distribución y consumo como el formato pódcast, si bien su estabilidad en la parrilla de la programación generalista

Abstract

Having disappeared from broadcasting for decades, radio fiction has been making a comeback on the main Spanish radio stations in recent years, recovering a creativity and artistic dimension that was key in the early days of radio broadcasting. This study analyses the radio fiction produced by Onda Cero between 2016 and 2021, defining their individual and common characteristics. To do so, it applies a mixed methodology combining content analysis of a sample of fifteen productions with in-depth interviews with two professionals involved in different facets of their execution. The results allude to a return of fiction genres to Spanish radio thanks to new distribution and consumption trends such as the podcast format, although their stability in the general programming grid is still a long way off.

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| queda todavía lejos. | |
| Palabras clave: ficción radiofónica, creatividad sonora, Onda Cero Radio, géneros radiofónicos, narrativa radiofónica. | Keywords: <i>radio fiction, sonic creativity, Onda Cero Radio, radio genres, radio narrative.</i> |

1. INTRODUCCIÓN

La radio española no ha sido inmune a la crisis de creatividad, credibilidad y financiación (Reig, 2015) que aqueja al periodismo español en las últimas décadas. Desde 2012 el promedio de minutos diarios de consumo radiofónico ha pasado de 110,4 en 2011 a 93,6 en 2020 de los que solo la mitad corresponden a tiempo de escucha de radio generalista (AIMC, 2021). La pérdida de influencia de esta última desde 2000 se constata también en la evolución de su penetración, con 2,9 puntos menos que al comienzo del milenio, frente al incremento de 8,4 puntos de la radio temática. Especialmente preocupante es el relevo generacional en los oyentes, puesto que uno de cada cuatro jóvenes percibe que la radio es “un medio antiguo” y uno de cada tres que no entretiene nada (López-Vidales, Gómez Rubio y Redondo García, 2014).

En busca de innovaciones que contribuyan a frenar esta tendencia negativa en el consumo, las emisoras tratan de sacar partido a las posibilidades tecnológicas que ofrecen la distribución *on line* y el consumo *on demand* (Moreno y Martínez-Costa, 2016), puesto que internet ha favorecido una orientación hacia la interactividad y la búsqueda activa del usuario en función de sus intereses (Cebrián, 2001). También es cada vez más frecuente que las cadenas apuesten por una emisión multiplataforma, compartiendo tramos en redes sociales como YouTube, Twitter o más recientemente en Twitch, una nueva vía para captar oyentes, en especial entre los sectores más jóvenes que presentan hábitos de consumo informativo en los que los medios sociales tienen un fuerte protagonismo (Catalina, García y Montes, 2015).

Aunque las nuevas formas de transmisión y consumo suponen una oportunidad de llegar a nuevos nichos de audiencia, no hay que olvidar que la creatividad y la apuesta por contenido diferencial son aspectos centrales para que la radio resulte más atractiva y sorprendente. “Las mutaciones no pueden ser sólo tecnológicas, ofreciendo la misma programación por diferentes canales” (López-Vidales, Gómez Rubio y Redondo García, 2014, p. 47). Como reitera Emma Rodero (2004, p. 1), “mientras la sociedad de la información avanza, aparecen nuevos medios y la audiencia modifica sus hábitos, la radio continúa ofreciendo los mismos contenidos ofertados de la misma manera y con las mismas voces-estrella desde los años ochenta”.

Las principales emisoras del panorama nacional están reinventándose y buscando recuperar la esencia del medio, y entre estas nuevas fórmulas se encuentra la apuesta, aunque todavía tímida, por la ficción sonora (Rodero, 2005), que constituyó uno de los principales ingredientes de la programación radiofónica en sus orígenes.

En la búsqueda de una definición de este género en tanto modo de armonizar los elementos del lenguaje radiofónico para ofrecer una creación reconocible por parte del oyente (Merayo, 1992), se puede afirmar que los géneros de ficción son “aquellas estructuras radiofónicas que sustentan

su materia prima en la ficción y cuya función principal es el entretenimiento” (Rodero, 2004, p. 1). Las ficciones sonoras son dramatizaciones que forman parte de todo tipo de programas, incluso informativos (Guarinos, 1999), aunque por sus características también son idóneas para presentarse “como contenido autónomo, enlatado y ajeno por completo a una programación” (Rodero, 2005, p. 133). Emma Rodero (2010) ofrece una clasificación de los géneros que se agrupan bajo la distinción de radio drama en función del tipo de emisión: la radionovela, que se fragmenta en capítulos; la radioserie, que presenta una sucesión de historias vinculadas a través de sus personajes; y los subgéneros de emisión independiente en los que la trama se desarrolla en un único episodio, como el radioteatro, el radiorelato (cuento), el radioarte y el radiosketch (Rodero, 2010, p. 60).

En la actualidad las cuatro principales emisoras generalistas españolas – RNE, COPE, SER y Onda Cero -, dedican recursos, ya sean más o menos limitados, a realizar contenido de ficción. Algunas de estas producciones han sido estudiadas en trabajos recientes que se han ocupado del resurgir de la ficción sonora, aunque, como asevera Sara Ruíz Gómez (2014) en su investigación doctoral sobre la materia, la producción científica acerca del género ha prestado atención, fundamentalmente, a su dimensión histórica y al estudio de producciones de tiempos pasados.

La producción de Radio Nacional de España se aborda en el estudio realizado por Hernando Lera, López Vidales y Gómez Rubio (2020) y se ha tomado como base metodológica en este artículo. Otro de los estudios más recientes es el de Paloma López Villafranca (2019) sobre las producciones de ficción realizadas en los años 2016 y 2017 en RNE y la cadena SER. La característica fundamental en este caso es que se trata de un análisis comparado entre el contenido ficcional de ambas emisoras. En relación con la radioficción de la cadena SER, se ha localizado otro estudio (Rodríguez Pallarés, 2017) que, si bien no hace un análisis de contenido como los dos anteriores, sí supone una novedad al abordar la reutilización de fondos de archivo de la cadena para la elaboración de esta nueva oferta de contenidos de ficción.

La única oferta de ficción radiofónica que hasta el momento no ha sido analizada es la de Onda Cero, que presenta, además, una característica esencial que la diferencia de sus competidoras y es la emisión de estos espacios en el *prime time* radiofónico y de la mano del presentador estrella del magacín matinal, Carlos Alsina. Este trabajo viene a completar ese vacío, presentando, además de un análisis de contenido de las obras de esta emisora, las aportaciones de dos profesionales que participan en la elaboración de estos programas, pudiendo así conocer aspectos sobre su producción.

El objetivo principal es realizar un análisis de los espacios de ficción producidos y emitidos en Onda Cero entre 2016 y 2021. De él derivan los siguientes objetivos específicos:

- Conocer el proceso de producción de las ficciones radiofónicas de Onda Cero.
- Clasificar los principales temas y subgéneros, así como identificar algunas características en los espacios de ficción de Onda Cero en función de los elementos del lenguaje radiofónico.
- Conocer las percepciones que tienen los profesionales que las llevan a cabo sobre el futuro de este género de entretenimiento.

2. LA FICCIÓN EN LA RADIO ESPAÑOLA

A pesar de que Radio Ibérica ya emitía desde Madrid de forma interrumpida en España, no sería hasta el 14 de noviembre de 1924 cuando Radio Barcelona realizó la primera emisión regular de radio en el Hotel Colón de la ciudad Condal. Ese mismo año, se emite en Radio Ibérica la que se considera la primera ficción radiofónica: la reproducción de *La Bejarana*, una zarzuela que narra el amor entre un hombre y una mujer de distintos estamentos sociales (Faus, 2007). En los comienzos, otros géneros como la poesía eran más habituales en la programación, mientras que el radioteatro, a pesar de la creación de cuadros de actores y de que fue valorado desde el principio como un género para ser radiado, tardó mucho en tenerse en cuenta (Fernández, 2008). Fue Radio Ibérica la que comenzaría a emitir obras teatrales de Jacinto Benavente y entremeses de los hermanos Álvarez Quintero.

Eran años de verdadero esplendor para la dramaturgia española (...). Asimismo, se estrenarían obras de José María Pemán o los hermanos Machado, como *La Lola se va a los puertos* (1929) o *Las desdichas de la fortuna* (1926). Un teatro que también de forma paulatina fue adquiriendo un carácter más innovador.

El estallido de la Guerra Civil interrumpe todas las programaciones habituales. Aun así, antes de que finalice la contienda, los oyentes de RNE ya escucharon algunas ficciones sonoras producidas por el bando nacional como propaganda. Un ejemplo es la lectura en directo de *El hospital de los locos*, el auto sacramental de José de Valdivielso, una obra ideológica basada en la fe cristiana (González-Conde, Ortiz-Sobrino y Prieto-González, 2019).

En 1942 comienzan dos programas que avanzan un paso más en la radioficción, pues dejan de emitir obras de teatro en directo y empiezan a producir dramatizaciones radiadas: *Radio en el aire*, en la Sociedad Española de Radiodifusión, y *Teatro Invisible*, en Radio Nacional de España. La larga trayectoria de ambos - 31 años el primero y 26 el segundo- unida al gran éxito de los seriales (Guarinos, 1999; Merelo Solá, 2009) ratifican la afirmación de algunos autores como Pedro Barea (1994) que tildan la década de los 40 como la edad de oro de la ficción radiofónica en España. No en vano, el entretenimiento fue una de las principales funciones de la radio franquista de la posguerra, que proporcionaba a la ciudadanía momentos de evasión (Murelaga, 2009) tras la dureza de los años de la guerra y en un contexto en el que lo informativo estaba sujeto a un control férreo. Precisamente era frecuente la práctica de la escucha colectiva, bien en bares, plazas de pueblo y casas de la cultura, donde se seguían programas y eventos destacados, o bien en el núcleo familiar, donde todos los miembros escuchaban los mismos programas (Gómez García y Cabeza, 2013). La radio dramática alcanza en esta época cifras récord de audiencia y, en consonancia, de ingresos publicitarios, pues muchos de los espacios estaban patrocinados (Ayuso, 2013).

Dos nombres sobresalen en la historia de la radio dramática española: Guillermo Sautier Casaseca y Claudio de la Torre. El primero fue pionero en la redacción de guiones de seriales, género que servía para el adoctrinamiento en la religión católica (Barea, 1994). Ganó tres premios Ondas, dos como mejor autor en 1954 y 1967, y otro como mejor director en 1969. El segundo fue escritor de teatro, novelas y ensayos, e incluso fue contratado por productores norteamericanos para escribir

diálogos en español para películas de Hollywood. Muchas de sus obras fueron interpretadas en la radio, lo que le convierte en uno de los máximos exponentes de la ficción radiofónica española.

Tras unas gloriosas décadas para la ficción en la radio con el establecimiento del *star system* alrededor de los cuadros de actores (Murelaga, 2009), a partir de 1970 se inicia el declive de un género que prácticamente acaba por desaparecer en los años 80, fruto del impulso de la dimensión informativa en este medio y de la competencia de la televisión. Por un lado, la radio apostó por una programación en la que se primó la información de actualidad, pues las emisoras privadas acogieron con entusiasmo el fin del monopolio informativo de RNE (Afuera, 2020). Además, se priorizó el directo, “la manera más económica y fácil” de producción (Rodero, 2005, p 134). Por otro lado, la oferta de la parrilla televisiva de seriales nacionales e internaciones concentró la difusión y la audiencia de la ficción en el medio audiovisual, hacia donde también se dirigieron los patrocinios (Afuera, 2020). González-Conde, Ortiz-Sobrino y Prieto-González (2019) añaden, como causa complementaria, la decadencia de una estética radiofónica que no evolucionó a la par que la sociedad, que acudía a la televisión en busca de propuestas más modernas.

En la actualidad y tras unos años de paréntesis, la ficción vuelve a estar presente en la radio generalista. Radio Nacional de España es la cadena que hasta el momento ha hecho una apuesta más decidida por el género, con emisiones desde 2005, que se agrupan dentro del espacio *Ficción sonora* en su web. Además, en los últimos años han surgido algunas experiencias transmedia como *Carlos de Gante*, que ahonda en la biografía del protagonista de la serie televisiva *Carlos Rey Emperador*, o *Tiempo de Valientes*, donde se narran las aventuras de uno de los personajes de la serie de TVE *El Ministerio del Tiempo* y el oyente obtiene claves que el espectador no tiene (Hernando Lera, López Vidales y Gómez Rubio, 2020). Otra de sus innovaciones ha sido la adopción de sonido binaural, favoreciendo la sensación de que los sonidos provienen de distintos frentes y proporcionando una sensación más inmersiva.

En la cadena SER, tras algunas emisiones puntuales - *Las Bicicletas no son para el verano* en 2011 y la emisión de *Cuento de Navidad* cada 25 de diciembre desde 2013 – la ficción se ha abierto un hueco a través de la iniciativa Podium Podcast, un proyecto pionero que nace en 2016 y apuesta por la creación de pódcast originales para su distribución en internet. Precisamente los contenidos ficcionales constituyen uno de los principales flujos de audiencia para la plataforma (Moreno, 2017). La cadena COPE es, hasta el momento, la que menos creaciones de este tipo ha producido, habiendo realizado tan solo un pódcast de 8 capítulos denominado *Sin mi identidad*. Onda Cero, por su parte, es la única emisora que actualmente realiza sus obras de ficción para su emisión en *prime time*, aunque sus producciones no cuentan con una periodicidad fija ni con un espacio asignado en la parrilla. La primera producción se emitió en la semana del 13 de febrero de 2016, con motivo del Día mundial de la radio y desde entonces se han llevado a antena adaptaciones de conocidas obras, ficciones originales e incluso seriales. Las piezas se pueden localizar en la página web de la emisora en el espacio *Ficción sonora*. Se puede, afirmar, por tanto, que las principales cadenas generalistas comienzan a experimentar con el retorno de unos géneros “prácticamente en desuso” (Martínez-Costa y Díez-Unzueta, 2005, p.96) hace unos años.

3. METODOLOGÍA

Para estudiar la producción de ficción radiofónica de Onda Cero se ha llevado a cabo una triangulación metodológica (Navarro, Pasadas y Ruiz, 2004), partiendo de la revisión documental de fuentes bibliográficas y en la que se ha combinado el análisis de contenido y las entrevistas en profundidad. El estudio con ambas técnicas permite, primero, extraer datos cuantitativos y medir de forma certera las variables aplicadas a cada una de las obras, y, después, buscar explicación y relación entre los datos obtenidos a través de fuentes primarias.

3.1 La muestra

La muestra de estudio queda definida por todas las obras producidas por Onda Cero entre 2016 y 2021 que cumplen los siguientes parámetros: que se haya emitido en antena en la emisora; y que conste de una única entrega. Se ha tomado la decisión de excluir las producciones seriadas por entender que habría que medir las variables para cada uno de los capítulos, lo que desvirtuaría la cuantificación en el conjunto de los datos. En total el corpus consta de dieciséis ficciones radiofónicas, quedando excluidas cuatro: *Andante*, que consta de diez capítulos y no se emitió en antena; *A sangre y fuego*, una serie de tres relatos de Chaves Nogales adaptados a la radio; *Wonderland, un país paralelo e idílico*, un informativo ficticio de breve duración (3 minutos) en el que se difunden buenas noticias y del que solo se crearon cinco espacios; y *Annual, 1921*, serie histórica documental con siete capítulos.

Tabla 1. Obras que forman la muestra

| Título | Fecha de emisión |
|---------------------------------------------------|-------------------------|
| Descenderéis, por supuesto | 12 de febrero de 2016 |
| Parece que la radio ha venido para quedarse | 06 de enero de 2017 |
| El mago de Oz según Alsina | 25 de diciembre de 2017 |
| Cómpreme una radio | 13 de febrero de 2018 |
| ¿Qué fue de Brian? | 28 de abril de 2018 |
| Siente un pobre a su mesa | 25 de diciembre de 2018 |
| La última emisión | 15 de febrero de 2019 |
| Celia en la revolución | 01 de abril de 2019 |
| Milagro en la gran ciudad | 25 de diciembre de 2019 |
| Madre en Belén con Blanca Portillo | 25 de diciembre de 2019 |
| Retransmisión del entierro de Benito Pérez Galdós | 10 de febrero de 2020 |
| <i>Del Sinhilismo al Broadcasting</i> | 13 de febrero de 2020 |
| El día de la victoria | 08 de mayo de 2020 |
| Madre en Belén con Lola Herrera | 25 de diciembre de 2020 |
| La hoja de Pascua | 25 de diciembre de 2020 |
| Regreso a Calabuch | 25 de diciembre de 2021 |

Fuente: elaboración propia.

3.2 El análisis de contenido

El análisis de contenido posibilita, a través de procedimientos sistemáticos de descripción y catalogación del contenido de los mensajes, extraer e inferir “conocimientos relativos a las condiciones de producción/recepción (contexto social) de estos mensajes” (Bardin, 2002, p. 32). Resulta útil en la medida en que se centra en los vocablos de los textos estudiados, revelando

rasgos de estilo del discurso (López-Noguero, 2002), así como sobre el resto de elementos de las ficciones sonoras.

Para aplicar la técnica se han tomado como base los estudios realizados sobre la producción de otras emisoras y se han registrado las siguientes variables para cada una de las ficciones:

Tabla 2. Variables de análisis

| | |
|-----------------------------------|------------------------------------------------------------------|
| Datos identificativos | Título. |
| Fecha de emisión | Fecha y contexto de emisión. |
| Duración | Minutos. |
| Descripción de la temática | Temática y argumento. |
| Tipo de obra | Original o adaptación. |
| Personajes | Número de personajes. |
| Narrador | Testigo, protagonista, omnisciente, selectivo. |
| Funciones de la palabra | Enunciativa o expositiva, descriptiva, narrativa, argumentativa. |
| Uso de la música | Inclusión o no de música. Diegética o extradiegética. Estilo. |
| Efectos | Expresivo, narrativo u ornamental. |

Fuente: elaboración propia a partir de Balsebre (1994); Martínez-Costa y Díez-Unzueta (2005); Hernando Lera, López Vidales y Gómez Rubio (2020) y López Villafranca (2019)

Mientras que el título y la fecha de emisión sirven para la identificación de la obra, con la duración se pretende extraer su extensión media; el estudio de la temática tiene como función reconocer los temas más recurrentes; el tipo de obra permite conocer la procedencia y la autoría del texto, determinando si se trata de una adaptación o de una creación original. Por su parte, el análisis de los personajes, narrador y funciones de la palabra, aportan al estudio el tono en el que se escribe el guion, la intención con la que se redacta y permite determinar cuántas personas trabajan en la grabación. La música y los efectos hacen referencia a la parte técnica de la producción. El análisis permite hacer una radiografía, basada en los elementos del lenguaje radiofónico de Armand Balsebre (1994), de cuáles son las principales características, tanto técnicas como temáticas, de cada una de las obras realizadas.

3.3 Las entrevistas en profundidad

Por otro lado, la entrevista en profundidad permite indagar y comprender situaciones que los informantes expresan con sus propias palabras (Taylor y Bogdan, 1987). En este caso se utilizan para extraer información acerca del proceso de producción de las ficciones y los recursos dedicados a ellas, el origen del proyecto o los principales objetivos con los que se desarrolla, suponiendo así un método complementario al análisis de contenido. En el curso de la investigación se entrevistó a tres profesionales del área de programas, si bien en uno de los casos el entrevistado rehusó finalmente el uso de sus testimonios. Así, este encuentro ha ampliado el conocimiento de los investigadores, nutriendo el desarrollo de los resultados; sin embargo y salvaguardando el compromiso ético, se ha protegido la identidad del entrevistado y sus respuestas. Los informantes y sus perfiles profesionales se detallan en la tabla 3:

Tabla 3. Fuentes primarias entrevistadas

| Entrevistado | Perfil | Rol en la elaboración de ficciones | Elaboración de la entrevista |
|--------------|-----------------------------------------------|------------------------------------|------------------------------|
| Carlos Zúmer | Periodista y redactor de <i>Más de Uno</i> en | Director de actores, es | Videoconferencia |

| | | | |
|------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------|-------------------------------|
| | Onda Cero. | decir, coordina e instruye a los intérpretes durante la grabación. | (13/05/2021) |
| Borja Fernández Sedano | Actor de doblaje. Participa como tertuliano en <i>Más de uno</i> recreando personajes famosos y de actualidad. También es actor de doblaje de numerosas películas y videojuegos como <i>Mascotas</i> o <i>Assassin's Creed</i> . | Intérprete de personajes. | Videoconferencia (13/05/2021) |

Fuente: elaboración propia.

En las entrevistas se elaboró un cuestionario específico de acuerdo al rol de cada entrevistado. En el encuentro con Carlos Zúmer se abordaron cuestiones de producción como la composición del equipo, el tiempo medio de elaboración o la gestión de la localización y coordinación de actores; el proceso de escritura y elaboración del guion; cómo se aborda desde el punto de vista del guion una obra original y una adaptación; las diferencias entre el trabajo en el magacín *Más de uno* y la ficción; y el resultado de las ficciones en términos de audiencia, tanto en emisión analógica como en escuchas a través de la web.

En el caso de Borja Fernández Sedano se abordaron cuestiones como la preparación especial que debe tener un actor de doblaje; las técnicas de interpretación que deben aplicarse a la actuación a través de la radio; el modo de construir los personajes radiofónicos para conferirles personalidad solo a través de la palabra; el proceso de documentación para dar voz a un personaje histórico y las mayores dificultades en las ficciones realizadas hasta el momento.

Además, se mantuvieron algunas cuestiones comunes acerca del género. Estas preguntas versaron sobre el resurgir de la ficción sonora, lo que aporta a la radio actual y el lugar que puede ocupar en el futuro en la oferta radiofónica. Respondiendo a la lógica del estudio de caso aplicado a las ficciones de una única emisora, hay que advertir que los resultados no son extrapolables pero, en discusión con las investigaciones aplicadas a otras cadenas, contribuyen a ofrecer una panorámica del género en la actualidad.

4. RESULTADOS

4.1 El proceso de elaboración

La producción de espacios de ficción está directamente vinculada al magacín matinal de la emisora y a su conductor, Carlos Alsina, que es director de todas las obras y guionista de todas excepto una. La recuperación del género supone un regreso a los orígenes de la radio, pues, como ha reconocido el propio Alsina en alguna ocasión¹, su inspiración fueron los años de la edad de oro de la radio en Estados Unidos, con figuras como Norman Corwin, autor de la primera obra adaptada por el equipo de Onda Cero en 2016, *Descenderéis, por supuesto*. La redacción del guion es un proceso definido por Zúmer como “muy personalista”, que recae por completo en Alsina, de quien señala que “es él quien se pone en su casa con las hemerotecas y con las historias varias”. A partir

¹ A esta época, a la radio creativa y de entretenimiento y a Norman Corwin dedica una intervención en el espacio La Cultureta emitido el 12/02/2016.

del guion, el director de actores plantea el cuadro de personajes y realiza la labor de casting con la colaboración del Departamento de Producción. Aunque en ocasiones se piensan papeles para determinados actores - algunos como José Sacristán, Concha Velasco, Mariana Galiana o Lola Herrera han aportado sus voces a las ficciones de la cadena - también es frecuente recurrir a los propios compañeros de la redacción para completar los elencos de voces, que pueden oscilar entre 30 y 90 en una producción, según afirma el director de casting. Este tipo de colaboraciones también se produce en las ficciones de Radio Nacional de España, donde compañeros que saben actuar aceptan participar de manera desinteresada (Aguilera y Arquero Blanco, 2017, p. 125), unos recursos muy alejados de los que despegaban en los años 40 emisoras como Radio Madrid y RNE con sus cuadros de actores.

El tiempo medio de elaboración de una de estas piezas es de unas tres semanas, teniendo en cuenta que se realizan al margen de la jornada de trabajo que ocupa el programa matinal. Durante la grabación, cada actor o colaborador debe interpretar cada frase todas las veces necesarias, guiado por las indicaciones de Zúmer como director de actores: “Se trata de explicárselo con cualquier estrategia que te sirva: Le dices ‘piensa que estás asustado’ o ‘piensa que estás subiendo escaleras y te falta el resuello’. Son todo tipo de detalles que se resumen en eso, en llevar de la mano al actor hacia lo que tú tienes en la cabeza, sobre cómo debe de sonar lo que está haciendo”.

Después, la labor vuelve a ser de Alsina con la edición de sonido y el montaje, en el que en ocasiones participa también el realizador técnico Francisco Montes. Es la fase que requiere un trabajo más minucioso, donde se pierde la cuenta de las horas invertidas pues supone afinar con la técnica la disposición de todos los elementos sonoros. Como señalan Aguilera y Arquero Blanco (2017), el montaje multipista permite añadir complejidad y perfección al trabajo, tratando cada elemento sonoro por separado y en conjunto, trabajando los planos sonoros y realizando ajustes técnicos como panoramizar o ecualizar.

4.2 Duración, temática y tipo de obras

Las ficciones no se emiten con una periodicidad fija y, por tanto, surgen a partir de una idea del propio Alsina o se realizan con motivo de alguna festividad o efeméride: el 43,8% (n=7) de ellas se han producido en Navidad y el 6,3% (n=1) en el día de Reyes; las siguientes en número son las realizadas con motivo del Día Mundial de la Radio siendo un 25% de las obras (n=4); para Semana Santa se ha elaborado una, lo que supone un 6,3% (n=1); y, por último, un 18,8% (n=3) hacen referencia a un acontecimiento histórico. En cuanto a la producción por año, en 2016 se realizó una única ficción, en 2017 fueron dos, tres en 2018, cuatro en 2019, cinco en 2020 y una en 2021, si bien la muestra no contempla tres producciones seriadas producidas en 2017, en 2018 y 2021. En todo caso, es entre el 2019 y el 2020 cuando se concentra el mayor número de producciones.

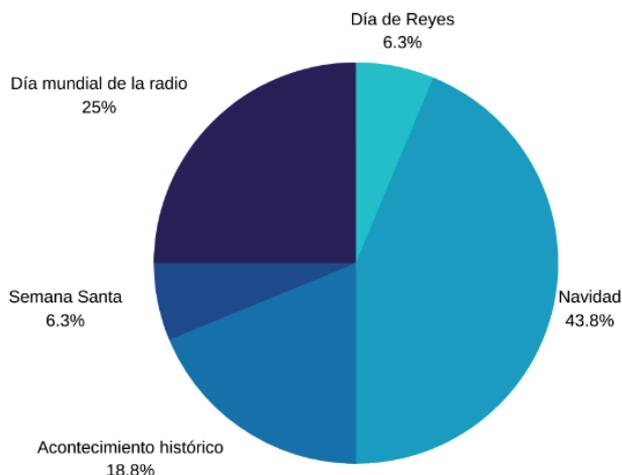


Figura 1. Clasificación de las ficciones según el motivo de la emisión

Fuente: elaboración propia.

A lo largo del periodo estudiado se identifica el compromiso del equipo de elaborar este contenido especial en determinados momentos del año, en especial en Navidad. En esta época también se emite anualmente el *Cuento de Navidad* en la cadena SER, lo que de alguna manera se puede interpretar como una suerte de “regalo” radiofónico que las emisoras hacen a sus oyentes.

En la categoría de acontecimientos históricos se encuentran obras que narran hechos reales sucedidos en el pasado situándose en directo en la escena. Lo característico de las recreaciones es que presentan “una mezcla de datos reales, fuente y origen del contenido, y datos ficticios, fruto del proceso de adaptación a la radio” (Rodero, 2010, p. 74). En *El día de la victoria*, *Entierro de Benito Pérez Galdós* y *Del sinhilismo al broadcasting* Carlos Alsina se sitúa como narrador en el lugar de los hechos y, acompañado de un pequeño equipo de reporteros, relata lo que sucede y entrevista a los principales personajes históricos. Dentro de las obras originales destaca una sobre la maternidad, *Madre en Belén*, un monólogo de la Virgen María en sus últimos días de vida, relatando cómo fue el parto de Jesús y que se ha interpretado dos veces, en 2019 y 2020, por dos actrices diferentes, Lola Herrera y Blanca Portillo. Para el equipo la repetición de un mismo texto por parte de dos actrices permitió dotar a la obra de matices diferentes y observar cómo una interpretación cambia la historia. Otra de las temáticas recurrentes son los orígenes de la radio, que protagoniza las piezas *Parece que la radio ha venido para quedarse* o *Cómprame una radio*.

Todos los textos - exceptuando *La última emisión*, escrita por el periodista Javier Ruiz Taboada - están redactados por Carlos Alsina. Entre las adaptaciones, destacan obras como *¿Qué fue de Brian?* o *El Mago de OZ según Alsina*, en las que el presentador crea su propia versión de míticas obras ya conocidas por los oyentes. También hay otras que versan sobre libros o filmes como *Celia en la Revolución*, una adaptación de la novela de Elena Fortún que narra la adolescencia del personaje literario durante el estallido de la Guerra Civil española, o *Milagro en la gran ciudad*, que adapta la película norteamericana *Miracle on 34th Street*. Los entrevistados coinciden en que

la adaptación es más sencilla, porque, bien para seguir el original o bien para alejarse de él, hay un referente. Un síntoma de que el proyecto ha ido cogiendo identidad es que las últimas producciones son obras originales que exigen un mayor desarrollo creativo.

La duración media de las ficciones analizadas es de 1 hora y 7 minutos. La más corta es la primera que se realizó – *Descenderéis, por supuesto* – con 21 minutos y 8 segundos; en el otro extremo, *El Mago de OZ según Alsina*, con una duración de 1 hora 53 minutos y 38 segundos. Las producciones más cortas son las primeras que se emitieron, corroborando el crecimiento de lo que comenzó con lo que el equipo define como una “ejecución artesanal”.

4.3 El narrador y los personajes

El narrador es fundamental en las ficciones radiofónicas ya que suple la falta de imágenes y permite a los espectadores seguir la trama sin dificultad. Utilizar un tipo de narrador u otro conferirá un estilo distinto a la obra, puede ser una voz en off o un personaje activo en los acontecimientos del relato. En este caso, se han considerado dos tipos de narrador en primera persona, el narrador protagonista y el narrador testigo, que se diferencian por el grado de implicación en la historia; y dos tipos de narrador en tercera persona, el narrador omnisciente y el narrador selectivo. En este caso, el primero tiene un conocimiento global de la historia, mientras que el segundo solo cuenta con información parcial (Contursi y Ferro, 2000).

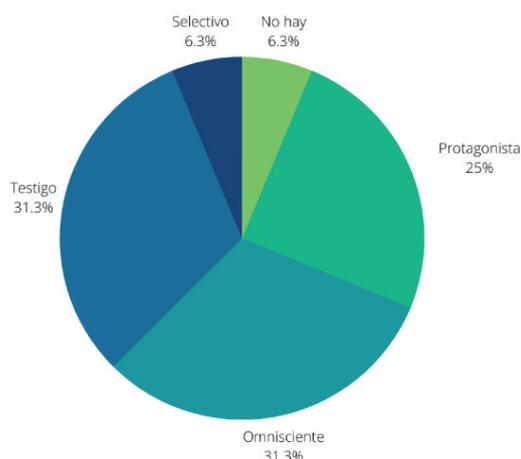


Figura 2. Tipo de narrador según su relación con la historia

Fuente: elaboración propia.

En la muestra el 25% de las ficciones (n=4) tienen un narrador protagonista y el 31,3% (n=5), un narrador testigo, por lo que predomina el uso de la primera persona. Un ejemplo del narrador protagonista es *Celia en la Revolución*, donde ella explica cómo vivió su propia historia unos años atrás; en cambio, el narrador testigo aparece en aquellas ficciones que recrean un hecho histórico adoptando un tono informativo, pues en estos casos Alsina se interpreta a sí mismo como si fuese un reportero de la época que está narrando los acontecimientos recreados. En el uso de la tercera persona, el narrador omnisciente es el más común (31,3%), en la medida en que favorece la comprensión de la historia y el conocimiento más profundo de los personajes. En cuanto al narrador selectivo, tan solo una de las obras – *¿Qué fue de Brian?* – usa esta figura: en ella un abuelo cuenta a su nieto quién fue Brian, adoptando un punto de vista externo. Como director y

autor de los textos, en la gran mayoría de casos la voz del narrador está interpretada por Carlos Alsina. Además, se localiza un caso con dos narradores, *Siente un pobre a su mesa*, producción en la que dos personajes, cada uno ubicado en un lugar, narran en primera persona la historia desde su perspectiva. Otra obra con svoz polifónica es *Milagro en la gran ciudad*, una trama que se desarrolla a base de diálogos y con muy poca narración, siguiendo así una estructura más propia de las ficciones audiovisuales que de las sonoras.

Un caso singular es *Cómpreme una radio*, donde no existe una voz narrativa al uso. Se trata de una obra original que cuenta la historia de un comercial vendedor de receptores de radio en 1933 en Nueva York, que despliega casa por casa los argumentos y bondades del nuevo aparato. Señala, entre otras cosas, que permite escuchar una emisión del *Llanero solitario*, un concierto en directo de la Sinfónica de Nueva York, las noticias de actualidad o una obra de teatro de Shakespeare. Sobre esta obra de homenaje al medio, los entrevistados destacaron la intención de reflejar la importancia de la radio para favorecer el acceso a la cultura.

Como ya se ha señalado, el número de personajes que interviene en cada obra es variable y si en la primera se escuchan menos de una decena, en algunas posteriores como *Celia en la revolución* o *Siente un pobre a su mesa* se escuchan más de 60 voces. Se podría establecer una cifra media de 30 voces por producción. A la hora de abordar la interpretación, el actor de doblaje Borja Fernández Sedano, que ha llegado a interpretar hasta cuatro personajes diferentes en una misma obra, reconoce que “muchos grandes actores de teatro, acostumbrados a las tablas, a la hora de grabar una ficción sonora notan que sus frases carecen de la emoción y el sentimiento necesario, al no poder apoyarse con los gestos”. En la interpretación también hay grandes diferencias si el personaje es real o ficticio. Para Borja Fernández Sedano es mucho más compleja la actuación de aquellos que han existido “porque tienes que ceñirte a lo que eran ellos y tratar de ser fiel. Te tienes que documentar a fondo escuchas cómo hablan. Una vez tuve que interpretar a Valle-Inclán y tuve que leerme su biografía, conocer su carácter...”. Apunta como la más difícil la adaptación de la obra de Chaves Nogales: “Representaba a un hijo anarquista que tenía una secuencia con su padre que estaba encerrado y era bastante duro con él. Y esa escena era muy de tú a tú, muy sensible, de cara a cara. Es tu padre preso por razones distintas a las tuyas, por las cuales tú estás luchando, y tienes que mantener una especie de distancia y de frialdad al mismo tiempo, nunca dejar el cariño de tu padre. Pues eso, mezclarlo todo dentro de ti e intentar sacarlo con la voz es muy complicado”.

4.4 La palabra, la música y los efectos sonoros

La palabra es fundamental en cualquier obra radiofónica, ya que “es el elemento habitual de expresión directa del pensamiento humano y vehículo de nuestra socialización, la palabra es indispensable en el conjunto del lenguaje radiofónico” (Balsebre, 1994, p. 33). En la muestra la función predominante de la palabra es la narrativa, es decir, cuenta lo que sucede en un tiempo y espacio, organizando el relato en la estructura clásica: presentación de los hechos, conflicto desencadenante y resolución de la situación planteada. La segunda función más común entre las obras analizada es la descriptiva, dada la importancia de recrear los escenarios de la acción. Con ella se busca “comunicar una imagen de la realidad que cuenta, haciendo visibles un mundo

material y natural, explicando el aspecto de un objeto o caracterizando a un personaje” (Martínez-Costa y Díez Unzueta 2005, p. 47). Un ejemplo se puede escuchar en *Madre en Belén*, donde se ofrecen profusas descripciones del lugar en el que suceden los acontecimientos y los personajes que los protagonizan. Otro recurso habitual en las adaptaciones radiofónicas para suplir la figura del narrador son los diálogos explicativos, “ese diálogo que utilizan los propios personajes para describir si otro personaje entra o si lleva un arma en la mano o si paseando acaban de llegar al portal donde tenían previsto” (Guarinos, 1999, p. 33). Con el uso de estas dos funciones de la palabra, narrativa y descriptiva, se combina el desarrollo de una historia con el dibujo de aquella imagen en la imaginación del oyente, supliendo la falta de referente visual.

Los efectos sonoros y la música son otros dos elementos imprescindibles en estas creaciones, contribuyendo a favorecer el ritmo, la sonoridad y la credibilidad del mensaje. En la muestra analizada la música suele utilizarse para enfatizar la acción, definiendo o intensificando un hecho. Adopta así un uso expresivo, ayudando a distinguir el tono de una secuencia (Martínez-Costa y Díez Unzueta, 2005, p. 54). En *Descenderéis, por supuesto* la música cambia, alternando momentos épicos con otros más calmados. En *La última emisión* el uso de ‘La cabalgata de Valquirias’ de Wagner aporta intensidad y tensión. Además, la música también se puede clasificar en: diegética - cuando forma parte de la escena que se está interpretando - y extradiegética - cuando constituye un acompañamiento. En todas las ficciones estudiadas se escucha música de ambos tipos, si bien en las recreaciones es más recurrente la de tipo diegético. En las adaptaciones de películas se pueden escuchar canciones conocidas de los filmes originales, como es el caso de ‘The bright side of life’ en *¿Qué fue de Brian?* o ‘Over the rainbow’ en *El Mago de OZ según Alsina*.

En cuanto a los efectos sonoros, la función más repetida es la narrativa, ya que refuerzan el ritmo interno de la narración (Martínez-Costa y Díez Unzueta, 2005, p. 63) sin necesidad de que continuamente intervenga el narrador. Cumplen también una función fática en el proceso comunicativo (Jakobson, 1960), ayudando a mantener el contacto y la atención del público en producciones que son extensas y para evitar silencios prolongados. También es frecuente del uso de los efectos con función ornamental, con la intención de apoyar la memoria del oyente (Martínez-Costa y Díez Unzueta, 2005, p. 62). En ficciones como *Siente un pobre a su mesa* aportan colorido sonoro a la narración, pudiéndose escuchar sonido de pájaros, el paso de coches, un teléfono, campanas, una puerta que se abre, el pitido del tren, gritos de multitudes, aplausos, entre otros.

Por último, además de los tres sistemas expresivos ya analizados, existe un cuarto, el silencio (Balsebre, 1994), que es de tipo lingüístico e interactivo, es decir, el propio de la comunicación oral. En las recreaciones de acontecimientos históricos el silencio expresivo es prácticamente inexistente debido a que se mantiene un sonido ambiente en segundo plano de forma constante en aras de aportar verosimilitud a la historia, pues las tramas se desarrollan, generalmente, en sitios públicos.

4.5 El futuro del género

Los entrevistados definen las ficciones en Onda Cero como algo “extra”, tanto desde el punto de vista de su elaboración, que se hace fuera de la jornada en *Más de uno*, como desde el contenido,

pues se aleja de finalidad informativa o interpretativa, siendo el objetivo principal fomentar “el gusto hacia la radio”. Desde esa perspectiva y como reconoce Zúmer, la audiencia que se alcanza no es relevante: “Yo no sé decirte, por ejemplo, cuál es la ficción sonora que más éxito ha tenido, la más descargada. En la audiencia diaria del programa sí nos la jugamos, porque ahí está el dinero, pero en esto lo que hay es mucha ilusión. En términos resultadistas, diría que es poco importante”. La ficción, dicen, hace que la radio esté viva, pues fomenta la creatividad de quien la hace y la imaginación de quien la escucha.

Preguntados por cuál creen que será el futuro del género, muestran una opinión optimista. Fernández Sedano habla de “llevar la literatura en toda su expresión al medio sonoro”, ampliando el concepto de la radio actual, “porque se ha ido derivando todo al puro periodismo”. Carlos Zúmer añade que supone “una cierta recuperación de un mundo radiofónicamente perdido”. Sin embargo, aún perciben que es un género que funciona mejor como pódcast por lo que es difícil encajarlo dentro de la programación de una manera fija.

Según prevén los entrevistados, es posible que la ficción sonora vaya ganando peso de forma paulatina mediante el formato de pódcast, quedando pendiente el salto definitivo a la emisión en parrilla, pues conlleva ciertos riesgos. Una ficción de una hora de duración emitida en *prime time* puede enganchar o desenganchar a parte de la audiencia, lo que hace que los responsables de programación sean todavía muy conservadores.

5. CONCLUSIONES

Los cambios tecnológicos, los hábitos de consumo y la crisis que afecta a los medios desde la primera década del siglo XXI están obligando al sector radiofónico a reinventarse. Nuevas posibilidades de transmisión y de consumo han favorecido la experimentación con innovaciones que tratan de aprovechar las posibilidades que ofrece cada plataforma. Tras desaparecer por completo en los años 80, la ficción vuelve a abrirse un hueco en la oferta radiofónica como un modo de ofrecer contenido diferenciado de entretenimiento. Sin embargo, todavía está por definir el lugar que ocupa hoy en la escena radiofónica: aunque representa un paréntesis en la imperante actualidad informativa, la producción de ficción es puntual en las emisoras generalistas, con la excepción de Radio Nacional de España, que está haciendo en los últimos años una apuesta importante en la difusión de obras clásicas de la literatura española. La complejidad técnica, los esfuerzos de producción y la ausencia de una rentabilidad económica inmediata en términos de audiencia pueden lastrar un desarrollo mayor del género. En el caso de la emisora pública, algunos de estos espacios han salido adelante a través de patrocinios con otras entidades como la Fundación Montemadrid (Aguilera y Arquero Blanco, 2017) o la Fundación BBVA². Sin estos recursos, parece difícil mantener cierta estabilidad en la producción. Para Ángeles Afuera (2020) el impulso a la ficción debe venir respaldado por políticas institucionales que promuevan ayudas similares a las subvenciones de los guiones de cine o teatro; por una apuesta de las emisoras

² “RNE y la Fundación BBVA presentan su nueva ficción sonora: 'Trafalgar', de Benito Pérez Galdós”. 22.09.2021. RTVE.es. Disponible en: <https://www.rtve.es/rtve/20210922/rne-fundacion-bbva-preparan-ficcion-sonora-trafalgar-galdos/2173369.shtml>

privadas en términos de inversión y horario de emisión; y por una formación académica que no se centre exclusivamente en la radio informativa.

En el caso de Onda Cero, tras el análisis de las obras, se percibe que entre la primera ficción de la muestra (2016) y la última (2021) se ha avanzado hacia una profesionalización en el proceso de elaboración. Lo denotan la duración, el incremento de textos originales en los últimos años y el número de personajes cada vez mayor, aportando cada vez más complejidad a las piezas. Sin embargo y como señalan los profesionales entrevistados, la ficción se sostiene en la apuesta personal de uno de los presentadores estrella de cadena, Carlos Alsina, que no sólo promovió su puesta en antena en 2016 sino que, a día de hoy, continúa siendo guionista y director de todas las obras, asumiendo incluso tareas técnicas como la del montaje, pues se trata de contenidos que no se emiten en directo. Por tanto, se puede concluir que no se trata de una estrategia de programación de la cadena y la continuidad de estas producciones esporádicas queda a expensas de su promotor.

Así, la elaboración de ficciones se realiza como un “hobby” que se beneficia de las sinergias de parte del equipo de trabajo del magacín *Más de uno*. Como aspectos positivos, los entrevistados destacan la posibilidad de salirse de unos límites narrativos que en el contenido informativo están muy definidos; al mismo tiempo, las ficciones permiten aprovechar el potencial del lenguaje radiofónico con todos sus elementos. Puesto que no son departamentos estancos, consideran que su trabajo en las ficciones ha mejorado también sus destrezas en el programa matinal, pues refuerza en los locutores la capacidad de contar y el manejo de la oralidad.

En cuanto al contenido, las ficciones de Onda Cero recuperan un género en su formato más clásico; no hay, por ejemplo, experimentaciones sonoras ni transmedialidad. Se podría decir que la mayor innovación está en la franja de emisión matinal, pues es más frecuente encontrar este tipo de espacios en otros lugares de la parrilla: “Las madrugadas de los días de ocio son los momentos que algunos espacios eligen para intentar alejarse de la homogeneización” (Guarinos, 2010, p. 68). La ubicación en *prime time* supone una apuesta por el género, habitualmente relegado, pero detrae la posibilidad de captar otros nichos de oyentes más allá de los habituales de la mañana. Precisamente, una de las limitaciones de este estudio es no conocer en qué medida estas emisiones han incidido en la curva de audiencia o no contar con datos de descargas o escuchas para cada una de las ficciones, que no han sido proporcionados. Aunque los entrevistados han reconocido no guiarse por los resultados en términos de oyentes, sería pertinente revisar estos indicadores para repensarlas de manera estratégica.

En términos generales, el contexto actual abre oportunidades para desarrollar contenidos alternativos de entretenimiento en la radio. No en vano, desde la aparición de las plataformas de distribución audiovisual se vive un auge de la ficción (Moreno, 2017). Como destaca Guarinos (2017, p. 139),

en las plataformas sonoras, en los audioblogs, en las radios online, pueden encontrarse cientos de ficciones sonoras, muchas experimentales, muchas otras clásicas (relatos, radionovelas, radioteatro...) en proporción mucho más alta que la que se encuentra en la

radio convencional, lo que indica que continúa existiendo un gusto por la ficción sonora, también de vanguardia.

Sin embargo, como señala Fernández Aldana (2020, p. 167), el largo tiempo “de *impasse* que ha tenido la ficción sonora en España la ha relegado a formatos y esquemas que han quedado desfasados si los comparamos con aquellos que han ido evolucionando a lo largo del tiempo sin ninguna discontinuidad”, como los que se producen en países de nuestro entorno. Para el autor, falta, por un lado, progresar en las narrativas y usar más y mejor las ambientaciones; por otro, fomentar una audiencia acostumbrada a la escucha atenta, a sumergirse y recrearse en las historias solo mediante el sonido (Fernández Aldana, 2020). Otros autores han señalado que la duración de las emisiones ficcionales actuales no se adecúa a los patrones de consumo de los nuevos públicos, que quieren contenido de calidad pero de escucha rápida (Hernando Lera, López Vidales y Gómez Rubio, 2020). Y, por último, las posibilidades de construcción y expansión de la historia - la radio transmedia (Martínez-Costa, 2015) - todavía están por explotar. Lejos quedan aquellas emisiones seriadas de los años 40, principal entretenimiento familiar y colectivo. La ficción radiofónica necesita actualizarse y adaptarse al siglo XXI si quiere competir con solvencia con la oferta casi ilimitada de ocio disponible hoy a través de múltiples dispositivos.

Referencias

- AIMC (2021). *Marco General de los Medios en España 2021*. <https://www.aimc.es/a1mc-c0nt3nt/uploads/2021/02/marco2021.pdf>
- Afuera, A. (2020). La extinción del género dramático de la radio de la Transición (1970-1980). En P. López Villafranca y S. Olmedo Salar, S. (Coords.) *El radioteatro: olvido, renacimiento y su consumo en otras plataformas* (pp. 39-60). Comunicación social. Ediciones y Publicaciones.
- Aguilera, M. y Arquero Blanco, I. (2017). La ficción sonora y la realización en directo: el reto de RNE”. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, v. 17, n. (1), pp. 117-146. <http://dx.doi.org/10.5209/ARAB.54404>
- Ayuso, E. (2013). La recepción de la radio dramática en España (desde la posguerra a 1971). *Index. Comunicación*, v.3, n.1, pp.167-185. <https://journals.sfu.ca/indexcomunicacion/index.php/indexcomunicacion/article/view/65>
- Balsebre, A. (1994). *El lenguaje radiofónico*. Cátedra.
- Barea, P. (1994). *La estirpe de Sautier: la época dorada de la radionovela en España 1939-1959*. El País.
- Bardin, L. [1986 (2002)]. *Análisis de contenido* (3ª ed.). Ediciones Akal.
- Catalina, B.; García, A.; Montes, M. (2015). “Jóvenes y consumo de noticias a través de Internet y los medios sociales”. *Historia y Comunicación Social*, v. 20, n. 2, pp. 601-619. https://doi.org/10.5209/rev_HICS.2015.v20.n2.51402
- Cebrián, M. (2001). *La radio en la convergencia multimedia*. Gedisa
- Contursi, M. E. y Ferro, F. (2000). *La narración: usos y teorías*. Norma.
- Faus, A. (2007). *La radio en España (1896–1977)*. Santillana.
- Fernández, J. L. (2008). *La construcción de lo radiofónico*. La Bujía.
- Fernández Aldana, C. (2020). El futuro del radioteatro. En P. López Villafranca y S. Olmedo Salar (Coords.) *El radioteatro: olvido, renacimiento y su consumo en otras plataformas* (pp. 165-176). Comunicación social. Ediciones y Publicaciones.

- Gómez García, S. y Cabeza, J. (2013). Oír la radio en España. Aproximación a las audiencias radiofónicas durante el primer franquismo (1939-1959). *Historia Crítica*, n. 50, pp 104-131. <https://dx.doi.org/10.7440/histcrit50.2013.05>
- González-Conde, M. J.; Ortiz-Sobrino, M. Á. y Prieto-González, H. (2019). El radioteatro en España: marco de referencia para una aproximación diacrónica. *Index.comunicación*, v. 9, n.2, pp. 13-34. <https://doi.org/10.33732/ixc/09/02Elradi>
- Guarinos, V. (1999). *Géneros ficcionales radiofónicos*. MAD
- Guarinos, V. (2010). Madrugadas fin de semana en la radio española actual: ficción, ocultismo y humor para el relato radiofónico. *Ámbitos. Revista internacional de comunicación*, n. 19, pp. 61-76. <http://dx.doi.org/10.12795/Ambitos.2010.i19.04>
- Guarinos, V. (2017). La ficción monumental de la radio actual en España. Las adaptaciones sonoras cinematográficas. *Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación*, vol. 4, n. 7, pp. 138-147. <https://doi.org/10.24137/raeic.4.7.14>
- Hernando Lera, M., López Vidales, N. y Gómez Rubio, L. (2020). Ficción radiofónica en tiempos de crisis: Ficción Sonora de RNE (2009-2015). *Historia y Comunicación Social*, v. 25, n. 1, pp. 113-122. <https://doi.org/10.5209/hics.64888>
- Jakobson, R. (1960). Linguistics and Poetics. En T. Sebeok (Ed.), *Style in Language* (pp. 350-377). Massachusetts Institute of Technology Press.
- López-Noguero, F. (2002). "El análisis de contenido como método de investigación". *XXI. Revista de educación*, n.4, p.167-179. <http://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/1912/b15150434.pdf?sequence1>
- López Vidales, N., Rubio, G. y Rubio García, M. (2015). La radio de las nuevas generaciones de jóvenes españoles: hacia un consumo on line de música y entretenimiento. *Zer-Revista de Estudios de Comunicación*, 19(37), pp. 45-64. <https://ojs.ehu.eus/index.php/Zer/article/view/13516>
- López Villafranca, P. (2019). "Estudio de caso de la ficción sonora en la radio pública, RNE, y en la plataforma de *podcast* del Grupo Prisa en España". *Disertaciones*, v. 12, n. 2, pp. 65-78. <https://doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/disertaciones/a.6547>
- Martínez-Costa, M.P. y Díez Unzueta, J. R. (2005). *Lenguaje, géneros y programas de radio: introducción a la narrativa radiofónica*. EUNSA.
- Martínez-Costa, M. D. (2015). Radio y nuevas narrativas: de la crossradio a la transradio. En M. Oliveira y F. Ribeiro (Eds) *Radio, sound and Internet*, (pp. 168-187). Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade.
- Merayo, A. (1992). *Para entender la radio*. Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca.
- Merele Solá, A. (2009). La radionovela de ciencia ficción española: 'Historias para imaginar'. *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, vol. 14, pp. 139-154. <https://ojs.uv.es/index.php/qdfed/article/view/4015>
- Moreno, L. (2017). Podium Podcast, cuando el podcasting tiene acento español. *Prisma Social: Revista de Investigación Social*, n. 18, pp. 334-364. <https://revistaprismasocial.es/article/view/1418/1668>
- Moreno, E. y Martínez-Costa, M.P. (2016). Evolución de las estrategias de innovación de la radio generalista en España (2013-2015). En J.M. Rodríguez Rodríguez (Coord.) *Retroperiodismo, o el retorno a los principios de la profesión periodística*. Ediciones Sociedad Española de Periodística y Universidad San Jorge, pp. 209-226.
- Murelaga, J. (2009). Historia contextualizada de la radio española del franquismo (1940-1960). *Historiaycomunicaciónsocial*, v.14, pp.367-386. <https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/HICS0909110367A>

- Navarro, L., Pasadas, S. y Ruiz, J. (2004). La triangulación metodológica en el ámbito de la investigación social: dos ejemplos de uso. Instituto de Estudios Sociales de Andalucía (IESA/CSIC). <http://digital.csic.es/handle/10261/82068>
- Reig, R. (2015). *Crisis del sistema, crisis del periodismo: Contexto estructural y deseos de cambio* (1.a ed.). Gedisa Editorial.
- Rodero, E. (2004). *Clasificación y caracterización de los géneros radiofónicos de ficción: los contenidos olvidados*. Universidad Pontificia de Salamanca.
- Rodero, E. (2005). Recuperar la creatividad radiofónica: Razones para apostar por la radio de ficción. *Anàlisi*, n. 32, pp. 133-146. <https://ddd.uab.cat/pub/analisi/02112175n32/02112175n32p133.pdf>
- Rodero, E. y Soengas, X. (2010). *Ficción radiofónica*. Instituto RTVE.
- Rodríguez Pallarés, M. (2017). Reutilización de la ficción sonora en la Cadena ser. El caso de Podium Podcast. *Área Abierta*, v. 17, n. 1, 83. <https://doi.org/10.5209/ARAB.53445>
- Ruiz Gómez, S. (2014). *La ficción radiofónica contemporánea: una comparativa entre Radio 3 de Radio Nacional de España y Radio 3 extra y BBC radio 3, BBC radio 4 y BBC radio 4 extra (2011-2013)*. Tesis doctoral. Universidad CEU San Pablo.
- Taylor, S. J. y Bogdan, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación / Introduction to Qualitative Research Methods*. Paidós Ibérica Ediciones.

Semblanza de autores

Enrique Marchán Díaz de Mera es graduado en Periodismo por la Universidad de Castilla-La Mancha. Ha trabajado en emisoras de radio local de la comunidad autónoma y actualmente cursa el Máster de radio de la Universidad Complutense de Madrid en colaboración con Radio Nacional de España.

Belén Galletero Campos es licenciada en Periodismo por la Universidad de Navarra y doctora por la Universidad de Castilla-La Mancha. Tras haber trabajado más de una década como periodista, en la actualidad es profesora contratada doctora en la Facultad de Comunicación de la UCLM, donde imparte asignaturas relacionadas con la redacción periodística. Pertenece al grupo de investigación Mediacom, es miembro del equipo de tres proyectos de investigación y sus áreas de interés tienen que ver con el periodismo de proximidad y los medios audiovisuales.