

Historia y comunicación social

ISSN: 1137-0734

 EDICIONES
COMPLUTENSE<https://dx.doi.org/10.5209/hics.79152>

Documental sonoro y arte radiofónico

Raúl Rodríguez¹

Recibido: 30 de junio de 2021 / Aceptado: 8 de octubre de 2021

Resumen. El artículo propone un análisis histórico del documental sonoro, entendido como género artístico de la radio, con el objetivo de conocer su relación con el arte radiofónico, reconocer características y elementos clave, e identificar su desarrollo más actual. Basándose en el método histórico, a través de una revisión bibliográfica exhaustiva, se reconocen tres etapas del género, se debate sobre su significado y se aprecian las formas que asume hoy el documental. Este goza de una renovada vitalidad, gracias a las tecnologías portátiles y plataformas digitales de producción y reproducción, a las nuevas formas que adopta a través del podcasting, y el auge de la no ficción sonora.

Palabras clave: radio; arte radiofónico; documental sonoro; no ficción sonora; evolución histórica.

Feature and radio art

Abstract. The article proposes a historical analysis of the feature, understood as an artistic genre of radio, with the aim of knowing its relationship with radio art, recognizing key characteristics and elements, and identifying its most current development. Based on the historical method, through an exhaustive bibliographic review, three stages of the genre are recognized, their meaning is debated and the forms that the documentary assumes today are appreciated. It is enjoying renewed vitality, thanks to portable technologies and digital production and playback platforms, the new forms they take through podcasting, and the rise of sound non-fiction.

Keywords: radio; radio art; feature; sound non-fiction; historic evolution.

Sumario. 1. Introducción y estado de la cuestión. 2. Metodología. 3. El arte en (de) la radio. 3.1. Los productores salen del estudio. 3.2. Documental sonoro o feature. 3.3. La época actual. 3.3.1. Sobre la radio, el género, las producciones y un análisis posible. 4. Conclusiones. 5. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Rodríguez, R. (2021). Documental sonoro y arte radiofónico. *Historia y comunicación social* 26(2), 441-451.

1. Introducción y estado de la cuestión

La discusión sobre el arte radiofónico, en general, y el documental sonoro, en particular, nos enfrenta a dos obstáculos de entrada. Primero, pese al siglo de vida que cumple la radio, la falta de creatividad de la empresa radiofónica (Fernández y Peinado, 2012), el escaso fomento de la radio creativa (Romero, 2012) y la poca apuesta por el arte radiofónico (Iges, 2012) son las principales críticas al medio a la hora de incentivar estas piezas sonoras. Segundo, la investigación en radio es exigua, tanto a nivel internacional (Checa, 2003) como en España (Piñeiro-Otero, 2016) e Iberoamérica (Piñeiro-Otero y Martín-Pena, 2018). Incluso estudios más recientes revelan que la investigación del podcast –en tanto formato de audio, que está siendo atractivo para los géneros de no ficción– es igualmente escasa y preponderantemente en el mundo anglosajón (Galán, R., Herrero, F., Vergara, M. y Martínez, A., 2018). De la misma manera ocurre con el documental sonoro, como pieza sonora de no ficción, el cual ha sido poco examinado y valorado como campo multidisciplinario (Mc Hugh, 2014). Tampoco existe consenso entre productores y especialistas para clasificarlo como tal dentro del arte radiofónico o radioarte. Esto debido a que algunos lo definen como un género periodístico, ya sea como un subgénero del reportaje, según Ángel Faus, o un género de monólogo con narración de hechos sin sesgo de subjetividad, de acuerdo a Mariano Cebrián Herreros (Martínez Costa y Damas, 2004), híbrido (Deleu, 2013) o artístico (Iges, 1997). El término documental sonoro en español traducido del inglés, *feature*, por Luc Ferrari, reúne tres condiciones básicas para poder valorarlo como género artístico radiofónico y diferenciarlo de otros tipos de documentales, más cercanos al periodismo

¹ Universidad de Chile
Email: raul.rodriguez@u.uchile.cl. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2223-3465>

y la objetividad, como veremos más adelante: primero que sobre la base de hechos reales cuenta la historia con medios sonoros y artísticos; los límites entre la realidad y la ficción son muy porosos (De Beauvoir, 2015); y es un género de autor (Godínez, 2019) que envuelve en sí toda una creatividad en torno a la estructura y forma estética que asume la obra. Este y otros aspectos conceptuales discutiremos, como las diferentes acepciones que toma en distintas tradiciones este híbrido de periodismo y arte. Lo cierto es que desde el renacimiento del género en las radios públicas norteamericanas a fines de los '90 (Biewen, 2010), y luego con el auge del podcasting, tras el éxito mundial del podcast estadounidense *Serial* (2014), un *spin off* de los creadores de *This American Life*, *National Public Radio* (NPR), se está revitalizando el estudio de estas producciones sonoras basadas en hechos reales. (Madsen, 2005, 2010; Lindgren, 2016; Mc Hugh, 2012, 2018). Además, el escenario convergente puede ser la ocasión para revivir el radioarte y el drama (Ballesteros y Martínez, 2019), y una ocasión para arriesgar más y experimentar con los géneros (Godínez, 2014). Tanto estas dificultades como oportunidades pueden aprovecharse en esta nueva etapa transmedia, que combina lenguajes y apuesta por mayor participación e interacción con la audiencia, para rescatar la herencia del arte radiofónico y del documental sonoro, el que vive a inicios del siglo XX su primera etapa de vida. Esta discusión es más rica aún, ya que la radio se nutre de las vanguardias de aquella época, es decir, de un arte no convencional y subversivo expresado en la antena. El nuevo medio fue voz y manifiesto de estos movimientos estéticos y sus experimentos artísticos sonoros, que tendrán su expresión en la música concreta de finales de los '40. El documental sonoro promueve una perspectiva crítica, innovadora y subversiva respecto de las formas tradicionales de hacer y escuchar radio, como también una sensibilización en torno a los problemas más acuciantes que enfrenta un país o comunidad. Si bien existen estudios que debaten conceptualmente sobre el documental sonoro (Bialek, 2014; De Beauvoir, 2015; Lechuga, 2015; Da Silva y Lopes de Oliveira, 2020), abordan momentos históricos o algunas etapas del documental (Goody, 2018; Maurushat, 2014), y actuales manifestaciones o formas que adopta (Pawlik, 2014; Gutiérrez, Sellas y Esteban, 2019; Legorburu, Edo y García González, 2021), no existe un estudio que analice su evolución histórica y profundice en su relación con el arte radiofónico. Esto considerando el centenario de la radio y los casi 100 años del documental sonoro, pues las primeras producciones datan entre 1928 y 1930. Tampoco ha habido un mayor esfuerzo para discutir sobre el género, conceptos clave, estructura y derivaciones más actuales, a través de los podcast nativos.

2. Metodología

El presente artículo se trata de un estudio cualitativo, de carácter teórico-conceptual sobre el documental sonoro y el arte radiofónico, a través de un método diacrónico-histórico, en el que se ha aplicado la investigación bibliográfica y documental. La aplicación del método histórico contempla cuatro fases de investigación para llegar a reconstruir una historia (Ruiz Berrio, 1976). Estas comprenden: la heurística (hallar y clasificar los documentos), crítica (análisis crítico de los mismos, tanto en su autenticidad como en su sentido o significado), hermenéutica (interpretación histórica de los datos) y exposición de la historia que se busca contar. Para ello se acude a fuentes confiables, considerando tanto la naturaleza de los documentos (diversos tipos de escritos, sonoros, audiovisuales), como los tipos de fuentes (primarias, secundarias, etc.). El hallazgo y revisión significa un primer estudio de los documentos para conocer su alcance y sus limitaciones, y luego clasificarlos y analizarlos críticamente. En este caso se hallaron 55 fuentes, que componen el corpus de la investigación. La revisión de éstas consideró 25 fuentes generales relacionadas al estudio de la radio (como campo, como lenguaje, etc.) y el arte radiofónico (su historia, evolución y géneros que lo componen). A su vez se detectaron y consultaron 30 fuentes especializadas, entre artículos científicos y capítulos de libros, que adoptan como objeto específico el documental, en sus aspectos históricos, conceptuales, creativos, narrativos o estéticos. Dentro de estas fuentes específicas se incluyeron aquellas vinculadas a las nuevas formas que asume el documental a través del podcast narrativo o *audio storytelling* principalmente. Tras el hallazgo y revisión, que supone estar al día de lo publicado sobre el tema que se pretende investigar, se pasó al análisis de la documentación en sí, “entendida como una estrategia metodológica de obtención de información” (Valles, 2007: 119), con el deseo de elaborar reconstrucciones históricas. Después de ello se procedió a la interpretación de los documentos considerando la diversidad conceptual, sus principales características, como sus contextos y la proyección del género. En un estadio exploratorio descriptivo de este estudio, la interpretación cobra relevancia, ya que “diferentes tipos de textos tienen que ser comprendidos en el contexto de sus condiciones de producción y lectura” (Hodder, 1994: 394). Pese a los inconvenientes que pueda tener la selección, la naturaleza misma del material documental y la interpretación múltiple y variada, la ventaja de la interpretación está atravesada por el reconocimiento de sus límites, señala Valles. Tomando en cuenta dichos alcances y límites, el punto de vista resulta fundamental. Tuchman (1994) lo confirma: “Para captar información histórica, uno debe tener un punto de vista, incluyendo un marco de referencia interpretativo que incluya alguna noción del ‘significado’ de la historia” (Tuchman, 1994: 306). Esto implica considerar las teorías postmodernistas, como las postestructuralistas, que no hablan de verdad u objetividad sino de multiplicidad de significados, lo que no significa una interpretación incorrecta, sino que es consciente de sus límites y de la pregunta que guía al investigador del estudio. Las 56 fuentes, entre generales y específicas, fueron sometidas a un análisis crítico con fines de interpretación, las que permitieron reconocer las influencias del arte radiofónico y las principales señas y características del documental sonoro hasta la actualidad.

3. El arte en (de) la radio

El arte radiofónico o radioarte forma parte del amplio campo del arte sonoro de inicios del siglo XX, en el que también conviven la poesía sonora, la escultura sonora, la instalación y la performance, entre otros. El radioarte, según Robert Adrian (1990), es el uso de la radio como medio para hacer arte. Es decir, no es un mero difusor de proyectos o piezas artísticas radiales o sonoras (Camacho, 2004), sino que rompe con los patrones tradicionales de escucha y de la seguridad acústica de lo que “acostumbramos a escuchar”. Es el “extrañamiento” o “interferencia” al que hace referencia Iges (2004) cuando habla del arte radiofónico. Una de las primeras obras de radioarte son las *Cinco Síntesis Radiofónicas* de Filippo Marinetti (1933), compuestas por la alternancia de sonidos, ruido y silencio. Este interés por la radio como medio de trabajo artístico fue también la preocupación de Rudolf Arheim (1980) quien vio en la radio todo el potencial como medio expresivo y estético, a través de la música, la palabra y el ruido. A su vez, este arte en la radio, o arte de la radio como lo entendía el productor alemán, Klaus Schöning, de la *Westdeutscher Rundfunk* (WDR), se ve influenciado con los movimientos estéticos “principalmente las vanguardias de posguerra (surrealismo, dadaísmo, futurismo) y la música radiofónica (música concreta y música electrónica, cuya combinación originó la música electroacústica)” (Ramos y Garayalde, 2011: 149). El futurismo, como primera vanguardia del siglo XX, exalta la experimentación con el sonido y el ruido, que son aspectos concretos y definitorios de la obra artística. *L'arte dei rumori* (El arte de los ruidos) (1913) de Luigi Russolo marca un hito para el arte acústico posterior, con la irrupción de la música concreta y experimentos electroacústicos. 20 años después, *La radia* (La radio futurista) de Filippo Marinetti y Pino Masnata (1933) reivindica, a modo de manifiesto, el medio de comunicación como un nuevo arte, que transforma la relación entre tradición e innovación sonora y acústica. En Alemania, con la introducción de la radiofonía a finales de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), se comienza a explorar la radio en su dimensión acústica, tal como lo explica Burkhard (2004) sobre la República de Weimar (1918-1933). En 1927, el vuelo del aviador Charles Lindbergh sobre el Atlántico fue recreado por Bertolt Brecht a través de coros y voces, aunque sin una estructura radiofónica definida. Esta obra sería pionera por su carácter experimental y abriría el paso al *Hörspiel*, un género de ficción que incluye elementos de arte radiofónico. Toda esta experimentación será la que heredará el *neues Hörspiel* de los años '60, el cual se hermanará con la producción del *feature*, aunque tendrán sus distinciones. Kurt Weill, compositor radiofónico y colaborador de Brecht en obras magistrales como, *La ópera de los tres cuartos* (1928), destacó las posibilidades del medio y conceptualizó el arte radiofónico, que no solo estaba compuesto por música y palabras, sino que añadía algo nuevo: sonidos de voces humanas, animales, ruidos y sonoridades grabadas al micrófono. La dramaturgia del *Hörspiel*, término acuñado por Hans Siebert von Heister y literalmente traducido como “juego de la escucha” o “escucha-juego”, “se asienta en el principio de la imaginación, puesto que con medios concretos todavía no se pueden producir o imitar sonidos en esta época monovocal” (Burkhard, 2004: 5). En esta primera etapa de entreguerras, la adaptaciones literarias eran mera reproducción y en condiciones frágiles. Sin embargo, “el drama radiofónico se encontraba en una situación considerablemente mejor que los reportajes², porque normalmente no era necesario salir del estudio” (Pleszkun-Olejniczakowa, 2014: 274). Pese a estos obstáculos, el documental sonoro da sus primeras señales y vive su primera etapa desde fines de los '20 hasta inicios de los '60 cuando comienza la transmisión estereofónica y los medios técnicos permiten salir del estudio con mayor facilidad. *Salamanca* (1929) de Leopoldo Alonso es autor del primer documental sonoro en España; en la Unión Soviética, *Plan velikikh rabot* (El plan de los grandes trabajos) (1930) de Abram Room es considerado el primer documental sonoro en ese país; y *Hallo! Hier Welle Erdball!* (Hola!, aquí ola globo) de Fritz Bischoff (1928) y *Wochenede* (Fin de semana) de Walter Ruttmann (1930) son las primeras obras de este tipo en Alemania. El “film sin imágenes” de Ruttmann, que correspondió a una petición del director de Radio Berlín, Hans Flesch, de hacer una pieza de vanguardia, inauguró el género y marcó un antecedente del paisaje sonoro posterior. Ruttmann después de recorrer un fin de semana y grabar los sonidos de Berlín los ensambló como una imagen acústica, prescindiendo “de una narración tradicional como principio organizativo fundamental” (Wodianka, 2018: 163). Si bien, desde lado y lado se atribuyen la paternidad sobre estas obras, ya sea desde el cine, la radio, o desde la experimentación, lo cierto es que las fronteras y el cruce de lenguajes se ven posibilitados por el nuevo medio. Así el *Hörspiel*, que comenzó como un drama radiofónico de ficción incorporando la creación musical y sonora en la primera fase experimental de la radio, después se vio influenciado por dos enfoques, desde fines de los '20 hasta después de la Segunda Guerra: “la primera dirección (...) ve los límites entre géneros ficticios y no ficticios abolidos, retomando elementos estilísticos de la nueva objetividad. La segunda dirección aboga por una literarización de la radiodifusión” (Schneider en Huwiler, 2005: 95). El primer enfoque posibilitó el desarrollo del documental en un complejo periodo de entreguerras, con el uso estratégico de la radio como propaganda. Un año antes del ascenso de Adolf Hitler al poder, Richard Kolb, publicó una colección de ensayos sobre el potencial artístico del nuevo medio, con el título *Das Horoskop des Hörspiels* (El horóscopo de los radiodramas, 1932), en el que destacaba su vinculación con el cine y el radioarte absoluto, como lo entendía Well (Maurushat, 2014). Burkhard aclara que una vez terminada la Segunda Guerra Mundial se vuelve a desarrollar una radio artística. “Esta dimensión llevó a las instituciones radiofónicas que ya habían sido nuevamente controladas democráticamente y desestatalizadas a un nuevo florecimiento, en el que el *Hörspiel* y el *feature* se integraron desde los años cincuenta como marcos literarios muy valorados por la opinión pública” (2004: 3). Es decir

² Entendidos como features o documentales sonoros. Ya veremos sus alcances en el apartado 3.3.

esta integración permite la combinación de elementos de ficción con narrativas documentales, con una intencionalidad artística. Mientras en Estados Unidos, un imprescindible es Norman Corwin, quien inaugura la tradición del *radio documentary* o documental radiofónico en la CBS, EE.UU. Si bien no existe consenso absoluto en las definiciones, como argumentaremos más adelante, el documental radiofónico, a diferencia del *feature* inglés, se considera un género periodístico de actualidad. Este combina, como fue la propuesta inicial de Corwin, hechos reales con poesía y comentario social, con el objetivo de imprimir “color” a los acontecimientos en esta nueva narrativa radiofónica. *We Hold These Truths* (Sostenemos estas verdades, 1941), que conmemora el 150 aniversario de la Declaración de Derechos de los Estados Unidos, se transmitió ocho días después del ataque a Pearl Harbor y fue un fenómeno de audiencia, o *The lonesome train* (El tren solitario, 1944), calificada de “ópera balada” o “cantata popular”, mezcla drama y documental, con lecturas, poesía y música original (Mc Hugh, 2014). En Reino Unido, el impulso para desarrollar los *features* fue gracias a Laurence Gillian, posterior director del departamento de *feature* de la BBC (1946-1964) y subdirector desde 1936. Aun cuando el concepto se remonta a 1928 con la contribución de Lance Sieveking en *The Kaleidoscope* (El caleidoscopio) (Madsen, 2005). Este espacio fue pionero de una radio moderna que experimentaba con el arte del sonido. Los *features* se volvieron cada vez más importantes unos años antes de la Segunda Guerra, cuyas producciones crecieron de cinco en 1933 a más de doscientos en 1938 (Thomas en Goody, 2018). Para Madsen la “edad de oro” del *feature* en la BBC comienza durante la Guerra con más de 20 escritores y compositores hacia 1946 (Madsen, 2010). Lo interesante es que los *features*, con una carga constante de moral, se transformaron: “Con la serie *Home Front* que Gilliam propuso a fines de 1939, las imágenes de la Inglaterra rural fueron reemplazadas por relatos de diversos personajes nacionales y regionales contemporáneos” (Goody, 2018: 195-196), lo cual enriqueció el documental con historias “humanas”. Es decir, se pueden producir historias sobre la base de hechos reales con un tratamiento dramático y una atmósfera que potencie el guión. Así podemos reconocer la relación estrecha del radiodrama con el documental, su vínculo con las vanguardias y la influencia del cine, del cual podría haberse recogido el término *feature* (Madsen, 2010). Estos elementos ya revelan la hibridez del género y la importancia que toma el sonido y la atmósfera acústica en estas producciones, como se dará en mayor medida en la siguiente etapa.

3.1. Los productores salen del estudio

Después de la Segunda Guerra, la radio artística en Alemania comienza nuevamente a florecer dándose también un mayor desarrollo conceptual. Pese a la integración que se da entre el *Hörspiel* y el *feature* una vez terminado el conflicto bélico, como indicada Burkhard, se inicia un desplazamiento paulatino del *Hörspiel* hacia uno nuevo, *neues Hörspiel* en la década del '60, del cual su impulsor será Klaus Schöning. Este *neues* rompe con la tradición del radiodrama clásico para buscar nuevas sonoridades. “No es un género musical ni literario, sino simplemente un género acústico de contenido indeterminado”, lo definió el compositor de la WDR, Mauricio Kagel (Kagel en Iges, 1997: 95). Mientras el *feature*, siguiendo el modelo de la BBC, reemplazó conceptos usados como *Hörfolge* y *Hörbilder* durante la época nazi (Madsen, 2005). El *Hörbilder* fue el concepto usado para describir “imágenes sonoras” o “escuchar imágenes”, mientras que *Hörfolge* se define como una serie radiofónica con un sentido literario y artístico como el *feature*, aunque también era entendido como reportaje (Madsen, 2018). Pese a la inspiración que provocaba en los reporteros de radio de la República Democrática Alemana (RDA) este modelo de radio de la BBC, en el resto del este soviético el término reportaje, como sinónimo de documental, continuará predominando en el quehacer de los productores (Bialek, 2014). Aun cuando estas disyuntivas conceptuales siguen vigentes, la discusión de fondo era de qué manera el arte radiofónico cobra autonomía artística. Aquí concurren tres aspectos importantes: de qué forma se dan las producciones radiofónicas creadas especialmente para la radio, cuyo proceso ya se venía dando paulatinamente hace unos años; el lugar que toma la palabra como elemento preponderante o no, frente a otros recursos sonoros; y finalmente cómo los productores dejan los estudios para enfrentar la realidad y capturar el “sonido ambiental o salvaje” (Mc Hugh, 2012), ayudados por los nuevos avances tecnológicos. Desde fines de los '50, y propiamente tal desde los '60, se da la bifurcación más acentuada, que permite que el documental adquiera carácter propio: “La separación de la producción de *Hörspiel* y de *feature* hizo que la representación de los debates políticos y de las cuestiones sociales se reservara al *feature*, mientras que el *Hörspiel* se orientaba hacia la poética de la palabra” (Huwiler, 2005: 96). En Reino Unido, en los años '30 ya el productor de la BBC, Olive Shapley, había transmitido las voces de los trabajadores y en los '40, el productor de la misma cadena, William Robert Rodgers, exploró la historia oral, a través de largas entrevistas, en su serie *Radio Portraits*. Sin embargo es durante los '50 que el productor del medio público británico, Denis Mitchell, apostó por voces auténticas y sin un narrador, en la serie *People Talking* (1953-1958). En *Lorry Harbour* (1952) se centró en los conductores de camiones y los cafés de las carreteras, mientras en *The Drifter Sort* (1953) presentó vagabundos, músicos callejeros y personas sin hogar. “En un nivel estético, Mitchell quedó cautivado por los aspectos auditivos de sus entrevistas” (Mc Hugh, 2012: 38), lo que revela una nueva estética sonora que marcará esta segunda etapa del documental. Con el cambio a la transmisión estereofónica, la radio dialoga más fuertemente con el cine y la apertura a la profundidad de campo va multiplicando las experiencias y el ensayo con el sonido. El registro magnético en cinta transformó la industria musical y sonora, y para fines del '50 la mayoría de las grabaciones estaban masterizadas y desde 1963 el casete compacto asegura portabilidad. El documental se libera de los estudios y de las grabaciones alámbricas “para recoger del mundo exterior el sonido original de la historia contada. A partir de allí, los productores se dieron cuenta de que el género permitía

ahora una versatilidad temática ilimitada, mayor credibilidad y un potencial emotivo enorme” (Lechuga, 2015: 71). Esta nueva etapa del género, con emisiones en directo y con grabaciones que eran recogidas en la calle, dota al mensaje del documental de un compromiso político y otorga un rol activo al receptor (Wisher, 2004). Estos son signos de la nueva etapa o del resurgir del documental con las nuevas condiciones técnicas y una realidad que seduce al autor para poder grabarla y narrarla. Las formas artísticas de la radio, a contar de los ‘60 “se extendieron a otros géneros, como el radioarte, la poesía sonora, el *text-sound composition*, el *ready made* acústico, el collage sonoro y el paisaje sonoro, entre otros muchos” (Camacho, 2004: 2). Para Madsen, el documental renace definitivamente hacia fines de los ‘60 en la radio pública europea, con un valor que no solo es estético, cultural o textual, sino que se relaciona con la cultura de las ideas de aquella época, tanto con el cine y la literatura como con la historia real, que cobra vigor con el Mayo del ‘68 en Francia. De ahí nacen espacios como el *Atelier de Création Radiophonique* (Atelier de Creación Radiofónica, ACR, 1969), de Radio Francia, que experimenta y mezcla géneros y formatos. René Farabet, del *Atelier*, decía con justa razón que el Mayo del ‘68:

“Puso en tela de juicio todas nuestras ideas sobre la radio. La radio estaba entonces hasta ese momento ‘en la nevera’, congelada, en zapatillas. El ‘68 sucedió en la calle. Fue un fenómeno del exterior. El desafío era conocer este mundo, no simplemente hacerlo llegar a la radio” (Bridson en Madsen, 2005:193).

Eso abrió infinitas posibilidades para crear documentales y abrir un espacio en la radio para ellos. Madsen califica esta etapa del *radio feature* como la “nueva ola” del “filme sonoro, radiomontaje, radio filme y documental de creación” (Madsen, 2005: 190) lo que revela la riqueza conceptual y de formas que asume el género. En 1953 se incorporó esta categoría al Prix Italia (1948) destacándose trabajos tan importantes como la producción de Witold Zadrowski de la radio polaca, *śmierć słonja* (La muerte de un elefante), que obtuvo el Prix de 1966 en la categoría documental, donde se reconoce el alto potencial artístico de este “reportaje sonoro” al ser grabado en África en un safari (Pleszkun-Olejniczakowa, 2014). Más reciente es *Kinder von Sodom und Gomorra* (Hijos de Sodoma y Gomorra: por qué los jóvenes africanos huyen a Europa, 2009), del alemán Jens Jarisch, quien recibió, además del Prix 2010 y el premio Ondas 2010, el premio *Director’s Choice Award* en el *Third Coast International Audio Festival*, por su versión en inglés realizada por la australiana Sharon Davis, en 2011. Jarisch es heredero de la tradición alemana de Peter Leonard Braun (Mc Hugh, 2012), quien fue el fundador de la *International Features Conference* (Conferencia Internacional de Features, 1974) y dirigió el *Sender Freies Berlin* (SFB), el departamento más grande de documentales en Alemania. Braun, quien fue precursor en el uso de la grabación estéreo en terreno, con su compañero Klaus Lindemann, es célebre por su obra *Bells in Europe* (Campanas en Europa, 1973), que cuenta la historia europea a través del sonido de las campanas. Es una larga lista de eventos, premios y de creaciones traducidas a otras lenguas, cuyo punto en común, es que son historias reales, que nos interpelan con una estética sonora delicada y exquisita para seducir al oyente. Camacho (2004) se lamenta de que estos movimientos artísticos sonoros no tuvieran repercusión en América Latina en las últimas cuatro décadas del siglo XX, a diferencia de Estados Unidos, Canadá y Europa. Explica algunas razones para ello: la preponderancia de la radio comercial informativa, la necesidad de mayor reflexión de la estética sonora, la supremacía de lo visual por sobre lo sonoro, y pocos recursos económicos para gestionar la radio. Las pocas expresiones artísticas radiofónicas se dan en radios comunitarias, educativas y universitarias. Sin embargo, este panorama cambiaría en los años ‘90 con el renacimiento del documental radiofónico en Estados Unidos. Dicha influencia permitiría el desarrollo del género en Latinoamérica, aunque con más cercanía hacia el documental sonoro o *feature*. También se dará una mayor producción académica en torno al tema, y comenzarían foros y encuentros para su creación y divulgación.

3.2. Documental sonoro o feature

Una serie de conceptos nos refieren al documental como arte radiofónico, desde el *feature*, collage sonoro, *radiomontage*, filme sonoro, hasta el documental de creación. Estos términos nos hablan de una riqueza creativa y experimental, y de un debate no clausurado respecto a los orígenes y formas que asume el género, sobre todo desde la segunda etapa. La matriz más conocida refiere al *feature* inglés (documental sonoro) o *radio documentary* norteamericano (documental radiofónico), la que algunos usan indistintamente. En cambio otros establecen diferencias. Así lo expresa más claramente Chignell (2009):

“*Radio documentaries* y *features* son dos diferentes géneros, pero en muchos aspectos son tan similares que tiene sentido considerarlos en una entrada. Los documentales de radio, como su contraparte televisiva, son relatos fácticos de la realidad a menudo basados en entrevistas, observación y actualidad” (Chignell, 2009: 22).

Mientras, el *feature* lo califica como un “extraño híbrido de radio” basado preferentemente en la dramatización y actualidad editada. Smith contribuye con otras precisiones basadas en la realidad del *radio documentary*: “Idealmente, un documental posee una profundidad de investigación o proximidad a su tema (...) El tiempo que se pasa en terreno es a menudo lo que distingue el documental radiofónico del *feature* o *enterprise report*. La pieza se siente más exuberante, más activa” (Smith, 2001: 6). Es decir, más allá de los diferentes conceptos y culturas radiofónicas que

existen, el *radio documentary* y el *feature* comparten su base de realidad, aun cuando el primero podría estar más cerca del periodismo y el segundo más del arte. Lechuga zanja esta disputa al conceder al *feature* el empleo de recursos de la ficción sonora, lo que lo distingue del *documentary*: “Esta característica distingue al *radio feature* de todos los géneros radiofónicos, ya que sin el apoyo de recursos ficticios que documenten la realidad, la obra se podría camuflar en un documental radiofónico tradicional” (Lechuga, 2015: 94). Chignell reconoce el *feature* como un fenómeno de radio particularmente intrigante y con menor desarrollo actual. Para Beauvoir (2015), por el contrario, se está viviendo un boom del documental sonoro, debido al acceso, a menor costo, a herramientas de grabación portátil, las posibilidades de difusión online que tienen productores y autores para realizar narraciones radiofónicas, una audiencia más receptiva, y el aumento de investigación académica en el tema. Si bien el escenario digital, después del cambio de siglo, es muy distinto al que apreciaba Camacho para el desarrollo de estos géneros artísticos en la segunda mitad del siglo XX en América Latina, el mundo hispanohablante está todavía en proceso de explorar estas narrativas. Una vez entendido aquello que distingue al documental sonoro, como género mixto o híbrido (Lechuga, 2015), siguiendo la propuesta de José Iges, reconoceremos sus principales señas o características. Para Deleu (2013), el documental se constituye sobre la base de otros siete géneros: la entrevista, el reportaje, la conferencia, la lectura, el programa musical, el debate y el *Hörspiel*, los cuales se expresan en varios tipos de documental: de interacción, observación, poético y ficción documental (muy parecido a la propuesta de Tim Crook, quien aplicó a la radio los tipos de documental cinematográfico (Crook, 1999). Madsen (2010) contribuye a la discusión con las películas acústicas que pensaba Braun y que cobran sentido en Francia con la influencia del *Cinéma vérité* de Jean Rouch y Edgar Morin, quienes abren nuevos enfoques a la experiencia auditiva con este cine de realidad. Godinez lo valora “como un rico género radiofónico híbrido entre periodismo y arte; que sirve para contar historias de forma atractiva, apoyándose en el valor narrativo del sonido” (Godinez, 2018: 156). En esa línea Da Silva y Lopes de Oliveira, en la tradición brasileña, entienden el *audiocumentário* como un formato que aprovecha los elementos del periodismo y el arte sonoro para “explorar los sistemas expresivos del lenguaje radiofónico, dando mayor atención al poder evocativo de los sonidos, la estética del contenido y el carácter social de la radio” (Da Silva y Lopes de Oliveira, 2020: 184). Lechuga (2015), por su parte, muestra similitudes entre el *feature* y el nuevo periodismo, ya que existe interés por informar con una perspectiva humanitaria. Bialek (2014) contribuye con el punto de vista del reportaje polaco y de todas las repúblicas soviéticas que asumieron este concepto para referirse al *feature* como una creación acústica de la realidad. Esto dominó en el este de Europa hasta 1990, para después realizar producciones colaborativas entre distintos países, pese a que la traducción de un término a otro no es completamente aceptada aún y “el reportaje radial artístico como el drama radiofónico aún conservan su autonomía genérica” (Pleszkun-Olejniczakowa, 2014: 275). Madsen (2010), recogiendo el trabajo del *Atelier* en Francia, destaca el lugar del autor dentro de lo que se llama el documental de creación, tal como lo hace Mc Hugh (2018), para quien el autor es lo que distingue al *radio documentary* del *feature*, ya que define los elementos sonoros y la manera cómo los incorpora. En definitiva, el documental sonoro pasa a una segunda etapa que estará marcada por cinco aspectos: la salida de los productores de los estudios, las nuevas tecnologías de grabación, diversidad conceptual y de tipos de producciones, la vinculación con el nuevo cine de los '50 y '60, y la narrativa sonora. Esto se expresa en el documental a través de los hechos reales como base de las historias, el empleo de voces y personajes reales, el uso de la ficción y una nueva estética sonora creada por el autor. La etapa siguiente proporcionará otras señas de su identidad y las características que asume en el nuevo contexto digital y de expansión de las narrativas sonoras.

3.3. La época actual

Podemos destacar dos aspectos para comprender esta nueva etapa que surge a mediados de los '90 en Norteamérica y ya desde los 2000 en gran parte del mundo con el nacimiento del podcast: Si ya varios teóricos de la radio reconocen que informar, educar y entretener son los tres principios básicos, Balsebre (1994) y Cebrián (2004) coinciden en destacar sus usos sociales y culturales. “La radio tiene una dimensión cultural y como tal debe ser dinamizadora de la misma en la sociedad, y profundizar en su capacidad para generar nueva cultura mediante la exigencia de máxima creatividad a cada uno de sus productos”, enfatiza Cebrián (2004: 9). Mientras Balsebre valora la radiodifusión como un medio de expresión y entiende que el aspecto estético también es parte de la forma de la composición del mensaje y fuente de creatividad: “la información estética en el lenguaje se genera a través de una excitación sentimental en el proceso comunicativo, y ésta guarda una gran conexión con lo simbólico y lo connotativo” (Balsebre, 1994: 17). Por ello la apuesta por géneros artísticos radiofónicos permite valorar estas dimensiones olvidadas o poco comprendidas de la radio. Por otra parte, la creación del podcasting a mediados de los 2000 ha abierto enormes posibilidades para el mundo del audio y la radio, lo que, a contar de 2014 con *Serial* de Estados Unidos, permitió la proliferación de producciones basadas en historias reales. Esto ha incentivado la investigación en profundidad de los hechos y el uso de diversos géneros para su narración teniendo como eje al documental.

3.3.1. Sobre la radio, el género, las producciones y un análisis posible

A propósito de la experimentación en la radio, Iges (1997) clasifica los géneros artísticos en narrativo-textuales (radiodramas, reportajes, documentales), musicales (desde música concreta hasta *soundscape*) y mixtos o híbridos

(*feature*, *neues Hörspiel* y *text sound composition*). Tomando esta clasificación, Iges (1997) invita a los creadores a salir del nivel narrativo textual para ascender a un nivel estético sonoro, propio de los géneros mixtos. Así la experiencia del oyente también es una experiencia del autor, que concibe, narra y elabora una estética sonora. Esta invita a subvertir las escuchas, se apropia y reelabora las formas más habituales, que toman los géneros híbridos como el *feature*, y también despliega todo su potencial creativo y transformador del entorno. Aquello implica relacionarnos tanto con la forma como con el aspecto más emocional, que estimula la imaginación y la fantasía. En un momento de grandes transformaciones de la empresa radiofónica, la expansión del podcast y una cultura sonora que se fortalece, con el acceso a millones de contenidos sonoros por diversas plataformas y dispositivos, el arte radiofónico vive un tiempo de crecimiento. Este debe considerar, tanto lo que advierte Iges como los cambios que enfrenta la radio y los géneros. Debiésemos considerar desde el concepto de “radiomorfosis” de Prata (2008) hasta el de “radio extendida” de Kischinhevsky (2018), entre otros, quienes sostienen que la mutación del medio sonoro es constante, por lo que no podemos establecer una definición fija. Debido a ello sería apropiado, para nuestros efectos, hablar de un “arte radiofónico expandido” que aproveche las oportunidades del arte, la radio y el sonido, con una mayor conciencia y compromiso para la interrelación y participación del oyente actual. Aun cuando el documental sonoro contempla tanto en sus temáticas como en sus objetivos una escucha más atenta y sensible, que nos dispone a una inmersión y, por qué no, a modificar nuestras realidades, esto todavía está en un estado menor de comprensión y desarrollo. Lechuga entiende que el documental debe hacerse de manera urgente en la coyuntura social actual, ya que asume que: “es un género artístico radiofónico innovador y conveniente, en el sentido de que atiende a las necesidades artísticas y creativas de la radio” (Lechuga, 2015: 9), pero que también demanda al radioescucha a ser más sensible y consciente de su contexto. El objetivo del documental sonoro o *feature*, según se defina por los productores en español o de la tradición inglesa, es que la historia de los personajes llegue a los oyentes, con una narración acústica que busca la emotividad, empatía y participación de la audiencia (Mc Hugh, 2012). Entre los géneros radiofónicos, el documental es probablemente el que más trabaja ese vínculo valiéndose del poder evocativo de las palabras y de los sonidos (De Beauvoir, 2015; Romero, 2018). Una herramienta metodológica para lograr aquello es la historia oral, que contribuye a identificar a los oyentes con dichos relatos y personajes. Mc Hugh (2012) la califica como un subgénero en particular: *Crafted Oral History Radio Documentary* (Documental radiofónico elaborado sobre historia oral, CORHID) que puede ser empleada en el *feature* o *radio documentary*. Y esto no es nuevo, sostiene Mc Hugh, ya que lo escuchamos en el trabajo de Corwin en Estados Unidos y Mitchell en Reino Unido, entre otros, y más recientemente en el programa de radio (1995) y después podcast (2006) de la *Chicago Public Radio*, *This American Life*, que sería un ejemplo del uso de este subgénero. La historia oral está vinculada fuertemente con el documental y las creaciones de no ficción, que permiten comprender la condición humana importando la “verdad emocional” de los personajes. Identificar la historia oral como una herramienta favorece el reconocimiento de los elementos que componen hoy en día el documental. Como acercamiento a una propuesta de análisis del *feature*, algunos autores ya han planteado pistas para su estudio. Bialek (2014), después de analizar 12 reportajes sonoros, entre 2002 y 2010, concluye que existen tres aspectos que los distinguen: situaciones dramatizadas, las que sin perder la “verdad histórica” buscan ofrecer un relato más confiable o creíble. Esto se condice con los planteamientos de otros investigadores (Lechuga, 2015; Godinez y Rodríguez, 2020; Legorburu; Edo y García González, 2021; entre otros). Un segundo elemento serían las secuencias narrativas extendidas, que son una herramienta para enriquecer el trabajo y ayudar en la construcción de imágenes sonoras. Un tercer aspecto que valora Bialek son los personajes. Al respecto, Godinez (2018) resume bien los postulados de Bialek que se toman de la ficción: “de hecho nos valemos de sus recursos para la construcción: personajes, estructura narrativa, escenas, conflicto, recursos (música, uso de planos con la cámara/grabadora, etc.)” (Godinez, 2018: 155). A la mezcla entre realidad y ficción se suman otros cinco puntos importantes: la profundidad en la investigación de un tema, tratamiento estético de la información, duración y estructura narrativa (Lechuga, 2015) y el lugar del autor (Madsen, 2010; Mc Hugh, 2010; De Beauvoir, 2015). Mientras el documental sonoro puede incluir hoy “entrevistas, testimonios, paisajes sonoros, ficción, audios de archivo, experimentación sonora, narración” (Rodríguez y Godinez, 2020: 50-51). En *Radio Doc Review*, una revista australiana online fundada en 2013 por Mc Hugh, un panel de expertos, investigadores y productores toman como matriz de análisis las características óptimas que debiese tener una historia contada en audio, donde la ética y la relación con la audiencia son elementos insoslayables, en un entorno sonoro y transmedia:

“la fuerza de la narración, la coherencia dramática, la originalidad y la innovación; construcción periodística y arte sonoro; emotividad, empatía y participación de la audiencia; profundidad de la investigación, la ética, y la complejidad de la representación de los personajes” (Mc Hugh, 2018: 126).

Unos de los formatos que está posibilitando el desarrollo del documental es el podcast, tanto en su acceso como en la cantidad de producciones que podemos encontrar (Julie Shapiro, comisaria del *Third Coast International Audio Festival* decía que el “*audio storytelling*” se está volviendo atractivo y sexy, gracias al podcasting y las ventajas que tiene grabar y producir historias de audio con tecnologías digitales). Lo que antes era un obstáculo insalvable por la condición efímera de la radio, hoy es una alternativa a través de la radio a la carta, las plataformas de podcast y sitios especialmente creados por productores. La situación es mejor en Norteamérica, Australia y Europa. *Radiotopía*

en Estados Unidos, *Radio Ambulante* de la *National Public Radio* (NPR), la *BBC Audio* en Reino Unido y algunas radios públicas francesas, como *France Culture*, *France Inter*, *France Bleu* y *Arte Radio* tienen espacio para el documental. Lo propio hace *Radio Televisión Española* (RTVE) y *Podium Podcast* de Prisa España, que fue pionero en la creación de historias para podcast nativos; la *WDR*, en Alemania; y la *Kunstradio*, de Austria, entre otros medios europeos. Mientras en América Latina el documental sonoro está en vías de desarrollo y mayor expansión de productores. Desde el *Centro de Producciones Radiofónicas* (CPR), hasta el reciente lanzamiento de podcast *Al Oído* de Radio Televisión Nacional de Colombia (RTNC). También espacios para su escucha y análisis, como la *Bienal Internacional de Radio* (inaugurada en 1996) y el *Foro de Documentales Sonoros en Español* (Sonodoc) han permitido un mayor reconocimiento del género. El rol de productoras, como *Podimo* y *Adonde Media*, y productores independientes está siendo crucial en esta etapa, ya que utilizando el podcast como formato, están renovando las narrativas sonoras en español con propuestas híbridas, innovadoras e inclusivas del documental (Las Raras, Lunfa. fm, etc.). La clave del “éxito” de estas producciones y su distribución por múltiples agregadores es la “actitud sonora”, la serialidad y el empleo de técnicas de fidelización del oyente. (Legorburu; Edo y García González, 2021). Es decir se expande el documental sonoro, con historias reales con sonidos y con perspectivas personales y subjetivas, sin estar sujeto al tiempo y espacio radiofónico tradicional. A esto se le está llamando *Personal narrative journalism* (Periodismo narrativo personal) (Lindgren, 2016) o podcast narrativo (Gutiérrez, Sellas y Esteban, 2019). “Pese a la escasa experiencia en el campo del documental sonoro de la radio española, el balance de la evolución de este tipo de producciones puede considerarse positivo dado el nivel alcanzado por la mayoría de proyectos de podcast narrativos realizados” (Gutiérrez, Sellas y Esteban, 2019: 148). Entre ellos *Le llamaban padre* o *V, las cloacas del estado* destacan como pioneros en España. María Jesús Espinosa, directora de *Podium* confirma este escenario: “El periodismo ha hallado en el podcast una forma de darle un nuevo significado al periodismo narrativo. Los formatos más potentes de podcast de no ficción actualmente son el documental sonoro, las piezas de investigación y los llamados *daily podcast*” (López, 2021).

Estados Unidos es el que lidera el mundo del podcast con estos enfoques, donde la premisa, detrás de este éxito, es la empatía. Esta facilita la conexión con el oyente, despierta las emociones y genera la inmersión de parte del auditor. Estudios de psicología destacan que la empatía es la clave ya que “sirve como catalizador para las emociones de los medios, y los procesos empáticos transforman emociones mediáticas para su propio uso en la vida real” (Wirth y Holger, 2004: 25). Además el auditor de podcast se ve envuelto en un proceso más íntimo. “Esto sugiere que los oyentes de podcast no solo están menos distraídos, sino también potencialmente más comprometidos con la experiencia” (Berry, 2016: 13). Es decir, los podcast narrativos, con estos enfoques subjetivos, permiten sacar buenos dividendos para la producción de documentales sonoros en este nuevo entorno digital, considerando la participación más activa de la audiencia y la creación de comunidades en torno a estas producciones.

4. Conclusiones

La primera etapa del arte radiofónico durante la década de 1920 permitió el desarrollo inicial del documental, gracias a la expresión de las vanguardias y la experimentación sonora y acústica. Mientras su fase joven-adulta se da desde los años ‘60, ayudada por la revolución técnica y cultural, que comienza a fines de la década anterior. Si ya la primera etapa se había confiado en la radio como medio disruptor de las convenciones estéticas, acústicas y políticas, y a lo sonoro, como un campo de experimentación, en esta segunda etapa se toma conciencia del ecosistema sonoro en el que vivimos. Se sale del estudio con nuevos medios de grabación y se aprecia el valor de la historia frente a los “oídos” y las voces y personajes reales. Esto serán fuentes inspiradoras, al igual que el cine de realidad de la época, para que los productores puedan responder a los problemas sociales. La etapa adulta madura del documental, como género híbrido, vive su momento presente. Hay una rica historia del documental sonoro o *feature*, a lado y lado del Atlántico, sobre todo en las radios públicas y en colectivos o movimientos sonoros. Animados por el podcast y la expansión del mundo del audio pueden estar viviendo un noviazgo serio con el documental, con los distintos géneros y recursos que se utilizan y las formas variopintas que asume. Tal como lo reconoció Beauvoir, la realidad merece ser contada. Segundo, el internet permite amplia difusión y acceso a bajo costo a equipos portátiles de grabación y herramientas online de edición y postproducción; y tercero, varios creadores, aburridos de la radio tradicional, han visto una posibilidad de innovar en el formato y superar las narrativas clásicas radiofónicas, como señala Iges. Lo cierto es que este género de no ficción, que emplea con más libertad recursos de la ficción, fomenta la radio creativa y contribuye al “arte radiofónico expandido” al aprovechar todo el valor que tiene la radio como medio expresivo y estético, tal como planteaban Arnheim y Balsebre. Esto se convierte en un incentivo para renovar la radio y alimentar el podcast con producciones que nos sacan de la escucha habitual de los medios. Además que expresan un compromiso político y de transformación, según la perspectiva del autor, cuya dimensión no está explorada y puede ser una continuación de este estudio. La producción de un documental requiere mayor tiempo y dedicación en su composición o factura, sin embargo, los elementos técnicos a los cuales es más fácil acceder hacen posible una experiencia auditiva diferente. En sus aspectos conceptuales, una definición más realista nos permite jugar con la hibridez y flexibilidad del formato, teniendo a los hechos reales como base para después ser expresados

por medios periodísticos, artísticos y sonoros. A su vez la convivencia de varios géneros y recursos, como la ficción, archivos, paisajes, etc., hacen del documental una propuesta única que busca la inmersión del auditor para vivir una experiencia en la escucha. Así lo explicamos, en la etapa más reciente, con la historia de vida, como subgénero, o el formato de podcast narrativo que potencian la dimensión personal y emocional. Sus fundamentos estéticos, autorales y de vinculación activa con los oyentes son aspectos fascinantes, ya que la construcción sonora, el punto de vista y el rol del auditor convierten al documental en un ejercicio consciente con un entorno sonoro diferente. Algunas categorías para su análisis, que condensan aspectos históricos con aquellos más recientes del género son: la investigación en profundidad de hechos reales, personajes, estructura narrativa, estética sonora, perspectiva autoral y uso de géneros radiofónicos, tanto periodísticos como artísticos. Así se dan enormes posibilidades para el arte radiofónico y el documental sonoro, al abrazar historias con la participación de personas, grupos o comunidades desplazadas de los micrófonos. Es decir, la forma y el fondo son alterativos del proceso de comunicación radiofónica convencional y de la oferta de contenidos, tal como lo hicieron las vanguardias en los inicios de la radio y se está haciendo hoy en Norteamérica, Europa, Australia y con más empuje que antes en España y Latinoamérica.

5. Referencias bibliográficas

- Adrian, R. 1990. “El manifiesto de radioarte”, Kunstudio (en línea) disponible en <http://www.kunstradio.at/TEXTS/manifeso.html>
- Arnheim, Rudolf (1980). *La estética radiofónica*. Barcelona: Gili.
- Berry, Richard (2016): “Podcasting: Considering the evolution of the medium and its association with the word ‘radio’”. En *The Radio Journal International Studies in Broadcast and Audio Media*, Vol. 14, Nº 1, pp. 7-22.
- Ballesteros, Tito & Martínez, Graciela (Coords.) (2019): *¡La radio vive! Mutaciones culturales de lo sonoro*. Quito: Ediciones CIESPAL.
- Balsebre, Armand (1994): *El lenguaje radiofónico*. Madrid: Cátedra.
- Bialek, Monika (2014). “Radio documentary in times of media convergence” en Oliveira, Madalena, Stachyra, Grażyna y Starkey, Guy (Eds.): *Radio: The Resilient Medium, Centre for Research in Media and Cultural Studies*, United Kingdom, University of Sunderland, pp. 257-265.
- Biewen, John & Dilworth, Alexa (Eds.) (2010): *Reality Radio*. New York: The University of North Carolina Press Chapel Hill – The Center for Documentary Studies at Duke University
- Burkhard, Hans (2004): “La radio como una instalación sonora cotidiana”. En *Revista Telos*, nº 60, pp. 1-10.
- Camacho, Lidia (2004): “Entre Ariel y Calibán”. En *Revista Telos*, nº 60, pp. 1-9.
- Cebrián, Mariano (2004): “La creatividad en el contexto de la radio actual”. En *Revista Telos*, nº 60, pp. 1-10.
- Checa, Antonio (2003): *Fuentes sobre radio. Un siglo de bibliografía internacional*. Sevilla: Mergablum.
- Chignell, Hugh (2009): *Key concepts in radio studies*. London: Sage publications.
- Crook, Tom (1999): *Radio drama: theory and practice*. New York: Routledge.
- Da Silva, João y Lopes de Oliveira, Diogo (2020): “Audiodocumentário no cenário podcasting: por um rádio independente e de caráter social”. En *Radiofonias — Revista de Estudos em Mídia Sonora*, Vol. 11, nº1, pp. 182-199.
- De Beauvoir, Charlotte (2015): “El documental radiofónico en la era digital: nuevas tendencias en los mundos anglófono y francófono”. En *Revista Razón y Palabra*, nº 90, pp. 1-27.
- Deleu, Christophe (2013): *Le documentaire radiophonique*. Paris: Éd. L’Harmattan/Ina.
- Fernández Sande, Manuel y Peinado, Fernando (2012): “La empresa radiofónica actual”, en Gallego, Juan y García Leiva, Trinidad. (coords.): *Sintonizando el futuro: radio y producción sonora en el siglo XXI*. Madrid: Instituto RTVE, pp. 29-59.
- Galán, Rafael, Herrero, Francisco, Vergara, Martha y Martínez, Cruz (2018): “Estudios sobre el podcast radiofónico: revisión sistemática bibliográfica en WOS y Scopus que denota una escasa producción científica”. En *Revista Latina de Comunicación Social*, nº 73, pp. 1398-1411.
- Godínez, F. 2019: “Documental sonoro. Una alternativa estética para contar la realidad”, CPR (en línea) disponible <https://cpr.org.ar/documental-sonoro-una-alternativa-estetica-para-contar-la-realidad/>
- Godínez, Francisco (2018): “La ficción en el documental sonoro. Defensa y propuesta” en Beauvoir, Charlotte (comp.): *Historias, terrenos y aulas: la narrativa sonora en español desde dentro*, Bogotá: Ediciones Uniandes, pp. 147-171.
- Godínez, Francisco (2014): “Nuevas estéticas en la radio social e independiente”. En *Perspectivas*, nº 2, pp. 1-16.
- Goody, Alex (2018): “BBC features, radio voices and the propaganda of war 1939-1941”. En *Revista Media History*, Vol. 24, nº 2, pp 194-211.
- Gutiérrez, María, Sellas, Toni & Esteban, José Angel (2019): “Periodismo radiofónico en el entorno online: el podcast narrativo” en Pedrero Esteban, Luis y García Lastra, José María (eds.): *La transformación digital de la radio. Diez claves para su comprensión profesional y académica*, Valencia: Tirant Humanidades. Pp. 131-150.
- Hodder, Ian (1994): “The interpretation of documents and material culture”, en Denzin, Norman y Lincoln, Yvonne (eds.): *Handbook of qualitative research*, Thousand Oaks: Sage, pp. 393-402.

- Huwiler, Elke (2005): “80 Jahre Hörspiel. Die entwicklung des genres zu einer eigenständigen kunstform”. En *Neophilologus*, Vol. 89, nº 1, pp. 89-114.
- Iges, José (2012): “El arte radiofónico como elemento programático. De Ars Sonora a Ars Acústica” en Gallego, José y García Leiva, Trinidad (coords.): *Sintonizando el futuro: radio y producción sonora en el siglo XXI*, Madrid: Instituto RTVE, pp. 259-266.
- Iges, José (2004): “Algunas líneas básicas de reflexión y de actuación”. En *Revista Telos*, nº 60, pp. 1-9.
- Iges, José (1997): “El arte radiofónico como expansión del lenguaje radiofónico”. En *Revista Ólolo*, nº 1, pp. 1-21.
- Iges, José (1997): “Arte Radiofónico. Un arte sonoro para el espacio electrónico de la radiodifusión”, Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid.
- Kischinhevsky, Marcelo (2018): *Radio y medios sociales. Mediaciones e interacciones radiofónicas digitales*. Barcelona: UOC.
- Legorburu, José María, Edo, Concha y García González, Aurora. (2021): “Reportaje sonoro y podcasting, un género durmiente en España. El caso de Podium Podcast”. En *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, Vol. 27, nº 2, pp. 519-529.
- Lindgren, Mia (2016): “Personal narrative journalism and podcasting”. En *Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media*, Vol. 14, nº 1, pp. 23-41.
- Lechuga, Karla (2015): *El documental sonoro: una mirada desde América Latina*. Buenos Aires: Ediciones Jinete Insomne.
- López, C. 2021. “El podcast un formato en apogeo que los periodistas pueden aprovechar”, Fundación Gabo (en línea) disponible en <https://fundaciongabo.org/es/blog/laboratorios-periodismo-innovador/el-podcast-un-formato-en-apogeo-que-los-periodistas-pueden>
- Madsen, Virginia (2018): Transnational Encounters and Peregrinations of the Radio Documentary Imagination en Föllmer, Golo y Badenoch, Alexander (Eds.): *Transnationalizing Radio Research: New Approaches to an Old Medium*, Bielefeld: Transcript, pp. 83–99
- Madsen, Virginia (2010): “A call to listen: The new documentary in radio – encountering ‘wild sound’ and the ‘filme sonore’”. En *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 30, nº 3, pp. 391–410.
- Madsen, Virginia (2005): “Radio and the documentary imagination: thirty years of experiment, innovation, and revelation”. En *The Radio Journal – International Studies in Broadcast and Audio Media*, Vol. 3, nº 3, pp. 189–198.
- Martínez-Costa, M. del Pilar & Damas, Susana (2004): “Los géneros radiofónicos en la teoría de la redacción periodística en España”. En *Comunicación y Sociedad*, Vol. XVII, nº 1, pp. 115-143.
- Mauruschat, Ania (2014): “Noise, soundplay, extended radio: Bugs & Beats & Beasts as an example of resilience in the German Hörspiel” en Oliveira, Madalena, Stachyra, Grażyna y Starkey, Guy (Eds.): *Radio: The Resilient Medium, Centre for Research in Media and Cultural Studies*, United Kingdom, University of Sunderland, pp. 229-240.
- McHugh, Siobhán (2018): “Transcultural Audio Storytelling: When German, Australian and African Voices Meet” en Föllmer, Golo y Badenoch, Alexander. (eds.): *Transnationalizing Radio Research*, Bielefeld: Transcrip, pp. 125-130.
- McHugh, Siobhán(2014): “RadioDoc review: Developing critical theory of the radio documentary and feature form”. En *Australian Journalism Review*, Vol. 36 nº 2, pp. 23-35.
- McHugh, Siobhán (2012): “Oral history and the radio documentary/feature: Introducing the ‘COHRD’ form”. En *The Radio Journal, International Studies in Broadcast & Audio Media*, Vol. 10, nº 1, pp. 35–51.
- Pawlik, Aleksandra (2014): “Radio series in Poland: Characteristics, forms and trends” en Oliveira, Madalena, Stachyra, Grażyna y Starkey, Guy (Eds.): *Radio: The Resilient Medium, Centre for Research in Media and Cultural Studies*, United Kingdom, University of Sunderland, pp. 281-294.
- Piñero-Otero, Teresa (2016): “La radio en la investigación comunicativa en España: una línea minoritaria para un medio mayoritario”. En *Signo y Pensamiento*, nº 69, pp. 30-48.
- Piñero-Otero, Teresa y Martín-Pena, Daniel (2018): “Los estudios sobre radio: Un balance desde la academia iberoamericana”. En *Revista Comunicar*, vol. XXVI, nº 57, pp. 101-111.
- Pleszkun-Olejniczakowa, Elżbieta (2014): “What is over is (not) over: Radio as an artist and its audience in Poland” en Oliveira, Madalena, Stachyra, Grażyna y Starkey, Guy (Eds.): *Radio: The Resilient Medium, Centre for Research in Media and Cultural Studies*, United Kingdom, University of Sunderland, pp. 267-279.
- Prata Moreira, Nair (2008). *Web Radio: novos géneros, novas formas de intereção*. Belo Horizonte: Faculdade de letras, UFMG.
- Ramos, Pablo y Garayalde, Natalia (2010): “Arte radiofónico: Posibilidad de expansión del lenguaje radiofónico y configuración de una estrategia comunicativa”. En Cohen, Daniel y Pereyra, Marta (comp.): *Lenguajes de la radio*. Buenos Aires: Editorial Brujas, pp. 147-155.
- Rodríguez Ortiz, Raúl y Godinez Galay, Francisco (2019): “La contribución del género documental a proyectos de radioteatro en América Latina” en López Villafranca, Paloma y Olmedo Salar, Silvia (coords.): *El Radioteatro: Olvido, renacimiento y su consumo en otras plataformas*, Salamanca: Comunicación Social, pp. 47-64.
- Romero, Laura (2012): “Radio y arte sonoro: ¿es posible la integración?” en Gallego, José y García Leiva, Trinidad (coords.): *Sintonizando el futuro: radio y producción sonora en el siglo XXI*, Madrid: Instituto RTVE, pp. 239-257.
- Romero, Laura (2018): “La extraordinaria “banalidad” del tiempo y del espacio” en Beauvoir, Charlotte (comp.): *Historias, terrenos y aulas: la narrativa sonora en español desde dentro*, Bogotá: Ediciones Uniandes, pp. 27-43.

- Ruiz Berrío, Julio (1976): "El método histórico en la investigación histórica de la educación". En *Revista Española de Pedagogía*, n° 134, pp. 449-475.
- Smith, Stefen (2001): "What the hell is a radio documentary?" en *Niemann Reports*, fall, p.6.
- Tuchman, Gay (1994): "Historical social science. Methodologies, methods and meaning", en Denzin, Norman y Lincoln, Yvonna (eds.): *Handbook of qualitative research*, Thousand Oaks: Sage, pp. 317-321.
- Valles, Miguel. (2007): *Técnicas cualitativas de investigación social*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Wisher, Erika (ed.) (2004): *Historia de literatura VI*. Madrid: Ediciones Akal.
- Werner, Wirth y Schramm, Holger (2005): "Media and emotions", en *Communication Research Trends*, vol. 24, n° 3, pp. 3-39.
- Wodianka, Bettina (2018): *Radio als Hör-Spiel-Raum*. Wetzlar. Bielefeld: transcript.