

CONEXIONES ENTRE RADIO Y VANGUARDIAS HISTÓRICAS EN ESPAÑA: LA CONTRIBUCIÓN DE ROSA ARCINIEGA

Ana Vega Toscano
Radiotelevisión Española (RTVE)
Universidad Autónoma de Madrid
<https://orcid.org/0000-0001-6053-8636>

Fecha de recepción: 11/10/2024

Fecha de aceptación: 09/12/2024

Resumen

El presente artículo se adentra en la estrecha relación creativa que en sus inicios mantuvo la radio con las vanguardias históricas. Se realiza una primera aproximación a la identificación de las contribuciones que el mundo de la vanguardia aportó para el asentamiento del lenguaje propio del medio, sobre todo a través de los principales géneros artísticos radiofónicos y de forma paralela entre teoría y praxis. Se centra en particular en la radio española de la época, para buscar la existencia de un impulso equivalente al de las corrientes de otros países, e identificar las más destacadas contribuciones de personalidades de las vanguardias al medio, como Enrique Jardiel Poncela, Ramón Gómez de la Serna o Tomás Borrás, incluyendo por primera vez aquí la figura de la escritora peruana Rosa Arciniega.

Palabras clave: radio, vanguardias históricas, arte radiofónico, historia de la radio, Rosa Arciniega.

CONNECTIONS BETWEEN RADIO AND HISTORICAL AVANT-GARDE IN SPAIN: THE CONTRIBUTION OF ROSA ARCINIEGA

Abstract

This article delves into the close creative relationship that radio maintained with the historical avant-garde in its beginnings. A first approach is made to the identification of the contributions that the world of the avant-garde contributed to the establishment of the medium's own language, especially through the main radio artistic genres, and in parallel between theory and praxis. It focuses on the Spanish radio of the time, to search for the existence of an impulse equivalent to that of currents in other countries, and to identify the

most outstanding contributions of avant-garde figures to the medium, such as Enrique Jardiel Poncela, Ramón Gómez de la Serna or Tomás Borrás, including for the first time here the figure of the Peruvian writer Rosa Arciniega.

Keywords: Radio, Historical Avant-garde, Radio Art, History of Radio, Rosa Arciniega.

1. Introducción

Desde sus inicios primero como canal y, más tarde, como medio de comunicación de masas¹, la radio, con el sonido como único material expresivo, ocupa un puesto esencial entre las innovaciones tecnológicas que, al facilitar la grabación del sonido y su emisión a distancia, es decir, su emancipación en el tiempo y el espacio por primera vez en la historia, propiciaron la aparición de una nueva sensibilidad hacia el campo del sonido en la cultura contemporánea. Esto nos permite evidenciar su importancia en el establecimiento de «lo sonoro» como una auténtica categoría de creación e investigación artística de nuestra época (Vega Toscano, *El imaginario sonoro* 39-63). Especialistas en el campo del arte y el paisaje sonoro, como el profesor de la Universidad de Toronto Raymond Murray Schaffer, destacan el papel de la radio en la «sonosfera» contemporánea, junto al teléfono y el fonógrafo. Marshall McLuhan, teórico fundamental en el análisis de la sociedad de la información, utiliza precisamente el nombre de Guglielmo Marconi, considerado como uno de los inventores de la radio, para denominar la última etapa descrita en su historia de la comunicación humana², poniendo énfasis en la importancia de la aparición del medio, y así habla de que estamos en la época que caracteriza como la «Galaxia Marconi». La influencia pues de la radio es subrayada por muy diversos estudiosos y teóricos.

La relación de la radio con el establecimiento del concepto de arte sonoro es indiscutible desde sus orígenes, y en buena medida ha contribuido a asentar muchos de los términos importantes que habitualmente manejamos en ese campo. Desde el medio pronto se generó un lenguaje expresivo específico, de gran influencia en los restantes medios audiovisuales aparecidos posteriormente. Un lenguaje que ha necesitado a su vez generar distintos formatos para conectar con la triple función de la radio, señalada por el teórico e historiador Armand Balsebre: difundir, comunicar y expresar (*El lenguaje radiofónico* 25). La radio ha servido como elemento esencial para la información periodística, o el

¹ Distinción importante, pues la radio se inicia como un canal de comunicación, un vehículo físico de transmisión, pero no se transforma realmente en un medio de comunicación de masas hasta 1920, cuando aparecen las primeras emisoras estables con programación diaria, dirigidas a un público amplio.

² McLuhan habla de una primera etapa de comunicación oral, que se va disolviendo poco a poco tras la invención de la escritura y que no cambiará definitivamente hasta la generalización de la imprenta. En ese momento entramos en el campo de la denominada «Galaxia Gutenberg», que habría caracterizado los casi cuatro siglos desde la invención de la imprenta hasta la aparición del telégrafo. El autor consideraba que después de la llegada de la radiotelefonía habríamos entrado en otra etapa descrita como la «Galaxia Marconi» o «Aldea cósmica», significada por ser una auténtica revolución en el campo de la comunicación (McLuhan 26-37).

entretenimiento diario, pero también ha sido un vehículo importante para una nueva creación artística, apartado en el que se consiguió codificar y perfeccionar las técnicas expresivas más características del lenguaje radiofónico. Es en este campo artístico en el que nos centramos, partiendo de nuestra hipótesis inicial sobre la importancia que las propuestas de las primeras vanguardias tuvieron en el desarrollo de ese lenguaje. Para ello, primero expondremos de forma resumida las que consideramos sus características principales, y sus posibles puntos de conexión con movimientos como el futurismo o el expresionismo. Tras ese primer y necesario planteamiento teórico, nos acercamos al objetivo central de nuestra investigación: la identificación en las dos primeras décadas de existencia de la radio española de un movimiento equivalente a los citados en otros países, con el acercamiento a las figuras de la vanguardia literaria en España que tuvieron actividad radiofónica, no sólo en la praxis, sino también con aportación teórica destacada, un campo en el que aún queda mucho por estudiar. En ese terreno por primera vez incluimos a la escritora peruana Rosa Arciniega, sobre cuya contribución radiofónica hasta ahora nada se había investigado.

Debido a las pocas grabaciones conservadas de los primeros años de la radio, pues había dificultades técnicas y económicas para realizar registros, en la investigación sobre la historia del medio presenta una gran importancia el análisis y estudio de las publicaciones periódicas especializadas. Estas revistas sobre radio no son sólo fuente esencial para conocer los programas y las parrillas de emisión, así como detalles técnicos y tecnológicos del propio medio, sino también un vehículo de publicación de breves piezas de carácter literario y/o teatral, y, sobre todo, de artículos a modo de ensayos teóricos sobre el rápido desarrollo del medio. Por ello, esta investigación va a tener como fuente primordial para la recopilación de datos y el material de análisis las publicaciones sobre radio³ y, en especial, la revista *Ondas*, una de las más reconocidas de los primeros años de la radio española. De edición semanal, se inició paralelamente al comienzo de las emisiones de Unión Radio⁴ y era desde su fundación el órgano oficial de Unión Radio S.A. y desde 1928 también de la Unión de Radioyentes. Las páginas de *Ondas* son desde luego un repertorio fundamental para comprobar la existencia del debate en torno a la radio y los principios de exposición de una teoría radiofónica española, todavía no suficientemente estudiada. Además, fue un destacado vehículo para las prácticas transmedia⁵ de la emisora (García-Marín 133-146). Aunque ya hemos comentado la escasa presencia de registros sonoros, la investigación se complementará con el archivo de RTVE, centro fundamental para la documentación audiovisual en España, en particular a través del archivo sonoro de RNE. Así pues, utilizaremos un diseño metodológico basado principalmente en el análisis cuantitativo de las fuentes consultadas, tanto hemerográficas como audiovisuales.

³ Previamente a *Ondas* ya se habían fundado las revistas *Radio Sport*, *Radio Ciencia Popular*, *Tele-Radio* (relacionada con Radio Club España), *Radiosola* (de la Asociación Nacional de Radiodifusión) y *T.S.H.*

⁴ El primer número apareció el 16 de junio de 1925 y se publicaría semanalmente primero los domingos y, después, los sábados, hasta 1936.

⁵ Recordemos la definición del concepto de transmedialidad como la capacidad de un relato o una narrativa para expandirse a través de múltiples plataformas y medios.

2. La gestación de un nuevo lenguaje

La radio inicia su camino con distintas innovaciones que a lo largo del siglo XIX van jalonando su avance, con nombres propios de inventores e investigadores como Cook, Morse, Edison o Hertz, entre muchos otros, hasta llegar en 1895 a las primeras demostraciones de telegrafía sin hilos por parte de Marconi, propiciándose así la invención de la radiotelegrafía y, un año más tarde, con Lee de Forest y la válvula amplificadora, el inicio de la radiodifusión (Faus 67-68). Se trata de una denominación además importante, pues será muy habitual encontrar sus siglas, T.S.H., como término frecuentemente utilizado para hablar del canal y su mundo cada vez más amplio de usuarios y apasionados, los llamados por ello «sinhilistas».

La radiodifusión como medio de comunicación público, con una programación estable y regular, no nace hasta el año 1920, entre Inglaterra y Estados Unidos (Faus 72-73). El nuevo medio de comunicación se expandió a toda velocidad por el mundo, y también en España, donde la incipiente radiodifusión había ido igualmente definiéndose en los primeros años del siglo⁶. Será la denominada Ley de Radio de 1923 la que realmente busque regular las estaciones emisoras de radio. La primera licencia concedida oficialmente fue en 1924 para Radio Barcelona (EAJ-1), aunque se había adelantado ya en las emisiones unos meses antes Radio Ibérica (Faus 189-220; Balsebre, *Historia de la radio en España* 44).

Entre sus inicios en la década de 1920 y la llegada de la Segunda Guerra Mundial, la velocidad de desarrollo en el lenguaje radiofónico es enorme, con un avance prácticamente simultáneo entre teoría y praxis. Las bases esenciales de ese lenguaje se delimitan pronto y desde sus cuatro primeros años de existencia se identifican con toda claridad los elementos estructurales del mismo: palabra, música y efectos sonoros o ruido, a lo que se añade como elemento subsidiario el silencio (Balsebre, *El lenguaje radiofónico* 27). Partiendo de ellos se va elaborando el lenguaje radiofónico, con el acercamiento al montaje como proceso técnico de ordenación y manipulación de los fragmentos sonoros escogidos para presentar el mensaje definitivo. Para la disposición de esos elementos debemos basarnos en conceptos espaciales y temporales. Balsebre recuerda en este sentido la distinción realizada por el teórico francés Christian Pagano (*El lenguaje radiofónico* 145-146) de cuatro unidades, una de tiempo, que es la secuencia, y tres relacionadas con el espacio: ambientes, como creación del espacio sonoro, perspectiva o plano sonoro y, por último, movimiento del sonido en el espacio. Para Balsebre (*El lenguaje radiofónico* 150) la secuencia es la unidad sintagmática esencial en el relato radiofónico; en el lenguaje cinematográfico es el plano el que ocupa este lugar, pero el concepto de plano sonoro es distinto al filmico: allí se encuentra enmarcado por la pantalla, mientras que su realidad espacial en la radio hace referencia a la distancia percibida por el oyente con respecto a cada objeto sonoro escuchado. El teórico del radio-arte y artista intermedia José Iges (*El arte radiofónico* 156-171) admite esta utilidad en los géneros eminentemente narrativos textuales, pero en cambio para los géneros musicales prefiere como unidad mínima significativa el concepto de «objeto sonoro», formulado inicialmente por

⁶ En 1908 un Real Decreto del 24 enero fijaba el establecimiento del Servicio Radiotelegráfico, en principio como un monopolio del Estado, aunque luego pasaría por distintos avatares políticos en su regulación.

Pierre Schaeffer. Ambos aspectos pueden y deben ser tenidos en cuenta para el análisis de un espacio tan amplio como el medio radiofónico y sus múltiples géneros y subgéneros. Para enlazar las secuencias y/o los objetos sonoros encontramos las llamadas figuras de montaje, con tres ejes posibles para la presentación de fuentes sonoras diferenciadas y sucesivas; el de yuxtaposición o sucesión, el de simultaneidad o mezcla y el de alternancia o disolvenca.

De forma simultánea surgen los primeros ensayos de géneros radiofónicos, con características diferenciales en su armonización de los distintos elementos del lenguaje de la radio, de manera que puedan ser reconocidos como pertenecientes a modalidades diferentes de creación y difusión en el medio. La hibridación característica en el mensaje radiofónico ha facilitado casi desde sus orígenes una gran cantidad de diferentes posibilidades, desde géneros más cercanos al mundo del periodismo, hasta los fácilmente identificables con la finalidad artística. El teórico francés de la información Abraham Moles consideraba que en los mensajes coexisten dos tipos de información: el semántico, lógico, traducible, que lleva a una acción, y el estético, que produce más bien un estado de ánimo y es intraducible (129-130). Se hablaría así de la decodificación desde dos puntos de vista, en una aproximación muy útil para el estudio del mensaje radiofónico que nos ocupa. En este sentido Balsebre afirma que en la programación del medio han predominado aquellos géneros en los que prevalece una decodificación semántica más que estética, aunque subraya que en la evolución del lenguaje radiofónico han tenido una influencia decisiva las búsquedas e innovaciones expresivas impulsadas desde los géneros artísticos, que pertenecerían al segundo punto de vista enunciado (*El lenguaje radiofónico* 160).

Los géneros periodísticos comenzaron pronto a cristalizar en la radio, en algunos casos con la adaptación de los ya preexistentes en el mundo de la prensa, junto con el desarrollo de otros nuevos muy cercanos a las características específicas del medio. Así, encontramos la noticia, la crónica, el reportaje, el comentario, la crítica, la tertulia o la entrevista. Pero también desde sus inicios la radio se presentó como un vehículo de expresión artística, que dio pronto lugar a numerosas disquisiciones en torno a la creación de géneros propios en ese campo. Surgió así el tema del arte radiofónico, con un importante debate teórico, al mismo tiempo que con muy diversos ejemplos prácticos. Unos géneros que seguirían posteriormente evolucionando y que han sido estudiados en profundidad por José Iges, quien finalmente define el arte radiofónico como «un arte sonoro en el espacio electrónico de la radiodifusión» (14), conectado, pues, con el concepto de arte sonoro, pero también con el de arte electrónico. El propio Iges hace una de las clasificaciones más completas del arte radiofónico, en su diferenciación de géneros narrativos-textuales, musicales y finalmente híbridos (175-195).

Hasta la fecha el campo más estudiado y analizado en los géneros artísticos de radio ha sido el apartado de los narrativos de ficción, en el que han existido además distintos enfoques para plantear no sólo tipologías que marquen los distintos subgéneros, sino también la propia acepción terminológica de los mismos. Aquí consideramos que lo más conveniente es

referirnos al conjunto de estas creaciones como ficción para la radio⁷. La clasificación puede realizarse atendiendo a distintos rasgos pertinentes, uno de ellos por ejemplo el temático, aunque más útil es la propuesta de la profesora Emma Rodero, investigadora especializada en comunicación y radio, que se centra en el tipo de emisión, un criterio importante en la gestación de cualquier programa radiofónico. De esta forma, las ficciones se pueden dividir en tres grandes grupos: los radio dramas de emisión única e independiente, los ejemplos de emisión seriada y, por último, los de emisión novelada (Rodero y Soengas 57-70).

Es en este contexto teórico en el que enmarcamos nuestra aproximación a las interrelaciones entre vanguardias históricas y radio. Podemos así analizar de forma más precisa el lenguaje radiofónico, su rápido desarrollo y la importancia que tuvieron en él los aspectos estéticos y artísticos.

3. Los inicios de la radio: entre la teoría y la praxis

Cuando en 1920 aparecen las primeras emisoras estables, las posibilidades del nuevo medio llaman inmediatamente la atención pública, y la radio se extiende con rapidez por todos los países. En apenas dos décadas la praxis impulsa la experimentación, lo que lleva a construir en muy poco tiempo una serie de propuestas innovadoras que revolucionan el entorno sonoro de la sociedad. Un desarrollo que se encuentra en el mundo artístico con el escenario abierto por las vanguardias históricas y su búsqueda expresiva, que en muchos casos aparece ya marcada por la irrupción de las innovaciones tecnológicas. La observación de la práctica en el medio, que evolucionó rápidamente en la exploración de nuevas posibilidades, fue realmente la base de una eclosión apreciable de primeros trabajos teóricos.

La necesidad de nuevas creaciones se había extendido pronto por las radios americanas y europeas, en convivencia desde el inicio con las dos tendencias que continuarán posteriormente a lo largo de toda la historia del género: las adaptaciones radiofónicas de obras previas y las piezas creadas directamente para el medio. El 15 de enero de 1924 la BBC estrenaba *A Comedy of Danger*, de Richard Hughes, la primera obra pensada específicamente para la radio en la cadena, que buscaba los recursos dramáticos específicos para un medio sin imágenes, al centrar su escenario en una situación de peligro en el pozo de una mina a oscuras⁸. Y en mayo de ese mismo año en Francia el diario *L'Impartial français* organizaba un concurso para promover el teatro radiofónico, que ofrecía dos primeros premios, uno en torno a las cualidades literarias y el otro por sus cualidades radiogénicas. Una ambigüedad que ofrece ya los primeros atisbos de la idea de un nuevo género de características específicas

⁷ Nos encontramos con un amplio debate en torno a las distintas denominaciones, como radioteatro, radio-drama, teatro radiofónico, ficción radiofónica o ficción sonora, entre otras (Vega Toscano, *El imaginario sonoro* 124-129).

⁸ Datos fundamentales de la cronología de los radio-dramas de la BBC en <https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/2D0KClp9vJMt2dN2SS7ZWng/radio-drama-at-90>. Acceso 29 de septiembre 2023.

(Méadel 75-94). Gabriel Germinet⁹, en colaboración con Pierre Cusy, obtenía el premio con *Maremoto*, una obra que presentaba un diálogo entre un radiotelegrafista y un marino que hacía un desesperado llamamiento de socorro; gran realismo presidía la escena sonora, con lluvia, viento, ruidos de caídas. Un planteamiento que indujo a error, pues se hicieron pruebas unos días antes y causó alarma, así que la emisora Radiola, que iba a estrenarla, finalmente no lo hizo a petición del ministerio de la marina (Méadel 75-94). Una apuesta importante por el lenguaje del realismo que, como vemos, prefiguraba claramente más de un decenio antes la famosa alarma social que finalmente produciría en Norteamérica la emisión del radioteatro de Orson Welles, *La guerra de los mundos*, en 1939. El marcado interés de Germinet por el medio, en el que en Francia es considerado un auténtico precursor, le llevó igualmente a publicar un temprano estudio teórico, *Théâtre Radiophonique. Mode nouveau d'expression artistique* (1926). Como vemos, primeros ejemplos de unión entre praxis y teoría.

3.1 La voz radiofónica de las vanguardias

Como ha destacado el catedrático Miguel Molina, artista multimedia e investigador en el campo del arte sonoro, ya desde la época de la telegrafía sin hilos el propio canal figura como importante fuente de inspiración para muchos creadores¹⁰. El principio técnico excita la imaginación de los escritores, en su ideal de lanzar palabras al éter, en diálogo con las estrellas. El poeta del cubo-futurismo ruso Velimir Jlébnikov publicaba en 1921, apenas un año antes del inicio de las emisoras estables en Rusia, un ensayo casi a modo de manifiesto, titulado *La radio del futuro*, que haría posible su ideal utópico de un lenguaje universal y estelar:

La Radio del Futuro –el árbol central de nuestra conciencia– inaugurará nuevas formas de afrontar nuestros interminables proyectos y unirá a toda la humanidad. La principal emisora de Radio, ese bastión de acero donde se agrupan nubes de cables como mechones de cabello, seguramente estará protegida por un cartel con una calavera y huesos cruzados y la familiar palabra «Peligro», ya que la menor perturbación de las operaciones de la Radio produciría un apagón mental en todo el país, una pérdida temporal de la conciencia. La radio se está convirtiendo en el sol espiritual del país, un gran mago y hechicero. (Jlébnikov 185)

En Alemania durante la República de Weimar el interés por las posibilidades del nuevo medio hace surgir numerosas iniciativas y reflexiones: es la primera etapa del *Hörspiel*, la denominación genérica con la que se conocerán en el espacio alemán un amplio abanico de posibilidades de las obras de arte radiofónico. Práctica y teoría reflejan el interés de Bertold Brecht por el medio. Su pieza radiofónica *Der Flug der Lindberghs* (*El vuelo de Lindbergh*),

⁹ Gabriel Germinet era en realidad el pseudónimo de Maurice Vinot, ingeniero, dramaturgo y productor radiofónico, considerado uno de los pioneros de la radio francesa.

¹⁰ Declaraciones del investigador para el documental radiofónico «Radio, arte y vanguardia». Véase: Vega Toscano, Ana. «Radio, arte y vanguardia». *RNE audio*, 11 de septiembre de 2024, <https://www.rtve.es/play/audios/las-cunas-de-rne/radio-arte-vanguardia/16244178/>. Acceso 12 septiembre 2024.

estrenada en el Festival de Música de Baden-Baden el 27 de junio de 1929, fue una creación que parecía prefigurar la actual interactividad de los medios; el autor definía esta pieza como un oratorio didáctico, con libreto de Brecht y música de Paul Hindemith y Kurt Weil y en ella buscaba sobre todo lograr la participación del oyente. El público a través de la radio debía escuchar fragmentos de la obra y, después, repetir frases¹¹. Buscaba con ello la interactividad, tal y como expresaba por esas mismas fechas en sus escritos teóricos sobre la radio:

Y para ser ahora positivos, es decir, para descubrir lo positivo de la radiodifusión, una propuesta para cambiar el funcionamiento de la radio: hay que transformar la radio, convertirla de aparato de distribución en aparato de comunicación. La radio sería el más fabuloso aparato de comunicación imaginable de la vida pública, un sistema de canalización fantástico, es decir, lo sería si supiera no solamente transmitir, sino también recibir, por tanto, no solamente oír al radioescucha, sino también hacerle hablar, y no aislarle, sino ponerse en comunicación con él. (Brecht 214)

Desde un punto de vista teórico pone así el acento en la interactividad mediática, que tan definitoria será en el desarrollo de los medios de comunicación de masas. Una característica que además ha ido en aumento con el transcurso del tiempo, hasta ser esencial en el actual mundo de la información en internet.

Por los mismos años, grandes figuras del pensamiento en Alemania se interesan por la estética radiofónica: es el caso de Rudolf Arnheim, que redacta entre 1933 y 1936 su estudio *Rundfunk als Hörskunst*¹². Las propuestas innovadoras a través de las posibilidades técnicas en continuo avance tienen un punto fundamental en la aportación de otra figura de las vanguardias alemanas, en esta ocasión proveniente del mundo del cinematógrafo, como fue Walter Ruttmann, propulsor tanto del cine abstracto como del género documental, que con *Wochenende* (1930), denominado «film sin imágenes», firmó una de las piezas iniciales de posteriores géneros tanto del lenguaje radiofónico como del arte sonoro. Se trata de una obra radiofónica que describe la vida en un fin de semana exclusivamente a través de sonidos grabados de la realidad, sin necesidad de palabras. Podemos así considerar que con su propuesta se están dando los pasos iniciales para el concepto del documental sonoro.

Las primeras reflexiones teóricas surgen, como vemos, de la mano de artistas de la vanguardia interesados en esa nueva expresividad, propuestas teóricas que podemos encontrar en escritos a veces como artículos en revistas o, en el caso de las propuestas innovadoras del mundo del futurismo, en su habitual concreción en forma de manifiesto. En septiembre 1933 Filippo Tommaso Marinetti y Pino Masnata publicaban en la *Gazzetta di Popolo* en Turín el texto «La Radia. Manifiesto futurista de la radio». Para ellos:

¹¹ El propio Brecht realizaría todavía una revisión profunda en 1950 para una producción de la Südwestrundfunk (SWR). La obra acabaría por adoptar el título definitivo de *El vuelo sobre el océano* (*Der Ozeanflug*), con un prólogo explicativo del cambio de nombre por las simpatías nazis de Charles Lindbergh.

¹² El manuscrito lo realizó en 1933 en alemán, pero finalmente se publicaría por primera vez en inglés en 1936 con el título de *Radio. The Art of Sound*.

La Radia será un Arte nuevo que comienza donde cesan el teatro, el cinematógrafo y la narración [...] Un arte sin tiempo ni espacio, sin ayer y sin mañana [...] La Radia es el nombre que nosotros los futuristas damos a las grandes manifestaciones de la radio [...] La Radia será [...] recepción amplificación y transfiguración de vibraciones emitidas por la materia. Como hoy escuchamos el canto del bosque y del mar mañana seremos seducidos por las vibraciones de un diamante o de una flor. [...] Palabras en libertad. La palabra se ha ido desarrollando gradualmente como colaboradora de la mímica y del gesto [...] radiofonía, no como pausa entre medio de dos bloques de información, sino como elemento formador. (Marinetti y Masnata 8)

Los autores consideran que libro y teatro estaban ya muertos, y que incluso el cine estaba agonizando, a pesar de ser un medio de muy reciente creación. La parte práctica sobre radio de Marinetti se encuentra en sus famosas *Síntesis radiofónicas futuristas*, que escribió de 1927 a 1938 (Sarmiento 2-24), en las que utiliza de manera anticipatoria técnicas narrativas que se generalizarían años después en el lenguaje radiofónico diario, como la yuxtaposición de contenidos en lugares muy dispares simultáneamente, o el reportaje periodístico a través de elementos sonoros de la realidad. Incluso parece intuir técnicas que los posteriores avances tecnológicos harán realidad, como por ejemplo el múltiplex o, más recientemente, el uso artístico de las redes¹³. Llama la atención su acercamiento a muchos de los conceptos sonoros que van a tener amplio desarrollo a lo largo del siglo, así el paisaje sonoro o el silencio, una contribución estudiada por Miguel Molina (20-51). Interesante también sus actuaciones radiofónicas, como fue la radiocrónica del triunfal retorno de América de los hidroaviones Atlánticos de Italo Balbo en 1933, narrada por el poeta desde un tejado en Ostia, en la que improvisó una «aeropoesía», y que destaca junto con la grabación de su texto «Il Bombardimento di Adrianópolis». El lenguaje utilizado en ambas era esencialmente el propuesto en las teorías sobre el teatro por los propios futuristas (Mancebo Roca 68), un estilo declamatorio profundamente marcado por el interés de la fuerza acústica de la palabra, que tan esencial fue en la poesía y el teatro impulsado por el movimiento. Finalmente, podemos plantear la hipótesis de la influencia que los movimientos de las vanguardias históricas y sus propuestas de una poesía sonora pudieron tener en la construcción de un estilo personal de la palabra radiofónica, que tan característico ha sido en el desarrollo del medio en sus distintas vertientes de información o entretenimiento, y en muy distintos géneros, desde las transmisiones deportivas a los concursos.

4. La vanguardia en la radio española

Al igual que en otros países, en España la radio atrae inmediatamente a personalidades de las vanguardias incluso antes de sus emisiones iniciales como medio. Es el caso de Adriano del Valle, poeta que transitará por el modernismo, el creacionismo y el surrealismo. Fue fundador

¹³ Esas *Síntesis* fueron cinco: «Los silencios hablan entre sí», «Un paisaje oye», «Drama de distancias», «Batalla de ritmos» y «La construcción de un silencio» (Mancebo Roca 70-71).

de la revista *Grecia*, auténtico órgano de expresión del ultraísmo en Sevilla. En ella publicaría en 1918 su poema «De la radio» (Fig. 1), un decidido ejemplo de poesía ultraísta, con abundancia de imágenes e innovadora tipografía, que evoca su idea de palabras en libertad al ser transmitidas por el aire. En él mantiene una de sus temáticas favoritas, los astros.

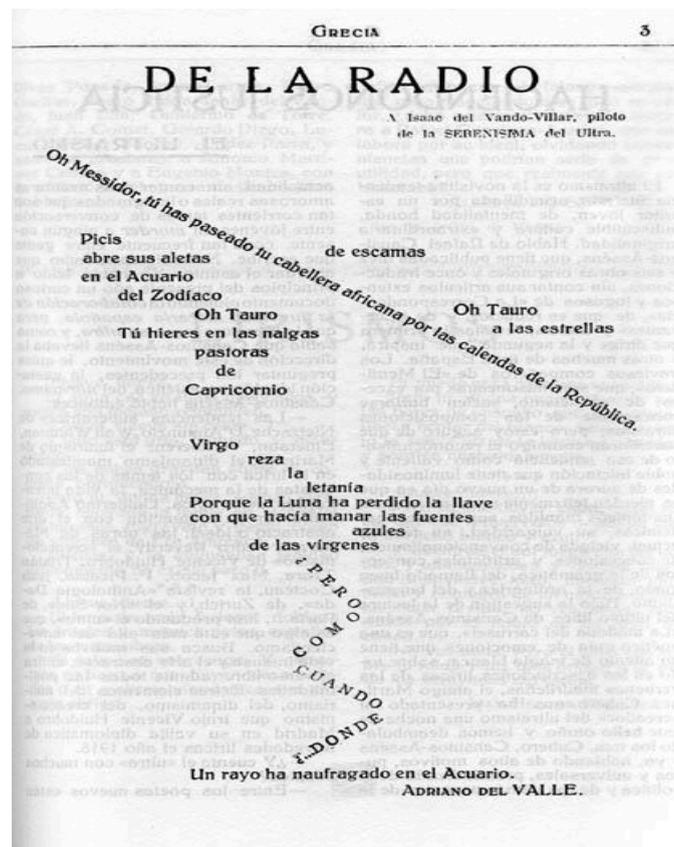


Fig. 1. Revista *Grecia*, 20 de noviembre de 1919, p. 3. Fuente: Hemeroteca Digital BNE.

En la misma línea se encuentra el poema *Nocturno*, T.S.H, del poeta Juan Larrea, también publicado en *Grecia* (1919) que incluye alusiones incluso al código Morse (Fig. 2) y que presenta citas tempranas a las características instrumentales de la radiotelefonía: cables, auriculares, antenas. Una de las líneas, por cierto, más definitorias de la transmedialidad.

NOCTURNO

T. S. H.

En las antenas
se abaten las bandadas mensajeras
y oigo el pío pío de los pájaros tristes
En la infinita noche de los auriculares
brilla la débil voz de las estrellas fugaces
El silbato de un tren prófugo
lejanamente
me dice adiós.
América
silba en inglés un cake walk
Una voz me llama desde las estrellas
.....
Te reconozco en la voz, estrella mía
Una noche
a la fatua luz de las candilejas

junto a la concha encendida
me inundaste
de las claridades de tu voz
Te reconozco en la voz, estrella mía.

Ahora
asomado al brocal de esta noche
oigo tu tosecilla rebelde
y tu voz
que distingo
entre todas las voces.
Europa y América cantan a duo
Oceanía, la nadadora,
empina su vocecilla engolada
Yo sólo oigo la voz de mi estrella
En los aires
las palomas se enredan las alas
en los invisibles cables.

JUAN LARREA.

Fig. 2. Revista *Grecia*, 20 de junio 1919, p. 4. Fuente: Hemeroteca Digital BNE.

Tras los inicios en 1924 de Radio Ibérica y la primera Radio Madrid y, pocos meses después, de Radio Barcelona, el medio tendrá una especial cristalización en Unión Radio, primer gran proyecto radiofónico español, que inició oficialmente sus transmisiones el 17 de junio de 1925, y continuaría en activo hasta el año 1939. Un ambicioso proyecto que en sí mismo tenía aspectos realmente de vanguardia, y que en su conjunto ha sido estudiado por la investigadora, documentalista y periodista Ángeles Afuera. Desde el primer momento el director de Unión Radio, el joven ingeniero Ricardo Urgoiti, mostró gran interés en unir la emisora a la vanguardia cultural e intelectual de la época¹⁴. De hecho, como director artístico se contó con un músico de vanguardia, el compositor Salvador Bacarisse, quien desde 1926 a 1936 abriría la emisora a la creación contemporánea musical. Unión Radio tuvo una intensa actividad en torno al mundo de la música en todos los géneros y estéticas, pero con un espacio reservado a los autores de la vanguardia musical contemporánea¹⁵. El propio Bacarisse fue uno de los más destacados integrantes del conocido como «Grupo de los Ocho» de la generación musical del 27 (Fig. 3), algunos de los cuales estuvieron presentes en distinto grado en las actividades de la emisora.

¹⁴ Declaraciones de Ángeles Afuera en el documental radiofónico «Radio, arte y vanguardia». Véase: Vega Toscano, Ana. «Radio, arte y vanguardia». *RNE audio*, 11 de septiembre de 2024, <https://www.rtve.es/play/audios/las-cunas-de-rne/radio-arte-vanguardia/16244178/>. Acceso 12 septiembre 2024.

¹⁵ La importante actividad musical de la emisora ha sido estudiada por Ángeles Afuera (193-234) y en una amplia monografía por el musicólogo Julio Arce.



Fig. 3. De izquierda a derecha: Julián Bautista, Rodolfo Halffter, Gustavo Pittaluga, Fernando Remacha y Salvador Bacarisse, en la emisora de Unión Radio. Fuente: Archivo gráfico de la revista *Ritmo*.

Figuras destacadas entre los escritores próximos a las vanguardias históricas se interesaron en acercarse al nuevo medio: protagonismo fundamental tendría en este sentido Ramón Gómez de la Serna, auténtico adalid de las vanguardias en España, a las que dedica su libro *Ismos* (1931), en el que identificaba estéticas y movimientos de vanguardia de manera muy personal. Su fascinación ante la radio es inequívoca; Ramón escribirá una amplia literatura sobre el medio, al que dedicará infinidad de artículos, «greguerías onduladas» y apósitos de todo signo, y también trabajará en distintos tipos de emisiones, hasta el extremo de ser innovador y pionero en algunos géneros radiofónicos, como la crónica, el reportaje radiado, y desde luego el comentario (Fig. 4). Una pasión que le llevará a proclamar en 1930:

Hace tiempo era mi sueño un micrófono particular, pero necesitaba estar curado de las inquietudes viajeras para dedicarme a este sagrado ostensorio de las palabras. Hoy ya tengo establecido el micrófono de mis ilusiones y me siento como sacerdote de la diosa radio, esa diosa ante la que me prosterné hace años, desde el día de su advenimiento. En mis tarjetas, aunque yo nunca puse ningún cargo, escribiré bajo mi nombre, en destacada letra cursiva:

Poseedor de micrófono privado

En funciones universales. (Gómez de la Serna, «Nuestro Cronista de guardia» 9)



El ilustre escritor Ramón Gómez de la Serna, nuestro «humorista de guardia», ante el micrófono instalado en su taller de greguerías

Fig. 4. Ramón Gómez de la Serna ante el micrófono instalado en su despacho.

Ondas, 1 de noviembre de 1930, p. 9. Fuente: Hemeroteca Digital BNE

Su labor radiofónica fue extensísima, fue editada y estudiada por el catedrático Augusto Ventín Pereira (*Radiorramonismo*), especialista en radio, y más recientemente por el hispanista Nigel Dennis (*Greguerías Onduladas*). De ella queda testimonio gráfico, además lógicamente del literario, pero se perdió en su parte oral, en especial en la vertiente improvisadora¹⁶. Una vez más en esa amplia obra radiofónica se ve la unión de praxis y teoría, con una reflexión sobre el lenguaje de la radio y el propio medio que se realiza formalmente con preponderancia del aspecto literario artístico, dada las características muy personales de la obra de Gómez de la Serna.

Enrique Jardiel Poncela ha sido otro de los autores más estudiados en su labor radiofónica, con una creación que incluye artículos y breves piezas radiofónicas en los momentos iniciales de la radio (Ventín Pereira, *Juglares radiofónicos*). Realizaba igualmente una reflexión sobre el propio medio en muchas de sus obras, al incluir en ellas los elementos técnicos radiofónicos, como altavoces o micrófonos, con carácter actante y protagónico.

¹⁶ Solo nos podemos hacer idea de su facultad de improvisación ante el micrófono con las pruebas que hizo de sonido para una grabación realizada probablemente por Ricardo Urgoiti en Buenos Aires y fechada en torno a 1940. Se trata de una serie de frases breves y sonidos que hace ante el micro justo antes de iniciar una posterior alocución, más convencional, para hablar de Valle-Inclán. Muy conocida es la grabación filmica, que no radiofónica, realizada en 1928 por Feliciano Vitores y la Hispano de Forest Fonofilms S. A. Titulada *El Orador*, ha sido estudiada y editada por Alicia Grueso. Se trata, al igual que la conferencia sobre Valle-Inclán, de alocuciones más preparadas, mientras que las breves improvisaciones aludidas son lo más cercano a sus intervenciones reales radiofónicas. En Molina Alarcón, Miguel. «Experimentación sonora (1940-1952). Lista de reproducción de Miguel Molina». *Radio Museo Reina Sofía*, 5 de septiembre de 2016, <https://radio.museoreinasofia.es/miguel-molina-lista>. Acceso 2 de agosto 2024.

He aquí un tema todavía inédito. No sé de nadie que haya sacado una estilográfica y haya amontonado ante sí una docena de cuartillas para dejar escrita la impresión que da el micrófono ¿Por qué no se ha hecho aún esto? ¿Por qué no se ha amontonado esa media docena de cuartillas? ¿Por qué no se ha destacado esa estilográfica? (Jardiel Poncela, «La impresión que da el micrófono» 29)

Un perfecto ejemplo de esa reflexión sobre los elementos técnicos, reflexión que se amplía hacia la nueva narrativa que se estaba generando en ese mismo momento, como en su monólogo «Matemáticas» (Fig. 5):

Monólogo pitagórico a propósito, para micrófono, porque así se evita el atentando personal EL ACTOR (haciendo una reverencia al micrófono):

Queridos selectos y acatarrados radioyentes. Voy a tener la honra de pronunciar ante ustedes una conferencia científica, presentada ya con un éxito verdaderamente espantoso en algunas ciudades de Estados Unidos [...]. (6)



Fig. 5. *Ondas*, 30 de marzo de 1929, p. 6. Fuente: Hemeroteca Digital BNE.

Unión Radio se decidió desde el primer momento a fomentar la existencia de los nuevos géneros radiofónicos, en especial los cercanos al dramático, con distintos concursos, en iniciativas tan singulares y tempranas como el de radio-sainetes que publicitaba apenas inaugurada sus emisiones: «Al organizar este Concurso queremos iniciar a los escritores en este nuevo aspecto *teatral* que les proporciona la radiotelefonía» (*Ondas*, 26-VII-1925, 29). El debate se hizo cada vez más intenso en las páginas de la prensa especializada, en especial

la citada revista *Ondas*. Son muchos los temas que se pueden y deben analizar en ella para profundizar en la historia de la radio y los inicios de su lenguaje en nuestro país, un estudio que serviría perfectamente para comenzar a conocer los primeros teóricos españoles. Hasta ahora siempre se consideraba en los estudios sobre la radio española que el primer libro de carácter teórico y a la vez metodológico centrado en el nuevo medio no llegaría hasta el año 1945, con la publicación del norteamericano Robert Kieve *El arte radiofónico*, sin tener en cuenta que realmente hubo apreciables contribuciones desde tribunas como *Ondas* y, en general, desde distintas publicaciones periódicas o incluso en algunas partes de las diferentes obras radiofónicas¹⁷.

Singular importancia se ha concedido en este sentido a una obra estrenada el 24 de abril de 1931, *Todos los ruidos de aquel día* (Fig. 6), del escritor y periodista Tomás Borrás que podemos considerar una concreción perfecta de las innovaciones y características que figuraban en el debate sobre el nuevo género de teatro radiofónico. Con acierto se ha considerado a Borrás, muy ligado a las vanguardias en esos años y vinculado al entorno de la tertulia de Ramón Gómez de la Serna en el Café de Pombo, como un auténtico iniciador del nuevo lenguaje multimedia (Mechthild 563-565). Borrás en esta obra presenta la realidad del mundo sonoro que nos rodea como verdadero protagonista de la acción. El tema, sencillo, recuerda claramente muchos de los intereses de las vanguardias: escenas en el circo, el mundo de las máquinas y el tráfico, la modernidad en la gran ciudad. La acción no se divide en cuadros, sino en discos; las exigencias técnicas de la obra son importantes por la gran cantidad de efectos sonoros que se requieren. En aquella época no existía todavía la posibilidad de la grabación en cinta magnetofónica, así es que especialistas como Ángeles Afuera plantean la hipótesis de que se hubieran grabado esos montajes en discos¹⁸. En todo caso, a través de ellos logra ya exponer el concepto de secuencia como unidad estructural, algo tan característico del lenguaje radiofónico¹⁹.

¹⁷ Es idea generalizada el considerar una relativa tardanza en llegar a España el estudio académico y la codificación del nuevo lenguaje radiofónico, sin tener en cuenta el aparato teórico y el debate intenso iniciado ya en esas primeras décadas (Legorburu).

¹⁸ Declaraciones de Ángeles Afuera para el documental sonoro radiofónico «Radio, arte y vanguardia» (Vega Toscano) Se trata sin duda de un tema difícil de asegurar, aunque la propia experiencia de recreación de los efectos de forma práctica con tecnología actual nos puede hacer dudar de la realización en directo de todos los requerimientos sonoros.

¹⁹ La importancia de la obra para el arte radiofónico español se ha subrayado en una abundante bibliografía (Balsebre, *Historia de la radio en España* 299-301; Barea, «70 años de *Todos los ruidos de aquel día*»; Mechthild 563-584). Desde RNE realizamos una recreación de la obra en el Teatro Monumental de Madrid en producción de Radio Clásica: «Todos los ruidos de aquel día. Los Conciertos de Radio Clásica», *Rne audio*, 21 de marzo de 2009, <https://www.rtve.es/play/audios/los-conciertos-de-radio-clasica/conciertos-radio-clasica-todos-ruidos-dia-21-03-09/455660/>. Acceso 5 de agosto 2024.



El cuadro escénico de Unión Radio, que interpretó la telecomedia «Todos los ruidos de aquel día», de Tomás Borrás, estrenada con extraordinario éxito.

20

Fig. 6. *Ondas*, 2 de mayo de 1931, p. 18. Fuente: Hemeroteca Digital BNE

Son muchos los aspectos destacables en la pieza, entre ellos el prólogo que bajo el título de *Palabras aladas* representa un auténtico manifiesto personal de Tomás Borrás en torno a las características del teatro para la radio, en un género que él denomina «tele-comedia»:

El inventor de la radiofonía fue Homero. [...] Homero veía que la palabra no es un sonido que se disuelve en la atmósfera, sino un ave mensajera que, batiendo sus brazos de pluma, va a posarse en el hombro del interlocutor para depositar en su oído el misterioso pensamiento. Homero comprendió que en alguna época las palabras irían más lejos del área en que las podemos oír al ser dichas, Las dotó de alas y ¿a dónde puede llegar una palabra que dispone de alas? Hoy abarca su vuelo la tierra, mañana sus alas adquirirán más fuerza y transportarán nuestro mensaje a los planetas remotos [...]. (Borrás 4)

Toda una declaración de técnica y estética para la creación del nuevo género y también apreciaciones importantes como pensamiento en torno a un arte de los sonidos:

El ruido es vida de las cosas, lo más inerte, lo que parece más opaco y apartado de la actividad, expresa por medio del ruido, su sufrimiento [...] El sonido es lo que nos da mayor y más perfecta idea de profundidad y de distancia, porque viene del seno inmensamente hondo del silencio y pasa a nuestro lado con su chirrido de golondrina para caer herido en lo insondable de la nada. El teatro radiado tiene que ser imaginativo, humorístico, llegar hasta el disparate porque no tiene ni escenario concreto ni límites. [...]. (Borrás 4)

En la prensa se reflejó su estreno con reseñas y, además, contó con la publicación de la obra al mismo tiempo que su emisión, lo que facilitó aún más su permanencia tras su difusión. Muy acertadamente se ha comparado su presentación del Madrid de 1931 a la obra experimental cinematográfica de Walter Ruttmann *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927), pero tampoco debemos olvidar su cercanía a otro decisivo trabajo de Ruttmann, *Wochenende*. El propio Borrás recordaba años después su fascinación ante las calles de Madrid:

El espectáculo de la calle en Madrid siempre ha sido precioso. Todavía lo es, a pesar de los coches, porque quizás ahora hay una sobreabundancia de mecanismos y de ruidos, pero eso también es una cosa que está palpitando vida y que está dando variedad y movilidad incesante al paisaje urbano²⁰.

En un artículo sobre el teatro radiofónico firmado por Robot (identificado posteriormente por Miguel Molina como Froilán Miranda, trabajador en la Embajada de Perú²¹) nos encontramos con su propuesta de llamar al género «acción audible» (Robot 8), en lugar de teatro radiofónico o radio teatro, realmente una interesante iniciativa que casi parece prefigurar el concepto posterior de acción, que tan fundamental es en el arte contemporáneo.

5. Rosa Arciniega en los inicios de la teoría y el arte radiofónico en España

Y queremos finalizar señalando una figura también peruana, una auténtica precursora del análisis de la radio en todos sus aspectos, y que también realizó praxis radiofónica. La escritora y periodista Rosa Arciniega, mujer realmente innovadora y visionaria en su vida y obra, tuvo durante su etapa en Madrid una destacada actividad radiofónica. Nacida en Perú en 1903, llegó a España en 1928, donde permaneció hasta 1936, en que regresó a su país natal. Fue una personalidad activa en la vida cultural madrileña de esos años, con publicación de novelas y relatos, conferencias y artículos en distintas publicaciones periódicas. Su figura está siendo en la actualidad estudiada y su obra literaria recuperada gracias al trabajo de la filóloga y escritora Inmaculada Lergo (11-32).

A través de la revista *Ondas* podemos conocer su actividad radiofónica, realmente apreciable, tanto para presentar su obra literaria como incluso para realizar algunos programas (Fig. 7). Así, queda constancia de la serie dedicada en 1934 a las repúblicas iberoamericanas, con la participación de los distintos representantes diplomáticos y la presentación de la propia Arciniega (*Ondas*, 6-X-1934, 12).

²⁰ Entrevista a Tomás Borrás, Archivo Sonoro de RNE 30ct 2456.

²¹ Declaraciones de Miguel Molina para el documental sonoro «Radio, arte y vanguardia» (Vega Toscano).

AÑO VII	MADRID, 6 DE JUNIO DE 1931	Núm 309
Director: RICARDO M. DE URGOITI	ONDAS	PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN
Secretario de Redacción: ISAAC PACHECO		España: Semestre 10 ptas. Año 20 — * con envío certificado 25 —
Redacción y Administración: AVENIDA PI Y MARGALL, 10	SE PUBLICA LOS SÁBADOS	América y Portugal: Año 20 —
Apartado de Correos 745. Telegramas y Telefonemas: URSA		Extranjeros: Año 32 — Número suelto 50 cts.
ÓRGANO OFICIAL DE UNIÓN RADIO Y DE LA UNIÓN DE RADIOYENTES		Ediciones: Oficina de Redacción: 17 210 Radio Radio y Ondas: 19 230



Rosa Arciniega, la admirable periodista, autora de la interesante novela 'Engranajes', leyendo un capítulo ante el micrófono de EAJ 7.

Fig. 7. Rosa Arciniega en la portada de la revista *Ondas*, 6 de junio de 1931.

Fuente: Hemeroteca digital BNE.

Igualmente se interesó mucho por el teatro radiofónico y llegó a ganar el segundo premio en el concurso de teatro radiofónico de Unión Radio en el curso 1932-1933, como anunciaba la misma revista *Ondas* el 1 de junio de 1933:

Y cerrarán la serie de programas de teatro radiofónico español las dos obras que, en el concurso organizado por Unión Radio, el pasado invierno, merecieron premio a juicio de los mismos radioyentes que lo fallaron con su voto. Nos referimos a *Seis personajes en busca de micrófono*, original de E. Morales y Julio G. de la Serna, y *El crimen de la calle de Oxford*, de la conocida escritora Rosa Arciniega. (5)

Precisamente en *Ondas* sería colaboradora destacada (Fig. 8), al tener una presencia continua durante el primer lustro de los años treinta. Para la revista realizará un conjunto de escritos que forman un interesantísimo corpus ensayístico, con artículos en los que reflexiona sobre muy diversos aspectos del nuevo medio, observando las principales características que la

radio presenta ya en el momento, e incluso señalando caminos por los que finalmente el medio va a transitar en el futuro.



Fig. 8. Portada de Ondas, 29 de agosto de 1931.
Fuente: Hemeroteca Digital de la BNE.

Hemos localizado un gran número de artículos (Anexo I) en los que hay una amplia variedad temática. En este primer estudio sobre ellos podríamos realizar una clasificación en tres grupos. El primero englobaría reflexiones diversas sobre las características del nuevo medio y su función social. Se habla por ejemplo de los cambios que en la vida política e informativa va a traer la irrupción del medio. Así, realiza a modo de breve serie o sección bajo el antetítulo de *Perspectivas futuristas* dos artículos en los que imagina muy acertadamente los cambios que la llegada de la radio va a traer al mundo periodístico y político; en «El periódico hablado» (1932) anuncia la preponderancia que en breve presentarán los medios audiovisuales frente a la palabra escrita y en «El altavoz, tribuna nacional» (1932) prefigura una realidad hoy en día esencial en nuestra vida política:

Los micrófonos de las emisoras pueden y deben llegar a ser las verdaderas, las auténticas tribunas nacionales. Unas tribunas nacionales alzadas, no ante un reducido número de espectadores, sino ante todos y cada uno de los ciudadanos que integran un pueblo. No creo que sea realmente aventurado pronosticar que, en un próximo futuro, el micrófono alcance esta significación. (26)

En otros dos artículos, «Veladas de invierno junto a la radio» (5-I-1935, 35-37) y «Un encargo a Terranova por radio» (11-V-1935, 37) se centra en relatar dos escenas que explican la importancia de la radio en la vida contemporánea y, ahondando en esta vertiente social, comenta en «Divagaciones intrascendentes. Muerte de los *robinsones* por la radio» (8-IV-1933, 26) que el aislamiento resultará imposible en la moderna sociedad de la información. Sus apreciaciones en «Taxis con radio» (26-X-1935, 37) subrayan la preponderancia que el medio va a tener en ese sistema de transportes en el futuro, como realmente el paso del tiempo ha corroborado. Las transmisiones entre emisoras, algo que ha sido tan característico de la práctica radiofónica en conexiones internacionales, se ven reflejadas en «Más allá de las fronteras» (14-XII-1935, 37) o en «El sentido humanitario de la radio» (17-VI-1934, 37), y le servirán para hablar de la importante función de cohesión social del medio. Mención especial merece su defensa en «El siglo del avión y de la radio» (8-XII-1934, 37) de la importancia del medio, con una apreciación que adelanta las premisas teóricas de MacLuhan sobre la trascendencia de la aparición del medio radiofónico en la historia de la comunicación:

Ni el ferrocarril, ni el teléfono, ni el mismo automóvil constituyen ya las características de este siglo nuestro que, por entero, pertenece indiscutiblemente al avión y a la radio: los dos inventos más útiles y considerables que ha producido la técnica actual. (26)

Una encendida defensa que continúa en «Los enemigos de la radio» (9-III-1935, 38); su interés por la modernidad en los medios va incluso un paso más allá en «El cine y la televisión» (25-V-1935, 3), donde se adentra en el debate de la televisión, medio en aquel momento todavía en fase de experimentación, para posicionarse a su favor por el avance social que supondría su implementación definitiva para las personas más desfavorecidas. Su valoración de los medios audiovisuales de comunicación es en este sentido muy cercano al de las vanguardias del momento, fascinados ante la modernidad, e incluso prefigura el debate que años más tarde expondrá Umberto Eco en su famoso ensayo *Apocalípticos e integrados* (1964). El autor italiano, uno de los grandes nombres de la semiología y la lingüística del siglo XX, consideraba que existían dos posturas opuestas ante la nueva cultura de masas surgida de los medios de comunicación: los críticos, a los que define como apocalípticos en su visión negativa de esta nueva sociedad, y los que ante ella tienen una interpretación más benévola y positiva, los integrados. Rosa Arciniega se encontraría entre los teóricos y pensadores de esta segunda perspectiva.

Un segundo conjunto de artículos se acerca a la realidad artística y profesional de la radio y, así, expone en ellos sus ideas teóricas sobre el radioteatro en «¿Cómo deberá hacerse el teatro radiofónico?» (28-I-1933, 6 y 30), o sobre las características especiales que han de presentar los intérpretes de ese nuevo género en «Los actores radiofónicos» (17-VI-1933, 7). Se preocupa de la necesidad de buscar innovaciones en la programación radiofónica en «Motivos. Programas de radio» (26-XI-1932, 38), en un tema que ya era debate en la época, a pesar de los pocos años de recorrido del medio. Incluso se acerca a las dificultades técnicas en «Las salas de tortura de los sonidos» (30-IX-1933, 5 y 30). La presencia de un nuevo tipo de personalidades reconocidas por el público protagoniza «Estrellas del micrófono» (23-II-1935, 38-39), constatando el desarrollo de una nueva profesión que se había configurado en apenas un lustro. Con «Los noventa años de Eduardo Branly» (8-VI-1935, 37) realiza un curioso juego de aproximación periodística a uno de los inventores de la telegrafía sin hilos, tan importante para la historia de la radio, recreando una entrevista realizada por un periodista francés. Por último, en «Orientaciones. La radio en América y en Europa» (1-XII-1935, 5) nos sitúa en un debate que seguirá siendo actual en la posterior historia de los medios audiovisuales: la diferencia de enfoque y estilos entre la radio europea y la norteamericana, y se muestra decidida partidaria del estilo del viejo continente

En suma—y por abreviar, ya que el espacio no nos consiente una mayor extensión—: como sucede con la Prensa diaria, con el cinema, con tantos otros aspectos del progreso, en fin, América sobrepasa también a Europa, radiofónicamente, en cantidad y en potencialidad; pero, cualitativamente—esto es innegable—, la Radio americana no ha alcanzado todavía el nivel de la europea. (5)

El tercer grupo es el constituido por los artículos de carácter literario, donde la radio sirve con función actante. Es el caso de «Film sentimental. Comprimido de novela», de carácter evocador (10-IX-1932, 8 y 30). Mención especial en este apartado merece «La radio del zapatero» (20-X-1934, 35) (Fig. 9) donde relata una escena que deja entrever su sensibilidad hacia «lo sonoro»:

Chas, chas... Ris, ris... Se diría que pone sordina a sus martillazos imprescindibles y al rasgueo de la gubia y hasta a las palabras que ha de cruzar con sus clientes, para no estorbarse su audición continua, para no desperdiciar la palabra o la armonía de aquel gran amigo suyo, el altavoz que no se ofende, ni se cansa, ni resulta jamás importuno o pedante cuando le habla sobre tantas cosas que el buen zapatero de portal ignora. (35)

Ana Vega Toscano, «Las conexiones entre radio y vanguardias históricas en España (1920-1939)»

<https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2023.i03.02>



Fig. 9. Ondas, 20 de octubre de 1934, p. 35.

Fuente: Hemeroteca Digital de la BNE.

Igualmente podemos encontrar concomitancias con las vanguardias en «La radio y su fino sistema nervioso» (28-XII-1935, 20), una vez más con la humanización del propio medio:

De distinta manera que los otros aparatos esencialmente mecánicos, la Radio tiene sistema nervioso, tiene sensibilidad y hasta algo como un ritmo cordial de sístole y diástole que se acelera o retarda según sean las emociones que sacuden su complicado organismo. (20)

Una importante serie de artículos en los que avanza muy acertadamente las corrientes por las que la radio continuaría desarrollando su actividad. Expresa también sus ideas estéticas y teóricas sobre los géneros artísticos radiofónicos, e igualmente observa y analiza las funcionalidades sociales o políticas del medio. Se acerca igualmente a la utilización transmedial y artística de la radio, con el empleo de elementos estilísticos de las vanguardias. Por otra parte, Arciniega se muestra con un estilo periodístico característico de las columnas y artículos de opinión, con una utilización en titulares de las posibilidades expresivas de las funcionalidades de antetítulos y subtítulos, unido todo ello a la innovadora tipografía empleada por la propia revista *Ondas*.

Conclusiones

En este recorrido hemos comprobado las relaciones simbióticas entre las vanguardias históricas y la radio, medio de comunicación que aparecería desde sus mismos orígenes como fuente de inspiración de las nuevas corrientes. Se genera así el lenguaje radiofónico, un innovador vehículo expresivo de extensa influencia posterior en el arte del siglo XX: en su desarrollo, realizado con gran rapidez entre la teoría y la praxis, encontramos destacadas aportaciones de las vanguardias. Hemos constatado además que la radio española presenta igualmente una conexión clara con estas mismas tendencias estéticas, uniendo del mismo modo aspectos prácticos con un interesante debate teórico. La aportación de autores como Ramón Gómez de la Serna, Jardiel Poncela o Tomás Borrás son equiparables a las presentadas por las figuras de las vanguardias en el resto de Europa, con los que hemos encontrado numerosos puntos en común. Dentro de ese apartado podemos además añadir a la escritora y periodista Rosa Arciniega, con una contribución muy amplia y hasta ahora desconocida al debate teórico y práctico en aquellos primeros años del inicio de la radiofonía española. Presenta en algunos de sus artículos una clara sintonía con algunos postulados de las vanguardias, y se muestra como una fina analista de los temas y estudios radiofónicos.

Anexo I: Artículos de Rosa Arciniega en la revista *Ondas* (1932-1935)

- «Perspectivas futuristas. El altavoz, tribuna nacional», 16 de julio 1932, p. 26.
- «Perspectivas futuristas. El periódico hablado», 14 de mayo de 1932, p. 27.
- «Film sentimental. Comprimido de novela», 10 de septiembre de 1932, p. 8 y 30.
- «Motivos. Programas de radio», 26 de noviembre de 1932, p. 38.
- «¿Cómo deberá hacerse el teatro radiofónico?», 28 de enero 1933, p. 6 y 30.
- «Divagaciones intrascendentes. Muerte de los *robinsones* por la radio», 8 de abril 1933, p. 26.
- «Los actores radiofónicos», 17 de junio de 1933, p. 7.
- «Las salas de tortura de los sonidos», 30 de septiembre 1933, p. 5 y 30.
- «El sentido humanitario de la radio», 17 de junio de 1934, p. 37.
- «La radio del zapatero», 20 de octubre 1934, p. 35.
- «El siglo del avión y de la radio», 8 de diciembre de 1934, p. 37.
- «Veladas de invierno junto a la radio», 5 de enero de 1935, pp. 35-37.
- «Estrellas del micrófono», 23 de febrero de 1935, pp. 38-39.
- «Los enemigos de la radio», 9 de marzo de 1935, p. 38
- «Un encargo a Terranova por radio», 11 de mayo 1935, p. 37.
- «El cine y la televisión», 25 de mayo de 1935, p. 3.
- «Los noventa años de Eduardo Branly», 8 de junio de 1935, p. 37.
- «Taxis con radio», 26 de octubre de 1935, p. 37.
- «Orientaciones. La radio en América y en Europa», 1 de diciembre de 1935, p. 5
- «Más allá de las fronteras», 14 de diciembre de 1935, p. 37.

«La radio y su fino sistema nervioso», 28 de diciembre de 1935, p. 20.

Referencias

- Afuera, Ángeles. *Aquí, Unión Radio. Crónica de la primera cadena española (1925-1939)*. Madrid: Catedra, 2021.
- Arce, Julio. *Música y radiodifusión. Los primeros años, 1923-1936*. Madrid: ICCMU, 2008.
- Arnheim, Rudolf. *Radio. The Art of Sound*. Londres: Faber & Faber, 1936.
- Balsebre, Armand. *El lenguaje radiofónico*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Balsebre, Armand. *Historia de la radio en España*, vol. I. Madrid: Cátedra, 2001.
- Barea, Pedro. «70 años de *Todos los ruidos de aquel día* de Tomás Borrás», *Zar. Revista de comunicación*, n.º 12, 2002.
- Brecht, Bertold. «Teorías de la radio (1927-1932)». *El compromiso social en literatura y arte*, traducido por Joan Fontcuberta, Barcelona: ed. Península, 1973, pp. 231-240.
- Borrás, Tomás. *Todos los ruidos de aquel día*. Madrid: CIAP, 1931.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen, 1965.
- Faus Belau, Ángel. *Historia de la radio en España (1896-1977). Una historia documental*. Madrid: Taurus, 2007.
- García-Marín, David. «La radio de papel. Precedentes de la narrativa transmedia en el binomio *Unión Radio* - revista *Ondas* (1925-1935)». *Historia y comunicación social*, vol. 28, n.º 1, 2023, pp. 133-146.
- Germinet, Gabriel y Pierre Cusy. *Théâtre Radiophonique. Mode nouveau d'expression artistique*. París: E. Chiron, 1925.
- Gómez de la Serna, Ramón. «Nuestro Cronista de guardia. Micrófono privado, en funciones universales». *Ondas*, 1 de noviembre de 1930, p. 9.
- Gómez de la Serna, Ramón. *Ismos*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1931.
- Gómez de la Serna, Ramón. *Greguerías onduladas*, editado por Nigel Dennis. Sevilla: Renacimiento, 2012.
- Gómez de la Serna, Ramón. *El Orador*. Folioscopio y edición crítica de Alicia Grueso. Madrid: Museo de Arte Contemporáneo, 2022.
- Iges, José. *El arte radiofónico*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1992.
- Jardiel Poncela, Enrique. «La impresión que da el micrófono». *Ondas*, 12 de enero de 1929, p. 29.
- Jardiel Poncela, Enrique. «Matemáticas». *Ondas*, n.º 198, 30 de marzo de 1929, p. 8.
- Jlébnikov, Velimir. «Radio budushego». *Krasnaya nov [Красная новь]* n.º 8, 1927, pp. 185-187.
- Kieve, Robert. *El arte radiofónico*. Madrid: Epesa, 1945.
- Legorburu, José María. «Los orígenes de la investigación científica de la radio para definir sus señas de identidad», *El debate de hoy*, 23 de agosto de 2017,

- <https://eldebatedehoy.eldebate.com/medios/investigacion-cientifica-de-la-radio/>. Acceso 12 septiembre 2024.
- Lergo, Inmaculada. «Una distopía de la modernidad: *Mosko-Strom* de Rosa Arciniega». *Mosko-Strom*, de Rosa Arciniega, Sevilla: Renacimiento, 2020, pp. 11-32.
- Mancebo Roca, Juan Agustín. «La radio futurista». *ADE Teatro*, n.º 99, 2004, pp. 66-71.
- McLuhan, Marshall. «Playboy Interview: Marshall MacLuhan». *Playboy*, marzo de 1969, pp. 26-37.
- Marinetti, Filippo y Pietro Masnata. «La Radia». *La Gazzetta del Popolo*, Turín, 22 de septiembre 1933, p. 8.
- Méadel, Cécile. «Maremoto, Une pièce radiophonique de Gabriel Germinet et Pierre Cusy (1924)», *Réseaux*, n.º 52, 1992, pp. 75-94.
- Mechthild, Albert. «Tomás Borrás y los comienzos del teatro radiofónico en España». *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine y radio*, editado por Albert Mechthild, Madrid: Vervuert, 2005, pp. 563-584.
- Moles, Abraham. *Théorie de l'information et perception esthétique*. París: Denöel, 1973.
- Molina, Miguel. «Futurismo italiano (1909-1944)». *Ruidos y susurros de las vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras del Arte Sonoro. Laboratorio de creaciones intermedia*, editado por Miguel Molina. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2004, pp. 20-51.
- Robot. «Por una estética de la acción audible», *Ondas*, 2 de julio de 1932, p. 8.
- Rodero, Emma y Xosé Soengas, eds. *Ficción radiofónica*. Madrid: RTVE, 2010.
- Sarmiento, José Antonio. *La radio futurista*. Cuenca: Universidad de Castilla y la Mancha, 1997.
- Schaffer, R. Murray. *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*, traducido por Victoria Cazorla, Barcelona: Intermedio, 2013.
- Vega Toscano, Ana. *El imaginario sonoro en «El Quijote»: del texto cervantino a la creación radiofónica española*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2022.
- Vega Toscano, Ana. «Radio, arte y vanguardia». *Documentos RNE*, RTVE Play <https://www.rtve.es/play/audios/las-cunas-de-rne/radio-arte-vanguardia/16244178/>. Acceso 12 septiembre 2024.
- Ventín Pereira, José Augusto. *Radiorramonismo. Antología y estudio de textos radiofónicos de Ramón Gómez de la Serna*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1987.
- Ventín Pereira, José Augusto. *Juglares radiofónicos del siglo XX. Jardiel Poncela*. Madrid: ICCR, 1998.

