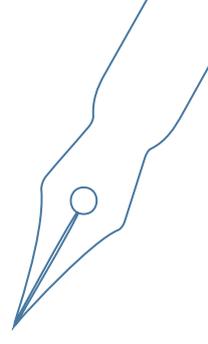


| N.º 3 | 2023 |

e-ISSN: 2792-7350

# Incclaves

Revista de Literatura, Música y Artes Escénicas



*A Rebecca Collins, in memoriam*

#### DIRECCIÓN

Francisco Javier Escobar Borrego  
Universidad de Sevilla

Carmen Gaitán Salinas  
Instituto de Historia, CSIC

#### SECRETARÍA

María Cabrera Fructuoso  
Instituto de Historia, CSIC

#### EDITORAS DE SECCIÓN

##### Artículos

Alejandro Coello Hernández  
Instituto de Historia, CSIC

##### Comentarios bibliográficos

Lucía Ballesteros-Aguayo  
Universidad de Sevilla

Inés María Luna  
Instituto Murillo, Sevilla, Junta de Andalucía

#### CORRECCIÓN Y MAQUETACIÓN

Carlos Alayón Galindo  
Universidad Complutense de Madrid

Lara Gallardo Calvo  
Universidad de Cádiz

Alberto Custodio Romero Vallejo  
Universidad de Oviedo

#### REDES SOCIALES

Álvaro del Fresno Mayoral  
Investigador independiente

Blanca Gutiérrez Lobato  
Instituto de Historia, CSIC

#### EDITADA POR

[Editorial Universidad de Sevilla](#)

#### CONTACTO

Facultad de Filología,  
Universidad de Sevilla,  
C/ Palos de la Frontera, s/n  
41004 – Sevilla. ESPAÑA  
Teléfono: 954551539

#### CONSEJO DE REDACCIÓN

Carlos Alayón Galindo  
Universidad Complutense de Madrid

Lucía Ballesteros-Aguayo  
Universidad de Sevilla

María Cabrera Fructuoso  
Instituto de Historia, CSIC

Rafael Cáceres Fera  
Universidad Pablo de Olavide

Alejandro Coello Hernández  
Instituto de Historia, CSIC

Cristina Cruces Roldán  
Universidad de Sevilla

Álvaro del Fresno Mayoral  
Investigador independiente

Enrique Encabo Fernández  
Universidad de Murcia

Francisco Javier Escobar-Borrego  
Universidad de Sevilla

Lara Gallardo Calvo  
Universidad de Cádiz

Emilio J. Gallardo Saborido  
Escuela de Estudios Hispano-Americanos/  
Instituto de Historia, CSIC

Carmen Gaitán Salinas  
Instituto de Historia, CSIC

Blanca Gutiérrez Lobato  
Instituto de Historia, CSIC

Inés María Luna  
Instituto Murillo, Sevilla, Junta de Andalucía

María del Rosario Martínez Navarro  
Universidad de Sevilla

M.ª Pilar Panero García  
Universidad de Valladolid

Alberto Custodio Romero Vallejo  
Universidad de Oviedo



[fescobar@us.es](mailto:fescobar@us.es)

[carmen.gaitan@csic.es](mailto:carmen.gaitan@csic.es)

Revista Enclaves

## ÍNDICE

### ***RADIO, LITERATURA Y ARTES ESCÉNICAS EN LATINOAMÉRICA Y ESPAÑA***

#### Monográfico

1. Lorena Paz López y Ana Sánchez Acevedo: «Introducción» .....1
2. Ana Vega Toscano: «Las conexiones entre radio y vanguardias históricas en España (1920-1939)» .....10
3. Mónica Maronna: «Cautivar al oyente: teatro, música y publicaciones en el dial uruguayo» .....35
4. Juan Aguilera Sastre: «Aprender un oficio nuevo a los 90 años: María Lejárraga (María Martínez Sierra) y la radio en su exilio porteño» .....54
5. Berenice Ponce Capdeville: «Ficción sonora y artes escénicas. Historia de un diálogo ilustrado en cuatro piezas de la radio mexicana (1930-1990)» .....74
6. Paloma López Villafranca: «Nuevas alianzas entre la creatividad y la tecnología en los podcasts de ficción de las plataformas sonoras españolas. Estudio de casos» .....94

#### Miscelánea

7. Paula García Andúgar: «Melodía en palabras. El enfoque musical de Gerardo Diego en su poesía» .....111

#### Creación artística

8. Julián Jaramillo Arango: «Arte sonoro, espacio público y datos: adaptándose a la crisis climática desde el arte-ciencia» .....131

## **RADIO, LITERATURA Y ARTES ESCÉNICAS EN LATINOAMÉRICA Y ESPAÑA**

Lorena Paz López  
*Universidad de Buenos Aires - CONICET*  
Ana Sánchez Acevedo  
*Universidad de Sevilla*

Fecha de recepción: 03/12/2024  
Fecha de aceptación: 04/12/2024

Desde las primeras retransmisiones regulares en la década de 1920, la radio ha tenido un enorme impacto en las vidas cotidianas de las sociedades de todo el mundo. La estrecha relación entre la radiofonía y sus públicos, arraigada en las potencias del medio para establecer vínculos relevantes y perdurables con audiencias colectivas, ha desempeñado un papel trascendente, irradiador de influencia cultural y política, tanto en contextos dominados por emisoras estatales como en ámbitos más sustentados en sistemas de carácter privado o comercial. Lejos de ser eclipsados por la eclosión de otras redes de comunicación, los formatos radiales han continuado fortaleciendo y reinventando sus dinámicas de producción en las últimas décadas, cobrando renovada relevancia con fenómenos como las radios comunitarias o, más recientemente, la proliferación de todo tipo de pódcast. Paralelamente, la dimensión transmedial de las manifestaciones radiales, desde sus primeras conexiones con la telegrafía y la telefonía, los tableros de los automóviles y otros soportes tecnológicos han propiciado que, a lo largo de más de un siglo, la forma, función y contenidos de la radiodifusión se hayan ido modificando y adaptando en conjunción con la diversidad de devenires contemporáneos. Los medios digitales de audio representan solo una de las expresiones más cercanas en el tiempo de esta transformación, que también afecta de manera crucial a los modos de recepción: la posibilidad de escuchar desde dispositivos móviles, a menudo con auriculares, y la popularización de los servicios de *streaming*, tienen implicaciones patentes en el *aggiornamento* de nuestras experiencias auditivas.

En su reciente manual de referencia *The Bloomsbury Handbook of Radio*, Kathryn McDonald y Hugh Chignell trataban de responder al interrogante suscitado por la supervivencia e incluso fortalecimiento de la radiofonía en el panorama de nuestra cultura —tan marcada por la preeminencia de lo visual—, especialmente tras la aparición de los aparatos televisivos en la década de 1950 del pasado siglo. Para McDonald y Chignell las claves tendrían que ver con su flexibilidad y capacidad de transformación, así como con su idoneidad para la creación de lazos emocionales con las audiencias, dando lugar a

comunidades de escucha. Las sucesivas actualizaciones que siguen movilizando lo que puede ser considerado, recibido y practicado como radio ratifican, pues, una vigencia sonora que desafía el horizonte a todas luces ocular-centrista en el que se desenvuelven nuestras existencias.

Esa capacidad de mutación y alcance, junto con la permeabilidad de los formatos y géneros ligados a la difusión radial, su interacción con otras prácticas culturales, artísticas y sonoras y sus singularidades materiales e históricas frente a un espectro mediático marcado por la visualidad, ha motivado que el hecho radiofónico resulte propiciador de heterogéneas y enriquecedoras resiliencias. De ellas dan hoy cuenta tanto las dilatadas comunidades de oyentes como una variadísima cantidad de análisis académicos englobados bajo el paraguas de los *radio studies* (Lindgren y Jason), a su vez entrelazados con ámbitos transdisciplinares más amplios, como los *sound studies* (Bull; Steingo y Sykes) o las *audio and sonic arts* (Keeffe y Nogueira), según la terminología que se viene extendiendo crecientemente a partir de las investigaciones desarrolladas en el contexto anglosajón. Esa transdisciplinariedad habla a su vez, por otra parte, de las relaciones de injerencia mutua que la radio sostiene, desde sus orígenes, con la literatura, el teatro y otras expresiones artísticas, incorporando propuestas donde el cariz experimental se cruza con la cultura de masas y favorece el cruce fructífero de liminalidades disciplinarias y genéricas. Junto con el desarrollo de los primeros fonógrafos que permitieron la grabación y reproducción, nacieron también formas incipientes de drama sonoro, que exploraron la construcción de montajes, *sketches* y paisajes auditivos, en diálogo con la poesía, la música, las canciones y los dispositivos performativos, sentando las bases para la representación de la realidad a través del sonido. Ese periplo contribuyó simultáneamente a cimentar el camino hacia la narración de historias en el medio radiofónico, que dará un salto significativo en la década de 1920, para consolidarse unos años después con la especificidad de las radionovelas y el radioteatro (Crook).

La crítica cultural se ha ocupado desde muy temprano de abordar la radio como fenómeno clave en la concepción y el desenvolvimiento de la cultura de masas, tal como reflejaron los conocidos ensayos de Theodor W. Adorno o Walter Benjamin. Sin embargo, esta misma relación con la cultura masiva y popular generó una cierta posición de desprestigio académico, que hasta hace pocas décadas había implicado una invisibilización de los estudios radiales dentro de la producción universitaria. Investigadores como Peter Lewis han analizado estas circunstancias, que recontextualizan aproximaciones especializadas más recientes, como las que coordinan Steingo y Sykes o Lindgren y Jason, advirtiendo de una tendencia persistente a describir los *radio studies*, durante demasiado tiempo, como un campo de estudios emergente, frente a otras disciplinas más difundidas en los estudios de los medios de comunicación, como la televisión.

No obstante, desde finales de los años noventa y, particularmente, durante esta última década, el auge de los *new modernist studies* —en los que la radio es uno de los aparatos tecnológicos definitorios de la modernidad y de las vanguardias históricas— junto con el desenvolvimiento de los estudios sobre comunicación mediática y, muy señaladamente, el florecimiento de los llamados *sound studies*, han generado y consolidado un interés notorio

dentro del ámbito académico en las audiciones radiales, que incluye su conexión con otras manifestaciones artísticas, entre ellas la literatura —Ian Wittington hablaba ya en 2014 de una nueva ola de *literary radio scholarship*— y sus diversos efectos culturales, sociales, económicos y políticos. En este sentido, dentro de los estudios de género y de la crítica feminista, se viene destacando también la importancia de la radio como medio relevante en la socialización para las mujeres y de difusión de sus reclamos políticos, así como en la construcción de comunidades feministas (Karpf; Mitchell; Lindgren y Jason), circunstancias cuyo eco hoy puede trasladarse al éxito notorio de toda una serie de experiencias de *podcasting* orientadas sobre el eje discursivo de los diversos feminismos.

Aunque la investigación sobre el sonido ha estado presente —si bien a menudo de modo secundario— en múltiples áreas de conocimiento a lo largo del tiempo, los *sound studies* como término y disciplina específica son relativamente recientes. En los últimos años, este enfoque académico ha experimentado un rápido auge, del que dan cuenta la abundancia de publicaciones, proyectos de investigación y programas universitarios (Bull; Steingo y Sykes; Revuelta Sanz y Miranda Suárez). Dada su naturaleza intrínsecamente transdisciplinaria, se ha ramificado en direcciones variadas, desde la musicología y la antropología hasta la sociología o la filosofía. Este desarrollo parece explicarse por un cambio patente en la percepción cultural y académica de la experiencia sensorial en general: un llamado *sensorial turn* que ha ampliado el campo de estudio al reconocer la importancia de la experiencia encarnada y la escucha en nuestra comprensión del mundo. Los *sound studies* se han convertido así en un terreno fecundo de exploración teórica, metodológica y empírica, orientado a comprender cómo percibimos y entendemos el sonido en su relación con nuestras sociedades, lo que abarca desde la influencia de la música en la identidad cultural hasta la percepción del sonido en espacios urbanos y rurales, como una fuerza que moldea nuestras experiencias cotidianas. En esta línea, autores como Steingo y Sykes apuestan por explorar vías no demasiado transitadas en la producción académica al analizar los sonidos del llamado «sur global» y explorar la relación de lo sonoro con lo tecnológico, entendido en términos no estrictamente occidentales. Al mismo tiempo, el tipo de perspectiva interdisciplinaria que promueven los *sound studies* se adentra en la creación, percepción y significado del sonido en diversas formas de expresión artística, desde la música experimental hasta la instalación y el arte sonoros (Keeffe y Nogueira).

Por lo que atañe al ámbito específicamente hispanohablante, se ha señalado, asimismo, a una subestimación de los estudios radiofónicos que solo muy recientemente empieza a ser paliada (Piñeiro Otero y Martín Pena), pese a la relevancia de la radio como medio comunicativo en las regiones iberoamericanas. Históricamente, cobran especial relieve los trabajos producidos desde y sobre el Cono Sur, donde este medio se extendió muy ampliamente en la sociedad gracias al abaratamiento y fácil adquisición de aparatos radiofónicos, que generó las condiciones para dotar de un carácter masivo y popular a las audiencias en las décadas de 1930 y 1940. Despuntan entre estos estudios aquellos que atienden a la cultura del Río de la Plata y, más concretamente, al contexto argentino, siendo este el primer país en realizar retransmisiones radiales regulares en lengua española desde

1922, con un peso destacado de los radioteatros en sus programaciones, dirigidas a la expansión de la cultura, la construcción de la nación y el activismo feminista (Maronna y Sánchez Vilela; Ulanovsky; Matallana; Berman; Karush; Ehrick; Maronna; Saítta). En lo relativo al contexto español, Luis Ezcurra y, posteriormente, Armand Balsebre llevaron a cabo los primeros estudios que historizaron la presencia y desarrollo de la radio en España desde sus inicios hasta la actualidad. Hace apenas unos años, la escritora Ángeles Afuera analizó por su parte los archivos de una de las primeras emisoras instaladas en España, Unión Radio, creada en 1925 y predecesora de la actual Cadena SER, para aportar nuevo conocimiento sobre los inicios de la radiodifusión española.

El análisis del radioteatro o radiodrama también ocupó un espacio preeminente en los estudios enfocados en España. El género tuvo su momento álgido en la década de 1950 y 1960, con el desarrollismo franquista y la expansión de los aparatos radiales. Carmen Herrero Vecino estudió los primeros radioteatros nacionales, Belén Fernández González se centró en la historización del radiodrama experimental español y María Julia González-Conde, Miguel Ángel Ortiz-Sobrino y Hugo Prieto-González ampliaron estos aportes con su aproximación diacrónica a estas manifestaciones. Pedro Barea Monge ha analizado también ampliamente el fenómeno de las radionovelas y ha escrito sobre las relaciones entre el teatro y la radio. De otro lado, en el marco de los estudios feministas se ha abordado el medio radial en España a través de trabajos como los de Elvira Marteles, quien ha reflexionado sobre la relación de las mujeres con la radio en el territorio español durante el siglo XX; o, más recientemente, José Emilio Pérez Martínez, coordinador de un número especial de la publicación granadina *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, consagrado a esa misma temática.

Con la creciente popularidad de los pódcast, surge, además, un renovado interés académico hacia estos formatos de contenido auditivo, que han adquirido un rol muy significativo, impulsando tanto la constitución de nuevas audiencias como los ingresos de los editores en línea. Esta modalidad alcanza una relevancia considerable en el ámbito de los grandes proveedores de *streaming* y plataformas digitales, con un aumento en la adopción de modelos de suscripción. Aunque los pódcast comparten similitudes con el medio radiofónico en términos de producción y consumo de contenidos, han agregado una diversidad considerable a la creación de audio, constituyendo medios afines pero divergentes, con características distintivas. El *podcasting* ensancha aún más el panorama de los estudios relacionados con la radio, con una incipiente conformación bajo el marbete de *podcast studies*, incluyendo investigaciones que examinan cuestiones muy variadas: desde la narración en pódcast hasta la participación de la audiencia o la ética en la producción de contenidos de audio.

Entre las últimas aportaciones transnacionales al campo, se publicó en 2022 el volumen *Routledge Companion to Radio and Podcast Studies*, editado por Mia Lindgren y Jason Loviglio, que reúne estudios de investigadores de todo el mundo, que conceptualizan la radio y el *podcasting*, junto con el *streaming* y otras tecnologías de audio, como *soundwork*, abarcando todo el complejo sonoro de los medios digitales, con el fin de descentrar la categorización tecnológica, en favor de formas y prácticas culturales. Los capítulos sobre la

radio terrestre se entremezclan con los estudios sobre pódcast para subrayar las continuidades y rupturas en la forma y el contenido, la difusión y la recepción, las culturas de producción y la estética, y así recordarnos que ni la radio ni el *podcasting* deben abordarse como objetos estáticos de análisis, sino como fenómenos multifacéticos en constante cambio. El volumen ya citado a cargo de Kathryn McDonald y Hugh Chignell, *The Bloomsbury Handbook of Radio*, sigue esta línea y apuesta igualmente por incluir los estudios sobre *podcasting* dentro del paraguas de los estudios radiales. En él se pueden encontrar análisis muy diversos que transitan desde los trabajos sobre radios comunitarias y reflexiones sobre las relaciones entre radio y democracia, a ensayos que se ocupan de las posibilidades pedagógico-musicales del *podcasting*, o el desarrollo de metodologías de análisis de la escucha aplicadas a los pódcast, hasta acercamientos enfocados en el entretenimiento educativo de los pódcast para jóvenes durante la pandemia de la COVID-19.

Este número de *Enclaves*, que coincide con la celebración del centenario de la creación oficial de la primera emisora de radiodifusión en España —Radio Barcelona, inaugurada en noviembre de 1924—, se plantea como un espacio de encuentro para el análisis de las interrelaciones entre radio, literatura y artes escénicas, abordadas desde perspectivas vinculadas a temporalidades, geografías y disciplinas variadas. Los artículos que este monográfico reúne se proponen profundizar, de esta manera, en el panorama de ramificaciones formales, artísticas, estructurales e institucionales que comprenden estas prácticas históricas y en transición, atendiendo tanto a su dimensión diacrónica como a sus manifestaciones actuales, desde el contexto de su desarrollo en Latinoamérica y España. Se pretende así, conjugando los diferentes aportes —desde el espectro analítico de la filología, los estudios teatrales, los estudios de medios de comunicación, los estudios radiales y los estudios sonoros—, y atendiendo a distintos contextos nacionales hispanohablantes —Argentina, España, México y Uruguay—, ofrecer una aproximación a la vez extensiva y específica al fenómeno radial y sonoro como medio que se entrecruza con las prácticas literarias y teatrales, produciendo nuevas maneras de pensar tanto la escucha como los significados de los sonidos en el arte, y reconfigurando las relaciones de escritores y dramaturgos con la intermedialidad sonora, así como con las comunidades de oyentes.

El volumen incluye entonces una variedad de acercamientos y abordajes metodológicos, tanto de especialistas consolidados como de investigadores emergentes: unos se nutren de fuentes textuales que abarcan archivos públicos —como la prensa periódica o las publicaciones literarias— y privados —como la correspondencia personal— que permiten reconstruir los registros de una historia y un patrimonio sonoros y reinterpretar la experiencia en el medio radial desde diferentes ópticas; otros utilizan las ventajas de los amplios recursos de almacenaje y conservación digital extendidos en los últimos años para construir su corpus de estudio. Algunos de estos trabajos están focalizados en las dimensiones literarias de la radio, en tanto lugar de recalada de escritores y escritoras, que exploran o reinventan el radioteatro como formato esencial desde el desarrollo de las audiciones radiales reguladas hasta nuestros días; otros privilegian las audiciones y los sonidos en su conexión con las artes

escénicas, como prácticas socioculturales y estéticas, capaces de producir unos determinados efectos y propiciar nuevos modos y lugares de escucha.

El monográfico se abre con un estudio de Ana Vega Toscano, quien analiza la estrecha relación simbiótica que existió entre las manifestaciones radiofónicas y el desenvolvimiento de las vanguardias históricas desde los inicios del medio. Tras un breve recorrido panorámico en torno a la gestación y consolidación del lenguaje radial en interacción con movimientos vanguardistas como el futurismo, el cubismo o el ultraísmo en el contexto europeo, Vega Toscano se centra en los primeros años de la radio en España, a través principalmente de la emisora Unión Radio, y la conexión que se estableció entre la radiodifusión y la creación artística. Figuras emblemáticas en el ámbito de la literatura como Ramón Gómez de la Serna, Enrique Jardiel Poncela, Tomás Borrás o Rosa Arciniega son abordadas aquí por la temprana atención que prestaron a estas manifestaciones y por su relevancia y protagonismo en la historia del desarrollo de la radiofonía española.

El artículo de Mónica Maronna nos acerca, por su parte, al contexto uruguayo de las primeras décadas del siglo XX, para analizar cómo la radio se convirtió en un medio capaz de reconfigurar y entrecruzar géneros y formatos previamente arraigados en la cultura, como la música, el teatro y la literatura, muchas veces analizados de forma separada desde la historiografía mediática. Maronna investiga la intermedialidad y las prácticas culturales que se generaron en torno a lo auditivo gracias a la expansión de la radiodifusión y que fluyeron a través del Río de la Plata creando, transformando y afianzando una nueva cultura sonora en la región, en la que los oyentes tuvieron una participación muy activa. La posición cada vez más hegemónica de la radio en la esfera cultural uruguaya de las décadas de 1930 y 1940 desencadenó la transformación de los perfiles de intelectuales, escritores y artistas que entraron en contacto con este nuevo medio y colaboraron con él hasta acabar, incluso, profesionalizándose. La evolución desde el «teatro por radio» hasta el radioteatro episódico se convirtió en un fenómeno central en la programación uruguaya y latinoamericana en general, influenciado por la conexión con el fuerte y rico mercado cultural argentino, la circulación impresa de novelas episódicas y la creciente presencia de la industria discográfica y musical.

Juan Aguilera Sastre se ubica también en la región del Plata. En su contribución sobre María Lejárraga (Martínez Sierra) realiza una incursión en la participación de esta célebre escritora y dramaturga española en la radio durante su exilio porteño, especialmente durante las décadas de 1950 y 1960. Su investigación nos lleva a reflexionar sobre cómo la radiofonía se convirtió en una fuente de subsistencia para esta autora, quien ya había tenido vínculos con el nuevo medio antes de su llegada a Buenos Aires en 1951, pero que intensifica estos lazos en sus años en la capital argentina. Lejárraga explora y protagoniza diferentes formatos de radioteatro que transitan desde la lectura y adaptación de textos ya existentes para las ondas, hasta la concepción de nuevas piezas elaboradas específicamente para la radio. Su experiencia en el programa radiofónico *Las dos carátulas*, en la Radio Nacional Argentina, arroja luz sobre la importancia de este medio en la vida de los exiliados republicanos en Argentina, no solo como lugar de inserción laboral, sino también como espacio para la

divulgación y promoción de piezas dramáticas, tanto propias como de otros escritores españoles.

Desde otras latitudes, Berenice Ponce Capdeville explora la evolución de la relación entre las artes escénicas y el ámbito sonoro en la radio mexicana. Su artículo analiza cómo los pioneros de la radio abordaron algunos de los primeros aportes a la creación de imágenes mentales para narrar historias, desde los orígenes incipientes del radioteatro hasta la progresiva consolidación de la llamada «ficción sonora». Se vale para ello, además, de un examen de la noción de «sonoturgia» (Iglesias Simón), que pretende sentar las bases disciplinarias para el análisis y desarrollo de los materiales sonoros en el contexto de la representación teatral. Ponce Capdeville selecciona y analiza dos piezas que formaron parte del proyecto *Teatro del Aire* de Armando de María y Campos, figura precursora de la industria radiofónica mexicana, que diseñó este programa a partir de modelos europeos con el fin de explotar las posibilidades de la escena teatral en el nuevo medio de comunicación. A través de los guiones radiofónicos de *Sueño de día* (1939), de Rodolfo Usigli, y *Ha llegado el momento* (1939), de Xavier Villaurrutia, que representan distintas relaciones entre lo sonoro y las artes escénicas, se nos brinda una exploración profunda de la transformación de la narrativa sonora y su contribución al ámbito teatral.

Paloma López Villafranca nos sitúa, por último, en la época actual, para examinar la transformación del radioteatro en las nuevas plataformas digitales en España. Su trabajo destaca la inversión económica y el talento humano requeridos para crear pódcast de ficción que buscan trascender los límites del radioteatro tradicional, incorporando nuevas tecnologías y técnicas de narración para dar lugar a lo que se ha denominado «cine sonoro». A través del estudio de nueve casos de ficciones creadas y emitidas tanto por plataformas privadas como públicas, López Villafranca analiza las variables formales de los pódcast de ficción, así como la utilización de diferentes elementos del lenguaje sonoro, como los radiosemas —música, palabra y silencios—. Abarca, asimismo, las nuevas técnicas de interpretación de los personajes adaptadas al medio, ponderando las innovaciones sonoras de los pódcast creados en España los últimos siete años. La proliferación de grandes producciones audiovisuales, como las series de ficción en plataformas digitales, ha desembocado en la incorporación de tecnologías y herramientas de narración procedentes del formato televisivo a los pódcast, dando lugar a unas modalidades que, si bien nacen arraigadas en el radioteatro, han ido transitando hacia otras formulaciones que comparten características con el género cinematográfico.

En conclusión, este monográfico pretende ofrecer una visión multifacética y transnacional de la progresión y diversidad del fenómeno radiofónico, explorando su estrecha relación con la literatura, las artes escénicas y los contextos socioculturales y políticos de diversas regiones hispanohablantes. A través de una variedad de enfoques metodológicos, los trabajos reunidos subrayan la continuidad y transformación de la radiofonía desde sus inicios hasta las formas contemporáneas de pódcast, evidenciando su capacidad para generar nuevas formas de escucha y comunidades, y resaltando su vigencia como espacio de experimentación artística y cultural.

## Referencias

- Afuera, Ángeles. *Aquí, Unión Radio. Crónica de la primera cadena española (1925-1939)*. Madrid: Cátedra, 2021.
- Adorno, Theodor W. *Current of Music: Elements of a Radio Theory*. Cambridge: Polity, 2009.
- Balsebre, Armand. *Historia de la radio en España*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Barea Monge, Pedro. *La estirpe de Sautier: la época dorada de la radionovela en España (1924-1964)*. Madrid: Aguilar, 1994.
- Benjamin, Walter. «Reflections on Radio». *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility*, Cambridge: Harvard University Press, 2008, pp. 391-392.
- Berman, Mónica. «Las huellas de la ciudad en los primeros radioteatros». *Revista LIS — letra, imagen y sonido—*, vol. 3, n.º 5, 2010, pp. 134-143.
- Bull, Michael, ed. *The Routledge Companion to Sound Studies*. Nueva York: Routledge, 2018.
- Crook, Tim. *Audio Drama Modernism. The Missing Link between Descriptive Phonograph Sketches and Microphone Plays on the Radio*. Londres: Palgrave: 2020.
- Ehrick, Christine. *Radio and the Gendered Soundscape: Women and Broadcasting in Argentina and Uruguay 1930-1950*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Ezcurra, Luis. *Historia de la radiodifusión en España. Los primeros años*. Madrid: Editora Nacional, 1974.
- Fernández González, Belén. *El radiodrama experimental en España (1923-2000)*. Tesis doctoral, Universidad Carlos III, 2019.
- González-Conde, Julia, Miguel Ángel Ortiz-Sobrino y Hugo Prieto-González. «El radioteatro en España: marco de referencia para una aproximación diacrónica». *Index.comunicación*, vol. 9, n.º 2, 2019, pp. 13-34.
- Herrero Vecino, Carmen. «Teatro radiofónico en España: Ondas (1925-1936)». *Anales de la literatura española contemporánea, Drama/ Theater*, vol. 24, n.º 3, 1999, pp. 557-570.
- Karpf, Anne. «Women and Radio». *Women and Media*, editado por Helen Baehr. Oxford: Pergamon, 1980, pp. 41-54.
- Karush, Matthew. *Culture of Class: Radio and Cinema in the Making of a Divided Argentina, 1920-1946*. Durham: Duke University Press, 2012.
- Keeffe, Linda O. e Isabel Nogueira, eds. *The Body in Sound, Music and Performance: Studies in Audio and Sonic Arts*. Nueva York: Routledge, 2023.
- Lewis, Peter. «Private Passion, Public Neglect: The Cultural Status of the Radio». *International Journal of Cultural Studies*, vol. 3, n.º 2, 2000, pp. 160-167.
- Lindgren, Mia y Jason Loviglio, eds. *The Routledge Companion to Radio and Podcast Studies*. Nueva York: Routledge, 2022.

- Maronna, Mónica. *Prendidos al dial. La radio en Uruguay, de la periferia al centro de la cultura (1922-1940)*. Barcelona: Planeta, 2022.
- Maronna, Mónica y Rosario Sánchez Vilela. «Prácticas culturales y de consumo: la escucha cotidiana del radioteatro». *Signo y Pensamiento*, vol. 20, n.º 39, 2001, pp. 90-96.
- Marteles, Elvira. «Notas sobre la historia de las mujeres en la radio española». *Arbor*, vol. 182, n.º 720, 2006, pp. 455-467.
- Matallana, Andrea. *Locos por la radio. Una historia social de la radiofonía en la Argentina, 1923-1947*. Buenos Aires: Prometeo, 2006.
- McDonald, Kathryn y Hugh Chignell, eds. *The Bloomsbury Handbook of Radio*. Londres: Bloomsbury, 2023.
- Mitchell, Caroline. «Re-Sounding Feminist Radio». *Feminist Media Histories*, vol. 1, n.º 4 2015, pp. 126-143.
- Pérez Martínez, José Emilio. «Mujeres en la radio española del siglo XX (1924-1989)». *Arenal. Revista de historia de las mujeres. (Dossier «Las mujeres y la radio»)*, vol. 23, n.º 1, 2016, pp. 35-58.
- Piñeiro Otero, Teresa y Daniel Martín Pena. «Los estudios sobre radio: Un balance desde la academia iberoamericana». *Comunicar*, vol. 26, n.º 57, 2018, pp. 101-111.
- Revuelta Sanz, Pablo y María J. Miranda Suárez. «Estudios de sonido. Otriedades perceptivas para explorar nuevos mundos». *Arbor*, vol. 199, n.º 810, 2023, <https://doi.org/10.3989/arbor.2023.810001>.
- Saítta, Sylvia. «Ficciones de radio en los años treinta». *Aventuras de la cultura argentina en el siglo XX*, editado por Carlos Altamirano, Ciudad de México: Siglo XXI, 2024, pp. 117-132.
- Steingo, Gavin y Jim Sykes, eds. *Remapping Sound Studies*. Durham: Duke University Press, 2019.
- Tordera Sáenz, Antoni. «Una vieja/nueva tecnología: el escenario radiofónico». *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003): actas del XIII seminario internacional del centro de investigación de semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías*. Madrid: Biblioteca Filología Hispana, 2004, pp. 143-157.
- Ulanovsky, Carlos. *Días de Radio 1920-1959: Historia de los medios de comunicación en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2004.
- Wittington, Ian. «Radio Studies and 20<sup>th</sup>-Century Literature: Ethics, Aesthetics and Remediation». *Literature Compass*, vol. 11, n.º 9, 2014, pp. 634-648.



## **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 masas<sup>1</sup>, 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 humana<sup>2</sup>, 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

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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 radio<sup>3</sup> 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 Radio<sup>4</sup> 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 transmedia<sup>5</sup> 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.

---

<sup>3</sup> 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.*

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

<sup>5</sup> 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 siglo<sup>6</sup>. 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

<sup>6</sup> 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 radio<sup>7</sup>. 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 oscuras<sup>8</sup>. 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

---

<sup>7</sup> 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).

<sup>8</sup> 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 Germinet<sup>9</sup>, 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 creadores<sup>10</sup>. 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*),

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

<sup>10</sup> 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 Weill 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 frases<sup>11</sup>. 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*<sup>12</sup>. 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:

---

<sup>11</sup> 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.

<sup>12</sup> 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 redes<sup>13</sup>. 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

<sup>13</sup> 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.

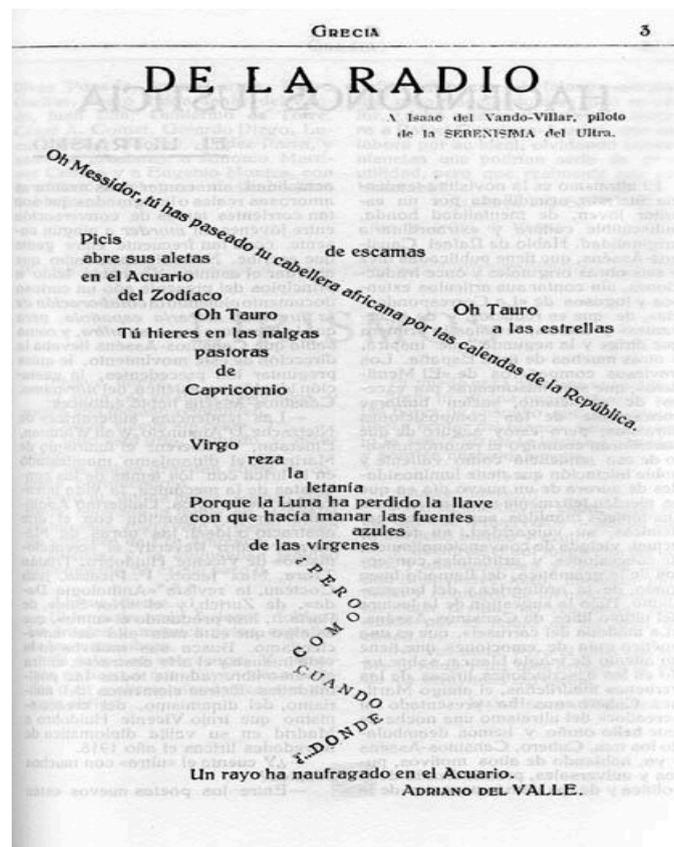


Fig. 1. Revista *Grecia*, 20 de noviembre de 1919, p. 3. Fuente: Hemeroteca Digital BNE.

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 definatorias 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 época<sup>14</sup>. 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 contemporánea<sup>15</sup>. 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.

<sup>14</sup> 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.

<sup>15</sup> 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 improvisadora<sup>16</sup>. 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.

<sup>16</sup> 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 destapado 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 radiofónicas<sup>17</sup>.

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 discos<sup>18</sup>. En todo caso, a través de ellos logra ya exponer el concepto de secuencia como unidad estructural, algo tan característico del lenguaje radiofónico<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> 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).

<sup>18</sup> 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.

<sup>19</sup> 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 urbano<sup>20</sup>.

En un artículo sobre el teatro radiofónico firmado por Robot (identificado posteriormente por Miguel Molina como Froilán Miranda, trabajador en la Embajada de Perú<sup>21</sup>) 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).

<sup>20</sup> Entrevista a Tomás Borrás, Archivo Sonoro de RNE 30ct 2456.

<sup>21</sup> 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	<b>ONDAS</b>	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     Puntos de Venta: 19 210



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.



## **CAUTIVAR AL OYENTE: TEATRO, MÚSICA Y PUBLICACIONES EN EL DIAL URUGUAYO**

Mónica Maronna

*Universidad de la República, Uruguay*

Fecha de recepción: 21/12/2023

Fecha de aceptación: 30/07/2024

### **Resumen**

Este artículo se ubica dentro de los estudios de historia cultural de los medios de comunicación. Se propone analizar de qué modo la radiodifusión articuló y conectó con los diarios, revistas, folletines, música, fotografía y cine durante las dos primeras décadas de la radiodifusión en Uruguay, es decir, entre 1922 y 1940.

En Montevideo, cuyas principales ondas se expandían por todo el territorio, se configuró un tipo de radio ligada a las experiencias culturales urbanas y tributaria de los fluidos vínculos con Buenos Aires. El espacio cultural común del Río de la Plata, ambientaba un tránsito de músicos, compositores, cantantes, autores, artistas, discos y toda clase de obras de una orilla a otra. Y es que Uruguay formaba parte del amplio mercado de la industria cultural argentina; se beneficiaba de su riqueza, variedad y alto grado de profesionalización. Los músicos uruguayos debían ir a Argentina a grabar sus discos, los libretistas o escritores que aspiraban al éxito comercial de sus obras debían publicar en aquel mercado amplio y poderoso desde el punto de vista económico.

Los usos posibles del nuevo medio se fueron construyendo progresivamente a partir de un paisaje conocido. Pasado el primer tiempo de ensayos e improvisaciones, la radiodifusión fue configurando sus rasgos más perdurables. Una década después de aquellos comienzos, era posible identificar una muy nutrida programación que abarcaba una multiplicidad de expresiones. Su éxito y popularidad residió precisamente en el rasgo de proximidad y cercanía que ofrecía al asociarse a actividades muy populares: la música, el teatro, la ficción, los folletines, el fútbol, el carnaval y la política, entre tantas dimensiones que abarcaba el nutrido dial.

**Palabras clave:** radiodifusión, cultura sonora, historia de los medios, oyentes.

## **CAPTIVATING THE AUDIENCE: THEATRE, MUSIC AND PUBLICATIONS ON THE URUGUAYAN DIAL**

### **Abstract**

This article is part of the cultural history studies of the media. It aims to analyze how radio broadcasting articulated and connected with newspapers, magazines, newsletters, music, photography and cinema during the first two decades of radio broadcasting in Uruguay, that is, between 1922 and 1940.

In Montevideo, whose main airwaves expanded throughout the territory, a type of radio was configured linked to urban cultural experiences and tributary of the fluid links with Buenos Aires. The common cultural space of the Río de la Plata, was a transit of musicians, composers, singers, authors, artists, records, and all kinds of works from one shore to the other. Uruguay was part of the wide market of the Argentine cultural industry; it benefited from its richness, variety and high degree of professionalization. Uruguayan musicians had to go to Argentina to record their albums, and writers who aspired to the commercial success of their works had to publish in that large and economically powerful market.

The possible uses of the new medium were progressively built from a known landscape. After the first period of trials and improvisations, broadcasting began to shape its most enduring features. A decade after those beginnings, it was possible to identify a very rich programming that encompassed a multiplicity of expressions. Its success and popularity resided precisely in the trait of proximity and closeness it offered by associating itself with very popular activities: music, theater, fiction, folletines, soccer, carnival and politics, among so many dimensions covered by the large dial.

**Keywords:** Broadcasting, Sound culture, Media History, Listeners.

### **1. Introducción**

Este trabajo histórico se ubica dentro del campo de estudios culturales de los medios de comunicación. Se propone analizar de qué modo la radiodifusión articuló y conectó con los diarios, revistas, folletines, música, fotografía y cine durante las dos primeras décadas de la radiodifusión en Uruguay, es decir, entre 1922 y 1940. Se basa en el análisis de documentos de ese período consultados en Uruguay y Argentina que abarcan revistas, prensa, catálogos musicales, análisis de fotografías, fuentes oficiales y algunas grabaciones o guiones que se pudieron recuperar al ser publicados en la prensa.

Si bien el trabajo ancla en el caso uruguayo, el estudio de fuentes en Argentina, sobre todo de revistas, permite analizar el espacio mediático del cual Montevideo, la capital de Uruguay, formó parte. La cercanía y fluida relación entre las capitales Montevideo y Buenos Aires ambientó el constante tránsito de productos mediáticos. De este modo, la capital

uruguay formó parte del mercado de la profusa e innovadora industria cultural argentina. Una cultura y un pasado común ambientaron la facilidad de las conexiones entre ambas orillas del Río de la Plata. En el litoral, donde apenas un río, el río Uruguay, es la frontera entre dos Estados diferentes, las conexiones regionales son también muy profundas y acentuadas por el sistema *broadcasting*, que permite una irradiación regional sin demasiado esfuerzo.

A comienzos de la década del veinte se estaba muy lejos de avizorar la centralidad que la radio habría de adquirir en pocos años. La radiodifusión provocó en un breve período un fuerte impacto en la sociedad y la cultura y alcanzó primacía a lo largo de buena parte del siglo XX. Durante la segunda década de dicha centuria, un dispositivo capaz de transmitir sonido a distancia desde un emisor ubicado en punto remoto a tantos receptores como fueran posible se transformó gradualmente en un eje articulador de la vida cotidiana y, sobre todo, en un espacio de circulación de prácticas, discursos y representaciones. Un siglo después, los dispositivos han cambiado sustancialmente tanto como las prácticas culturales que se desarrollan en torno a ellos. Sin embargo, la fruición por el sonido mantiene su vigencia, aunque bajo formas muy diferentes a las que predominaron durante el siglo pasado.

Raymond Williams —*Televisión. Tecnología y forma cultural* (1974)— desarrollaba un modo de concebir los estudios sobre los medios de comunicación en la larga duración para inscribirlos dentro de los contextos culturales que otorgan significación. De esta forma, la idea de que los dispositivos, las máquinas de comunicar, preceden a su uso, adquiere gran importancia. En este sentido, esta perspectiva restituye el lugar de los sujetos en la construcción de los usos y las significaciones en torno a los medios. Es decir, los medios de comunicación en el siglo XX no nacieron masivos, se *hicieron* masivos a lo largo de un proceso que es posible y necesario analizar y pensar históricamente. La investigadora argentina Mirta Varela subraya que los medios son dispositivos técnicos que posibilitan la comunicación, pero sobre todo presuponen «un conjunto de prácticas sociales y culturales que han crecido alrededor de esa tecnología» (16). El investigador José Luis Fernández analizó los tránsitos de la radio a lo radiofónico y propone una distinción muy importante para el análisis, en tanto «lo radiofónico abarca la producción de textos, cuya materialidad es el sonido», pero «también incluye metadiscursos relativamente estables (revistas especializadas, secciones en publicaciones gráficas en general, programaciones, críticas, anuncios en el medio, etc.)» o «aquellas más difíciles como lo son las conversaciones de la audiencia» (15). La radio entonces no es solo el sonido emitido, sino que incluye esa dimensión metadiscursiva y social. Lo *radiofónico* es precisamente ese proceso de construcción.

El tránsito del dispositivo al medio de comunicación permite comprender algunas claves importantes y distintivas del proceso transcurrido. Las condiciones tecnológicas que favorecieron o enlentecieron el proceso de incorporación de la radiodifusión tienen muchos rasgos comunes entre los primeros países que elevaron sus antenas. En cambio, la organización institucional, la configuración económica del sistema de medios y el papel en la sociedad y la cultura presentan rasgos distintivos. Como ha analizado el influyente libro de Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (1987), la radio, sobre todo en América Latina, se apoyó en las tradiciones culturales preexistentes que

dieron nueva significación a prácticas precedentes como la lectura, el circo criollo o el teatro. El oyente de radio se configuró entonces a partir de ese conjunto de prácticas culturales, diversas y a veces hasta contrapuestas.

El amplio desarrollo historiográfico sobre los medios de comunicación ha crecido considerablemente en las últimas décadas. La acumulación y variedad de enfoques permite avanzar sobre nuevas preguntas. Entre ellos, los estudios sobre cultura sonora, que se desarrollaron desde hace alrededor de dos décadas, cuestionaron la primacía de los estudios de lo escriturario y lo visual, marginando los estudios sobre el sonido. El estudio histórico del sonido tiene como uno de los principales exponentes al historiador Alain Corbin en su célebre trabajo *Les cloches de la terre: paysage sonore et culture sensible dans les campagnes du XIX siècle*, cuya primera edición es de 1994.

La historiografía sobre la radio al estudiar este medio también debería integrar el análisis de la música en la radio y la música por radio, dado que, a la vez que trasmite grabaciones en su programación, abre sus plantas emisoras a los autores que iban a ejecutar sus obras. Oficia entonces como factor de conexión entre manifestaciones ya existentes al tiempo que las transforma. Como se analizará, radio, revistas, fotografía teatro y cine formaron parte integrada de este circuito mediático.

La voz por radio creaba una nueva realidad que unía a los radioescuchas dispersos en torno a ese carácter único que porta cada persona y que lo hace identificable por los oyentes. La historiadora Christine Ehrick ha estudiado la voz de la mujer como una disonancia dentro del panorama imperante e incluso las reacciones que provocaba un registro sonoro que — producto de la cultura patriarcal— era considerado de segundo orden, una «voz chillona» como se expresaba en forma crítica en la prensa (28 y ss.). Sin embargo, como estudia Ehrick, la mujer se abrió paso en la radio en el Río de la Plata. El paisaje sonoro, concepto acuñado por Murray Schafer, es quizás uno de los nudos problemáticos más difíciles de analizar por el historiador en la medida en que se carece de fuentes sonoras para el período abordado. Es posible identificar lo que los contemporáneos registran en las fuentes como cambios, más que un análisis histórico de las grabaciones sonoras. No obstante, se podría señalar una larga lista de aportes que provienen de estos estudios —aunque se basen en fuentes secundarias— que resultan muy importantes. Emily Thompson, por ejemplo, proponía en 2004 una ampliación de la noción, porque «al igual que un paisaje, un paisaje sonoro es a la vez un entorno físico y una forma de percibir ese entorno; es tanto un mundo como una cultura construida para dar sentido a ese mundo» (118). Estas perspectivas enfatizan los contextos sonoros en los que se inscriben los dispositivos de comunicación que, a la vez, crean, modifican y producen cultura sonora.

## 2. La promesa de la felicidad en el aire

Argentina, México y Brasil lideraron las primeras transmisiones en América del Sur. En 1922, en Montevideo, después de un largo proceso preparatorio, se instaló la primera estación con una potente antena. Con más expectativas que resultados, en noviembre de ese año comenzaron

las transmisiones regulares. De ahí en más, las antenas crecieron ampliamente por todo el territorio de Uruguay, un territorio apenas ondulado que no ofrece impedimentos naturales significativos para el libre fluir de las voces en el dial. De dos estaciones radiales en 1922-1923, Montevideo alcanzó la cifra de 24 en veinte años. En 1940, el total de ondas de un país con un poco más 1.600.000 habitantes alcanzó la cifra de 39 emisoras (Maronna 85). En relación con su población, superaba ampliamente las de Argentina. También es necesario consignar que en Uruguay se captaban las radios argentinas y se anunciaban en la prensa como parte del dial. Las grandes radios argentinas presentaban una variada oferta de contenidos y alto grado de profesionalismo (Matallana 91 y ss.).

Durante esos años iniciales, como expresó la historiadora Michele Hilmes, «pocos en el mundo podían entender exactamente qué se podía hacer con esa máquina de comunicar que la ciencia y la tecnología ponían al alcance de las personas, pero muy pronto lo entenderían» (41). Las revistas y la prensa se ocupaban de estos nuevos desarrollos comunicando a los lectores los prodigios que estaban ocurriendo en el mundo derivados de la telefonía y la telegrafía mientras los entusiastas, los aficionados y los *air fisher* crecían hipnotizados por la capacidad de captar sonido a distancia. Después de la Primera Guerra Mundial, los avances en materia de comunicación sin hilos crecían a la par que las grandes empresas conformaban acuerdos para avanzar en el desarrollo de las instalaciones e insumos necesarios para emitir sonido, instalar antenas y promover el uso de aparatos receptores. Una de ellas, la General Electric, instaló antenas en América Latina y estaciones emisoras como la Radio Sud América de Buenos Aires y la de Montevideo. La temprana relación con el mercado norteamericano ambientó la postura comercial del uso de las ondas, es decir, que ellas, aunque reguladas por el Estado, eran para usos comerciales. En 1928, Uruguay promulgó la ley que estableció que las ondas pertenecían al Estado, pero que podían ser otorgadas en usufructo a quien se postularan para ello. Quedó así consagrado un primer marco regulatorio liberal sobre el uso de las ondas radioeléctricas, reservando al Estado la organización de las mismas a través del servicio de Radio Comunicación del Ministerio de Guerra. Rápidamente, Uruguay se adhirió a todos los acuerdos internacionales sobre el uso de las ondas y del distintivo asignado para identificar las emisiones de cada Estado. Eso no impidió que en muchas ocasiones se desataran conflictos con Argentina, país vecino del que está apenas separado por el río Uruguay, por la interferencia en las ondas, agravada por las injerencias políticas en determinadas coyunturas.

### 2.1. *El espectáculo radial*

Escuchar sin ver constituía la expectativa central del nuevo medio de comunicación. Rudolph Arnheim explica en su clásico estudio *Estética radiofónica* que esa era su esencia: «El artista de radio ha de tener la maestría de limitarse a lo audible. Se distingue su talento si es capaz de llevar a término una buena producción solo con lo audible» (85). Esta visión del estudioso alemán exponía lo que consideraba deberían ser las bases de un modelo altamente profesional y centrado en lo estético. Nociones similares de la época permeaban las percepciones sobre la radiodifusión del contexto europeo. La BBC, una vez constituida, desarrollará modelos de

contenidos radiofónicos estrictamente centralizados con un diseño y un plan muy riguroso a partir de un proyecto como voz del Estado. Sin embargo, la realidad en el Río de la Plata fue muy diferente. Durante la década del treinta convivían escuchas colectivas, redes de sociabilidad en torno a la radio y presencialidad en un doble sentido: la de ir a ver a los artistas radiales y la de participar en las convocatorias en el espacio público convocados por la radio. La activa participación de los oyentes, iniciada de manera espontánea y alentada después por las empresas de comunicación, contrasta con la noción de audiencias pasivas y escucha privada.

En Uruguay, el examen de los programas de radio de un dial muy poblado permite distinguir una variedad muy grande de géneros y formatos. En 1923, la programación publicada en la prensa y la revista indicaba que las dos primeras radios existentes —Radio Paradizabal y Radio General Electric— transmitían en horarios alternados para no superponerse<sup>1</sup>. Las pocas horas diarias de transmisión estaban destinadas al noticioso del Radio Club Uruguay (institución que albergaba a los radioaficionados), conciertos desde teatros o improvisados cantores y recitadores que se acercaban espontáneamente a la radio. Es decir, en sus primeros tiempos las primigenias estaciones se dedicaban a amplificar los usos pensados para otros fines. La música ocupó el lugar central desde sus inicios, sitio que no abandonó nunca. Como se muestra en la figura 1, esta fotografía de archivo expresa la sencillez del escenario radial de aquellos años que, aunque muy austero, incorporaba un piano. Todavía hoy muchos estudios radiales lo mantienen, aunque ya no lo usen. Las condiciones técnicas de esos primeros tiempos condicionaban y limitaban las transmisiones (Fig. 1). Recién cuando se cambiaron los tipos de micrófonos y los estudios se ampliaron, fue posible que los conjuntos musicales accedieran. Para los conciertos y obras teatrales se aprovechaba la cercanía con la sala de espectáculos extendiendo un cable que cubría los metros entre la Radio Paradizabal y el Teatro Urquiza. La mala calidad del sonido terminó desalentando estos primeros intentos que generaban más expectativa que resultados. En cambio, animó la escucha de música a través de discos.

---

<sup>1</sup> *Revista Radiotelefónica*. Semanario de la Estación Paradizabal, 1922 y 1923.



Fig. 1. Los primeros estudios de radio presentaban mucha sencillez, cortinas copiosas, una buena alfombra, un solo micrófono y el piano que no faltaba nunca, h. 1928. Fuente: Archivo Audiovisual Prof. Dina Pintos/UCU/Colección Dina Pintos. Uruguay. Centro de Fotografía Montevideo.

Los usos posibles del nuevo medio se fueron construyendo progresivamente a partir de un paisaje conocido. Pasado el primer tiempo de ensayos e improvisaciones, la radiodifusión fue configurando sus rasgos más perdurables. Una década después de aquellos comienzos, era posible identificar una muy nutrida programación que abarcaba una multiplicidad de expresiones. Su éxito y popularidad residió precisamente en el rasgo de proximidad y cercanía que ofrecía al asociarse a actividades muy populares: la música, el teatro, la ficción, los folletines, el fútbol, el carnaval y la política, entre tantas dimensiones que abarcaba el nutrido dial. La radio toma, adapta y articula las expresiones existentes. Sobre esa premisa de un medio que está construyendo sus géneros y formatos hay que instalar las plantas emisoras, pero también poner a disposición algo para transmitir. La primera generación de trabajadores de la radio lo hizo de manera improvisada, mediante ensayo y error. En realidad, usando la expresión de la época, predominaba el «hombre orquesta», como se referían al que hacía un poco de todo. Las descripciones de las primeras radios pusieron el acento precisamente en la existencia de estas personas provenientes de diferentes campos que se integraron a la radio aun sin saber nada de ella. En la década del treinta las estaciones de radio abrieron sus puertas a intelectuales, escritores y artistas, quienes trasladaron a la radio sus saberes provenientes de otros campos profesionales y se fueron adaptando a nuevos roles. El radioteatro, por ejemplo, supuso que los actores acostumbrados a actuar en teatros, con escenografías, vestuarios y manifestaciones ruidosas de un público que aplaudía, reía o abucheaba, tuvieran que adaptarse a enfrentar un micrófono y, solo con su voz, lograr los mismos efectos en el público:

Es que no era lo mismo hablar desde el escenario contando con los silencios, con las risas o las palmas del auditorio para conocer la medida con que eran recibidos sus parlamentos, que estar

allí, frente a una cajita negra y rectangular, hablando para una legión invisible de radioescuchas.  
(Barbero s/p)

La década del treinta resultó muy fructífera en cuanto a la configuración de los rasgos esenciales que dieron forma al medio de comunicación. Sin embargo, fueron muy pocos quienes lograron vivir exclusivamente de la radio, mayoritariamente predominaron los trabajadores que complementaban sus ingresos con varios trabajos a la vez, a veces sin tener relación entre sí. En la década de los años cuarenta, es posible distinguir una nueva generación de escritores, actores, músicos y publicistas que ya estaban inmersos en la nueva cultura de masas que crecía sin parar. Fueron mucho más profesionales trabajando para empresas con mejores instrumentos para emitir, aunque la dedicación exclusiva siguió siendo un objetivo que muy pocos lograron alcanzar. Los oyentes convirtieron sus escuchas colectivas iniciales en espacios públicos a radioescuchas del espacio doméstico. Sin embargo, la radiodifusión no abandonó nunca su relación directa con los públicos. Lejos de ser un medio unidireccional —emisor/receptor— se caracterizó por la interacción con los oyentes a través de cartas, llamadas telefónicas o la presencia muy visible en la puerta de las estaciones de radio. Estas modalidades con alta presencia de multitudes en las calles precedieron a la práctica de las fonoplateas tan características de las radios desde la década de 1940. Una de las acciones más espectaculares de los primeros tiempos de la radio la constituyó la convocatoria de un artista y cantor de la radio, Eduardo Depauli, quien logró reunir 70.000 personas en el Estadio Centenario de fútbol inaugurado pocos años antes, en 1930, con ocasión del primer campeonato mundial del mencionado deporte. Diversas ritualidades construidas en torno a la radio se jalaban a lo largo del año. A modo de ejemplo, se señalan los espectáculos durante las fiestas del carnaval en torno a los tablados barriales, los picnics de otoño y primavera, las celebraciones del Día del Niño (6 de enero), la vuelta ciclista que atravesaba todo el país, los bailables de cada fin de semana o las fiestas del largo verano constituyen algunos de los acontecimientos más esperados. Asimismo, en torno a la radio se crearon nuevos espacios de sociabilidad como los clubes de fanáticos, oyentes que se congregaban en una plaza o en las puertas de las radios para expresar su idolatría y la coexistencia de una comunidad que compartía sus gustos.

La radio se había constituido en un eje de prácticas culturales conformando una cultura en común. Se era parte de una experiencia colectiva recreada en las conversaciones y comentarios cotidianos. La nutrida programación diaria sugiere gustos, preferencias y públicos diferentes. Hombres, mujeres, niños, inmigrantes, habitantes de diferentes regiones, migrantes de campo a la ciudad, entre tantos, encontraban en el medio emergente su forma de expresarse, identificarse y sentirse representados. Las revistas, los folletos y la publicidad cumplieron un rol muy importante. Alentaban las preferencias, creaban noticias sobre el sistema de estrellas, dedicaban buena parte de la publicación a hablar y comentar sobre lo que había ocurrido o lo que sucedería en relación con el espectáculo sonoro. Del conjunto amplio de publicaciones de revistas, señalamos *Programación Oficial Estaciones del Uruguay* (POEUR), *Cancionera*<sup>2</sup> y

---

<sup>2</sup> *Cancionera. Radio revista*. Revista semanal. 1931 en adelante.

*Cine Radio Actualidad*<sup>3</sup>, que acompañaron semanalmente a sus lectores durante décadas y gran tiraje. Creada en 1931, POEUR estuvo asociada a los primeros permisarios de la radio y fue el germen de la constitución de la Asociación Nacional de Broadcaster del Uruguay (ANDEBU). Esta publicación se mantuvo hasta 1936 y estuvo dedicada a las noticias de la programación, alentar su consumo y comentar las noticias de las innovaciones en el dial. La publicación *Cancionera* incluía todas las novedades del mundo sonoro, autores, discos y letras de canciones y dedicaba una sección a la radio, pero su propósito era comunicar acerca de las novedades en el campo musical, sobre todo la música popular. Por ejemplo, el tango ocupó un espacio muy importante, a la vez que mostraba los nuevos géneros que progresivamente iban permeando con éxito la cultura como la música brasileña y centroamericana. Durante febrero y marzo dedicaba números especiales concentrados en el carnaval. La revista *Cine Radio Actualidad*, de gran tiraje durante décadas, presentaba otros rasgos. En 1936, se publicaba el primer ejemplar dedicado al cine (su denominación original fue *Cine Actualidad*), pero pocos números más tarde incorporó la radio y cambió su denominación por *Cine Radio Actualidad*. En esta revista participaron destacados escritores y críticos de cine. La publicación guardaba mucha similitud con las que se producían en otros países donde las noticias sobre la radio o el cine estaban fuertemente asociadas a las imágenes. La fotografía ocupó siempre un lugar central en esta publicación. Las representaciones de las estrellas de Hollywood aparecían con la misma prominencia y estilo que las del espectáculo radial. A falta de producción de cine uruguayo, las figuras de la radio se habían convertido en el único *star system* posible.

### 3. Música por radio

En todo el mundo, la música, sobre todo a partir de la profusa difusión de la industria discográfica, ocupó desde sus inicios un espacio importante dentro de la programación de la radiodifusión. Resultaba natural para un medio cuya esencia era transmitir el sonido a distancia. Montevideo cuenta con la ventaja de su condición de puerto marítimo, lo que favorecía el ingreso de discos e impresos relacionados con la música proveniente de Europa. Además, la ciudad gozaba de la cercanía de Buenos Aires, el centro cultural más importante de la región y foco de atracción para artistas que hacían escala en Montevideo. Esta condición de ciudad-puerto favoreció el ingreso y la rápida circulación de producciones culturales recibidas directamente de Europa o a través de Buenos Aires.

Los catálogos de discos que publicaba la RCA permiten conocer la circulación de una variedad de estilos, así como las preferencias del público y de la empresa. La propia categorización empleada en los catálogos indica la coexistencia de manifestaciones culturales muy diversas y públicos amplios. Otro tipo de manifestaciones y cambios pueden advertirse a partir de la industria discográfica y su uso por la radio. Esta favoreció a algunos autores sobre

---

<sup>3</sup> *Cine Radio Actualidad*. Revista semanal. Publicación de la Agencia Londres, 1936 en adelante.

otros, e introdujo y puso de moda nuevas corrientes como la música cubana o brasilera. Pero también transformó otras como el tango. Las letras de tango arrabalero, popular y repletas de expresiones del lunfardo porteño, se ponían en tela de juicio para ser emitidas por radio porque su lenguaje resultaba inconveniente en un medio que llegaba al hogar. El tango original, marginal, conquistó nuevos públicos incluso fuera de sus fronteras y generó nuevas formas de circulación y de recepción de la música. Por radio o a través del fonógrafo, se podía entonces escuchar aquellas canciones a las que antes solo se podía acceder de manera presencial. De esta forma —indicó el especialista Diego Fischerman— «la música popular, al mismo tiempo que comenzaba a tener entidad propia como categoría de mercado dejaba de ser popular en un sentido estricto y de poseer algunas de las condiciones que le habían sido esenciales hasta el momento» (121-122). Aunque ambos dispositivos resultaron decisivos para la expansión y las transformaciones musicales, existe una diferencia sustancial. Mientras el disco había que ir a comprarlo para ser escuchado cuando cada uno decidía, el escucha radiofónico lo recibe en su casa como parte de un repertorio organizado desde los medios y en las versiones que estos deciden emitir. La «canilla abierta» a la que se refiere Raymond Williams puso en circulación versiones, autores y narrativas musicales centralizadas. Las derivaciones de este nuevo contexto cambiaron de manera sustancial las condiciones de producción y circulación. A este proceso hay que sumarle el impacto de las revistas, la prensa, las fotografías, el cine y las conexiones con el campo publicitario que generaban un *star system* y alentaba el consumo de unas obras y autores sobre otros.

Desde la década del veinte, el baile adquirió un lugar protagónico, abandonando el salón o las manifestaciones del *folk* circunscriptas a algunos espacios. En las revistas se promovían los bailables y hasta es posible encontrar imágenes que enseñaban mediante diagramas de pasos cómo moverse, por ejemplo, para el *foxtrot*. Los sábados, la programación de muchas estaciones de radio estaba dedicada a lo que llamaban en forma genérica los «bailables», que sugería desde prácticas domésticas hasta la evidencia, a través de la publicidad, de emisión desde los locales bailables alentados por los empresarios del espectáculo.

### 3.1. Artistas en el dial

La radiodifusión uruguaya, con un dial muy poblado, como se ha indicado más arriba, dio cabida a todas manifestaciones culturales. Es más, tantas estaciones y tantas horas de emisión provocaron algunos problemas, entre ellos, resolver cómo financiar un sistema comercial basado en los ingresos por publicidad y solucionar cómo llenar de contenidos tantas horas. Durante las dos primeras décadas sobresalen dos momentos bien diferentes: uno, los primeros años, caracterizado por la ausencia de un campo profesional, la improvisación, y otro, con la implementación de fórmulas probadamente exitosas en otros medios. En esos primeros veinte años de la radiodifusión, la radio indagaba su audiencia y los oyentes buscaban emisiones de calidad —entre otras cosas— para justificar el gasto que significaba la compra —por lo general a plazos— de los aparatos receptores. Se conocía por la prensa y las revistas lo que el nuevo medio significaba y eso explica por qué el insistente reclamo de mayor profesionalidad fue

permanente. Los comentarios en la prensa y revistas son abundantes, sobre todo durante la década del treinta. A los efectos de este artículo, interesa observar que existe una constante: la radio ofreció la mejor vidriera para expresar todas las manifestaciones de la cultura uruguaya. Los micrófonos de las radios estaban disponibles tanto para dar cabida a las más encumbradas obras musicales interpretadas por grandes orquestas, como al improvisado recitador que quería mostrar su talento. Nada quedó ajeno en esa miscelánea que significaba la programación. Cuando la radio apenas llevaba una década, la popular revista *Cancionera* expresaba en un editorial de 1933:

estamos viviendo el momento crítico en el que el arte radiofónico anda revolcado por los pisos. [...] ¡Hay que ver! Qué [sic] yo conozco, que yo canto, qué [sic] vas a conocer si no sabés siquiera lo que es la clave de Sol [...]. Y de los que recitan, ¡uffa...! Es imperdonable lo que pasa con éstos. Se la pasan destrozando versos y matando autores que da gusto. (*Cancionera*, 13/9/1933, s/p)

Los *speakers*, cantantes, escritores, poetas y compositores que se integraron al multifacético universo radial provenían de los entusiastas e improvisados advenedizos atraídos por el nuevo medio, algunos esperando una oportunidad de triunfo económico y otros por el simple placer de hablar y ser escuchados por radio. En 1924, la revista de la Radio General Electric, publicada para difundir la programación de su estación radial, alentar el consumo y conectar con las experiencias que estaban ocurriendo a nivel internacional, comentaba que en sus comienzos había resistencia para actuar en radio por considerarlo un recurso con escasa calidad y prestigio artístico. Se constata que en poco tiempo se recorrió el camino inverso: quien no era escuchado por la radio, no existía, o por lo menos no tenía *chances* de consagrarse como artista. Señalaba el editorial que, en poco tiempo y con paciencia, participar en la radio dejó de ser algo que devaluaba al creador o al intérprete y logró «que consagrados concertistas, exquisitas cantatrices, celebrados poetas, eminentes conferencistas fuesen oídos a distancias enormes por incontable número de aficionados» (Radio G. E. Revista Semanal 270). Aunque para Uruguay esta afirmación deba ser matizada porque el proceso fue más lento y diferente que en Estados Unidos, ayuda a comprender lo que el público sabía que la radiodifusión podía ofrecer. La revista alentaba un modelo comercial que contrastaba con la realidad del escaso mercado uruguayo, pero generaba altas expectativas. La propia revista no pudo seguir financiándose y dejó de editarse en los años veinte; la estación General Electric en 1931 se retiró y su lugar en el dial fue ocupado por nuevos permisarios.

El análisis de las fuentes de la época expone la presencia de un conjunto amplio de músicos y cantores actuando para la radio, cuya formación derivaba de sus propios recursos. Existía un grupo que aprendía por estar inmerso en la propia cultura sin haber pasado por una formación. Junto a este conjunto amplio que puede observarse en las fuentes, se constata la presencia de muchos pianistas y guitarristas formados en las innumerables academias existentes en Uruguay. Esa cultura auditiva se forjó en el marco de una cultura de mezcla donde perviven prácticas nuevas junto con otras emergentes, como por ejemplo las prácticas urbanas

a partir de ciudades como Montevideo, que había recibido importantes contingentes de inmigrantes, principalmente provenientes de Italia y España. El sonido, la voz hablada en su lenguaje original o el habla mixturada —*cocoliche*, se decía en el Río de la Plata— y la música formaban parte de ese paisaje popular. Escuchar radio permitía participar de un mundo audible y de tradiciones orales reconocibles por las audiencias que lo experimentaban en su mundo más próximo, como el barrio. Esas voces y esa música proveniente de una larga tradición se escuchaban y se expresaban en el dial. El escritor Witold Gombrowicz en *Diario argentino* narra en un pasaje sus experiencias de transitar por la ciudad de Buenos Aires y escuchar los contrastes entre aquella «música mal tarareada en las calles» y las de las salas de conciertos donde asiste gente vestida de frac: «Prefiero el Chopin que me llega en la calle desde lo alto de una ventana al Chopin perfectamente ornamentado de una sala de conciertos» (14). Estos procesos de apropiación popular, esos sonidos provenientes de la calle y no de las salas de conciertos, también encontraban su espacio en los micrófonos.

Una de las fiestas populares más singulares, prolongadas y representativas de Uruguay es el carnaval y todo lo que moviliza anualmente a su alrededor de 300 escenarios barriales en Montevideo (Alfaro 59). Con aproximadamente 650.000 habitantes, la ciudad reunía a cantantes, solistas, conjuntos, payadores, recitadores, entre otros que podían subirse al escenario a mostrar sus habilidades o exponerse al escarnio público que penaba duramente las malas actuaciones. Entre todos los recursos que se mostraban en el carnaval, la murga era el colectivo que requería buenos intérpretes, letristas que tematizaban el año con humor, músicos, puesta en escena, vestuario y maquillaje. En esa variedad, hubo tablados que, al igual que las radios, contaron con piano. Asimismo, en la década del veinte se popularizaron las *troupes*, fundamentalmente integradas por jóvenes de clase media, muchos universitarios que interpretaban divertidas obras especialmente en setiembre. En ellas se destacaron figuras que fueron sumamente importantes en la radiotelefonía como Ramón Collazo, Víctor Soliño o Raúl Fontaina. La Troupe Ateniense tuvo también gran éxito en Buenos Aires y llegó a editar discos simples en aquella ciudad.

La conexión de la radio con todas estas experiencias previas fue inmediata: se anunciaban las fiestas, se transmitía desde los tablados, se patrocinaban escenarios... y la expectativa comenzaba con la escucha de los ensayos de murga. En efecto, se ensayaba todo el verano en lugares abiertos, mayoritariamente clubes barriales, y se hacía con alta participación de vecinos. Esto generaba un espacio de sociabilidad ambientado en la inmediatez barrial y amplificado por la radio. La espera del ritual era una experiencia colectiva y un sello de identidad, alimentado también por la competencia del concurso que promovía el gobierno departamental de Montevideo, el cual premiaba a los mejores conjuntos y escenarios. La narrativa que circulaba en el carnaval expresaba los rasgos de la cultura, la miscelánea como forma y la puesta en circulación de melodías cambiando o inventando letras de obras conocidas. El recurso del *contrafactum* era la práctica más habitual. Esto expone el conocimiento previo de los letristas, pero también del público conocedor que acompañaba y celebraba personajes de la literatura universal, de grandes óperas o del teatro, aunque jamás hubiera tomado contacto con la versión original.

Junto a esta realidad, emergió con fuerza la idealización de un mundo rural, criollo, como exponente de una nación. El criollismo y la gauchesca de los años veinte tuvo cabida en la radio. Música y músicos provenientes del campo con sus tradiciones ocuparon su lugar en el dial en el contexto de una ciudad capital que cada vez recibía más gente expulsada del mundo rural por falta de trabajo y se asentaba definitivamente en Montevideo. La escucha de radio restituía, en parte, esa tradición desconectada por la migración campo-ciudad. En los primeros tiempos, intérpretes como las hermanas Méndez (Carmen y Magdalena) alcanzaron un gran éxito en el género folclórico, mientras otro contingente más amplio apenas alcanzó un pasaje muy efímero por la radiotelefonía. Pero, a medida que el medio de comunicación avanzaba y crecía a lo largo de la década del treinta, las pautas iban cambiando. Los comerciantes y las agencias de publicidad promovían aquellas figuras cuyo éxito ya estaba asegurado de antemano, ya sea porque habían triunfado en Buenos Aires (Fig. 2) o porque eran figuras destacadas del cine. En ese contexto, los aficionados y las nuevas voces apenas lograban sobrevivir vendiendo sus propios avisos barriales, pero quedaban relegados del circuito central que la industria del disco y las grandes radios establecían y promovían.

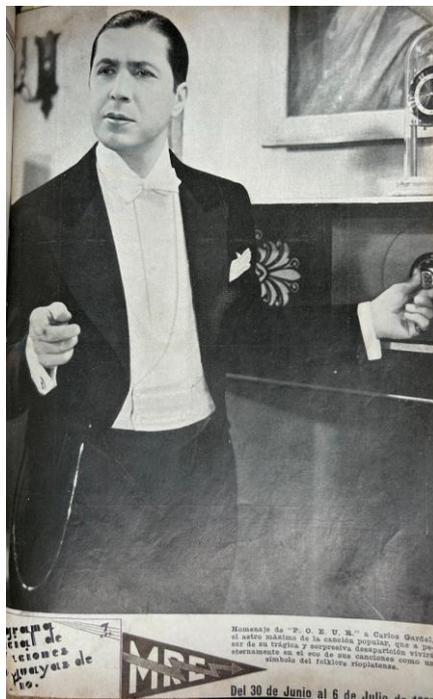


Fig. 2. Carlos Gardel representó la conexión entre publicaciones, fotografía, radio y revistas.  
POEUR, 30 de junio al 6 de julio, 1935. Foto de tapa<sup>4</sup>.

A finales de la década del treinta, la radio quedó integrada al circuito formado por las revistas, el cine, los discos y la cultura de masas que provenía, sobre todo, de Argentina. Las expresiones

<sup>4</sup> El recuerdo de Carlos Gardel tras su trágica muerte permaneció indeleble. Sus discos, películas fueron evocados de forma permanente, casi tanto como el día que cantó en los micrófonos de una radio montevideana.

musicales fueron transformadas por el impacto de estas industrias. Surgieron nuevos escenarios y nuevos conflictos, especialmente entre autores, orquestas y empresarios del espectáculo. Los autores locales se consideraban perjudicados por la competencia argentina y el éxito de popularidad que el solo anuncio provocaba en públicos que colmaban las salas y agotaban la compra de discos. Una fuerte tensión entre las obras nacionales y extranjeras desató incluso una huelga de músicos en Uruguay. La hipótesis es que estas tensiones entre músicos locales y extranjeros no se refiere a una disputa de cuño nacionalista, como se ha querido presentar en la época, sino que está basado en la enorme diferencia existente en los altos pagos que las figuras destacadas del mundo del espectáculo recibían en contraste con las uruguayas pocos conocidas. Los empresarios se defendían con el argumento de que se trataba de un tema de calidad: «la dedicación concienzuda otorga títulos consagratorios y en este sentido, nuestros músicos no están debidamente capacitados como ciertos colegas extranjeros» (Cine Radio Actualidad, 1937, s/p). Un largo y perdurable debate quedó instalado. Los músicos locales no podían competir con las orquestas y los artistas consagrados provenientes de Argentina y, a la vez, intentaban insertarse en aquel mercado que ofrecía las mejores condiciones económicas posibles. Buenos Aires y Montevideo compartían una historia cultural común que favorecía el tránsito fluido entre ambas orillas, pero con enormes diferencias en relación con la dimensión económica y la producción de bienes culturales. Lo mismo ocurría en la larga frontera oeste, porque el río Uruguay marca un límite geográfico entre dos Estados, pero no separa dos entornos históricos unidos por una cultura común. De hecho, la radio y la televisión argentinas abarcaban la región por encima de las fronteras.

#### 4. El Estado y sus preferencias

El 13 de diciembre de 1929 quedó sancionada la ley de creación del Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica (SODRE). La radio pública estatal comenzó a funcionar rápidamente porque ya contaba con una antena instalada y un trayecto previo en materia cultural (De Torres 129). Uno de sus principales impulsores, el senador Francisco Ghigliani, lo concebía como un proyecto más amplio para un futuro cercano. Planeaba el viejo anhelo de contar con un teatro, una orquesta y un cuerpo de *ballet* y tomaba como modelo más cercano el organigrama del Teatro Colón de Buenos Aires. Con ocho funcionarios comenzó sus transmisiones desde la onda asignada y administrada por el Ministerio de Instrucción Pública (hoy Educación y Cultura), marcando una diferencia importante, ya que no dependería como todas las otras radios uruguayas del servicio de Radiocomunicación del Ministerio de Guerra (Maronna 95 y ss.).

El SODRE se distinguió por la concepción del rol del Estado en la cultura a través de la radiodifusión y por el alto grado de profesionalismo que alcanzó desde sus primeros tiempos. La programación puede seguirse a través de las fuentes impresas que la misma institución ofrecía. En ella se observa la selección de acuerdo con un canon musical jerárquicamente diseñado por un experto que organizaba los contenidos de forma centralizada. Esto suponía una homogeneización de los criterios musicales y lo que socialmente se consideraba la mejor

interpretación. El SODRE contrató a un experto musicólogo de origen alemán, Curt Lange, radicado primero en Buenos Aires desde 1923 y luego en Montevideo. La estación estatal comenzó a emitir los discos que ofrecían las empresas discográficas o que prestaban los mismos particulares. Inmediatamente se propuso conformar una discoteca con extrema consideración de la interpretación, que empleaba un criterio estético para seleccionar las obras que consideraba «superiores» y necesarias para la cultura. Por la noche, dedicaba espacio a las óperas, por entonces muy populares en la población uruguaya. Junto a la cuidadosa selección discográfica, Lange vigilaba todos los detalles de la transmisión y aleccionaba a los locutores para que pronunciaran con absoluta corrección los nombres de las obras y sus autores. Publicaba catálogos que el oyente podía adquirir a muy bajo precio para seguir con rigurosa precisión lo que se escuchaba minuto a minuto con todos los detalles de la interpretación. El alto grado de profesionalismo contrastaba con el panorama del conjunto de las demás radios que optaban por los éxitos comerciales y donde la improvisación de horarios, la mezcla de estilos y géneros, eran lo común. Pese a la crisis económica, la institución estatal logró comprar las instalaciones del teatro Urquiza para concretar la instalación de un Sala Auditorio. De ese modo, ya en los primeros años, a la transmisión de discos se sumaba la de los conciertos. Esto permitía integrar a nuevos compositores locales que se iniciaban en el SODRE o a consagrados intérpretes provenientes del extranjero.

La radio del Estado nacía con la idea de configurar los gustos y proyectar lo que consideraba un bien cultural que debía propagarse a toda la ciudadanía. Desató también polémicas. Aunque el SODRE en sus comienzos tenía un alto grado de acuerdo político en cuanto a su lugar en la cultura, la prensa y las revistas solían discutir su real alcance a la población y cuál debía ser el rol del Estado en la conformación de las preferencias musicales. La radiodifusión reavivó el debate en torno a la división entre el arte y la cultura de masas considerada como expresiones de segundo orden. El gusto, como categoría estudiada por Pierre Bourdieu (87 y ss.), expresa las diferencias entre lo que es considerado bueno o malo según las atribuciones sociales asignadas o la identidad con los valores de una clase social con la que aspira a reconocerse. Los bienes culturales adquieren un sello distintivo que separa lo deseable e imitable de aquello de lo que quiere distanciarse como algo externo, ajeno y, a menudo, irremediamente opuesto. En contraste con estas visiones, dirigentes políticos uruguayos defendían el rol social integrador del estado en la cultura y, por tanto, la participación activa en la construcción de políticas relacionadas con el arte. Como recordaba un dirigente en 1929, «a José Batlle y Ordóñez —presidente uruguayo en dos ocasiones caracterizado como reformista— le repugnaba la idea de que se considerase por todo el mundo que los palacios deben ser reservados a los aristócratas. Nadie tenía más derechos que el propio pueblo» (Convención Nacional Partido Colorado 435).

En círculos intelectuales, la discusión acerca del arte, su rol, sus fines y el ideal de belleza portaba su rechazo al consumismo indiscriminado de la época. El advenimiento de una nueva cultura inundada de publicaciones variadas, discos y radio generaba tensiones nuevas: «entre el lunfardo y el bataclán va muriendo un poco todos los días el espíritu ágil y luminoso de la antigua Atenas del Plata», podía leerse en 1930 (Armand Ugon 371-372). En esta disputa

entre intelectuales que confrontaban su visión del mundo con la proveniente de la cultura popular, el SODRE procuraba extender una concepción del arte en todas las clases sociales porque «tenemos un pueblo apto para la más altas y ennoblecedoras manifestaciones de la emoción y el pensamiento» (Armand Ugon 371-372).

En 1930, el SODRE adquirió una gran notoriedad al quedar asociado al relato de fútbol durante el primer campeonato mundial. La radiodifusión oficial incorporó la transmisión de deporte como parte de su cometido, lo que significaba en los hechos aceptar la convivencia de actividades muy diferentes como parte de sus cometidos culturales. El anuncio de esta difusión para una sociedad, donde este deporte tan extendido y popular ocupa un lugar muy destacado, significó un aliciente extraordinario para la venta de aparatos de radio. Una misma institución estatal albergaba en perfecta armonía expresiones tan diversas como las escucha de prestigiosos conciertos junto con el grito de gol que emergía de los primeros e improvisados relatores de fútbol. La realidad superaba las discusiones.

Durante su primera etapa (1929-1936) el SODRE, como institución, alcanzó un importante grado de profesionalismo. Como ha señalado la investigadora Inés de Torres (129 y ss.), fue un punto de llegada de políticas culturales previas que le dieron sustento, es decir, su creación se apoya en los caminos recorridos por el estado y en su concepción. De ahí en adelante, la institución mantuvo su reconocimiento y su lugar, aunque no dejó de convertirse en objeto de crítica y debate en cuanto a sus cometidos y sus fines.

## **5. Consideraciones finales**

Uruguay se ha caracterizado hasta el presente por una alta presencia de estaciones de radio de diversa índole. Al amparo de una política muy amplia en la entrega del usufructo de ondas, el dial se pobló rápidamente de radios de distinta naturaleza. La mayoría de ellas ofrecían una programación muy variada, aunque en sus primeros años carecían de un plan definido. Otras se fundaron ya de manera especializada, por ejemplo, una estación dedicada al deporte (Radio Sport) o la Radio Femenina que tuvo larga vida y fue expresión de las corrientes que luchaba por los derechos políticos y civiles de las mujeres, además de ubicarlas en un lugar destacado como profesionales, intelectuales o artistas (Maronna 192 y ss.). Pocas alcanzaron su primacía o rentabilidad económica, pero persistieron. El medio invisible había logrado conformarse como central durante buena parte del siglo. En poco tiempo, el dispositivo que en 1922 no se sabía a ciencia cierta para qué podría servir, alcanzó su primacía y centralidad en la cultura y la sociedad.

La producción historiográfica de los medios de comunicación ha crecido de manera sostenida y se ha visto muy enriquecida en temas y enfoques. Precisamente, la perspectiva histórica cultural integró y conectó procesos que se estudiaban de forma separada. Radio, cine, teatro, fotografía, discos, espectáculos musicales o impresos formaron parte de un mismo circuito y se alimentaron mutuamente. La intermedialidad fue un rasgo permanente en los

medios de comunicación, sobre todo en los sistemas que se basaron en el modelo comercial de funcionamiento, como ocurrió en América Latina.

La radiodifusión activó desarrollos artísticos presentes y en su transcurso los modificó. Quizás el ejemplo más claro resida en el teatro: hay un pasaje del teatro por radio a la creación de guiones episódicos, construyendo el radioteatro. Pero, mayoritariamente, el oyente fue un activo participante del medio emergente. Las plantas emisoras se convirtieron también en escenarios de presencialidad, siendo las fonoplateas la institucionalización del espacio para que los públicos pudieran ver a sus artistas radiales en las plantas emisoras. De la misma manera, la radiodifusión creó espacios para el encuentro como salidas por todos los barrios de la ciudad o excursiones a parques junto a cantores y artistas de radio. En el Río de la Plata se observan prácticas de participación por diversos medios que indicaban la conexión con los artistas de manera directa. Brian subraya ese rasgo de la cultura sonora, en tanto que permite generar redes y prácticas del universo audible (16), aspecto este que en la modernidad periférica —como señala Beatriz Sarlo— adquirió mayor impacto por asociarse con expresiones previas y prácticas de consumo cultural diversas (27-29).

Desde sus tímidos inicios en 1922 hasta su enorme despliegue a lo largo de una década, se observa la construcción de públicos de radio que se identificaban como parte de una comunidad de oyentes y una cultura en común generada desde la radiodifusión. La cantidad de estaciones de radio existentes en Uruguay —a las que hay que sumar la onda corta y los que escuchaban radio argentina— posibilitó visibilizar y dar cabida a todas las manifestaciones culturales existentes en la época. El uso del plural aspira a poner énfasis en la diversidad capaz de cautivar oyentes e incluir públicos según su identidad, género, religión, origen étnico o edad, entre otras, y no solo por pertenencia a las clases sociales.

El papel de la radio pública estatal, SODRE, fue muy importante, especialmente por la calidad musical que seleccionaba y difundía para radioescuchas que disfrutaban de las mejores interpretaciones posibles. La popularidad de la industria discográfica había aumentado el gusto por obras ya conocidas. La ópera, en concreto la de origen italiano, formaba parte del repertorio inicial de las estaciones de radio. Las revistas dedicadas a la radio destacaban particularmente las óperas que se transmitían durante la semana. La existencia de cartas de oyentes quejándose de la mala calidad de sonido o de que no se respetaba el orden correcto de colocación de los discos sugiere públicos amplios, informados y habituados a obras que ya eran conocidas. Por contraste, la radio del Estado ofrecía un alto grado de profesionalismo para poner sobre la mesa lo que se consideraba el canon musical para la sociedad uruguaya. Junto a la extensa y dedicada discografía, el SODRE amplió sus cometidos al integrar casi inmediatamente un Estudio Auditorio, conformar una orquesta, cuerpo de baile y, más adelante, cine y televisión. Para las décadas del cuarenta, podría decirse que el SODRE expresaba las preferencias de buena parte de las clases medias urbanas en expansión (Maronna 123 y ss.).

La radio, en su enorme diversidad, cantidad de horas de emisiones y el rápido crecimiento de plantas emisoras, había logrado cautivar a los oyentes por su capacidad de activar todas las expresiones culturales, conectar con otros medios y desplegar nuevos discursos, prácticas y representaciones en el marco de un nuevo escenario sonoro.

## Referencias

- Alfaro, Milita. *Memorias de la bacanal. Vida y milagros del Carnaval montevideano 1850-1950*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2008.
- Armand Ugon, Enrique, et al. *Compilación de leyes y decretos de la República Oriental del Uruguay, 1825-1930*. Montevideo: Imprenta Nacional Colorada, 1930.
- Arnheim, Rudolf. *Estética radiofónica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980. [1936].
- Barbero, Raúl. *Por siempre Carve*. Montevideo: Carve, 1999.
- Bourdieu, Pierre. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2010.
- Convención Nacional del Partido Colorado. *Actas*, Tomo VII, Palacio Legislativo, 1991.
- Corbin, Alain. *Les cloches de la terre: paysage sonore et culture sensible dans les campagnes du XIX siècle*. París: Flammarion. 2013. [1994].
- De Torres, María Inés. «El surgimiento de la Radiodifusión pública en Hispanoamérica. Contexto, modelos y el estudio de un caso singular: el Sodre, la Radio pública estatal de Uruguay (1929)». *RIHC. Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, n.º 5, 2015. <http://dx.doi.org/10.12795/RiHC.2015.i05.08>.
- Ehrick, Christine. *Radio Femenina. Mujer, radiodifusión y paisaje sonoro en Buenos Aires y en Montevideo (1930-1950)*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2021.
- Fernández, José Luis, dir. *La construcción de los radiofónico*. Buenos Aires: La Crujía, 2008.
- Fischerman, Diego. *Después de la música. El siglo XXI y más allá*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2011.
- Gombrowicz, Witold. *Diario argentino*. Buenos Aires: Cuenco de Plata, 1968.
- Hilmes, Michele. *Only Connect: A cultural History of Broadcasting in United States*. 3.ª ed. Belmont: Wadsworth Publishing, 2011.
- Kane, Brian. *Sound Unseen. Acousmatic Sound in Theory and Practice*. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- Maronna, Mónica. *Prendidos al dial. La radio en Uruguay, de la periferia al centro de la cultura (1922-1940)*. Barcelona: Editorial Planeta, 2022.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. 5ª ed., Barcelona: Gustavo Gili, 1998. [1987].
- Matallana, Andrea. «Locos por la radio». *Una historia social de la radiofonía en la Argentina, 1923-1947*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2016.
- Murray Schafer, Raymond. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Vermont: Destiny Books. 1994. [1977].
- Programación Oficial de Estaciones de Radio del Uruguay (POEUR), Primer semanario de radiotelefonía*, Revista de la Asociación Nacional de Broadcaster del Uruguay (ANDEBU) 1931-1939.
- Radio G. E. Publicación de la General Electric S. A.* 1923.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007.

Thompson, Emily. «Sound, Modernity and History». *The Sound Studies Reader*, editado por Jonathan Sterne, Oxford: Routledge, 2012, pp. 117-129. [Introducción del libro de la autora publicado en 2004]

Varela, Mirta. *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la luna 1951-1969*. Buenos Aires: EDHASA, 2005.

Williams, Raymond. *Televisión. Tecnología y forma cultural*. Barcelona: Paidós, 2011. [1974]



## **APRENDER UN OFICIO NUEVO A LOS 90 AÑOS: MARÍA LEJÁRRAGA (MARÍA MARTÍNEZ SIERRA) Y LA RADIO EN SU EXILIO PORTEÑO**

Juan Aguilera Sastre

*Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL)*

Fecha de recepción: 11/12/2023

Fecha de aceptación: 05/07/2024

### **Resumen**

Abordamos en este artículo un aspecto poco conocido de la vida y obra de la dramaturga española María de la O Lejárraga (María Martínez Sierra): su relación con la radio, en especial durante su exilio en Buenos Aires entre 1951 y 1974. Tras una breve panorámica de lo que había sido su participación en las emisiones radiofónicas en España, desde sus orígenes hasta el final de la etapa republicana y su primer exilio en Francia, además de una breve colaboración con la sección hispanoamericana de la BBC en 1946, se analizan los trabajos radiofónicos que realizó en Buenos Aires, muchos de ellos inéditos, en especial para la Radio Nacional Argentina y, en menor medida, para la Radio Municipal. Para la cadena estatal escribió varias series sobre diferentes temáticas (*Cómo sueñan los hombres a las mujeres* y *Mis fantasmas*) y tuvo un papel destacado en el programa de radioteatro *Las dos carátulas*. En él se emitieron obras de su firma, estrenó textos y adaptaciones, como *Rinconete* y *Cortadillo* o *La muerte de la matriarca*, hizo presentaciones de otros autores contemporáneos, como Emilia Pardo Bazán o Jacinto Benavente, e incluso llegó a promocionar a algunos jóvenes escritores españoles de la época, como Lauro Olmo, Antonio Gala o José Luis Sampedro.

**Palabras clave:** María Lejárraga, exilio republicano español, series radiofónicas, *Las dos carátulas*, radioteatro.

## LEARNING A NEW PROFESSION AT THE AGE OF 90: MARÍA LEJÁRRAGA (MARÍA MARTÍNEZ SIERRA) AND THE RADIO IN HER EXILE IN BUENOS AIRES

### Abstract

This article addresses a little-known aspect of the life and work of the Spanish playwright María de la O Lejárraga (María Martínez Sierra): her relationship with the radio, especially during her exile in Buenos Aires between 1951 and 1974. First, we offer a brief overview of her participation in radio broadcast in Spain, from the beginning of her collaboration to the end of her republican period and her first exile in France. In addition to a short collaboration with the BBC's Hispanic American section in 1946, we analyze Lejárraga's radio collaborations in Buenos Aires, many of them unpublished, especially with Radio Nacional Argentina, to a lesser extent, with Radio Municipal. For the state-owned radio station, she wrote several series on different subjects (*Cómo sueñan los hombres a las mujeres* and *Mis fantasmas*) and played a prominent role in the radio drama program *Las dos carátulas*. *Las dos carátulas* broadcasted plays of her signature, where she premiered texts and adaptations there, such as *Rinconete y Cortadillo* or *La muerte de la matriarca*. Moreover, in this radio broadcast she made presentations of other contemporary authors, such as Emilia Pardo Bazán or Jacinto Benavente, and even tried to promote young Spanish writers of the time, including Lauro Olmo, Antonio Gala or José Luis Sampedro.

**Keywords:** María Lejárraga, Spanish republican exile, Radio series, *Las dos carátulas*, Radio drama.

La radio no era un medio desconocido para María Lejárraga a su llegada a Buenos Aires en 1951. Ya en los años veinte y treinta la firma «Martínez Sierra», que como se sabe cobijaba la producción literaria de dos escritores, Gregorio Martínez Sierra y María de la O Lejárraga García, había sido habitual en los programas musicales, literarios y teatrales de la naciente radio española, cuyas emisiones regulares comenzaron en 1924 y se consolidarían con la aparición de Unión Radio en junio de 1925 (Afuera 31-62; Balsebre 43-171; Faus 175-424). Las creaciones musicales fueron las primeras en incorporarse a la programación de las diferentes emisoras por la facilidad para reproducirlas. Así, en fecha tan temprana como el 27 de octubre de 1925, en un programa de Unión Radio EAJ7 de Madrid dedicado a la «Música de cámara española», «la señora Barea» cantó, entre otros títulos, el *Villancico de las madres que tienen a sus hijos en brazos* y *El alma tenía los ojos verdes*, con letra de los Martínez Sierra y música de Julián Bautista (*Ondas* 25/X/1925, 14)<sup>1</sup>. Poco antes, el 3 de octubre, Radio Sevilla

---

<sup>1</sup> Para simplificar las referencias, citamos entre paréntesis las relativas a la programación radiofónica que utilizamos, dado que es muy fácil el acceso a periódicos y revistas, en especial *Ondas* (1925-1935), a través de la

había programado por primera vez algunos fragmentos de *El amor brujo* (*Ondas* 27/IX/1925, 22), obra que también figuró en la programación de Radio Cádiz el 17 de mayo de 1926 (*Ondas* 16/V/1925, 12) y se repitió con relativa frecuencia en años sucesivos, en diversas emisoras hasta que el 28 de junio de 1929 se emitió la primera audición completa del famoso *ballet* de Manuel de Falla y los Martínez Sierra en Unión Radio de Madrid (*Ondas* 22/VI/1929, 6-7, 20). Algo similar ocurrió con las diversas «danzas» del otro gran *ballet* fruto de la colaboración de Falla y los Martínez Sierra: *El sombrero de tres picos*. La «Danza de la molinera» se programaba por vez primera en Radio Sevilla el 29 de junio de 1925 (*Ondas* 1/VI/1925, 11) y más tarde en Unión Radio de Madrid el 23 de julio de 1926 (*Ondas* 18/VII/1926, 18). Pero, sin duda, fue la zarzuela de José María Usandizaga, *Las golondrinas*, compuesta sobre un texto dramático de los Martínez Sierra, *Saltimbanquis* (1905), la obra que más veces se oyó a través de las ondas en esos años. Una selección de esta se emitió por primera vez en Unión Radio de Madrid el sábado 22 de mayo de 1926, precedida por una «nota crítica» sobre su composición y estreno en la revista *Ondas* (16/V/1926, 9, 24), que finalizaba así: «Un extracto del argumento y una indicación de las escenas a que pertenecen los trozos que han de figurar en la selección que radiaremos el sábado será leído ante nuestro micrófono en el momento pertinente» (24). Luego, en fragmentos y formatos variados, se incorporó de manera habitual a la programación de casi todas las emisoras, tanto en su versión de zarzuela como en la operística realizada por Ramón Usandizaga en 1929. La ópera completa se emitía por vez primera en Radio San Sebastián el 6 de agosto de 1933 (*Ondas* 5/VIII/1933, 9).

El radioteatro, lógicamente, fue el campo más propicio para la difusión de la obra de María Lejárraga y Gregorio Martínez Sierra a través de las ondas, aunque casi siempre sin su participación directa. Como ha señalado Armand Balsebre, el género dramático quedó inicialmente relegado en la programación de Unión Radio por otros formatos, en especial los de carácter musical, mientras que Radio Barcelona inauguraba en 1927 «una emisión de radioteatro semanal» que llegó a contar con su propio cuadro de actores, dirigido por Miguel Nieto, director literario de la emisora (162, 204). Aunque el «intermedio» lírico de *Canción de cuna*, la obra más famosa de los Martínez Sierra, se recitó en Unión Radio de Madrid ya el 30 de junio de 1926 por la actriz del teatro Fontalba Blanca Jiménez (*Ondas* 27/VI/1926, 16), fue Radio Barcelona quien ofreció por primera vez algunos «fragmentos» de la comedia el 31 de julio de 1926, «interpretados por los radioactores señora González y señor Miret» (*El Bien Público* [Mahón] 31/VII/1926, 3), que se repitieron al menos el 8 de junio de 1927 (*Ondas* 5/VI/1927, 14). Un año más tarde, se emitía la obra completa «interpretada por las señoras Illescas, Arquer Vitales y Carnicero, señoritas Guasch Illescas y Salvador y señores Blanes y Pujol» (*El Día Gráfico* [Barcelona] 13/III/1928, 16) y, de nuevo, «una selección» el 24 de octubre de 1929 (*El Día Gráfico* [Barcelona] 25/X/1929, 14). Unión Radio de Madrid había programado también «una selección» de la misma el 26 de septiembre de 1929 (*Ondas* 21/IX/1929, 18), que se repitió después en otras emisoras como Radio Valencia el 3 de abril

de 1933 (*Ondas* 1/IV/1933, 11). Radio Barcelona también emitió «selecciones» de otras obras de los Martínez Sierra, como *El ama de la casa*, el 5 de julio de 1928 (*La Última Hora* [Palma de Mallorca] 4/VII/1928, 2) y el 19 de diciembre de 1932 (*Ondas* 17/XII/1932, 11); *Els savis de Villatrista*, escrita en colaboración con Santiago Rusiñol, el 22 de noviembre de 1929 (*Ondas* 16-XI-1929, 21); y *Madrigal*, el 3 de abril de 1920 (*Ondas* 29/III/1930, 18). Y, sin ánimo de ser exhaustivos, Radio Valencia, programó en sus emisiones de radioteatro *El ama de la casa*, el 29 de mayo de 1933 (*Ondas* 27/V/1933, 11) y el 29 de enero de 1934 (*Ondas* 20/I/1934, 11); *Mamá*, el 14 de mayo de 1934 (*Ondas* 12/V/1934, 11); y *Primavera en otoño*, el 9 de julio de ese mismo año (*Ondas* 7/VII/1934, 11).

Por su parte, Gregorio Martínez Sierra leyó ante el micrófono de Unión Radio la «autocrítica» de *Triángulo* el mismo día de su estreno madrileño en el Teatro Infanta Beatriz, el 4 de febrero de 1930, «siendo la primera vez que el Sr. Martínez Sierra actúa desde el micrófono de la emisora madrileña» («Radiotelefonía»). La revista *Ondas* reseñó brevemente el acto, con foto incluida del dramaturgo (15/II/1930, 4). Su nombre volvió a sonar en marzo de 1933, cuando Unión Radio inició un «ciclo de teatro moderno» en el que se estrenaron obras como *Ifach*, de Azorín, el 5 de abril (*Ondas* 1/IV/1933, 8, 15), y lo citó como posible colaborador de este (*Ondas* 15/IV/1933, 6). Las largas estancias en Hollywood de Martínez Sierra impidieron tal colaboración, aunque el organizador del ciclo, el escritor y comediógrafo Carlos Caballero, insistía: «Deseamos poder llevar al micrófono algo del teatro irrepresentable de Martínez Sierra» («Radioemisiones»). Un año más tarde, Unión Radio proseguía en su idea de renovar el teatro radiofónico y, de nuevo, señalaba a Martínez Sierra entre los autores masculinos con que pretendía acometer el nuevo proyecto (Cristóbal de Castro, Eduardo Zamacois, Ramón Gómez de la Serna, Eduardo Marquina, Rivas Cherif, etc.). Lo más curioso es que, a renglón seguido, se aseguraba que «también se ha conseguido la cooperación de escritoras de tanto renombre como Concha Espina, señora de Lacal, María Martínez Sierra, Matilde Muñoz y las novelistas hispanoamericanas Rosa Arciniega y Luisa Sefonich» («Comentarios»). Recordemos que María, hasta entonces, nunca había escrito otro teatro que el aparecido bajo la firma de Gregorio Martínez Sierra.



La ilustre escritora doña María Martínez Sierra ante el micrófono de EAJ 7

Fig. 1. María Lejárraga, en la conferencia inaugural del ciclo *La mujer Española ante la República* en el Ateneo de Madrid, el 4 de mayo de 1931 (*Ondas* 16/V/1931, 4). Hemeroteca digital de la BNE.

La participación de María Lejárraga en Unión Radio fue, sin embargo, relevante, en especial a partir de la llegada de la República y su implicación directa en la vida política del país. En mayo de 1931, al menos la conferencia inaugural del ciclo que acabaría conformando el libro *La mujer española ante la República*, fue retransmitida por Unión Radio (1931, en *Ante la República* 122-192; Aguilera, «Introducción» 53-69)<sup>2</sup>. La revista *Ondas* la reseñó brevemente como una de las «emisiones extraordinarias del mes de mayo» (20/VI/1931, 4) y, en un número anterior, se había referido así a ella en una nota que incluía una fotografía de la protagonista (Fig. 1):

Entre las conferencias más notables que se han transmitido durante la semana pasada merece sobresalir en estas notas informativas la dada ante nuestro micrófono por la ilustre escritora María Martínez Sierra, con su peculiar maestría. Los oyentes tuvieron ocasión de apreciar las dotes literarias tan brillantes que posee la autora de *Canción de cuna*. («A través», *Ondas* 16/VI/1931, 4)

<sup>2</sup> No hay noticia de que se retransmitieran las cuatro conferencias restantes, aunque es probable que así fuera por el acuerdo de Unión Radio con el Ateneo de Madrid de emitir en directo los principales actos de la entidad («El Ateneo», *Ondas* 2-XII-1932, 5).

Apenas acabado el ciclo de conferencias del Ateneo, el 6 de junio Unión Radio también emitió en directo el acto organizado por la Sección Femenina Radical Socialista en el Teatro María Guerrero como homenaje a Mariana Pineda (Aguilera, «Introducción» 70-83). Incluyó un concierto de la Orquesta Filarmónica de Madrid, recitales de canto y «una disertación sobre Mariana Pineda por la ilustre señora de Martínez Sierra», titulada «Lealtad» (Martínez Sierra, *Ante la República* 194-212), que también fue brevemente reseñada entre las actividades destacadas de Unión Radio en el mes de junio de 1931 (*Ondas* 18/VII/1931, 4). Un nuevo ciclo de conferencias en el Ateneo, «El pensamiento político de la España de hoy», organizado por la Sección de Ciencias Políticas y que se desarrolló entre el 21 de noviembre de 1932 y el 29 de mayo de 1933, abrió de nuevo el micrófono de Unión Radio a María Lejárraga. Inició la serie de conferencias Miguel de Unamuno con cierta polémica y Lejárraga fue la segunda en intervenir el 5 de diciembre (Bermejo 127-129; Aguilera, «Introducción» 108-116). Su conferencia, titulada «Dudas del momento», no se anunció entre la programación de la emisora, pero sí figura el acto en el resumen de las ofrecidas en el mes de junio (Martínez Sierra, *Ante la República* 201-212; *Ondas* 18/VII/1931, 4).

Especial relevancia tuvo su participación en las «emisiones féminas» de Unión Radio, que dirigió Matilde Muñoz y se publicitó así:

Por vez primera se ha dedicado un programa semanal de radio al público femenino, a la mujer española. Y con ello ha obtenido Unión Radio uno de sus más legítimos triunfos.

Hay que reconocer que esas «emisiones féminas» [*sic*] creadas por Unión Radio, y que tienen lugar los miércoles por la tarde, encierran un extraordinario interés y amenidad, a lo que se debe sin duda la expectación despertada y el aplauso con que han sido recibidas por las mujeres españolas, a las que esas emisiones son ofrendadas.

Permiten esos programas que escuchemos la opinión y el pensamiento de las más relevantes personalidades del feminismo, a las que con habilidad suma interroga –ante el micrófono– la culta periodista Matilde Muñoz, y, al mismo tiempo, acarician los oídos del radioyente las amables y gratas voces de diversas recitadoras que interpretan el momento poético de esas emisiones. («A través», *Ondas* 20/V/1933, 27)

El programa incluía también una sección dedicada a la moda, difuminando así un tanto su moderno planteamiento inicial (Afuera 406-412). María Lejárraga inauguró estas «emisiones féminas» el 10 de mayo de 1933 (Fig. 2), en un programa que se anunció así: «Emisión femenina, dedicada al público radioescucha femenino. “Elogio de la coquetería”, charla humorística, por Antonio Madroñero. “Lo que opinan las mujeres: Dice María Martínez Sierra”, interviús de actualidad, por Matilde Muñoz» (*La Libertad*, 10/V/1933, 11). Lamentablemente, ningún periódico reseñó la entrevista, pero sí podemos enumerar algunas otras invitadas al programa, lo que da idea de su interés, hasta que Matilde Muñoz dejó de dirigirlo en agosto de ese mismo año (Simón Palmer 318). Margarita Nelken disertó sobre «Orientaciones del trabajo de la mujer», el 17 de mayo; Mercedes Rodrigo, sobre «El problema de los ciegos en España», el 23 de mayo; María de Maeztu, sobre «La mujer en los nuevos horizontes de la cultura», el 30 de mayo; Matilde Huici, sobre «el problema de la protección

de los menores», el 7 de junio. A partir de esta última, ya no se especifica en la programación el nombre de las entrevistadas, aunque es seguro que también participaron en «emisión femenina» la abogada Concha Peña, que trató de la abolición de la prostitución; Julia Peguero, presidenta de la Asociación Nacional de Mujeres, Consuelo Berges, vicepresidenta de Unión Republicana Femenina, y Clara Campoamor, quien en julio de 1933 defendió su campaña a favor del desarme (Afuera 409).



Las notables escritoras Matilde Muñoz y María Martínez Sierra, en la emisión femenina «Lo que opinan las mujeres».

Fig. 2. María Lejárraga en el programa «Emisión femenina» de Unión Radio, el 10 de mayo de 1933 (*Ondas* 20/V/1933, 29). Hemeroteca digital de la BNE.

Otra intervención relevante de María Lejárraga en Unión Radio tuvo lugar el 29 de junio de ese mismo año 1933, cuando ofreció la «conferencia de clausura» de un ciclo sobre «El cinema educativo y cultural en España». Inaugurado el ciclo por el ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, Fernando de los Ríos, el día 3 de junio —aunque se había anunciado para el 30 de mayo (Gómez Mesa 26)—, en el que intervinieron también Fernando Viola, secretario del Comité Español de Cinema Educativo, el 7 de junio (*Ondas* 3/VI/1933, 14); Vicente García de Diego, de la Academia Española, el 8 de junio (*La Libertad* 7/VI/1933, 10); José Marvía, presidente del Instituto Nacional de Previsión, el 9 de junio (*Ahora* 9/VI/1933, 25); Pedro Sangro y Ros de Olano, subdirector de la Escuela Social, el 15 de junio (*Ondas* 10/VI/1933, 18); Tomás Navarro Tomás, del Centro de Estudios Históricos, el 16 de junio (*La Libertad* 16/VI/1933, 11); José María Torres, del Comité Español de Cinema Educativo, el 20 de junio (*Ondas* 17/VI/1933, 14); José L. de Benito, presidente de la Unión Cinematográfica Iberoamericana, el 22 de junio (*Luz* 22/VI/1933, 9); Federico Castejón, catedrático de la Universidad de Sevilla, el 24 de junio (*Ondas* 17/VI/1933, 23); y el doctor José Estellés,

secretario técnico de la Dirección General de Sanidad, el 27 de junio (*Ondas* 24/VI/1933, 13). María Lejárraga cerró el ciclo como presidenta del Comité Español del Instituto Internacional de Cinematografía Educativa de la Sociedad de Naciones, cargo que ostentaba desde abril de ese mismo año («Sociedad», *La Libertad* 8/IV/1933, 8). Tampoco hemos podido rescatar el contenido de su intervención, que podría ilustrar uno de los aspectos más desconocidos de la acción cultural y política de María Lejárraga durante la Segunda República.

La última aparición de María Lejárraga en Unión Radio de la que tenemos noticia tuvo lugar el 10 de mayo de 1934, con motivo de la II Feria del Libro, en una serie de charlas radiadas que compartió con Antonio Porras, Álvaro Fernández Suárez, Ramón María Tenreiro, Esteban Salazar Chapela, Alfredo Marquerié y Alardo Prats y Beltrán. La intervención de María Lejárraga se tituló «Libras y libros», al parecer perdida («La II Feria», *La Libertad* 10/V/1934, 7).

Habría que esperar a los primeros años de su exilio para el siguiente reencuentro de María Lejárraga con las ondas. Exiliada en Niza desde 1939, el Instituto Español de Londres la invitó en 1946 a dar una conferencia en su sede. Gracias a una carta dirigida a Gregorio Martínez Sierra el 3 de noviembre, conocemos las circunstancias que rodearon su conferencia, titulada «Arte y milagro: el teatro y el cine», que tuvo lugar el día 25 de octubre (Fuster 36-38; Aguilera, «Misión»). Permaneció en la capital inglesa hasta el día 4 de noviembre y, al margen de su compromiso con el Instituto Español, fue invitada por la BBC (Sección Hispanoamérica) para dos intervenciones (Fig. 3) que le ayudaron a sufragar el viaje y a ganar unas cuantas libras extra. Así se lo explicaba a su marido:

La conferencia era gratuita, pero me pagaban el viaje y la estancia, lo cual es un pico (casi 20.000 francos). Además, he ganado unas pocas libras para hacer compras con dos intervenciones en la radio, una discusión sobre «Teatro clásico y teatro moderno» y una pequeña charla sobre recuerdos personales relacionados con el teatro. Supongo que me habrás oído porque la empresa de radio [...], pasándose de fina, insistió en ponerte un cable avisándote para que tuvieras el gusto de oírme. (Fuster 36)

Más adelante, le comentaba cómo había percibido su propia voz:

Para que pudiera oír mi voz, hicieron un *play-back* de la discusión y, la verdad, no me gustó nada oírme: nunca me hubiera reconocido; creí que tenía una voz, no mejor ni peor, sino completamente distinta [...]; yo creo que las voces de mujer pierden en la radio todo el aterciopelado y resultan siempre, hasta las de las grandes actrices y cantantes, un poco chillonas. (Fuster 37)

Pero lo que más nos interesa aquí de su carta es que por primera vez se planteaba en serio dedicarse a hacer guiones radiofónicos:

Han sido todos conmigo de una amabilidad exquisita; si pudiera quedarme aquí, solo con la radio me podría ganar perfectamente la vida, pero el clima es imposible y ya, a mi edad, no lo podría

soportar. Me han encargado les haga algo especial para teatro radiofónico, y me han hecho oír cosas que ya han realizado y que están muy bien de veras: así es que he dicho que te consultaría y que enviaríamos algo; en cuanto llegue a Niza me pondré manos a la obra, y si a ti se te ocurre alguna idea dímela, que la aprovecharé; firmaríamos siempre los dos, naturalmente. Y aunque no paguen demasiado, en libras —viviendo yo en Francia— siempre es interesante, ¿No te parece? Yo estoy contentísima de hacer algo. (Fuster 36-37)

Al poco tiempo, le hacía llegar una «fantasía cómico-lírica» titulada *Milagro gitano*, que suponía podría servir «para impresionarle o para montar un espectáculo mixto» (Aguilera, «La obra» 462), pero en realidad poco aprovechable como guion radiofónico. El proyecto se había frustrado sin haber comenzado siquiera.



Fig. 3. Charla en la BBC (servicio latinoamericano) sobre «El teatro clásico y moderno», Londres, 1 de noviembre de 1946. De izquierda a derecha: F. Escribano, productor del programa; R. Siré, profesor de la Universidad de Chile; María Lejárraga, invitada especial, y A. Ara, productor de programas del BBC Latin-American Service. Archivo María Lejárraga.

En septiembre de 1951, como hemos señalado, María Lejárraga aterrizaba en Buenos Aires, última etapa de su largo exilio. Obligada a seguir ganándose la vida con su trabajo, su ilusión era poder estrenar su teatro en la capital argentina, pero poco a poco vio cómo aquel era también un sueño imposible. A pesar de sus esfuerzos, del apoyo decidido de algunos amigos como Alejandro Casona y de sus contactos con actrices de algunas compañías, no logró poner sobre las tablas ninguna de sus producciones, que solo vieron la luz en forma de libro o de artículo periodístico (Aguilera y Lizarraga 32-33). De ahí que buscara refugio principalmente en las traducciones como medio de subsistencia, en sus libros y derechos de autora y, de manera más esporádica, en sus colaboraciones periodísticas. También la radio ocupó un lugar nada desdeñable en esta etapa de su vida, no tanto como personaje público, como en la etapa republicana en España, sino como creadora y divulgadora de su propia obra literaria.

Su primer contacto con las radios argentinas, al margen de alguna entrevista que pudiera haber hecho a su llegada al país, lo hallamos en fecha tan temprana como octubre de 1953. En una carta a su amiga y traductora norteamericana Collice Portnoff, le enviaba una copia de un breve texto dialogado, *La última confidencia*, luego incluido en el volumen *Fiesta en el Olimpo* (*Tragedia* 419-426), y le comentaba: «He hecho este cuentecito con la idea de presentarle aquí a la radio para una sección de *Teatro rápido*»<sup>3</sup>. No parece que tuviera suerte tampoco esta vez.

Especial interés tienen las series de textos que escribió durante esos años expresamente para las radios en que colaboró, fundamentalmente la Radio Nacional Argentina y la Radio Municipal de Buenos Aires. La falta de espacio no nos permite un análisis detallado de los mismos, pero quede constancia al menos de su existencia, puesto que la mayor parte permanecen todavía inéditos o sepultados en las páginas de la prensa. Tan solo se ha publicado recientemente en forma de libro la primera de las series, *Cómo sueñan los hombres a las mujeres* (2009), doce capítulos que se emitieron los sábados, entre el 5 de septiembre y el 9 de noviembre de 1959, en la Radio Nacional Argentina, sin que podamos precisar cuál fue el contacto que la condujo a esta emisora<sup>4</sup>. Tal vez fuera el crítico Miguel Gastiarena, a quien María se refiere con frecuencia en sus cartas a su amiga estadounidense Collice Portnoff como «mi amigo»<sup>5</sup>.

El primer capítulo, «El eterno enigma», sirve de introducción a la serie y en él Lejárraga parte de la idea de que el género humano está conformado, como una moneda, por dos mitades condenadas a vivir siempre juntas pero a no verse jamás, a no conocerse ni saber nunca la verdad del otro. Las once entregas restantes van ilustrando la falsa idea de «lo eterno femenino» que la literatura universal ha transmitido siempre, induciendo a las mujeres a creer que esas imágenes deformadas responden a un ideal femenino auténtico (Lizarraga y Aguilera 32-33): Eva y Pandora, en «La perdición primera»; Penélope, Solveig (Ibsen) y Doña Inés, en «Las fidelísimas»; Ana Karenina, Emma Bovary, Luisa Mendoza (Eça de Queiroz) y Ana Ozores, en «Las aburridas»; María (Jorge Isaacs) en «Muerte en el paraíso». No todos los ejemplos son negativos, y frente a esos modelos «rechazables» presenta otros positivos, como Sakuntala o Margarita (Goethe), en los capítulos homónimos, incluso «dignas» pese a su imagen de mujeres soñadas, como Beatriz (Dante), en «La amada, espejo de contemplación», Laura (Petrarca), en «Amor humano, excelsa poesía». Una visión también positiva ofrece de Scherezada, en «La

<sup>3</sup> Las cartas de Collice Portnoff a María Lejárraga (inéditas, por lo cual citaremos en adelante solo la fecha), nos han sido facilitadas por Laura Ann Hynes, a quien se las cedió su hija, Lisa Crehan. Nuestro agradecimiento por su generosidad. Preparamos para un futuro próximo una edición de estas.

<sup>4</sup> Al poco tiempo, entre el 19 de abril y el 5 de julio de 1960 se publicaron en la revista femenina *Maribel* (Lizarraga y Aguilera 46-48).

<sup>5</sup> Por ejemplo, en una carta de octubre de 1964 a Lauro Olmo (Aguilera, «La exiliada» 37). Julieta Gómez Paz se refiere a él como «amigo dilecto de María» (6) y Amanda Villanueva cita entre los amigos que a menudo iban a visitarla y compartían con ella «recuerdos y esperanzas de nuestra querida España» a Guillermo de Torre y su mujer, Norah Borges, a Pilar Lausarreta, al «cultísimo crítico teatral Miguel Gastiarena, quien, por cierto, sabía de memoria los escritos del binomio Martínez Sierra» y a Rodolfo Arizaga, «crítico musical de Radio Nacional Argentina» (21). A ellos, en especial a los tres últimos, parece referirse María cuando escribe a su hermano Alejandro el 25 de julio de 1963: «Yo, gracias a que, además de la familia, tengo unos cuantos amigos que, aunque han nacido aquí, son hijos de padres vascos lo mismo que yo y con ellos me entiendo porque además todos ellos se ocupan de teatro o cine o radio... así es que no nos falta conversación» (Lejárraga, *Epistolario* 371).

hermosa discreta». El contrapunto a todos estos modelos de mujeres soñadas, irreales, lo representa Galdós, en «Cómo vio don Benito Pérez Galdós a las mujeres españolas», pues las mujeres de sus novelas y dramas están, según Lejárraga, cinceladas desde la misma realidad. Concluía la serie con Dulcinea, que encierra para la autora «la sublime paradoja: la eternidad de lo que no existe», por lo que debe convertirse en el símbolo de lo que las mujeres quieren llegar a ser, ya que el género femenino nunca puede prescindir de ese ideal de autoafirmación.

Somera idea de cómo fueron las audiciones nos ofrece una nota inserta en la copia mecanografiada del tercero de los textos, que se conserva en el Archivo María Lejárraga, en la que se apunta cómo era la presentación del locutor: «Radio Nacional presenta la audición *Cómo los hombres sueñan a las mujeres*, escrita por María Martínez Sierra, quien queda con ustedes». A continuación, ella tomaba la palabra y, al acabar el texto, se indicaba que el operador debía insertar una «ráfaga musical» (Lizarraga y Aguilera 46).

La segunda serie radiofónica importante que escribió María Lejárraga fue la titulada *Mis fantasmas*, también para la Radio Nacional, que comenzó a emitirse los lunes entre el 7 de agosto y el 30 de octubre de 1961. En total, doce capítulos más un «Introito» de presentación, que después fueron en parte publicados, en orden no siempre igual al de su emisión, en la revista *Maribel*, entre mayo y noviembre de 1962<sup>6</sup>. El primer capítulo introductorio comenzaba con una emotiva salutación a sus oyentes: «¡Amigos radioescuchas, salud! Con alegría vuelvo a ponerme en comunicación con vosotros y reanudo esta conversación fantástica en la que vosotros oís mi voz sin verme y yo no os veo ni acierto a figurarme cuántos sois ni desde dónde estáis escuchándome»; y, tras una larga digresión sobre su dilatada existencia, aclaraba el objeto de sus charlas:

Alguien me dijo:

—Usted, que lleva tanto tiempo de correr mundo, ha de haber conocido a muchísima gente notable, ha de haber visto cosas que le han impresionado. ¿Por qué no habla usted de ellas desde nuestra Radio?

Accedí. Siempre agrada decir en voz alta esperando que alguien lo escuche con agrado, lo que tantas veces rumiamos en silencio. Os hablaré, pues, de algunas personas que han sido famosas en el mundo del arte, sacaré del arca y desempolvaré unos cuantos recuerdos. A estos monólogos del atardecer les he puesto por título *Mis fantasmas*. Porque no hablaré en ellos sino de gentes que ya no viven y de ocasiones que no pueden volverse a repetir.

En efecto, a algunos de los personajes importantes del mundo de la literatura y de la música que habían jalonado su existencia iba dedicada la serie, que puede considerarse en cierto sentido complemento de las semblanzas y vivencias recogidas en su autobiografía literaria, *Gregorio y yo* (1953); con esta precisión, sin duda necesaria: que con casi ninguno de ellos la «unieron lazos de cariño», sino más bien de «alta estimación personal, de admiración artística,

---

<sup>6</sup> En el Archivo María Lejárraga se conserva copia mecanográfica de los 13 textos (por donde citamos), con indicación precisa de su fecha de emisión, así como recortes de algunos de los publicados en *Maribel*. Tan solo en el capítulo VIII, «Los *ateliers* de Champagne Première», se indica a mano: «No publicar».

de gratísimo trato social», si bien «con algunos no he llegado a cruzar ni un saludo ni ellos se enteraron de mi existencia». La serie comienza con Galdós, a quien ya en *Gregorio y yo* había dedicado páginas de admiración y gratitud (149-155), que aquí completa con el análisis de los niños en su obra, en un texto titulado «Los niños nacen a la literatura por obra y gracia de Benito Pérez Galdós». El segundo capítulo, «Santiago Rusiñol», es un resumen de lo ya publicado en *Gregorio y yo* (163-174). Mucho más original resulta la tercera entrega, «Concierto de música española en la *Salle des Agriculteurs* en París», donde relata su viaje a la capital francesa en verano de 1917, en plena Gran Guerra, y el concierto que allí ofreció Ricardo Viñes.

Las dos siguientes charlas están dedicadas a Joaquín Turina, una semblanza mucho más íntima y emotiva que la ofrecida en *Gregorio y yo*, y a Isaac Albéniz, complemento perfecto de las breves páginas que le concedió en su libro de memorias (256-267 y 294-297). Una imaginaria conversación del «fantasma» con uno de sus maestros indiscutibles, Maurice Maeterlinck, constituye la entrega séptima, titulada «Habla Maeterlinck». La octava es un homenaje a dos artistas españoles de triste suerte, el escultor salmantino Mateo Hernández y el pintor catalán Xavier Gosé, de quien se había ocupado brevemente en *Gregorio y yo* (299-300). José María Usandizaga y Enrique Granados protagonizan los capítulos IX y X, respectivamente; el primero, un breve resumen del amplio relato que le dedica en *Gregorio y yo*, donde no habla de su breve trato con Enrique Granados, protagonista del segundo (212-224). La entrega XI de la serie, titulada «Una noche de junio en Madrid», evoca una velada mágica en su casa en la que, con motivo de la transformación de la pantomima *El corregidor y la molinera* en el futuro ballet *Le Tricorne*, se reunieron un grupo inigualable de artistas: María y su marido, Gregorio Martínez Sierra, Manuel de Falla, Sergei Diaghilev, Igor Stravinsky, Joaquín Turina y Leonid Massine<sup>7</sup>. La penúltima entrega de la serie, «Noruega en Londres», recrea, con variantes, una escena ya relatada en *Gregorio y yo*: el concierto que Eduard Grieg ofreció en el Royal Albert Hall de Londres el día en que murió Ibsen (342-343). Cerraba la serie «Yo, el fantasma», una divertida reflexión de despedida sobre sí misma, sobre lo extraña que le resultaba su propia voz oída a través de las ondas («¿Será que siempre, siempre el que nos escucha nos oye de otro modo que nos oímos a nosotros mismos?»), sobre los recuerdos revividos en las charlas precedentes («por vosotros, he vuelto a contemplar como presente toda la gloria de mi pasado») y sobre su anhelo de convertirse también en «fantasma» para sus oyentes:

¡Adiós, amigos!... Si en ese pasar de los muchos años que a todos os deseo, a alguno de vosotros acude un vago recuerdo de esta hora, si al acogerle, dice con simpatía: «¡Aquella voz!», yo, orgullosa por haber alcanzado la eminencia de ser fantasma para alguien, sonreiré muy agradecida. ¡Salud, amigos!

---

<sup>7</sup> Con el título «Una noche en Madrid hace medio siglo» volvió a publicar este texto más tarde en *La Prensa* (Buenos Aires) (20-XII-1964, 6).

La tercera serie radiofónica que escribió María Lejárraga en esta etapa de su exilio argentino fue un encargo de la Radio Municipal de Buenos Aires, que comunicaba así a su familia en una carta fechada el 31 de octubre de 1962: «Estoy haciendo, al parecer con mucho éxito entre la gente del oficio, una serie de cinco minutos a la semana sobre refranes y coplas de España. Terminan a fin de noviembre» (Lejárraga, *Epistolario* 362). Titulada *La voz del pueblo (refranes y cantares)*, constó de trece breves audiciones que se emitieron entre septiembre y noviembre de 1962. Solo se conservan en el Archivo María Lejárraga algunos pocos originales, al parecer tal como los envió para su publicación en la revista *Maribel* a lo largo de 1963 con el genérico de «Hablando con Maribel»<sup>8</sup>.

Una última serie radiofónica iba a llevar por título *Cartas que no se han escrito*, pero no tenemos constancia de que la llegara a escribir, pues no hay rastro de ella ni en el Archivo María Lejárraga ni en la prensa que hemos consultado. Hablaba de ella en una carta a Collice Portnoff el 30 de marzo de 1963: «Ahora preparo otra serie, *Cartas que no se han escrito*, que voy a radiar durante el mes de junio, Dios mediante, y esas sí se las enviaré a medida que las vaya escribiendo, pero, aunque las tengo pensadas, no las he comenzado porque no sé si me darán cinco minutos o diez». Sin embargo, el 5 de septiembre de 1963 le comentaba a José Luis Sampedro que todavía la estaba preparando (Aguilera, «La exiliada» 45) y todo parece indicar que no llegó a hacerlo. Como tampoco se cumplió su deseo de reunir en un volumen algunas de estas charlas, propósito que revelaba en una carta del 15 de octubre de 1962 a sus familiares en España cuando les envió copias mecanografiadas de *Mis fantasmas*: «No me las perdáis, porque de algunas no tengo copia y las necesitaré para ver si encuentro un editor para ellas» (Lejárraga, *Epistolario* 451); e insistía en otra carta del mes de diciembre: «Es que con ellas y otras dos series que ya tengo, quiero hacer un librito» (Lejárraga, *Epistolario* 451); y el 20 de agosto de 1964 volvía a reiterar: «Voy a ver si preparo un libro con todo lo que he hecho aquí para las dos radios, Nacional y Municipal, y unas cuantas conferencias que he ido dando, unas en México, otras en los Estados Unidos y que están aún sin publicar; pero lo difícil es encontrar editor... Ya veremos» (Lejárraga, *Epistolario* 386). Tampoco le debieron resultar, más allá de la satisfacción personal, muy rentables económicamente, pues en enero de 1963 se quejaba a su familia: «parece que el Estado no tiene dinero. Las radios tampoco, así es que a mí tampoco me pagan la última serie que di por Radio Municipal» (Lejárraga, *Epistolario* 366).

Habría que destacar, por último, el relevante papel que Lejárraga desempeñó en el programa de radioteatro de la Radio Nacional Argentina, *Las dos carátulas*, dedicado a difundir las obras de la dramaturgia nacional y universal «que por sus valores se constituyen en cabaes

---

<sup>8</sup> Los títulos mecanografiados que se hallan en el Archivo María Lejárraga son los siguientes, con la numeración con que iban a publicarse en *Maribel*: I. «Voz del pueblo, voz de Dios», II. «Sigamos hablando de la primavera», III. «¿Quién inventó la copla?», VI. «Mi alma está desterrada de su cielo», VII y VIII. «Cantando, cantando», y IX. «Madrid, capital de España». No hemos logrado hallar en la incompleta colección de *Maribel* de la Biblioteca Nacional Argentina más que el primero de los títulos («Hablando con Maribel. Voz del pueblo, voz de Dios», 25-VI-1963, 48-49), aunque es seguro que se publicaron más, pues en el Archivo María Lejárraga hay un recorte de la entrega II, sin indicación de fecha.

expresiones e imponderables aportes a la cultura»<sup>9</sup>. La primera emisión del programa, el 9 de julio de 1950 en la entonces denominada Radio del Estado, ofreció *Canción de primavera*, de José de Maturana, y todavía hoy continúa vivo, considerado el espacio radiofónico más longevo del mundo de vigencia ininterrumpida, al menos en castellano. La idea original de *Las dos carátulas* había surgido de José Ramón Mayo, profesor del Instituto Superior de Enseñanza Radiofónica, y los estudios se encontraban en la calle Ayacucho, esquina Posadas. Su primer director fue el profesor y director de teatro Alberto Vaccarezza hijo, al que siguieron, entre otros, directores de la talla de Osvaldo Bonet, Antonio Cunil Cabanellas, Armando Discépolo o Marcelo Lavalle; desde 1990 lo dirige Nora Massi. El programa contaba con distintos elencos de actores, cada uno especializado en un repertorio concreto: el «del Corral», que cultivaba el teatro español; el de «la Sirena», dedicado a la dramaturgia universal; el de «la Ranchería», que se centraba en el teatro argentino y latinoamericano (Di Benedetto 91).

Todo parece indicar que María Lejárraga accedió a *Las dos carátulas* por mediación de su amigo y contertulio Miguel Gastiarena, uno de los fundadores y durante años asesor teatral del programa, en cuyo repertorio incorporó, lógicamente, obras de la firma «Martínez Sierra». Sería interesante poder censarlas todas en futuras investigaciones. La primera de que tenemos noticia es su versión de *La vida de Bohemia*, de Henry Murger, que la propia María comentaba a su familia en una carta del 7 de julio de 1959: «El domingo dieron por la Radio Nacional mi arreglo de *La vida de bohemia*, de Murger» (Lejárraga, *Epistolario* 341). En otra carta, el 21 de diciembre de 1965, les comunicaba: «Esta noche dan aquí por la Radio Nacional *Navidad*» (Lejárraga, *Epistolario* 393). Sin duda hubo muchas más, según el testimonio de Julieta Gómez Paz, quien en su citado artículo de 1969 comentaba: «Muy a menudo Radio Nacional de Buenos Aires, en los programas dirigidos por Miguel Gastiarena, amigo dilecto de María, se escuchan las obras de los Martínez Sierra. En estos días hemos oído *Teatro de ensueño*» (6). Pero tal vez su mayor satisfacción llegó cuando, gracias a *Las dos carátulas*, logró el que sería su único «estreno» en Buenos Aires de su producción teatral en el exilio, aunque se tratase de un texto breve, *La muerte de la matriarca*, publicado en el volumen *Fiesta en el Olimpo* (Martínez Sierra, *Tragedia* 407-418). La única referencia a tal estreno se halla en una carta a Collice Portnoff fechada el 15 de marzo de 1960: «La Radio Nacional ha representado la fantasía dramática *Muerte de la matriarca*. Creo que usted la tiene traducida. Ha gustado mucho al público y en la representación adquiere mucha más fuerza dramática que leída. Para la representación he modificado el principio añadiendo dos personajes: *El Prólogo* y *El Relator*. Es la explicación de los personajes, tal y como estaba, pero puesta en forma dialogada».

Su amistad con Miguel Gastiarena le permitió, además, ejercer el papel de «introdutora» del teatro de los jóvenes dramaturgos españoles en la Argentina. Así ocurrió con *La camisa*, de Lauro Olmo, que se emitió en *Las dos carátulas* el 3 de noviembre de 1963, hecho que aceleró su estreno sobre las tablas en la Escuela de Teatro del IFT, dirigida por Jaime Kogan, el 31 de julio de 1964. En una carta a su autor de octubre de 1964, María Lejárraga explicaba así los

---

<sup>9</sup> Sobre el programa, puede consultarse su página web: <http://www.radionacional.com.ar/category/las-dos-caratulas/>. Acceso 23 de agosto de 2023.

detalles: «Se estrenó, primero, en Radio Nacional, que tiene una sección dominical, *Las dos carátulas*, donde mi amigo Miguel Gastiarena, que es el asesor teatral, la impuso. Allí pagan muy poco y se cobra tarde, pero es el mejor anuncio que se puede hacer para una obra dramática. Con *La camisa*, la propaganda dio resultado. IFT se decidió a hacerla inmediatamente» (Aguilera, «La exiliada» 12-14). A continuación, le pedía al autor otra obra suya, *La pechuga de la sardina*, y que le pusiera en contacto con Antonio Gala para solicitarle *Los verdes campos del Edén* con este propósito: «También esa comedia me gusta muchísimo y me gustaría que me enviase una carta para el Sr. D. Miguel Gastiarena en la cual autorizase a Radio Nacional para radiar la obra en *Las dos carátulas*. Me agradecería en extremo ser la madrina de todos los nuevos autores de la nueva generación española. También lo soy un poco de los viejos» (Aguilera, «La exiliada» 37). Con un propósito similar, antes le había pedido a José Luis Sampedro, en una carta del 27 de septiembre 1963, obras de Martín Recuerda (*Las salvajes en Puente San Gil*) y José Luis Alonso de Santos (*El cianuro... ¿solo o con leche?*), porque «me gusta hacer propaganda en este aburridísimo país de los autores españoles que valen la pena. Siempre conviene que suenen los nombres de los que escriben. En nuestro pícaro oficio, para conseguir algo hay que dar que hablar» (Aguilera, «La exiliada» 45-46). Y, aunque para otro programa de la Radio Nacional, ya que se trataba de una novela, había conseguido que se publicitara y leyera *El río que nos lleva*, de José Luis Sampedro<sup>10</sup>.

Este papel de «madrina» de los autores españoles lo ejerció también con presentaciones de dramaturgos y obras para *Las dos carátulas*. En el Archivo Lejárraga se conservan tres textos destinados a ese fin, sin que podamos precisar si escribió alguno más. El primero, inédito, está dedicado a *La visita que no tocó el timbre*, de Joaquín Calvo Sotelo, y se emitió el día 29 de mayo de 1959. La obra se había estrenado en el Teatro Lara de Madrid el 16 de diciembre de 1949 y había merecido el Premio Nacional de Teatro como la mejor comedia de la temporada. En su presentación, María Lejárraga agradecía la «gentileza» de la Radio Nacional de encargarle «hacer la presentación acostumbrada», que planteaba «no como crítico solemne y quintaesenciado, sino como compañera de oficio del autor», hasta el punto de que «parecíame que la comedia es mía [...], y siento hacia ella cariño inevitable»<sup>11</sup>. En su comentario, aludía a otro éxito del autor, *La muralla* (1954), y realizaba un entretenido

---

<sup>10</sup> Carta a José Luis Sampedro, fechada el 14 de julio de 1963: «Solo unas líneas [...] para darle una alegría, no sé si grande o chica. Cuando se publicó *El río que nos lleva*, yo me permití enviar un ejemplar a la Radio Nacional Argentina para su biblioteca. De los libros que les parecen bien hacen un comentario elogioso. Con los que les parecen requetebien, llenan una sección especial, 'El libro leído para usted', y durante los días no feriados de todo un mes, leen de él un capítulo. No quiero negar que indiqué a la 'comisión' la conveniencia de leer la novela con atención especialísima (era, para mí, caso de conciencia). Al fin, le llegó el turno, y durante este mes de julio de 1963, todos los días no feriados tenemos el placer de escuchar su prosa: en la emisión del miércoles 10, nos dieron el emocionante capítulo del Viernes Santo; en la del jueves 11, el de la visita de Paula al cura» (Aguilera, «La exiliada» 43).

<sup>11</sup> Probablemente porque la trama de esta comedia en tres actos podría evocarle lejanamente la de *Canción de cuna*, ya que trata de dos solterones, los hermanos Juan y Santiago Villanueva, que encuentran un bebé abandonado a la puerta de su casa y deciden hacerse cargo de él hasta que, finalmente, aparece la madre arrepentida y lo reclama.

comentario de las «excelencias de la forma» y del «alma» de la comedia, subrayando «algunas de las características y excelencias que, a mi parecer, hay en ella».

La segunda presentación está dedicada a Jacinto Benavente, con motivo del centenario de su nacimiento y se emitió el 12 de agosto de 1966 como prelude de la versión radiofónica de *La comida de las fieras*. También permanece inédita. Tras el agradecimiento inicial («Ante todo, quiero dar las gracias a la Radio Nacional por haberme otorgado el privilegio de recordar para vosotros el nombre del dramaturgo español Jacinto Benavente, en ocasión de conmemorar hoy el centenario de su nacimiento»), declaraba su propósito de hablar «de Benavente en vida, de su obra que no morirá mientras la especie humana exista y no haya olvidado el arte de leer». Su breve sinopsis de la vida y obra benaventinas está entreverada de anécdotas personales que recuerdan las ya narradas en *Gregorio y yo* (157-162), como cuando se refiere a la ayuda que prestaba a los que comenzaban en el mundillo del teatro:

Fue lector insaciable... Nunca envidió a nadie... Supo admirar no solo a los muertos ilustres sino a los vivos, sus contemporáneos [...], supo ayudar a los que comenzábamos cuando él ya había triunfado, sin darnos jamás la impresión de que nos estuviera favoreciendo... Nunca prometía; se contentaba con cumplir lo que, sin duda, se había prometido a sí mismo.

Y sintetizaba los que fueron, a su entender, los «elementos esenciales» de su arte dramático: su «vocación irresistible», la «chispa madrileña», su conocimiento perfecto del «tesoro» de los dramaturgos del Siglo de Oro, y las «influencias extranjeras, no sufridas sino voluntariamente buscadas», en especial las de Shakespeare y Ben Jonson. Su obra, decía, «no puede clasificarse dentro de ningún ismo. No es esencialista ni existencialista... es suya y basta... no se ha cubierto nunca con etiqueta alguna, no se ha protegido con adhesión formal a escuela ninguna», si bien recalca que le interesaron «los conflictos personales», mientras «los sociales no parecen haber llegado a inquietarle profundamente». Y al recorrer sus primeros estrenos, citaba parte de la autocrítica que el autor publicó antes del estreno de *El nido ajeno* en que hablaba de «puntas y ribetes de *ibsenismo* en mis escenas», y puntualizaba:

A propósito de esto, vaya una opinión mía. Benavente cuando pinta a una mujer buena –y a muchas ha lanzado a la escena– la engalana con demasiada virtud... Quiere ignorar ¡Dios se lo pague! que todas las hijas de Eva tenemos nuestras maliciucas [*sic*] ocultas y unas más y otras menos, seguimos siempre en tratos con la Serpiente.

Y finalizaba con estas emotivas palabras dirigidas a quien consideraba uno de sus maestros en el oficio del teatro:

La crueldad de los últimos tiempos separó irremisiblemente nuestros caminos. Precisamente, cuando él murió en España, yo estaba gravemente enferma en la Argentina. De veras me duele

no haberle podido decir: «¡Gracias, maestro, por habernos ayudado a esperar en la vida cuando aún no sabíamos lo que es vivir!»<sup>12</sup>.

La tercera de sus charlas de presentación está dedicada a Emilia Pardo Bazán y es la única que hasta ahora se ha publicado (Aguilera, «En el centenario»). No lleva fecha, así que no podemos precisar cuándo se emitió, si bien la alusión a que la autora gallega «murió hace ya casi medio siglo» parece situarla a finales de los años sesenta, probablemente después de la dedicada a Benavente; lo corrobora al final del texto, cuando señala que *Verdad* se escribió «hace sesenta años». Comenzaba destacando el «privilegio» que le brindaba la Radio Nacional:

Cumpliendo mi tarea de presentadora, tengo esta noche el privilegio de poderos decir con irreprimible orgullo femenino: ¡Escuchad, amigos del buen teatro, la obra de una mujer!... De una mujer que murió hace ya casi medio siglo y que fue *par entre los impares*, es decir, entre los grandes escritores españoles de su época.

Como en las anteriores, su alocución rehuía de la erudición y ofrecía tan solo datos esenciales, a veces con errores de memoria sobre la autora y la obra que iba a presentarse a los radioyentes. Su propósito principal era acercarles la figura singular de Emilia Pardo Bazán y reivindicar su faceta como dramaturga, pese al fiasco que supuso el estreno de *Verdad* en su única representación, del 9 de enero de 1906, en el Teatro Español de Madrid. María Lejárraga destacaba que doña Emilia supo estar como escritora a la altura de los mejores de su generación, y aun los superó en algunos aspectos, en especial en el dominio de la «noble artesanía del estilo». Con benevolencia, no hablaba de fracaso cuando se refería a la hostil acogida de *Verdad*, sino de un «succès d'estime», un éxito «cortés», a pesar «del formidable reparto, de la cuidadísima interpretación y presentación escénica». Su conclusión era que «ni público ni crítica la entendieron del todo», fundamentalmente porque se salía del camino del teatro imperante en los escenarios del momento (Echegaray, Sellés, Leopoldo Cano, Feliú y Codina, Dicenta...) y se aproximaba al «nuevo estilo» por el que habían apostado también Galdós o Benavente, en busca de una mayor naturalidad, de una «sobriedad» que superase la artificiosidad y la «palabrería» del teatro imperante. María Lejárraga aseguraba que «de haber perseverado como ellos, Emilia Pardo Bazán se hubiera impuesto como ellos». De ahí su lamento por que, tras un segundo fracaso a los pocos días del de *Verdad*, el de *Cuesta abajo*, decidiera abandonar la lucha.

Como admiradora de su teatro, María Lejárraga consideraba que Pardo Bazán «hizo mal», porque con su retirada de los escenarios «ha privado al teatro español de unas cuantas obras de hondo calar dramático y de forma perfecta y modernísima. ¡De eso estoy bien segura!». Y *Verdad*, obra que definía como «drama de conciencia» y de plena actualidad, era

---

<sup>12</sup> Casi idénticas a las que cerraban su semblanza en *Gregorio y yo*, con la diferencia de que entonces él aún vivía: «La crueldad de los últimos tiempos ha separado tal vez irremisiblemente nuestros caminos. Él está en España; yo, en América. De veras me duele, ahora que soy vieja, no poderle decir: “¡Gracias por habernos ayudado a esperar en la vida cuando aún no sabíamos lo que es vivir!”» (162).

buena prueba de ello; de ahí que finalizara su alocución felicitando a la Radio Nacional Argentina, «que repara, al ofrecernos este drama, la injusticia de un largo silencio». Pero si, por un lado, creía María Lejárraga que Pardo Bazán «hizo mal» al renunciar a su carrera de dramaturga, por otro, se congratulaba y aseguraba que «hizo bien», porque el tiempo que podría haber dedicado a la agotadora lucha entre bastidores «nos hubiera privado de otras tantas novelas y cuentos admirables que solamente ella podía escribir». Y en esa forma «distinta» de escribir radicaba, en su opinión, la singularidad y la grandeza de Emilia Pardo Bazán como escritora. La cuestión capital no era su empeño por «sobrepasar a los ilustres varones sus contemporáneos», como habían asegurado erróneamente sus muchos detractores. Se trataba de algo más profundo y mucho más trascendente: sus novelas solamente pudo escribirlas ella, «no por superiores a las que hubieran escrito otros, sino por distintas... por el mero hecho de estar pensadas por una mujer». Porque, como mujer y como escritora, «tenía *otra cosa* que decir: *el lado femenino de la realidad*... que no es precisamente tan suave como los varones se figuran» (Aguilera, «En el centenario» 120-125).

Para concluir, habría que resaltar otro hito de María Lejárraga en el programa *Las dos carátulas*: la emisión de su versión teatralizada de *Rinconete y Cortadillo* el 16 de agosto de 1964, poco antes de cumplir los 90 años de edad. Con esta exaltada e ingenua alegría de optimista impenitente le hablaba a su familia del proyecto en una carta del 26 de mayo de ese año: «Estoy aprendiendo un oficio nuevo: hacer libretos para radio. Ahora estoy haciendo, para probar, la adaptación de una de las novelas ejemplares de Cervantes para la Radio Nacional. Hay que modernizarse, ya que aquí no hay manera de estrenar comedias» (Lejárraga, *Epistolario* 243). Y en otra carta posterior, el 20 de agosto, les comentaba con no menor satisfacción el éxito de su trabajo:

He hecho para la Radio Nacional una adaptación radiofónica de *Rinconete y Cortadillo*, de Cervantes. La pasaron el domingo 16. Hoy me mandan a decir que están recibiendo cartas de felicitación de escuelas, institutos y universidades. En realidad, modestia aparte, me salió bastante bien; verdad que Cervantes se esmeró en la obra tres siglos y medio antes que yo. Para mí, después del *Quijote*, lo mejor suyo. (Lejárraga, *Epistolario* 285-386)

Lamentablemente, no hemos logrado recuperar este guion, tarea que queda pendiente, como la de completar otros datos aquí sugeridos, para futuros investigadores de esta interesante relación de María Lejárraga con la radio durante su exilio en Buenos Aires.

## Referencias

- «A través del micrófono». *Ondas*, 16 de junio de 1931, p. 4.
- «A través del micrófono. La radio y las mujeres españolas». *Ondas*, 20 de mayo de 1933, p. 27.
- Afuera, Ángeles. *Aquí, Unión y Radio. Crónica de la primera cadena española (1925-1939)*. Cátedra, 2021.

- Aguilera Sastre, Juan. «La obra literaria en el exilio de María Martínez Sierra. Un texto dramático inédito». *Sesenta años después. El exilio literario de 1939*, edición de M.<sup>a</sup> Teresa González de Garay y Juan Aguilera Sastre, Logroño: Universidad de la Rioja-GEXEL, 2001, pp. 459-491.
- Aguilera Sastre, Juan. «Introducción». *Ante la República: conferencias y entrevistas (1931-1932)*, María Martínez Sierra, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2006, pp. 11-120.
- Aguilera Sastre, Juan. «Misión y futuro del teatro: Dos conferencias (1946) de María Martínez Sierra». *Estreno*, vol. XXXVI, n.º 1, 2010, pp. 5-16.
- Aguilera Sastre, Juan. «En el centenario de la muerte de Emilia Pardo Bazán. Un texto inédito de María Lejárraga sobre Emilia Pardo Bazán: “Comentario para *Verdad*, drama en cuatro actos”». *Sansueña. Revista de estudios sobre el exilio republicano de 1939*, vol. 3, 2021, pp. 115-125.
- Aguilera Sastre, Juan. «La exiliada María Lejárraga y el interior: Epistolario con José Luis Sampedro y con Lauro Olmo». *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, n.º 24, 2022, pp. 9-51.
- Aguilera Sastre, Juan y Isabel Lizarraga Vizcarra. «Introducción». *Tragedia de la perra vida y otras diversiones. Teatro del exilio [1939-1974]*, María Martínez Sierra (edición de Juan Aguilera Sastre e Isabel Lizarraga Vizcarra), Sevilla: Renacimiento, 2009, pp. 7-70.
- Balsebre, Armand. *Historia de la radio en España. Volumen I (1874-1939)*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Bermejo Martín, Francisco. «María Lejárraga y el Ateneo de Madrid (1931-1936)». *María Martínez Sierra y la República: Ilusión y compromiso*, coordinado por Juan Aguilera Sastre, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2002, pp. 103-142.
- «Comentarios de la semana. La comedia lírica *El pinar*. Teatro radiofónico. Nuevos programas». *Ondas*, 3 de febrero de 1934, p. 3.
- Di Benedetto, María Mercedes. *Historia del radioteatro nacional: una manera de comprender el país desde el radioteatro*. Buenos Aires: Serendipidad, 2020.
- «El Ateneo de Madrid y Unión Radio». *Ondas*, 2 de diciembre de 1932, p. 5.
- Faus Belau, Ángel. *La radio en España (1896-1977). Una historia documental*. Barcelona: Taurus, 2007.
- Fernández Sande, Manuel. *Los orígenes de la radio en España*. Madrid: Fragua, 2006.
- Fuster del Alcázar, Enrique. *El mercader de ilusiones. La historia de Gregorio Martínez Sierra y Catalina Bárcena*. Madrid: Fundación SGAE, 2003.
- Gómez Mesa, Luis. «Cinema educativo», *Ondas*, 27 de mayo de 1933, p. 26.
- Gómez Paz, Julieta. «Las tardes con María». *Ínsula*, n.º 275-276 (octubre-noviembre), 1969, p. 6.
- «La II Feria del Libro». *La Libertad*, 10 de mayo de 1934, pp. 6-7.
- Lejárraga, María de la O [María Martínez Sierra]. *Epistolario del exilio. Cartas familiares (1939-1969)*, edición de Juan Aguilera Sastre, Isabel Lizarraga Vizcarra y Antonio González Lejárraga, Sevilla: Renacimiento, 2021.

- Lejárraga, María de la O [María Martínez Sierra]. *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*, edición de Juan Aguilera Sastre, Sevilla: Renacimiento, 2023 [1953].
- Lizarraga Vizcarra, Isabel y Juan Aguilera Sastre. «Introducción». *Cómo sueñan los hombres a las mujeres*, María Martínez Sierra (edición de Isabel Lizarraga Vizcarra y Juan Aguilera Sastre), Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2009, pp. 11-51.
- Martínez Sierra, María [María Lejárraga]. *Ante la República: conferencias y entrevistas (1931-1932)*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2006.
- Martínez Sierra, María [María Lejárraga]. *Tragedia de la perra vida y otras diversiones. Teatro del exilio [1939-1974]*, edición de Juan Aguilera Sastre e Isabel Lizarraga Vizcarra, Sevilla: Renacimiento, 2009.
- Martínez Sierra, María [María Lejárraga]. *Cómo sueñan los hombres a las mujeres*, edición de Isabel Lizarraga Vizcarra y Juan Aguilera Sastre, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2009.
- «Radioemisiones de teatro moderno». *Ondas*, 22 de abril de 1933, p. 7.
- «Radiotelefonía. Martínez Sierra, en Unión Radio». *La Libertad*, 2 de febrero de 1930, p. 10.
- Simón Palmer, María del Carmen. «Escritoras ante los micrófonos de Radio Ibérica y Unión Radio (1924-1935)». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, CSIC, vol. LVII, 2017, pp. 305-326.
- «Sociedad de Naciones. Instituto Internacional de Cinematografía Educativa. Comité Español». *La Libertad*, 8 de abril de 1933, p. 8.
- Villanueva, Amanda. «María Martínez Sierra: un siglo y un año». *ABC*, 20 de diciembre de 1975, p. 21.



## **FICCIÓN SONORA Y ARTES ESCÉNICAS. HISTORIA DE UN DIÁLOGO ILUSTRADO EN CUATRO PIEZAS DE LA RADIO MEXICANA (1930-1990)**

Berenice Ponce Capdeville  
*Universidad Pompeu Fabra*

Fecha de recepción: 21/12/2023

Fecha de aceptación: 05/08/2024

### **Resumen**

La relación entre las artes escénicas y el mundo sonoro tiene un amplio recorrido donde ambos se han nutrido de manera recíproca. Sin embargo, el aspecto sonoro de las representaciones escénicas ha ocupado un plano secundario entre los investigadores y creadores dentro de este ámbito. El presente artículo explora momentos puntuales de encuentros y distanciamientos entre la radio y las artes escénicas a partir de las siguientes preguntas de investigación: ¿cómo varió la articulación de la puesta en escena radiofónica hasta cristalizar en un lenguaje propio? ¿Qué elementos dotaron a la ficción sonora de una expresividad y estética con cualidades artísticas? Y, finalmente, ¿de qué manera la narrativa sonora podría aportar a las artes escénicas?

El objetivo de este artículo es destacar la expresividad narrativa y dramática del sonido, resaltando el trabajo de los artistas sonoros en la recreación de la puesta en escena sonora, mediante el análisis y descripción de cuatro ficciones sonoras correspondientes a distintas etapas de la radio mexicana: *Sueño de día* (1939), *Ha llegado el momento* (1939), *Martín Corona* (1950) y *Cuando la radio conmovió al mundo* (1990). Estas piezas ilustran aspectos relevantes de los intercambios creativos entre la ficción sonora y las artes escénicas, en particular el teatro, y podrían aportar algunos elementos para desarrollar el potencial expresivo y estético del sonido en escena. En suma, proponemos el diálogo entre los artistas e investigadores de ambos campos artísticos para compartir recursos, explorarlos e innovar.

**Palabras clave:** radioteatro, ficción sonora, audionarratología, escenofonía, sonoturgia.

## **AUDIO FICTION AND PERFORMING ARTS. HISTORY OF AN ILLUSTRATED DIALOGUE IN FOUR PIECES OF MEXICAN RADIO (1930-1990)**

### **Abstract**

The relationship between performing arts and the sonic world has a long history of mutual enrichment. However, the sonic aspect of stage performances has often taken a secondary role among researchers and creators in this field. This article explores the paths, encounters, and divergences between radio and performing arts in Mexico, guided by the following research questions: How did the articulation of radio staging evolve to develop its own distinct language? What elements endowed audio fiction with expressiveness and an artistic aesthetic? And finally, in what ways could sonic narrative contribute to performing arts?

The aim of this article is to highlight the narrative and dramatic expressiveness of the sound by emphasizing the work of sound artists in the recreation of soundscapes, through the analysis and description of four audio fiction from different periods of Mexican radio: *Sueño de día* (1939), *Ha llegado el momento* (1939), *Martín Corona* (1950), and *Cuando la radio conmovió al mundo* (1990), all of which were broadcast on Mexican radio. These pieces illustrate significant aspects of the creative exchanges between audio fiction and performing arts, particularly theatre, and could provide elements to develop the expressive and aesthetic potential of sound on stage. We propose a dialogue between artists and researchers from both artistic fields to share resources, explore possibilities, and innovate.

**Keywords:** Radio drama, Audio drama, Audionarratology, Scenophony, Sonoturgy.

### **1. Introducción**

El aspecto sonoro de las artes escénicas ha sido un tema soslayado en la cultura occidental. La mayoría de las investigaciones, en especial sobre arte dramático, han centrado su estudio en el texto, mientras otros de sus componentes, como el sonido, han sido analizados como rasgos accesorios, invisibilizando su aportación fundamental a la puesta en escena. Por tanto, el objetivo de este artículo es destacar la expresividad narrativa y dramática del sonido, resaltando el trabajo de los artistas sonoros en la recreación de la puesta en escena sonora.

La exposición del tema retoma, por parte de las artes escénicas, la investigación de Leandro Luis Rey, donde realiza un recorrido histórico del camino seguido por estudiosos y creadores dentro del espacio sonoro-escénico en la cultura occidental. Su intención fue aportar nociones y conceptos para la comprensión de las cualidades expresivas del sonido, así como los requerimientos teóricos y técnicos para explotarlos en la puesta en escena basándose en el trabajo de Rodolfo Sánchez Alvarado, compositor sonoro que acuñó dos

conceptos para designar su área de trabajo: *escenofonía* (al campo) y *escenófono* (a quien se dedica a ello). A este estudio se suma la propuesta de Pablo Iglesias Simón acerca de la importancia del diseño sonoro en el arte escénico. Para Iglesias Simón, el trabajo creativo del diseñador sonoro es indispensable para elaborar el montaje de la obra en conjunción con el director. Para designar el trabajo creativo de dicha composición sonora propone el término *sonoturgia* (8-9).

Por parte de la ficción sonora, se citan las investigaciones sobre las cualidades narrativas y dramáticas del sonido vistas desde la audionarratología en dos textos fundamentales: *Audionarratology. Interfaces of Sound and Narrative* (2016) y *Audionarratology: Lessons from Radio Drama* (2021). El segundo título consiste en una serie de ensayos que analizan las cualidades y potencialidades narrativas del sonido en el radiodrama, donde los diferentes autores proponen nuevos términos para describir y analizar las ficciones sonoras, así como resaltan las aportaciones estéticas y narrativas del género al lenguaje sonoro actual.

A partir de la convergencia de estos investigadores, creadores y teóricos se abona un terreno de encuentro y exploraciones creativas donde la ficción sonora y las artes escénicas se retroalimentan. El investigador Patrice Pavis se pregunta si ha llegado el momento del sonido en una nueva concepción sonora del teatro y de la manera de teorizarlo (Kendrick y Roesner 10). El presente trabajo apuesta por ello.

## 2. De la Grecia clásica a las vanguardias de finales del siglo XIX

El siglo XIX marcó un punto de inflexión fundamental en la concepción del sonido y de sus posibilidades artísticas, debido a la invención de la radio y a su posicionamiento como medio de exploración artística dentro del universo sonoro. Anteriores a la radio, otras tecnologías como el fonógrafo y el gramófono ya habían expandido las fronteras del sonido en el mundo del arte.

Aunque el sonido siempre ha estado presente en las artes escénicas, su importancia fue eclipsada en occidente por la preponderancia de lo visual. Para Massip, la narrativa predominante en las investigaciones teatrales ha situado al texto como elemento toral en el arte dramático (10). Ha sido así desde *La Poética* de Aristóteles, donde la preeminencia del texto relega a otros componentes de la puesta en escena, incluida la música, a la categoría de adorno. Espinar Ojeda destaca que la música se consideró una disciplina artística hasta la época helenística; y Calero Rodríguez llama la atención sobre las escasas acotaciones musicales en el teatro griego hasta el siglo IV a. C., cuando la escritura musical adquiere un valor fundamental en las representaciones dramáticas. En esta época los actores griegos utilizaban máscaras con elementos acústicos en su diseño para mejorar la proyección vocal y, por ende, la audición por parte del público (Luis Rey 16).

El origen del intermedio en las representaciones teatrales se ubica en la época romana. Durante este se introducían números musicales con «partes declamadas o cantadas y partes líricas» acompañadas de instrumentos. En los siglos XII y XIII surgió «la figura del músico-actor-nómada» que recorría pueblos con noticias, cantos y fábulas. Estos personajes fueron llamados «aedos o rapsodas» en Grecia, «bardos» en Irlanda y «juglares» en la Edad Media. En sus orígenes el juglar interpretaba los poemas y canciones del trovador (figura circunscrita al terreno literario); mientras que el juglar actuaba ante un público. Como se puede observar, desde la antigüedad hasta la Edad Moderna la práctica escénica incorporó en distintos niveles lo sonoro a la realización escénica para dar ritmo y crear atmósferas dentro de la obra (Luis Rey 16).

Esta práctica llega a su punto álgido en la Alemania del Romanticismo. Fue Richard Wagner, uno de sus representantes por antonomasia, quien concibió «la obra de arte total». Caracterizada por englobar diversas disciplinas: filosofía, política, arquitectura, teatro, mitología, escenografía, así como características del drama griego. A estas piezas las nombró drama musical (Luis Rey 24). Otra de las aportaciones wagnerianas, trascendental para el lenguaje sonoro fue la creación del *leitmotiv*, recurso sonoro con dos funciones. Primero para identificar la presencia de un personaje dentro de la pieza, llegando incluso a sustituirlo dentro de esta y, segundo, como base para significar el tema central de una obra, la parte por el todo. Por último, consiguió focalizar la atención del público en el escenario apagando las luces de sus asientos y ubicando a la orquesta dentro del foso, práctica cuyo antecedente fue el balcón o galería donde se encontraban los músicos en *The Globe* (Pérez Santoja).

A estos avances se suma el denominado por Ariza «giro auditivo del mundo del arte» a finales del siglo XIX. Este giro otorgó al sentido del oído un plano similar al ocupado por el visual. De esta manera, artistas de diversa índole exploraron los nuevos medios, soportes y materiales lo que generó nuevas herramientas, materiales y formas de expresión artística (Ariza 14). Para Ariza, las modificaciones sustanciales en la relación entre imagen y sonido fueron generadas por la fotografía y el cine, de parte de la imagen; y del teléfono, fonógrafo y radio, de parte del sonido. Estos dispositivos posibilitaron grabar, transportar y reproducir el sonido a libre demanda, sin necesidad de un cuerpo u objeto físico. De esta manera, los sonidos de objetos y seres trascendían el mundo tangible y, en consecuencia, la realidad y la percepción de esta se transformaron cambiando la mentalidad de la sociedad y de los artistas de la época.

A principios del siglo XX, el ámbito teatral se enriqueció con las aportaciones del director ruso Vsévolod Meyerhold, quien dirigió un laboratorio de experimentación teatral donde primaba la musicalidad y la plástica en la creación de obras simbolistas. Para él, los tonos de las voces y el resto de los elementos debían integrarse en una «composición orquestal». Para Meyerhold, con la música se podía estructurar y dar sentido a la puesta en escena (Luis Rey 25-26).

En palabras de Ariza, antes de las vanguardias «tanto la creación de la obra como su lectura por el público se habían producido sin tener en cuenta a los oídos, pero no podemos

cerrar los oídos» (16). La toma de conciencia de este hecho innegable fue crucial para una nueva manera de comprender el arte en la que se incluían todos los sentidos. «El componente acústico y la poética sonora» fueron incorporados al arte, especialmente en movimientos como el futurismo y dadaísmo (Ariza 16).

La poesía futurista enfatizó el fenómeno sonoro, y no su significado, con la intención de provocar emociones en el público. De esta manera otorgó espacio a la subjetividad del espectador para generar «su propio significado» (Luis Rey 27). El fundador de esta corriente, Marinetti, integró a su poesía sonidos y ruidos onomatopéyicos con base en su textura, rítmica y sonido. Ovadija destaca que el poeta futurista rompió con el «logocentrismo semánticamente organizado» para abrazar «un fonocentrismo» que abarca los sonidos corporales, «elementos del habla estándar, fonemas, sílabas y palabras» en combinación de los sonidos consonantes de sibilantes, fricativas y explosivos» con «chillidos, rasguños y golpes (en Luis Rey 27).

### 2.1. Las vanguardias en México

Los vientos vanguardistas llegaron a México y, a principios de los años veinte, Manuel Maples Arce inauguró el movimiento *estridentista* con la publicación de su primer manifiesto el 1 de enero de 1923. Meses después, dio a conocer *TSH Telegrafía sin Hilos, el poema de la radiofonía*. El 8 de mayo, este poema se transmitió en la inauguración de El Universal-La Casa del Radio, durante la primera emisión radiofónica de carácter no experimental. En ella participaron los compositores mexicanos Manuel M. Ponce y Manuel Barajas, así como Andrés Segovia, guitarrista español. *THS* es considerado el primer poema transmitido por la radio mexicana, de ahí su valor histórico. Su importancia literaria la constituye el propio tema en cuestión (Mora Contreras 92).

Dentro del grupo estridentista hubo un genuino interés en el nuevo medio, el poeta Kyn Taniya publicó en 1924 el libro titulado *Radio. Poema inalámbrico en trece mensajes* y los hermanos List Arzubide incursionaron en el medio con algunos guiones radiofónicos (Mora Contreras 107). Años más tarde, participaron en algunas emisoras como XEFO y XEEP Radio Educación. Kyn Taniya fundó el efímero Teatro Mexicano del Murciélago junto con el pintor Carlos González, el crítico teatral Guillermo Castillo y el destacado músico Francisco Domínguez. Posteriormente, Domínguez se encargó de las composiciones sonoras dentro del Teatro Sintético y Regional Mexicano. En sus creaciones se aprecia la influencia de formas musicales populares y folclóricas, resultado de sus estudios etnomusicológicos.

En los años siguientes, en la escena teatral mexicana surgieron nuevas propuestas escénicas materializadas en el Teatro Ulises (1928), el Teatro Orientación (1932) y el Teatro de las Artes (1939). En todas ellas participaron reconocidos compositores mexicanos. A Francisco Domínguez se sumaron Carlos Chávez, Silvestre Revueltas y Joaquín Gutiérrez Heras. Este último participó en la composición de música original con especial atención a lo que sucedía en escena dentro de la agrupación *Poesía en voz alta*. Sin embargo, como bien

señala Luis Rey, es notablemente escasa la investigación sobre los artistas que han creado música original para interactuar con lo ocurrido en el escenario (9).

Derivado de estas experiencias, y en combinación con el Teatro Universitario, Radio UNAM, con el apoyo del Instituto Nacional de Bellas Artes, desarrolló «un teatro de experimentación escénica e investigación» (Adame 148), en el que colaboraron compositores que con sus piezas «formaron parte de la modernización del teatro en México» (Luis Rey 62).

Las interacciones entre literatura, radio, teatro y otras artes escénicas fueron constantes en el escenario cultural mexicano. Germán List Arzubide escribió *Troka, el poderoso* (1930), una serie de cuentos infantiles que se transmitió en Radio Educación y de la que Gloria Campobello (bailarina y coreógrafa) realizó una coreografía con música de Silvestre Revueltas.

### 3. Composición narrativa de una puesta en escena sonora (audionarratología)

A principios del siglo XX las ficciones sonoras se desarrollaron ligadas a las artes escénicas y a la literatura. Hecho que constata la incursión en la radio de autores como Ezra Pound, Samuel Beckett, Guralnick, Branigan, Louis Mac Neice, Dylan Thomas, Ingeborg Bachmann, Müller, y Fred von Hoerschelman, entre otros. La radio, salvo casos excepcionales, transmitía adaptaciones de obras literarias y teatrales y, por extensión, se consideraba al radiodrama como un género literario (Mildorf y Kinzel 4). Sin embargo, para la investigadora Huwiler las ficciones sonoras no intentan imitar la literatura oral ni se basan en la palabra hablada, ya que desde sus orígenes han tenido el propósito de integrar todas las características sonoras y técnicas que el medio les ha permitido («A Narratology of Audio Art» 100).

A principios del siglo XX, Boris Éjchenbaum y Jurij Tynjanov, formalistas rusos, destacaron la importancia de la voz y entonación dentro de la prosa narrativa para conseguir que «el mundo creado fuera psicológicamente perceptible». Éjchenbaum, al igual que algunos filólogos alemanes, sugirieron, en ese entonces, la creación de una «filología del oído» en lugar de una «filología del ojo» (en Mildorf y Kinzel 2).

Un siglo más tarde, Mildorf y Kinzel propusieron «dar un giro acústico» a las investigaciones sobre las cualidades narrativas, funciones y potencialidades de medios auditivos como la radio y el pódcast, así como de los géneros artísticos sonoros. Considerando dentro de este rubro a los audiodramas, audiolibros e instalaciones sonoras, e incluyendo diferentes formatos de música popular. Para investigarlos inauguraron una disciplina dentro de la narratología posclásica:

La audionarratología, entendida como un término paraguas, abarca aquellos estudios que toman en cuenta las formas y funciones del sonido desde un enfoque narrativo. El sonido en este contexto incorpora todo el espectro del sonido estructurado, desde la música o el lenguaje hablado, las características prosódicas de las voces, pasando por los sonidos que emanan de

fuentes reconocibles o el ruido más o menos indeterminado, hasta la manipulación electroacústica de todos ellos. (Mildorf y Kinzel 8)

Dentro de este contexto incluyen el teatro que, aunque en general no cuenta con la presencia de un narrador, sí cuenta una historia. Para Schmid tanto en los «géneros narrativo-mimético como en los narrativo-diegéticos se pueden encontrar diferentes grados de narratividad» (en Mildorf y Kinzel 10). Incluso se pueden analizar desde esta perspectiva casos más extremos como las *performances* e instalaciones sonoras, donde puede, o no, haber una historia. Sin embargo, el hecho de investigar e intentar describir la relación entre sonido y narrativa en casos límite, como los mencionados, enriquece la reflexión sobre qué es y hasta dónde abarca la narrativa (Mildorf y Kinzel 9).

Abbott y Herman consideran que una narrativa se caracteriza por cuatro elementos básicos: contexto, secuencialidad, creación, destrucción o inestabilidad de un mundo posible y, finalmente, el impacto que tiene sobre la conciencia o cómo se vive la historia. Según Abbott, la mayoría de las narrativas tienen, por lo menos, dos mundos. El de la historia (*storyworld*), donde habitan los personajes y tienen lugar los eventos, y el mundo (*world*) en que la narración tiene lugar. A estos el autor agrega un tercer mundo, el de la producción de la obra que engloba a los dos primeros. Cuando un ente de un mundo rompe la frontera e irrumpe en otro se produce una metalepsis narrativa. La metalepsis permite la manipulación espaciotemporal de los mundos y se emplea como un recurso para subvertir el pacto implícito de suspensión de la incredulidad establecido con el oyente-espectador.

En una ficción sonora la audiencia elabora el significado narratológico de todos los sonidos escuchados. Huwiler («Radio Drama Adaptations») argumenta que los signos no verbales tienen la misma capacidad de crear significado que los verbales, por ende, en la elaboración y análisis de una obra sonora se deben considerar sus sistemas de signos de forma integral. Estos son: lenguaje, voz, música, ruidos, silencio, disolvencia, edición, mezcla, posición de las señales (estereofonía), la manipulación electroacústica y el sonido original (133).

La voz genera significado propio por el tono, el idiolecto del personaje (expresión de su forma de ser, pensar, gustos y necesidades, así como por frases y palabras singulares influidos por sus particularidades familiares, culturales y sociales), la pronunciación (incluye acentos, dialectos), la entonación (énfasis de las palabras) y la melodía en el fraseo. Las cualidades sonoras de la voz también muestran visiones subjetivas o marcan la visión focalizada de un personaje acerca de determinados eventos. Además de denotar ambientes y connotar atmósferas, la música y los ruidos pueden emplearse con diferentes significados narrativos. Los sonidos y ruidos que son generados electroacústicamente y hacen referencia a sonidos «reales» también pertenecen a este sistema. Con la edición y los desvanecimientos (*fading*) se puede jugar con los tiempos y niveles narrativos más allá de estructurar la pieza. El montaje, mezcla de una obra sonora, responsable del ajuste de volumen de las señales acústicas y de su integración final, genera significado por sí mismo. La posición estereofónica, distribución

espacial de las señales acústicas, puede significar más que el lugar que ocupan los objetos o personas dentro de la escena. Sin embargo, este solo posee significado particular en piezas estereofónicas o binaurales. A la manipulación electroacústica se le otorga significado propio cuando es posible detectarla y atribuirle un significado narrativo. Por último, el silencio tiene un potencial narrativo de enorme efectividad cuando se maneja adecuadamente (Huwiler, «Radio Drama Adaptations» 134). Estos sistemas de signos se articulan en conjunto para dar significado a la pieza sonora, aunque para su comprensión y estudio se recomienda analizarlos por separado.

Dentro de la ficción sonora estos sistemas de signos no tienen un significado fijo, o aislado como atributo, «deben considerarse como dispositivos de narración flexible que adoptan su significado sólo dentro de la coherencia general de la estructura narrativa y en su despliegue dentro de la narración» (Huwiler, «Radio Drama Adaptations» 134). En este sentido, el empleo creativo del lenguaje sonoro permite explorar y potenciar estos recursos enriqueciendo la narrativa de cualquier obra que emplee el sonido, una concepción fundamental para la creación del paisaje sonoro de las artes escénicas.

#### **4. De la puesta en escena teatral a la *mise en scène* radiofónica**

El radioteatro fue uno de los primeros géneros radiofónicos en constituirse de forma estructural, tanto en la práctica como en la teoría. Por tanto, sus convenciones formales fueron rápidamente asimiladas por los creadores y se convirtió en uno de los géneros paradigmáticos de la historia de la radiodifusión. Entonces y en la actualidad, se caracteriza porque en una sola emisión se presenta una obra dramática que puede dividirse en actos o secuencias, su estructura expositiva es dialógica y su complejidad dramática se sustenta en la presencia de un conflicto o enredo. Otra de sus características comunes es la presentación de los créditos de los participantes en la obra al principio y al final de la emisión (Rodero 64-65).

Como en el resto del mundo, la radio de ficción en México inició su camino de la mano de la literatura y el teatro. El micrófono se abrió a poetas, declamadores, músicos y cantantes que entraron a los hogares para acompañar las tertulias familiares, las lecturas solitarias y las tareas del día a día. Los artistas de la época vieron en la radio una vía de experimentación y una fuente de trabajo. En el ámbito de la radio pública mexicana destaca la figura de Armando María y Campos, escritor, productor, director y actor teatral que, desde 1920, cultivaba una estrecha relación con críticos, teóricos y creadores de la escena teatral y radiofónica europea (Ponce Capdeville, *Teatro del Aire* 72).

En sus escritos sobre radio las continuas referencias al teatro confirman el inicial maridaje del radioteatro con la literatura y el teatro. Inspirado por sus lecturas y las noticias que sobre la radio le llegaban de Europa y Estados Unidos se dedicó a la tarea de constituir en México un Teatro del Aire. Sus referentes fueron realizadores y escritores radiofónicos

franceses e ingleses. «Las formas de la radio en el mundo están cambiando en el sentido de rechazar [...] la adaptación y de buscar manifestaciones originales y estrictamente radiofónicas» (María y Campos, 17/I/1937). Con este objetivo, María y Campos decidió participar en el proceso de emancipación del lenguaje sonoro desde la trinchera de la XEFO (estación del Partido Nacional Revolucionario). Por este motivo instó a autores mexicanos a crear piezas originales para radio. Entre ellos, figuraron Rodolfo Usigli, Rivas Larrauri, Xavier Villaurrutia, Celestino Gorostiza, los hermanos List Arzubide y Torres Bodet, entre otros (Ponce Capdeville, *Teatro del Aire* 101).

En las primeras representaciones de Teatro del Aire participaron figuras reconocidas de la escena teatral mexicana como Julieta Palavicini, Virginia y Manolo Fábregas, María Teresa Montoya y Andrés Soler. Las voces de estos renombrados actores y actrices poblaron la escena radial mexicana formando los primeros cuadros de actores radiofónicos. Sin embargo, María y Campos quiso integrar un grupo de voces entrenadas especialmente para el micrófono y formó la Compañía de Voces del Teatro del Aire de la XEFO. Algunas de estas voces se convirtieron en personajes icónicos que han formado parte de la memoria colectiva de los países de habla hispana. El Teatro del Aire de Armando de María y Campos es uno de los capítulos más ricos y poco estudiados de la historia de la radio en México. De la serie de obras transmitidas por los micrófonos de la XEFO se seleccionaron dos para ilustrar este periodo inicial de la radio mexicana, debido a que fueron escritas por reconocidas plumas de la escena literaria y teatral mexicana: Rodolfo Usigli y Xavier Villaurrutia. Las obras fueron concebidas para que se pudieran representar bajo los dos soportes, radio y teatro, sin menoscabo de sus cualidades dramáticas<sup>1</sup>.

#### 4.1. Sueño de día (*Rodolfo Usigli, México, 1939*)

*Sueño de día* está basado en «Castillos en el Aire», artículo escrito por Alfred Adler, médico y psicoterapeuta austriaco, que transcribe cartas escritas «por soñadores diurnos» a sus artistas favoritos. Este tipo de fantasías eran frecuentes entre los fanáticos de la radio. Usigli desarrolla en el radioteatro la trágica historia de una mujer enamorada de la voz de un tenor que sale del aparato receptor, la voz de Carlos Gardel, ya muerto que había quedado grabada en discos. Dólar la denomina voz acusmática, «una voz sin cuerpo con una naturaleza siniestra [...] el cuerpo al que se asigna subraya su efecto espectral dotado de autoridad y omnipresencia», solo posible gracias a los sistemas de grabación (76-77).

Clementina es una mujer agobiada por el encierro, atormentada por el silbido de los trenes que pasan, la vigilancia constante de su nuera y el abandono de su marido. Para ella, la voz que escucha por la radio es su único medio de evasión. Sueña con esa voz y fantasea un romance con la figura que la emana. Convencida de que sus fantasías son reales, pide a Luis, un amigo de su marido, buscar a su enamorado secreto y entregarle una carta. El radioteatro

---

<sup>1</sup> Los guiones originales se localizan en el archivo del Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU).

se inicia con una canción de Jean Lenoir, «Parlez-moi d'Amour», que funciona como un comentario del narrador implícito introduciendo el tema antes de iniciar la acción. El lento desvanecimiento de la música y siete campanadas de un reloj marcan el inicio de la acción.

LUIS: Es difícil —casi imposible, crearlo.

CLEMENTINA: No se trata de creer, sino de comprender. Vea usted— (Un fuerte silbato de tren sofoca su voz).

LUIS: No pude oírla. No sé cómo pueden ustedes vivir con estos ruidos. ¿Qué decía usted?

CLEMENTINA: Usted no sabe lo que es la soledad entre los silbatos de trenes que parten o que llegan y en los que una no va ni viene nunca. Usted no sabe.

Durante la obra el ruido metálico del tren adquiere un efecto cada vez más inquietante hasta marcar su final dramático. Este recurso se interpreta como un comentario sobre las palabras de la joven en el nivel del discurso, que hace que su actitud sea más comprensible para los oyentes, al sugerir lo difícil y frustrante que es intentar comunicarse. En la realización acústica de la obra destaca el uso de secuencias sonoras que mezclan ruidos, efectos de sonido y música para transmitir contenido emocional y psicológico. En ocasiones, la función de la música no es descriptiva ni ambiental, su violencia connota el estado de ánimo del personaje:

ROSAURA: (Se dirige al radio y lo enciende. Una música violenta irrumpe como un fuerte viento en la pieza).

CLEMENTINA: Apaga ese radio, ¡por favor! ¿No sabes todavía que no puedo soportarlo?

ROSAURA: Perdóname. El pobre Xavier lo compró pensando que te distraería un poco.

(Apaga el radio).

Otros sonidos, como el del reloj, sirven para crear metáforas, en este caso, la lenta agonía de Clementina, siempre a la espera de escuchar la ansiada voz:

Se oye el tictac de un reloj por espacio de sesenta segundos. A los quince, a los treinta y los cuarenta y cinco, una campanada marcará el cuarto, la media, los tres cuartos, y, a los sesenta segundos, la nueva hora, para señalar el transcurso de este término. Se percibe el ruido de una ventana al ser abierta, luego cerrada. Con la misma concisión y precisión, la campana de las ocho.

Al fin se oye muy baja la voz de CLEMENTINA: Radio, el radio. Debo encender el radio. Voy a recibir una señal por el radio. Claro. ¡Claro! Lo enciende. El ruido que sobreviene se precisa poco a poco en la música de un tango cantado por Carlos Gardel.

CLEMENTINA (Muy bajo): Es él, es él, va a hablar. La música se desarrolla.

La combinación y posicionamiento de los sonidos como señales acústicas estructuran la obra, su intención es crear significados que aporten a la comprensión de la historia. De igual manera, la manipulación acústica de esas señales, sobre todo del volumen, también genera

significados. El tren que se aleja muestra el desencuentro de la pareja, los sonidos de los pasos bajando la escalera y su fuerza traen el drama al centro de la historia.

Un silbato de tren pita dos, tres veces, en decrescendo. Se oye bajar a XAVIER, con un paso pesado que denota preocupación.

XAVIER: Clementina

CLEMENTINA (De espaldas—con esfuerzo.): Tu café está en el comedor. Yo no cenaré.

XAVIER: Clementina, ¿qué quiere decir esto?

CLEMENTINA (Con gran cansancio): ¿De qué hablas?

XAVIER (Su voz va creciendo poco a poco para producir la impresión de que se acerca a ella hasta rozarla con el aliento.) Este papel—¿qué es este papel? [...] ¿Escribiste tú esta carta, Clementina? No me mires con esa extrañeza. ¿A quién la escribiste? ¿No entiendes? Voy a leerle: (Lee) «Vida mía, muchachito mío: ¿porqué no contestaste mi última carta? ¿Por qué no has venido? Has cambiado mi vida: voy a tener un hijo tuyo, [...]». (Hablado. Terrible.) ¿Escribiste tú esta abominación?

Una vez más, el posicionamiento de las señales dentro del espacio acústico muestra, además de las posiciones espaciales de los personajes en una representación «realista», la ubicación de estos en el escenario psicológico del auditorio. Las mujeres están fuera de cuadro y el hombre en el centro de la historia:

CLEMENTINA: Quise evitarlo, quise—Ahora podré irme (Se la oye correr [...]).

XAVIER ¡Clementina! ¿A dónde vas?

CLEMENTINA: No lo comprendes [...] Se oye golpear una puerta.

XAVIER: corre, abre la puerta. Un segundo después suena un tiro.

ROSAURA (Desde arriba): ¡Xavier! ¿Qué has hecho? (Baja rápidamente la escalera.) ¡No! ¡No, Xavier! ¡No hagas eso! ¡No! (Suena un segundo disparo.)

Pausa. Un silbido de tren. Silencio.

Clementina ejemplifica un tipo de neurosis que medios como el cine y la radio intensificaron en los llamados *fans*, denominada conducta metaléptica. Esta consiste en tomar como realidad la ficción. Hay un traspaso ilusorio de las barreras que separan los dos niveles: el real y el ficcional (Genette 59).

Con los fragmentos mostrados de esta obra se pueden vislumbrar las características de sus posibilidades transmediales para ser representada en un escenario teatral.

#### 4.2. Ha llegado el momento (*Xavier Villaurrutia, México, 1939*)

*Ha llegado el momento* fue escrito por Xavier Villaurrutia con la misma intención que la pieza anterior, la de ser representada tanto en radio como en teatro. En consecuencia, su fuerza está en los diálogos y en la expresividad de las voces. El autor mismo dio voz al

personaje de Antonio. Tiempo después, dirigida por el propio Villaurrutia, fue puesta en escena en el Teatro Orientación de la Ciudad de México. El radioteatro muestra una relación de pareja desgastada por la rutina. Los amantes negocian una separación definitiva e invitan a sus amigos a una cena donde les anuncian un viaje sin fecha de retorno.

El micrófono se abre y se escucha una conversación forzada, en medio de sonidos de cucharillas y tazas de café que acompañan el final de la velada. Mercedes invita a Fernanda a fumar un último cigarrillo, mientras Antonio pide a Luis que le acompañe a su habitación para hablar. Mercedes pone su disco favorito. Se escucha el principio de «All alone by the telephone» de Irving Berlin. Se escucha alejarse a los hombres y cerrar la puerta. La música queda lejos de la escena.

(Se oye pasear inquieto a Antonio. Pausa. LUIS continúa):

LUIS: Y ahora, Antonio, me dirás la razón de tu pregunta. Creo que tengo derecho a saber.

ANTONIO: (con esfuerzo) Sucede que... Mercedes ya no me ama.

LUIS: ¿Y crees que ama a otro? ¿Tienes celos de alguien? ¿De mí?

ANTONIO: (cordialmente) Ni de ti ni de nadie. La cuestión es sencilla hasta la locura. Mercedes ya no me ama, y yo no quiero más a Mercedes. Eso es todo.

En la pieza la música diegética funciona también como medio de focalización de la historia, marca un dentro y fuera de escena a nivel del discurso. La misma pieza musical regresa la acción a la conversación entre las mujeres, es usada como signo de transición entre dos escenas.

En otro momento, la música es utilizada para recrear la atmósfera de un tiempo en que la pareja se amaba. En este sentido, la música como recurso dramático es la base principal de ese tiempo pasado:

ANTONIO: ¿Qué te recuerda esta música?

MERCEDES: (sin emoción, como quien recita una página de historia antigua) Muchas cosas, Antonio. Aprendimos juntos las palabras; aquí en este mismo lugar, así como estamos ahora, solo que más cerca uno del otro...

Mercedes permanece impasible mientras Antonio se acerca:

MERCEDES: No me interrumpas. (Más cerca uno del otro), corregías mi mala pronunciación, o bien yo reía del modo como tu voz desentonaba, en esta parte de la pieza justamente.

(Pausa en la que se oye más claramente la música).

La música adquiere presencia, pero ha perdido su fuerza, no consigue el efecto deseado por Antonio en Mercedes:

MERCEDES: (interrumpiéndole) Es inútil que piadosamente quieras hacerme creer que para ti esos recuerdos son carne viva. No, Antonio: también para ti están muertos. [...]

Si esa música tuviera un valor presente para nosotros, habríamos gritado o llorado o, al menos, corrido a suspenderla a fin de que no nos hiciera sufrir más.

Mercedes convence a Antonio de que es momento de emprender el viaje. Las acciones del personaje son reforzadas por la presencia de efectos sonoros.

MERCEDES: Mira, Antonio. Aquí está el venoral. Una dosis suficiente para dormir un sueño del que nadie...ni la vecina de al lado con sus matinales ejercicios de piano, habrá de despertarme. (Lenta, mientras ejecuta) En este vaso grande, voy a disolver las tabletas. Mira como mi mano no tiembla. Vamos, querido, vuelve los ojos. Míralas caer dentro del vaso, y oye cómo, con esta cuchara, ayudo a que se disuelvan.

ANTONIO: (firmemente) También yo estoy listo. Aquí está el revólver [...].

Se despiden con un beso amistoso y marchan a cumplir lo pactado que ven como la única manera de resolver el *impasse* de tedio y falta de amor en el que ha caído su relación.

([...] se oye el ruido de la puerta de la habitación que conduce a la recámara de ANTONIO. MERCEDES ha tomado nuevamente el vaso, y mueve ahora lentamente la cuchara, disolviendo el venoral. Luego, el ruido de la cuchara en el cristal deja de oírse. Se oye un disparo en el cuarto de Antonio).

Esta es la única secuencia completamente sonora de la pieza, los signos no verbales se emplean con una doble función: descriptiva y connotativa.

Tanto *Sueño de Día* como *Ha llegado el momento* presentan una estructura dramática clásica (planteamiento, nudo y desenlace). En el planteamiento se contextualiza la historia, se introduce a los personajes, la situación inicial de la historia y el acontecimiento que cataliza el arranque, así como el punto de giro que obstaculiza el objetivo de los protagonistas para resolver el conflicto. Los personajes tienen que desarrollar la acción hasta su resolución con el apoyo de recursos y técnicas sonoras. El primer punto de giro es presentado durante la primera escena o a inicios de la segunda, mientras que el clímax se presenta momentos antes del cierre.

#### 4.3. *El radioteatro en la radio comercial mexicana*

En el ámbito de la radio comercial mexicana destaca la figura de Pura Córdova, declamadora y actriz de teatro, que inició en 1931 la transmisión de su programa *Teatro Dominical*, por la XEB. Cada domingo, *La dama del radioteatro* y su compañía de voces deleitaba a los radioescuchas con sus adaptaciones de teatro español. Labor que continuó en la XEQ de 1945 a 1957 con *Comedias Nescafé*. Además de adaptar, dirigir y actuar, exploró las posibilidades de la radio para la puesta en escena sonora y, con el tiempo y la experiencia adquirida, enseñó a nuevas generaciones formadas dentro de los estudios de radiofónicos, entre ellos, Vicente Morales Pérez.

VICENTE MORALES PÉREZ: Aquí (señala una parte del guion) abres una puerta. ¿Cómo lo vas a hacer? (Acción de abrir la puerta). No, así no. Ábrela así, como si fueras a entrar tú.  
[Doña Pura] Me empezó a animar a hacer efectos... unos pasitos, abrir la puerta, sentarte, o servir una taza de té, poner azuquita, menearle con la cucharita. (Ponce Capdeville, *Caravana de sonidos* 39).

En las estaciones radiodifusoras se gestaron nuevos oficios similares a los del teatro, pero con diferencias que se fueron acentuando con la evolución del lenguaje sonoro. El caso de la voz singulariza este proceso. En principio un actor de teatro puede actuar en radio y viceversa, pero esto es posible hasta cierto punto. En el escenario teatral la voz del personaje es una característica entre otras; tiene cuerpo, presencia, gesticulación, movimiento, escenario. En radio, la voz lo es todo. El actor o actriz solo tiene su voz y esta debe utilizar todos sus recursos para transmitir todos los matices del personaje. La prosodia teatral no es similar a la radiofónica, tampoco la sonoridad de la voz, no se proyecta de igual manera. Como afirma el actor, locutor y declamador, José Antonio Cossío:

En teatro puedes proyectar tu voz sin levantarla, sin gritar, calculas exactamente cuál es tu audiencia, qué capacidad y qué acústica tiene el foro o el teatro; tienes que proyectar tu voz de forma distinta en cada teatro. En radio, tienes que hablar como hablas en tu casa y como gritas en tu casa, o en la calle, la naturalidad es distinta; nada más que, tiene una pequeña exageración, todo lo tienes que hacer a través de la voz, entonaciones, valores de pausa, matices. (En Ponce Capdeville, *Caravana de sonidos* 143)

En los años treinta y cuarenta no se solían grabar las producciones radiofónicas, la mayoría de los programas se realizaban en vivo. Antes de salir al aire, realizaban una lectura en voz alta y se ensayaba para corregir cuestiones del guion y de las intenciones de los personajes. Posteriormente, se llevaba a cabo un ensayo general con música y efectos. Los ensayos se repetían hasta *salir al aire*, momento en que el equipo de producción se encontraba en sus puestos y se abría el micrófono para que los actores interpretaran a su personaje mientras leían su papel en el guion. Vicente Morales Pérez, musicalizador y efectista radiofónico, apuntaba: «En esa época no se fondeaba (música de fondo), se hacía el puente musical, se sacaba y te metías rápido a hacer los efectos —abrir puertas, correr, balazos, caídas— luego salías otra vez a poner tu disco» (en Ponce Capdeville, *Caravana de sonidos* 55).

Ante la demanda de producciones radiales, las estaciones de radio comerciales también formaron cuadros de voces, músicos, cantantes, realizadores, operadores, efectistas y musicalizadores. Estas circunstancias determinaron las condiciones de producción en los estudios. Por ejemplo, los programas musicales con orquesta requerían de más espacio que los programas dramatizados porque había que preparar sillas, atriles, micrófonos e ir acomodando los instrumentos por secciones: metales, cuerdas, piano, percusiones, etcétera. El universo de la radio se caracterizaba por su efervescencia y en los alrededores y pasillos de las estaciones pululaban músicos, cantantes, actores siempre en alerta para cubrir algún

llamado. Según refiere Vicente Morales, se requería aproximadamente de una hora para tener el escenario preparado para el primer ensayo. Durante este, cada sección de la orquesta practicaba su parte, y luego había un ensayo general con cantantes, si era el caso. Al igual que en los programas dramatizados los conciertos y programas musicales se transmitían en vivo.

## 5. Cristalización del lenguaje radiofónico

A mediados del siglo XX se consolidó el lenguaje radiofónico. Armand Balsebre lo define «como un conjunto de formas sonoras y no sonoras representadas por los sistemas expresivos de la palabra, la música, los efectos sonoros y el silencio» (27). Dichos conjuntos son manipulados por medio de recursos «técnico-expresivos» como la edición, el montaje y la mezcla para dar significado a la pieza en su conjunto. Además, este autor resalta que estos elementos son los que, en conjunto, hacen de la radio un medio creativo de expresión artística. Para Lluís Basset este refinamiento del lenguaje radiofónico se observa en la calidad artística que alcanzaron los géneros dramatizados, consecuencia de la necesidad de sus creadores por encontrar fórmulas ricas en recursos expresivos (8). En esta misma línea coinciden Balsebre, Haye, Camacho y Medina Ávila al considerar que el código de expresión genuino de la radio, su lenguaje, se gestó y desarrolló a la par que su género estrella: el radiodrama. Este género conjuntó en un mismo contenido la parte semántico-gramatical del lenguaje sonoro y su dimensión estética.

La época dorada del radiodrama en México va ligada a la constitución de la radio como industria cultural y a su paulatino distanciamiento de la radio experimental de objetivos culturales y educativos. Estaciones como XEW, XEQ y XEB se posicionaron como productoras de contenidos radiofónicos difundidos a nivel masivo en México y Latinoamérica. La música popular y los radiodramas eran parte de la vida cotidiana de Hispanoamérica. Para el investigador Mejía Barquera, «el radiodrama fue uno de los géneros más importantes de la radio, lo mismo en las grandes emisoras comerciales que en algunas del Estado... grandes estrellas de la radio se dedicaron al radiodrama: actores, actrices, escritores, musicalizadores, efectistas y directores de escena» (en Medina Ávila 31).

Así lo constatan las palabras de la actriz Emma Telmo:

Casi todos los artistas de teatro nos refugiamos en la radio; pagaba poco, pero era un empleo seguro. A los 22 años participé en (la radionovela) *Anita de Montemar: Ave sin nido*, fue el primer trancazo en grande de la Colgate-Palmolive que me contrató como su artista exclusiva. La radionovela, dirigida por Luis de Llano Palmer se transmitió de 1941 a 1951, durante 10 años. (En Ponce Capdeville, *Caravana de sonidos* 34).

Paulatinamente la interacción entre creadores aunada a los avances de los dispositivos y métodos de difusión dieron paso a una tipología de programas considerados propios de la

radio. Con el tiempo la radio en vivo se transformó gracias al refinamiento producido en las técnicas sonoras y al continuo desarrollo de los soportes en que se registraba y posteriormente se reproducía el sonido. Ariza ejemplifica este proceso con la evolución «desde el primer disco de vidrio utilizado por Berliner hasta los discos de zinc y caucho derivando en los populares discos de vinilo hasta las actuales ediciones en soporte digital» (21). La radiodifusión transformó la captación de los sonidos, hecho que derivó en un aumento de las investigaciones acerca del sonido y de lo sonoro, principalmente en dos vertientes: la primera, enfilada a la toma del sonido tuvo que lidiar con la monofonía y, la segunda, encauzada en conseguir una «reproducción integral del campo acústico en tres dimensiones» derivó en la estereofonía. Otra transformación fundamental fue la posibilidad de sustituir un campo sonoro por otro, hecho que trastoca las reglas de unidad de tiempo y lugar (Schaeffer 47-48).

Antes de que grabar un sonido fuera posible, este se consideraba como emanación de una fuente ligada en el tiempo al fenómeno energético que lo originaba y solo era accesible bajo el sentido del oído. La posibilidad de materializar el sonido por medio de la grabación (sin importar el soporte utilizado) derivó en otro acercamiento al objeto sonoro, dirigió la atención al objeto y no a su fuente (Schaeffer 48-49).

Para Arnheim la radio permitía aislar la acústica dentro de la práctica artística y esa característica debía satisfacer a los investigadores de las disciplinas artísticas. Si bien es cierto que desde los años veinte algunas personas vieron el potencial artístico del lenguaje sonoro y comenzaron a escribir piezas originales para el medio, fue hasta los años sesenta y setenta cuando a la ficción sonora se le reconoció el estatus de creación artística.

### 5.1. Martín Corona (1950)

Algunos programas radiofónicos se realizaban con público dentro de los estudios, característica que compartieron durante un tiempo con la representación teatral, solo que combinaba dos mundos narrativos: el real y el ficticio. La gente formaba largas filas fuera de las radioemisoras más potentes de México, la XEQ y la XEW, con la ilusión de ver en persona a sus ídolos. Uno de ellos, Pedro Infante, carismático actor y cantante de la época de oro del cine mexicano, protagonizó para la radio una serie de aventuras titulada *Martín Corona*, producida por Publicidad Gálvez, una de las muchas agencias de publicidad que patrocinaron programas radiofónicos. A Pedro Infante lo acompañaba durante la transmisión de cada episodio un mariachi en vivo. La puesta en escena de cada episodio era de tal complejidad que requería una gran destreza técnica en la realización de los efectos físicos y una precisión de reloj en el trabajo en equipo. La coordinación entre el efectista, el musicalizador, los actores y el operador tenía que ser perfecta, por ello las escenas se ensayaban hasta lograr la sincronización exacta.

La realización de *Martín Corona* combinaba efectos físicos (balazos, vidrios rotos, sillas volcadas) y grabados (ferrocarril, tranvía, relinchos). Una puesta en escena de las más

difíciles, en palabras de Vicente Morales, fue el episodio en que Pedro Infante entraba a caballo en la cantina, gritando y soltando balazos entre el griterío de la gente, mientras se volcaban mesas y vasos a diestra y siniestra. Las pisadas del caballo se recrearon con una cáscara de coco partida a la mitad. Los balazos se prepararon con pastillas de clorato pulverizadas mezcladas con la raspadura de la cabeza de cerillos y envueltas en cuadros de papel con una moneda encima. Así los tenían listos para golpear el envoltorio con un martillo en el momento adecuado y ¡PAS! Esta escena completamente sonora se tuvo que ensayar como diez veces, según Vicente Morales (Ponce Capdeville, *Caravana de sonidos* 53).

El *timing* o habilidad de los efectistas para hacer el efecto sonoro en el momento exacto, se convirtió en una cualidad esencial dentro de las obras dramatizadas. Cada sonido, al interior del conjunto de la pieza desarrolla un potencial narrativo que sugiere acciones, eventos, objetos y agentes que participan y afectan el mundo creado. Dan credibilidad y continuidad a la historia (Mildorf y Bernaerts 1). Por estos motivos, la labor del creador de efectos físicos era fundamental para el desarrollo de la trama y su ambientación convirtiéndose en un oficio muy apreciado dentro de las emisoras. Los efectistas radiofónicos llegaron a desarrollar tal habilidad para recrear sonidos y atmósferas que eran llamados para sonorizar películas y obras teatrales.

## 5.2. Cuando la radio conmovió al mundo (1990)

Un ejemplo más de este cruce entre medios y formatos fue *Cuando la radio conmovió al mundo* (1990). La época dorada de la radio mexicana fue escenificada en el teatro del Museo Nacional de las Culturas Populares al mismo tiempo que se transmitía por la XEB y algunas frecuencias del IMER (Instituto Mexicano de la Radio). Durante la representación se escenificaron fragmentos de programas icónicos como *El Monje Loco*, *Cárcel de mujeres*, *La policía siempre vigila* y *Apague la luz y escuche*, entre otros. Entre los fragmentos de las obras se recrearon algunos de los anuncios (*jingles*) más populares de la época: «Siga los tres movimientos de Fab, enjuague, exprima y tienda»; «De tamarindo, limón, mandarina y tutrifruiti, No se haga bolas con las colas»; «Jockey Club, audaz, tono subyugante de lavanda, irresistible al beso»; «Si un vaso de vino le quita la pena, un vaso de sal de uvas Picot le quita la pena del vino» (Ponce Capdeville, *Caravana de sonidos* 100, 179).

Mediante los datos expuestos en el texto queda constancia del intercambio creativo entre el teatro y la radio. Sabemos que personas formadas en la radio como Vicente Morales y Rodolfo Sánchez desarrollaron su vida profesional entre las dos manifestaciones artísticas. Morales Pérez se especializó en ficciones sonoras con incursiones en la escena teatral como fue el caso de *Cuando la radio conmovió al mundo* y *San Martín de Porres*. Sánchez Alvarado compaginó su trabajo en Radio UNAM con su labor como creador sonoro en el teatro. Por su parte, Gonzalo Gavira paso de la radio a realizar efectos sonoros para películas mexicanas y extranjeras, entre ellas destaca, su participación en *El Exorcista* (1973), donde formó parte del equipo que ganó el Óscar.

Un ejemplo más reciente de esta convergencia entre medios lo encontramos en la radionovela *Cuando vuelvas del olvido* (2014), una coproducción México-Argentina que fue diseñada como un film sonoro, transmitida por radio UNAM, y que puede escucharse en formato de pódcast.

## **6. A modo de conclusión. ¿De qué manera la narrativa sonora y su grado de expresividad pueden aportar a las artes escénicas?**

La pregunta de este apartado es retórica. Como se ha demostrado a lo largo del texto, en la práctica, la narrativa sonora y las artes escénicas se han retroalimentado mutuamente. En el mundo del arte los artistas transitan entre distintos campos con naturalidad. La separación formal se produce a nivel académico, para investigar un tema parcelamos el campo hasta definir nuestro objeto de estudio. Sin embargo, al seccionar en exceso se pierde el panorama general.

Debemos tener presente que en los casos expuestos la obra artística no es resultado del trabajo de una persona a la que se adjudica la autoría, sino una interpretación realizada por todo el equipo de producción. Parte de llegar a comprender cómo la ficción sonora en particular, y el lenguaje sonoro en general, pueden aportar a las artes escénicas pasa por resignificar el trabajo de los artistas sonoros, especialmente de efectistas y musicalizadores, que realizan composiciones sonoras que dan significado dramático y continuidad narrativa a la pieza. Por tanto, se vuelve imprescindible encontrar términos comunes que designen su área de trabajo y labor. Para ello son importantes los conceptos sugeridos por Luis Rey e Iglesias Simón. Igualmente, desde la audionarratología se proponen herramientas y términos que esclarecen el significado auditivo y las cualidades narrativas de los sistemas de signos sonoros.

Por otro lado, un acercamiento a las ficciones sonoras podría generar ideas con aplicaciones directas al sonido en las artes escénicas, el teatro y el cine. De la misma manera que las obras de teatro, la ficción sonora «generalmente enfatiza el mostrar sobre el contar» y al igual que en las películas «emplea las cualidades afectivas de los sonidos, las voces y la música para crear drama» (Mildorf y Bernaerts 5-7). Sin embargo, la ficción sonora solo cuenta con el medio auditivo para conseguir su objetivo y por ello ha desarrollado medios narrativos y dramáticos muy específicos, basados solo en los signos sonoros. Hasta la fecha, los artistas sonoros experimentan con estos recursos y enriquecen los géneros sonoros con nuevas propuestas estéticas. De hecho, la ficción sonora ha permeado campos como la literatura, el cine, el teatro y la televisión, así como también ha retomado elementos de estos medios (Rodger, en Mildorf y Bernaerts 4).

Estas convergencias requieren de una mirada conjunta. La interrelación entre lenguaje sonoro y artes escénicas sigue su ruta y hoy en día podemos apreciarla en diferentes formatos y dispositivos. El pódcast es uno de ellos. En España, Colombia, Argentina y Estados Unidos se produce *Teatro ciego*, dedicado a explorar cómo los sentidos influyen en la percepción teatral. En México contamos con *Teatro de los Sueños*, un pódcast que presenta narraciones de cuentos y relatos cortos con enfoque teatral y dramático. En estos países se producen numerosos pódcast dedicados a dialogar sobre teatro, dramaturgos, puesta en escena y tecnología teatral, entre otros temas. Finalmente, los caminos de las artes escénicas y la ficción sonora vuelven a conjuntarse en las propuestas de grupos independientes y universitarios para realizar radioteatros a la antigua usanza con público en vivo.

## Referencias

- Adame, Domingo. *Más allá de la gesticulación. Ensayos sobre teatro y cultura en México*. Buenos Aires y Los Ángeles: Argus-a, 2017.
- Abbott, Porter. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Ariza, Javier. *Las imágenes del sonido: una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008.
- Arnheim, Rudolf. *Estética Radiofónica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- Balsebre, Armand. *El lenguaje radiofónico*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Basset, Lluís. «Nota editorial a la presente edición». Arnheim, Rudolf, *Estética Radiofónica*, Barcelona: Gustavo Gili, 1980, pp. 7-10.
- Calero Rodríguez, Luis. «Actores y cantantes en la Antigua Grecia: algunas consideraciones técnicas». *Estudios Clásicos*, vol. 151, 2017, pp. 53-78.
- Camacho, Lidia. *El radioarte. Un género sin fronteras*. México D. F.: Trillas, 2007.
- Genette, Gérard. *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires y México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Haye, Ricardo. *El arte radiofónico*. Buenos Aires: La Crujía, 2004.
- Herman, David. *Basic Elements of Narrative*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2009.
- Huwiler, Elke. «Radio Drama Adaptations: An Approach towards an Analytical Methodology». *Journal of Adaptation in Film & Performance*, vol. 3, n.º 2, 2010, pp. 129-140.
- Huwiler, Elke. «A Narratology of Audio Art: Telling Stories by Sound». *Audionarratology. Interfaces of Sound and Narrative*, editado por Jarmila Mildorf y Till Kinzel, Berlín: De Gruyter, 2016, pp. 99-115.
- Iglesias Simón, Pablo. «Diseño de sonido, espacio sonoro y sonoturgia». *ADE-Teatro*, n.º 161, julio-septiembre 2016, pp. 88-101.
- Kendrick, Lynne y David Roesner. *Theatre Noise*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2011.

- Luis Rey, Leandro. *La exploración sonoro-escénica de Rodolfo Sánchez Alvarado. De la escenofonía a la dramaturgia del sonido*. Tesis de Maestría, Universidad Veracruzana, 2021.
- María y Campos, Armando de. «El Teatro Radiofónico en México». *Revista de Revistas*, Excélsior, 17 de enero de 1937.
- Massip, Francesc. *El teatro medieval: voz de la divinidad, cuerpo del histrión*. Barcelona: Montesinos Editor S. A., 1992.
- Medina Ávila, Virginia. «Los pioneros». *Homo Audiens: Conocer la radio: Textos teóricos para aprehenderla*, editado por Virginia Medina Ávila y José Botello Hernández, México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, pp. 37-129.
- Mildorf, Jarmila y Till Kinzel. *Audionarratology: Interfaces of Sound and Narrative*. Berlín: De Gruyter, 2016.
- Mildorf, Jarmila y Lars Bernaerts. *Audionarratology: Lessons from Radio Drama*. Columbus: Ohio State University Press, Edición de Kindle, 2023.
- Mora Contreras, Francisco Javier. *El ruido de las nueces: List Arzubide y el estridentismo mexicano*. Alicante: Universidad de Alicante y Espagrafic [edición electrónica], 1998. [https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/9116/1/Mora\\_Ruido\\_de\\_las\\_nueces.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/9116/1/Mora_Ruido_de_las_nueces.pdf). Acceso 21 de diciembre de 2023.
- Pérez Santoja, Luis. «La música de Shakespeare». *El Universal, Confabulario*, 26 de abril de 2018, s. p., <https://confabulario.eluniversal.com.mx/la-musica-de-shakespeare/>. Acceso 18 de septiembre de 2023.
- Ponce Capdeville, Berenice. *Caravana de sonidos: Historias de radio, música y efectos*. Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Ponce Capdeville, Berenice. *Teatro del Aire en México 1936-1940*. Tesis doctoral, Universidad Iberoamericana Ciudad de México, 2018.
- Rodero, Emma. «Clasificación de los géneros de ficción en la radio». *Ficción radiofónica*. RTV, 2010, pp. 57-74.
- Schaeffer, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza, 2003.



## **NUEVAS ALIANZAS ENTRE LA CREATIVIDAD Y LA TECNOLOGÍA EN LOS PÓDCAST DE FICCIÓN DE LAS PLATAFORMAS SONORAS ESPAÑOLAS. ESTUDIO DE CASOS**

Paloma López Villafranca  
*Universidad de Málaga*

Fecha de recepción: 27/12/2023  
Fecha de aceptación: 11/09/2024

### **Resumen**

El pódcast de ficción es la joya de la corona de las plataformas digitales. Se trata de producciones en las que se requiere de una gran inversión económica y talento humano. Las plataformas apuestan por recuperar el género dramático, pero intentando llegar más allá de lo que en su día consiguió el radioteatro, gracias a un elaborado proceso creativo, guion con aspectos muy cuidados, producción, un diseño sonoro impecable, dirección de actores, interpretación adaptada al formato, postproducción con sonido binaural y otras tecnologías que potencian la calidad del resultado final. En este artículo se realiza una revisión bibliográfica de la evolución del audiodrama y un estudio de casos de los formatos más representativos de plataformas privadas con una muestra significativa. El objetivo es analizar la simbiosis creativa y la incorporación de las nuevas técnicas de narración junto a la tecnología en un formato que nace gracias al radioteatro, pero evoluciona hacia lo que los nuevos teóricos denominan «cine sonoro». El resultado de este estudio refleja la transformación y eclosión de lo sonoro en España, con la apuesta de estas producciones en las plataformas especializadas y grupos de comunicación. El audio y la ficción son industria de futuro, tal y como se aprecia en la apuesta del Gobierno de España en 2023, que pone en marcha el Espacio Audio con un programa de ayudas de 160 millones de euros.

**Palabras clave:** cine, pódcast, producciones audiovisuales, series, ficción sonora, adaptaciones.

## NEW ALLIANCES BETWEEN CREATIVITY AND TECHNOLOGY IN FICTION PODCASTS ON SPANISH SOUND PLATFORMS. CASE STUDY

### Abstract

The fiction podcast is one of the most precious genres on digital platforms. These are productions that require a great investment and human talent. The platforms are committed to recovering the dramatic genre but trying to go beyond what radio theater once achieved, thanks to an elaborate creative process, careful scripts, production, impeccable sound design, direction of actors, format-adapted interpretation, post-production with binaural sound and other technologies that enhance the quality of the final result. This paper carries out a bibliographic review of the evolution of audiodrama and a series of case studies of the most representative formats on private platforms with a significant sample. The aim is to analyze the creative symbiosis and the incorporation of new storytelling techniques together with technology that have given rise to a format that was born thanks to radio theater but evolves towards what new theorists call «sound cinema». The result of this study reflects the transformation and irruption of sound in Spain, with the commitment of these productions to specialized platforms and communication groups. Audio and fiction are an industry of the future, as shown by the Spanish Government's commitment in 2023 to launch the Audio Space with an aid program of 160 million euros.

**Keywords:** Cinema, Podcast, Audiovisual Productions, Series, Sound Fiction, Adaptations.

### 1. Introducción. Del radioteatro a la ficción sonora

La ficción sonora se ha beneficiado de la irrupción del *podcasting* con proyectos de calidad que integran los preceptos del anteriormente denominado «radiodrama» o «radioteatro» y conjuga nuevas técnicas más propias de producciones que se acercan a formatos audiovisuales, sin hacer de menos al sonido. El sonido es lo principal, pues sin su capacidad envolvente no se conseguiría en el oyente el efecto deseado. Surge así la idea de «cine sonoro», como lo llaman algunos expertos, que bebe del audiodrama, pero también ha adoptado en estos últimos años tecnologías y metodologías propias del séptimo arte. En este artículo intentaremos encontrar las similitudes y diferencias de las ficciones sonoras con el cine y las producciones audiovisuales de las plataformas OTT (*Over-The-Top*, como Netflix, HBO, Amazon Prime o Disney+) con gran éxito entre las nuevas generaciones y el público consumidor en múltiples pantallas.

Para introducir la investigación hay que aclarar el término de ficción sonora, que integra «cualquier contenido de ficción, ya sea procedente de la radio o de un pódcast» (Rodero Antón,

Espinosa y Pérez 161). Nos centramos en las ficciones de las plataformas sonoras que tienen sus antecedentes en los comienzos de la radio y cómo las emisoras desde sus inicios difundieron obras teatrales a través de las ondas. Las primeras obras dramáticas en la radio fueron emitidas por la BBC en 1923, adaptaciones de Shakespeare que fueron realizadas por el productor de Lyric Theatre de Londres, Nigel Playfair. Estas primeras obras no contemplaban el lenguaje del medio radiofónico, simplemente replicaban a través de las ondas obras teatrales puestas en escena. Algo similar sucedió en España, ya que Radio Ibérica emitió desde 1924 las «audiciones», entre las que se encontraban las óperas representadas en el Teatro Real, y fue el 15 de julio de ese mismo año cuando se realizó la primera radiodifusión de un espectáculo teatral en la radio española (Afuera, *Aquí, Unión Radio* 40).

*Danger* fue el primer radiodrama que se produjo específicamente para la radio y que supo adaptar con gran acierto el poeta, dramaturgo y novelista Richard Hughes en 1924 en la BBC (Kawashima 1). Tras más de una década de experimentación, el género culminó con *La guerra de los mundos* de Orson Welles, de la serie *The Mercury Theatre on the Air* de la CBS, que logró que la audiencia se viera inmersa en una historia que la atrapó, llegando a creer que se estaba produciendo una invasión alienígena en Estados Unidos (Heyer 219). Esta producción radiofónica magistral fue realizada por uno de los grandes creadores de la historia y uno de los cineastas más emblemáticos, como demostraría años más tarde en la que sería su obra de culto, *Ciudadano Kane*. Desde sus orígenes el género dramático se distingue por esa similitud con el cine en cuanto a la capacidad de fomentar la imaginación del oyente.

En Latinoamérica el furor de las radionovelas se produce a finales de los años cuarenta; sus producciones traspasaron fronteras, llegando a replicarse las obras en diferentes países, incluido España, como fue el caso de la radionovela peruana *Simplemente María*, para extender sus «bondades culturales» (Torres y González 167). A la difusión del formato contribuyó la llegada del transistor o pequeño receptor de radio portátil en la década de los cincuenta, que contribuyó a su éxito, junto a las representaciones en vivo en provincias y barrios (Rodríguez Ortiz 60).

La década de los cincuenta y sesenta fue una época dorada del género en España y en la mayoría de los países de habla hispana, tanto por las adaptaciones de obras teatrales como por producciones originales y seriales con la participación de cuadros de actores y profesionales, guionistas y realizadores de radio. La llegada de la televisión a España en 1956 apartó la ficción de las parrillas radiofónicas que figuraban en la programación de la mayoría de las emisoras comerciales (Gómez, Alcudia y Legorburu 4). A diferencia de España, la BBC ha cuidado desde sus inicios los espacios dramáticos e incluso potenciado los audiodramas como extensión del *transmedia*. La evidencia es el pódcast de *Doctor Who*, una serie británica que se emite desde 1963 en televisión y que en 1999 se decantó por lanzar una colección de audiodramas con las voces de sus intérpretes (Perryman 21) y también el audio sustituyó a la serie televisiva cuando no se pudo llevar a cabo la producción (Herrero Morales 39).

El radioteatro español fue el género que más esfuerzos imaginativos requería, atravesando diversas etapas, desde la época dorada, el olvido y declive, hasta el renacimiento

en la actualidad como un formato que, paulatinamente, está adquiriendo notables diferencias respecto de las primeras interpretaciones radiofónicas (López Villafranca y Olmedo Salar 19). En los ochenta se produce una marginación del género con la libertad de información y la proliferación de los programas estrella de la radio, los magazines, además de las causas económicas y sociales que hicieron que primasen estos contenidos frente al radiodrama (Afuera, «La extinción» 50).

En los 2000, el radiofonista Federico Volpini se planteó recuperar la ficción a través de Radio 3 y, gracias a su iniciativa, aparecieron espacios como *Videodrome* (2000), *Guerra y paz* (2001), *Los inmortales* (2022) o *Radio teatro piezas* (2006-2007), entre otros (Hernando Lera, López y Gómez 115). En 2005 se creó el espacio *Ficción Sonora*, que rescata el radioteatro en directo, con espacios de larga duración, alta densidad sonora, emisión ocasional, guiones fieles a la esencia de la obra adaptada y en el que participan entre doce y veinte actores, aunque no estén todos a la vez en escena (Aguilera y Arquero 119). Asimismo, las radios privadas se sumaron con emisiones esporádicas para celebrar efemérides, como la representación de *Las bicicletas son para el verano*, para conmemorar el 75 aniversario del comienzo de la Guerra Civil, que resultó ser un homenaje a grandes maestros de la radio y del género. La iniciativa navideña de la Cadena Ser en 2013, *Cuento de Navidad*, recuperó el radioteatro (Rodríguez Pallarés 92) y promovió que la ficción fuera una tradición desde ese año, conquistando a los oyentes tradicionales y a una nueva generación sin hábito de escucha, en la que Prisa lleva centrando su atención con el formato pódcast desde la creación de Podium Podcast en 2016.

### 1.1. Las plataformas sonoras en España

Plataformas como iVoox, Spotify o Apple Podcast llevan años sirviendo de hospedaje para espacios sonoros de creadores de contenido *amateur* y como repositorio de emisoras de radio en España. La viralidad del pódcast *Serial* (2014) en Estados Unidos marcó el comienzo de la «era de la audificación», como la llaman los expertos en narrativa sonora (Martínez 1). Berry (172) señala la viralidad de este pódcast, con cinco millones de descargas en iTunes en un tiempo récord, complementado por su impacto en redes sociales como X, e inspirada en la serie de ficción *True Detective* (2014). Puso el acento en la historia de Adnan Syed, arrestado y encarcelado por el crimen cometido contra su exnovia, Hae Min Lee, el 13 de enero de 1999. La temática de *Serial* fue muy debatida en entornos sociales, en medios tradicionales y en *metapódcast* (pódcast sobre el pódcast), en la que se ofrecían distintos puntos de vista y respuestas a cada episodio. Del pódcast *Serial* se realizó una serie documental en HBO, igual que del pódcast *Homecoming* de Gimlet Media en el que se interesó como productora ejecutiva y actriz principal Julia Roberts y se emitió en Amazon Prime.

La irrupción del pódcast y la disminución de oyentes en la radio propició que el grupo Prisa tomara la delantera en la creación de plataformas sonoras en España. Surgió, así, Podium Podcast en 2016. Esta plataforma del grupo Prisa cuenta con la ventaja de que se trata de un grupo español de medios de comunicación al que pertenecen emisoras en Latinoamérica,

Estados Unidos y España y que produce contenidos tanto en España como en países como México, Argentina, Chile y Colombia. Una de sus primeras y grandes producciones fue *El gran apagón* (2016), su serie revelación y la primera de ficción de la plataforma, con más de tres millones de descargas en el momento de su difusión. Desde sus inicios, esta red de pódcast ha apostado por la ficción con una notable evolución en sus producciones.

Cuatro años más tarde, en 2020, Audible llega a España de la mano de Amazon, con especialización en audiolibros y, desde 2021, con una firme apuesta por el pódcast y la experimentación sonora. Podimo, que nace en 2019 en Dinamarca, llega a España también en 2020 y aspira a convertirse en el Netflix español con el objetivo de competir con las grandes plataformas internacionales como Spotify, Apple y Audible, mediante la creación de contenidos más locales. Desde 2022, se alía con el Grupo Prisa y su intención es impulsar iniciativas conjuntas de producción, distribución y nuevos modelos comerciales relacionados con el *podcasting* en España, América Latina y Estados Unidos. La última de las plataformas en incorporarse y la primera en desaparecer bajo este nombre fue Sonora, del grupo de medios de comunicación Atresmedia. Esta plataforma de suscripción de audio en español acuñó el término «cine sonoro» y produjo documentales, películas y series en audio con nuevos formatos narrativos, con la firma de creadores como Isabel Coixet, Julio Medem o Daniel Sánchez Arévalo. Sin embargo, a finales de 2023 la plataforma abandona el modelo de pago para pasar a uno abierto con publicidad y se produce la migración de sus contenidos a la plataforma de Onda Cero (Ondacero.es), del mismo grupo de comunicación.

### 1.2. Casos de éxito. Del pódcast a las series televisivas y la gran pantalla

El pódcast de ficción ha logrado el interés de diversas plataformas de vídeo como HBO, Netflix o Channel 4, donde se emitió la versión animada del programa radiofónico y pódcast *The Ricky Gervais Show* en 2009, un espacio pionero en el universo *transmedia* del diario online *The Guardian*. El periódico logró, gracias a la difusión de este espacio, más de 260.000 suscripciones durante el primer mes de emisión, cuya estrategia tenía como objetivo ampliar el mercado a nuevos lectores de menor edad (Sellas 459). El prestigioso diario *Deadline* publicó un artículo titulado “Cómo los pódcasts se están convirtiendo en una nueva mina de oro de Hollywood”, en el que personalidades de la industria del cine y las series enfatizaban que se estaba encontrando material muy interesante en los pódcast. Como señalan Olmedo y López Villafranca:

el fenómeno de la adaptación del éxito de un pódcast a serie televisiva es muy reciente, pero denota una tendencia que abre un escenario de grandes oportunidades para el formato radiofónico, también para el televisivo que puede sumar nuevas audiencias del universo sonoro. (187)

Otro pódcast de éxito es *Archivo 81* (2016), una ficción de terror al estilo de los viejos seriales radiofónicos que se ha adaptado a una serie homónima de terror en Netflix. La idea de la

historia surgió cuando Powell consiguió un trabajo en la biblioteca de efectos de sonido y a Sollinger se le ocurrió un concepto basado en la experiencia de su colega, al escuchar grabaciones extrañas y poco convencionales. Sobresalen entre las adaptaciones del pódcast series televisivas como *Homecoming* (2018) en Amazon, la versión del pódcast *Dirty John* (2018) en Netflix, *Lore* (2017), *The Midnight Gospel* (2020), *The Shrink Next Door* (2021), *Gaslit* (2022) o *The Thing About Pam* (2022).

En España, la exitosa serie sonora *El gran apagón* (2016) ya tiene su versión en la plataforma Movistar Plus. El pódcast original acumula más de 6,5 millones de descargas y se ha convertido en un fenómeno del género de ficción, con tres temporadas. Guionistas de prestigio, con premios de cine y televisión, han adaptado al formato audiovisual esta serie, con episodios auto-conclusivos, tramas y personajes de nueva creación.

## 2. Objetivos

El objetivo de esta investigación es realizar un estudio de casos de pódcast en los que se aplican las tecnologías para mejorar la creatividad y narratividad, así como comprobar la evolución imaginativa y tecnológica de sus contenidos en las plataformas más representativas en España (Podium Podcast, Spotify, Podimo, Sonora, Amazon Music, Audible, RTVE, Playz, Apple Podcast-El Extraordinario) y su relación con la narrativa y el lenguaje cinematográfico. Para llevar a cabo esta relación establecemos los siguientes objetivos secundarios:

1. Analizar las variables formales de los pódcast de ficción y las temáticas que abordan.
2. Comprobar la estructura narrativa.
3. Examinar los elementos del lenguaje sonoro (utilización de los radiosemas: música, palabra y ficción) y comparar con otros elementos propios del lenguaje cinematográfico.
4. Analizar la interpretación de los personajes adaptada a distintos medios (doblaje, cine, teatro, radio).
5. Estudiar la innovación sonora y/o audiovisual en los pódcast de ficción que forman parte de la muestra.

## 3. Metodología

La investigación está basada en la recolección y análisis de datos de las ficciones seleccionadas. Es cualitativa por las técnicas de descripción empleadas, mediante la escucha de las ficciones y la interpretación y valoración de las cualidades del fenómeno, a través del estudio de casos (Yin 13; Sandín Esteban 43) que, según Martínez Carazo (188), genera una comprensión del problema de investigación de forma inductiva.

Las variables de investigación para analizar la muestra son:

1. Variables formales: nombre, plataforma, año de creación, temporada/obra única, duración.
2. Variables de contenido:
  - temática;
  - análisis descriptivo de las tramas;
  - análisis de la estructura; narrativa lineal simple (fiel a su cronología), lineal intercalada (se intercalan secuencias no cronológicas), *in media res* (en mitad de la historia), paralela (historias paralelas no conectadas), de contrapunto (historias que coinciden en algún punto), inclusiva (historia que contiene otra historia), de inversión temporal (ruptura del tiempo cronológico) (Gordillo 11);
  - interpretación cuadro de actores (actuación adaptada a la radio, teatro, cine, doblaje);
  - utilización de radiosemas, palabra, música, efectos, silencios (Guarinos *El teatro* 213);
  - mediación de la historia con narrador (*telling*) o desarrollo de la historia sin narrador externo (*hearing*) (Guarinos, «La ficción» 144);
  - función externa de la música en la narración: utilizada con fin ambiental o descriptiva, rítmica, sin música. Función interna: prosopopéyica caracterizadora, emocional, anticipativa, ilusionaria y de subrayado (Sánchez 171);
  - función de los efectos: descriptivo, narrativo, expresivo, ornamental (López Villafranca 71);
  - planos especiales de narración, planos temporales de narración, planos de intención y planos presencia.
3. Variables de innovación y estética sonora: sonido binaural (tecnología que permite grabar el sonido como lo percibe el cerebro humano y cuya escucha se produce mediante auriculares estéreos, con canales izquierdo y derecho aislados), *video podcast* (pódcast en formato vídeo con una técnica propia y un formato que permite su escucha y visualización de forma independiente o simultánea), relación con otras obras *transmedia* (el relato de la historia se despliega a través de múltiples medios y plataformas de comunicación), otras. Puesta en escena: en directo, *streaming*, a la carta.

### 3.1. Muestra

La muestra seleccionada son nueve ficciones representativas de cada una de las plataformas elegidas, una muestra de casos representativos en los que la innovación y la creatividad son rasgos sobresalientes. Algunos de los casos han sido galardonados con los Premios Ondas Globales del Pódcast (*Adolescentes*, *Blum*, *Titania*, *Recursos Humanos*) o han obtenido reseñas positivas entre los especialistas de narrativa sonora (*Las aventuras de Tintín*, *Malas*

*decisiones*), además de ser pioneros en la utilización de técnicas sonoras avanzadas (*La Carga*, *La niña fantasma*).

Nombre	Plataforma	Año de creación	Temporada (episodios)/ obra única	Duración/media
<i>La niña fantasma</i>	Playz	2017	Obra única	05':47''
<i>Adolescentes</i>	Amazon Music	2022	Temporada 1 - audiolibro	27-42 minutos
<i>Blum</i>	Apple Podcast-El Extraordinario	2022	Temporada 1- 12 episodios	17-23 minutos
<i>Malas decisiones</i>	Ondacero.es/ Spotify	2022	Temporada 1- 6 episodios	16-25 minutos
<i>El sonido del crimen</i>	Spotify	2022	Temporada 1- 6 episodios	13-21 minutos
<i>Las aventuras de Tintín</i>	RNE (Ficción Sonora)	2023	Obra única	1h-45 minutos
<i>Titania</i>	Podium Podcast	2023	Temporada 1- 8 episodios	13-28 minutos
<i>La carga</i>	Audible	2023	Temporada 1- 5 episodios	Media de más de 40 minutos
<i>Recursos humanos</i>	Podimo	2023	3 episodios	16':15''

Tabla 1. Muestra de pódcast de ficción analizados. Fuente: elaboración propia (2023).

## 4. Resultados del estudio de casos

### 4.1. Análisis descriptivo

*La carga* (2023), de la plataforma Audible, es una producción sonora del género «crimen real», de Kilohercios & Decibelios, protagonizada por dos actores de cine y televisión en España, Antonio Resines y Diana Gómez. Basada en una historia real, cuenta la investigación de dos inspectores de policía, un veterano a punto de jubilarse y una joven inspectora que le sustituirá. En tándem, tendrán que resolver un caso sobre la desaparición de una joven en un entorno turbio. En total, la historia puede escucharse en 4 horas y 11 minutos, los episodios superan los 30 minutos.

*El sonido del crimen* (2022) es una serie sonora exclusiva de Spotify de la guionista María Mínguez, también de género *true crime*, que la plataforma realiza en colaboración con Podium Studios. La historia gira en torno a la investigación del caso de Carla Serra, una joven universitaria que ha desaparecido del campus en el que estudia. La jefa de voz del laboratorio

de acústica forense de la policía analiza los audios encontrados en su teléfono móvil, claves para descubrir su paradero. La duración media de los episodios es de cerca de 20 minutos.

*Titania* (2023) es un *branded podcast*<sup>1</sup> del Banco Santander que realiza Podium Studios y su difusión tiene lugar en la plataforma Podium Podcast. Trata sobre una mujer que sufre un cibercrimen que la sumerge en una trama basada en manipulaciones, robo de datos y suplantación de identidades en una sociedad cada vez más influenciada por la Inteligencia Artificial. Los episodios tienen una duración media de 15 minutos. *Las aventuras de Tintín* (2023), por su parte, es un pódcast de ficción de RNE, que adapta los cómics de Hergé titulados *Los cigarros del faraón* y *El loto azul* a versión audiodrama. El equipo del programa *Ficción sonora* de RNE interpreta la adaptación sonora del mítico cómic, con el protagonismo del joven Tintín y su perro Milú, que representan en directo en el patio del centro cultural La Casa Encendida de la Fundación Montemadrid y que puede visualizarse a la carta en la plataforma de RTVE.

*La niña fantasma* (2017) es una de las ficciones de *Sonido binaural* de la plataforma Playz, de RTVE, en la que un vigilante de seguridad descubre la existencia de la niña fantasma que vaga por el Palacio de Linares, en Madrid. La duración es de cerca de 6 minutos. *Malas decisiones* (2022), de la plataforma Ondacero de Atresmedia, es una serie sonora que tiene como protagonistas a los actores cinematográficos españoles Ana Castillo, Luis Tosar y al argentino Chino Darín. Producida junto con La Maldita, narra la historia de una joven sedentaria aficionada a los videojuegos, que huye de la policía por un asunto en el que se ve involucrada sin saber el motivo.

*Recursos humanos* (2023) es una ficción de Jesús Matsuki, con la realización de Jesús Agudíez que forma parte del catálogo de Podimo, aunque también puede consumirse en otras plataformas. La historia gira en torno a un espacio muy singular, en el que los personajes que entran sufren unas condiciones estresantes. Sobresale la voz e interpretación del actor de cine y televisión Víctor Clavijo, que ha logrado el Ondas a Mejor Interpretación en la III Edición de los Premios Ondas Globales del Pódcast. Son tres episodios con una duración dispar de entre 6 minutos, 16 minutos y poco más de un minuto. *Adolescentes* (2022) es una producción que puede escucharse en Amazon Music y Audible. Narra la historia de un grupo de *nerds*<sup>2</sup> adolescentes que organizan una fiesta clandestina en un instituto, en la que distribuyen una sustancia estupefaciente que, si no se toma siguiendo las debidas instrucciones, convierte a sus consumidores en zombies. Cada episodio dura entre 17 y 40 minutos, con una estructura parecida a la de una serie audiovisual.

Por último, *Blum* (2022) es un *branded podcast* que realiza la plataforma El Extraordinario para Turismo de Suiza: un *thriller* sonoro que narra la investigación de una joven periodista que se siente atraída por la desaparición de una estudiante de Historia del Arte

---

<sup>1</sup> Un *branded podcast* es un pódcast creado y patrocinado por una marca con el objetivo de promocionar sus productos o valores de manera sutil, entretenida o informativa.

<sup>2</sup> Según la RAE, «persona estudiosa e inteligente que suele mostrar un carácter abstraído y poco sociable» ('nerdo' [Diccionario de la lengua española]).

obsesionada con una pintora suiza, Ursula Blum. Su aventura, a través de 9 ciudades helvéticas en 9 episodios, nos descubre a la artista, su arte, las ciudades y lo que sucedió en torno a la misteriosa desaparición. Los episodios duran aproximadamente 20 minutos.

El análisis descriptivo nos revela que la ficción de piezas como *La carga*, *Malas decisiones* y *El sonido del crimen* son similares en cuanto a su producción a las series de plataformas OTT, con contenidos que fácilmente se podrían adaptar a una serie audiovisual y una duración apropiada para los episodios. Se consideran experimentales por su producción y la utilización de los recursos tecnológicos, guion y la propia trama tanto en *Recursos humanos* como en *La niña fantasma*. Ambas producciones difieren por duración y por la forma de plantear las historias, más extravagantes y con una técnica más vanguardista en cuanto a la tecnología y el planteamiento de sus guiones. La pieza *Las aventuras de Tintín* se asemeja a los radioteatros de antaño en cuanto a duración y la división en tres actos, además de la representación ante el público y la realización en directo, con efectos sonoros y músicas ideadas específicamente para las escenas sonoras. Los dos *branded*, *Blum* y *Titania*, responden a la estructura de los episodios de audioseries creadas para fomentar experiencias sonoras con tramas que tienen continuidad en cada episodio.

#### 4.2. Temáticas y estructuras narrativas

El suspense está presente en todas las tramas y las líneas argumentales se centran en la resolución de un misterio, ya sea un caso policial como *La carga*, *El sonido del crimen* o *Malas decisiones*; un misterio en el que se ven involucrados los protagonistas, como *Titania*, *Blum*, *Las aventuras de Tintín* o *Recursos humanos*; un caso paranormal, como en *La niña fantasma*; o un fenómeno en el que intervienen criaturas monstruosas, como es el caso de *Adoleszentes*. Se aprecia un interés por el *thriller*, por el *true crime*, en *La Carga*, *Las malas decisiones* y *El sonido del crimen*, lo que marca una tendencia con respecto a los géneros que se producen y consumen. A los productores y consumidores les interesa crear obras en las que prima el misterio, historias que nos descubran algo nuevo en cada episodio con personajes redondos que marcarán los acontecimientos. Las distopías de *Titania* y *Recursos humanos* se relacionan con una tendencia propia de las series audiovisuales contemporáneas, con la Inteligencia Artificial en *Titania* y un escenario distópico en *Recursos humanos*. El terror y la comedia están presentes en *Adoleszentes*, una audioserie juvenil con un formato similar a una serie televisiva de humor. La producción de RNE de *Las aventuras de Tintín* diverge del resto porque bebe de las técnicas tradicionales del audiodrama, con la apuesta por la adaptación de los clásicos y la originalidad de que en este caso sea el texto de Hergé trasladado a la ficción sonora.

Las estructuras narrativas son lineales y cronológicas, siguiendo el plan narrativo aristotélico: hay un planteamiento, nudo y desenlace que podemos seguir de forma cronológica y hay una relación lógica de los hechos, con tramas principales y paralelas en las audioseries que enriquecen las historias.

Tienen formato de audioseries las siguientes producciones: *La carga*, *El sonido del crimen*, *Titania*, *Blum*, *Adoleszentes* y *Malas decisiones*. Cada episodio termina en clímax y se

resuelve en el siguiente. El único caso diferente son los tres episodios de *Recursos humanos*, que siguen la estructura maestra episódica, en la que los episodios pueden resultar ajenos entre sí, pero la temática que abordan es un todo en su conjunto. *Las aventuras de Tintín* y *La niña fantasma* son obras únicas, con grandes diferencias en cuanto a la duración, ya que la primera se desarrolla a lo largo de casi dos horas y la segunda aproximadamente en seis minutos.

#### 4.3. Interpretación, cuadro de actores

La interpretación del cuadro de actores se corresponde con la interpretación de audiodramas diseñados de forma exclusiva para audio. Esta interpretación es propia del medio sonoro, para radio o plataforma sonora, en los *branded Blum* y *Titania* y las ficciones *Recursos humanos*, *La niña fantasma* y *Adoleszentes*; aunque también se distinguen algunas voces en *Adoleszentes* más propias del doblaje cinematográfico. Estos pódcast utilizan la presencia de planos para dar sensación de espacio y tiempo, con sonidos binaurales, primeros planos y terceros planos, además de efectos sonoros en los que entramos en detalle en el siguiente apartado. La interpretación más cinematográfica de los actores se aprecia en las obras *La carga*, *Malas decisiones* y *El sonido del crimen*. La puesta en escena de los actores es similar a las series televisivas, donde son reconocibles las voces de los actores y la actuación es análoga a la llevada a cabo en formatos seriales de plataformas OTT. En el caso de *La carga*, la audioserie de sonido binaural, esta técnica proporciona gran realismo y una calidad sonora propia de obras cinematográficas. Vivimos esta serie a través del sonido, su calidad, su función envolvente e inmersiva.

Más cercana a la interpretación teatral, al radioteatro como género especializado, son las dos historias que se interpretan en *Las aventuras de Tintín*, donde, además, se puede tener una referencia visual en un *video podcast* en el que se realiza una interpretación en directo en La Casa Encendida, un centro cultural de Madrid. Se muestra la gestualidad de los actores y sus movimientos corporales para hacer más expresiva su interpretación vocal. Los rótulos de las escenas (voz corporativa de RTVE que sitúa al oyente en un espacio o tiempo) es lo único grabado en esta producción, pues la inclusión de los efectos se realiza en directo.

Todas estas interpretaciones están muy alejadas de las representaciones teatrales de la época dorada del radioteatro, con la búsqueda de la naturalidad y la interpretación audiovisual en la mayoría de las piezas analizadas. Sin embargo, la dicción y vocalización están mucho más cuidadas en las ficciones de RNE, con voces de actores de la casa y otras voces invitadas que prestan especial atención a la vocalización e interpretación para el medio sonoro.

#### 4.4. Utilización de radiosemas: palabra, música, efectos y silencio. Función de los planos

El diálogo es lo que hace avanzar a la acción en todas las producciones (*hearing*), a excepción de la adaptación a audiodrama de *Las aventuras de Tintín*, en la que existe un narrador que nos guía para conocer las distintas escenas de la producción sonora (*telling*). La función externa de la música es utilizada con valor ambiental o descriptivo en *Las aventuras de Tintín*, en las que

escuchamos música acorde a las situaciones que viven los personajes. En esta producción hay música emocional, en los momentos de mayor interés; anticipatoria, en situaciones de acción y misterio; y caracterizadora de distintos personajes como Hernández y Fernández, el millonario Rastapopoulos o el profesor Ciclón.

En todas las producciones cuya temática es el misterio (humor y misterio en *Las aventuras de Tintín y Adoleszentes*) la música juega un papel decisivo desde el punto de vista anímico, además de ser anticipativa en las escenas de tensión y en las que se establece una situación de clímax antes de resolver un momento de tensión, como en situaciones a las que se enfrentan la protagonista de *Blum*, los inspectores de policía en *La carga*, la fugitiva en *Malas decisiones* y los investigadores en *El sonido del crimen*. En la mayoría de las producciones no hay música cuando se producen escenas en las que lo más importante es el diálogo, a excepción de *Las Aventuras de Tintín*, que tiene un colchón musical permanente.

La música juega un papel clave en el *branded Blum*, en el que también destaca otro elemento de la narración, porque conocemos ciertas situaciones, personajes y misterios a través de ella. Los efectos son descriptivos y narrativos: reflejan acciones, en todas las producciones de la muestra analizada, a través de ellos conocemos situaciones de cada una de las escenas, y crean ambientes emocionales de forma expresiva junto a la música. *Adoleszentes* es una de las series que hace uso de los efectos ornamentales. La audioserie o audiolibro recibió el Premio Ondas por su diseño sonoro, con especial atención a los momentos de acción, disparos y sonidos de zombis, con efectos ornamentales que sirven de separación de las escenas sonoras y que son muy característicos de las producciones de Teo Rodríguez.

En *Las aventuras de Tintín*, los efectos son ornamentales cuando aparecen ciertos personajes, como los detectives o el profesor que se caracterizan por un determinado acompañamiento musical. Hay efectos descriptivos para anunciar ciertos momentos en determinadas escenas, como la recreación del ambiente de una noche en la que se desata una tormenta tropical o el sonido de las copas en una fiesta; y narrativos para indicar acciones, como el sonido de la avioneta en la que viaja Tintín o el lanzamiento de los personajes al mar. En esta producción hay muchos efectos que se realizan en directo y que generan emoción, acción y sentimientos en la audiencia/espectadores, gracias a la realización de Mayca Aguilera y la dirección de Benigno Moreno.

Por otra parte, los efectos sonoros tienen una función ilusoria cuando se producen en la mente de los personajes, como sucede en *Titania*, donde la protagonista escucha distintas voces distorsionadas o rememora hechos que le dan claves para desenmarañar la trama en la que se ve envuelta. Se detectan *glitches*, interferencias o errores electrónicos, para ponernos en situación con respecto a la Inteligencia Artificial o impactos para producir cambios dramáticos de escenas.

Los planos espaciales se distinguen mejor gracias a la tecnología, el sonido 360 o binaural, notable en *La carga*, *Recursos humanos*, *Malas decisiones*, *Blum* y *La niña fantasma*. Son planos en los que distinguimos dónde se produce la dirección del sonido, izquierda, derecha, y quién y en qué plano hablan los personajes en cada momento. Hay planos de

presencia en *Malas decisiones*, en los que se puede escuchar la distancia espacial de la protagonista y sus compañeros, con los que se comunica a través de una videoconsola. Lo mismo sucede en *Blum*, en cuya obra podemos percibir la presencia de los personajes en primer plano, a otros personajes en planos más alejados o en otras direcciones para mostrar distancia. Distinguimos también en esta obra los planos temporales de narración, que son aquellos en los que conocemos a uno de los personajes del pasado a través de una serie de grabaciones, que dan lugar al detonante de la trama. En *El sonido del crimen* las grabaciones recuerdan hechos pasados que analiza la inspectora de la serie para descubrir el caso. Y en *Adolescentes* se detectan estos planos en las persecuciones, cuando se acercan los *zombies* o hay personajes en otras estancias del instituto donde ocurren los hechos. Hay planos de intención en los momentos de introspección de la protagonista de *Titania*, y también se produce este fenómeno en *Blum*, donde la protagonista desvela su mundo interior y en los sueños de la protagonista de *Malas decisiones*.

En general, la distinción de espacios, planos, la adecuación de la música y el realismo de los paisajes sonoros y efectos logra que todas estas producciones gocen de una calidad que nada tienen que envidiar a otras producciones audiovisuales. La influencia de las series se aprecia en los guiones, con diálogos basados en la acción frente a la narración de los radiodramas propios del inicio del género.

#### 4.5. Variables de innovación

En cuanto a las variables de innovación destacamos la utilización del sonido binaural en las obras *La carga*, *La niña fantasma*, *Recursos humanos*, *Blum* y *Malas decisiones*. En *La carga*, la sensación es la de estar inmersos en una ficción cinematográfica, en la que se siente el sonido a través de la acción y los distintos planos espaciales. Es la obra que mayor efecto de inmersión sonora genera en el oyente. Realizada en el estudio profesional de grabación y postproducción Kilohercios & Decibelios, esta audioserie emplea todos los recursos del cine para crear el efecto que pretende: envolver al oyente y generar en su mente imágenes que deleiten su imaginación. Cuenta con más de 40 actores y 500 pistas de audio que la convierten en una superproducción (Martínez 1).

*Malas decisiones* es una ficción que, a excepción de su duración (en torno a 20 minutos), tiene muchas similitudes con las series televisivas. El sonido se escucha en distintas direcciones, en función de que hable la protagonista o los dos compañeros de videojuegos con los que la protagonista se comunica. Lo mismo sucede con *El sonido del crimen*, un pódcast en el que las interpretaciones de los actores y el diseño sonoro, con un cuidado tratamiento de los sonidos y planos, generan un interés en el oyente muy parecido al de cualquier serie de una plataforma OTT. Su estructura se asemeja a la de una miniserie, con seis episodios que terminan en clímax, aunque con menor duración, también en torno a 20 minutos. Lo mismo sucede con *Blum* y *Titania*, los dos *branded podcast* que son *thrillers* similares a miniseries, con la duración propia del *podcasting*, en torno a 20 minutos. Son innovadoras por el uso del sonido, con escenas sonoras descriptivas, narrativas adictivas en cuanto a sus tramas y muy

introspectivas en cuanto al uso de los planos, la música emocional y los efectos con una función expresiva, creando un ambiente que apela a los sentimientos.

*Recursos humanos* y *La niña fantasma* son obras más experimentales, en las que el sonido binaural genera una sensación de ansiedad, crea expectación, sobresalta e impacta en el oyente. Finalmente, la obra que tiene un lenguaje más radiofónico y se acerca más al radioteatro es la pieza *Las aventuras de Tintín*, cuya innovación tiene que ver con que es una obra que, a pesar de durar cerca de dos horas, se visualiza en la plataforma de RTVE y nos ofrece la posibilidad de observar el trabajo de los actores frente al micro, la realización que se produce ante el público y en directo frente a la audiencia que ha asistido a ver la obra en La Casa Encendida. Comprobamos que la implementación de nuevas tecnologías ha favorecido el efecto inmersivo de todas las producciones y ha logrado ilustrar a través del sonido escenas que pueden adaptarse con facilidad tanto a la gran pantalla como a las producciones de las series televisivas.

## 5. Conclusiones

El pódcast de ficción se ha perfeccionado gracias a las innovaciones tecnológicas: no solo por el sonido binaural, que genera una sensación espacial más cercana a las ficciones audiovisuales, sino también gracias a la incorporación de la imagen en los *video podcasts* o el logro de efectos más realistas que nos hacen disfrutar de estas obras como si se tratara de superproducciones televisivas o cinematográficas. Si comparamos estas ficciones con el radioteatro clásico, comprobamos cómo se cuida el diseño de las escenas gracias al realismo de los paisajes sonoros y efectos que nos permiten distinguir la ambientación, crear imágenes mentales por las que discernimos las secuencias y escenas de la ficción. La calidad del sonido y escuchar en 8D mejora nuestra capacidad de atención y fomenta que captemos aspectos que nos pasarían por alto si no tuvieran esa capacidad inmersiva. Esto, a su vez, genera imágenes que asociamos a obras audiovisuales como las series televisivas de éxito en las plataformas o películas de suspense, que desarrollamos gracias a la fidelidad del sonido, con situaciones, personajes y experiencias reales que podemos construir mentalmente.

No solo la técnica, igualmente la creatividad contribuye a la mejora de la calidad de estos pódcast de ficción con la elaboración de guiones más cercanos a modelos cinematográficos, con temáticas de actualidad y estructuras similares a las de las series y películas. En las secuencias y escenas, el diálogo contribuye a que la acción avance frente al radioteatro tradicional, en el que había una mayor presencia de narradores externos. Esa creatividad se ve reforzada por la escucha unipersonal, en la que el oyente/usuario vive una experiencia muy gratificante, ya que disfruta de los elementos sonoros (palabra, música, diálogos y el propio silencio) de forma inmersiva a través de sus auriculares.

Una adecuada dirección de actores logra que las interpretaciones se hagan pensando en el sonido, pero se marcan también las actuaciones con mayor naturalidad: no hay un engolamiento como antaño, ni se remarcan en exceso las palabras para que sean perfectas como en el radioteatro del siglo pasado. A través del análisis se detecta una interpretación vocal más

cuidada que la de series o películas, en la que el movimiento del cuerpo y la imagen dejan a un lado este aspecto. En estas ficciones se trabaja la voz y, a través de ella, la interpretación, e incluso se aprecia el esfuerzo que realizan los actores de la pequeña y gran pantalla, como Antonio Resines o Ana Castillo, que se esmeran en la vocalización y muestran su actuación mediante la entonación, el ritmo y la modulación de la locución. Es una cuestión que se encuentra mucho más trabajada en las piezas de Radio Nacional de España, que presta especial atención a la vocalización e interpretación actoral frente al micrófono.

El diseño sonoro se trabaja de forma paralela al guion, con la creación de escenas que están marcadas por los radiosemas que, como identificábamos en la metodología hace referencia a la música, los efectos y el propio diálogo. También se cuida la utilización del silencio, que indica el cambio de las escenas o secuencias. Se constata la presencia de efectos y músicas que generan un sello particular de cada creador, como en las obras de Teo Rodríguez (*Adoleszentes*), en las que hay efectos ornamentales que subrayan determinadas pausas o puntos y generan interés en el oyente por seguir la trama. Las ficciones de RNE tienen ese rasgo diferenciador, con una gran riqueza en la utilización de los radiosemas, en especial de la música y efectos, que se encajan con un esmero casi artesanal en todo el proceso de interpretación, realización y puesta en escena de sus obras, como en *Las aventuras de Tintín*.

Esta investigación responde a un estudio de casos y para conseguir resultados más concluyentes sería necesario ampliar la muestra, pero a través del corpus analizado se aprecia el interés de las plataformas por ofrecer productos de calidad. Se trata de formatos en los que se trabaja el guion, la interpretación, se realiza un perfeccionado uso de los radiosemas y se añade un plus con los avances tecnológicos como el sonido 360, entre otros. En futuras investigaciones se podría ampliar la muestra analizada, las plataformas y emisoras en las que se emiten, y utilizar más variables de análisis. Además, se podrían comparar obras de radioteatro de épocas anteriores con estas producciones para afirmar con mayor rotundidad la categoría de «cine sonoro» de estas últimas producciones.

Para concluir, podemos afirmar que la proliferación de producciones audiovisuales, como las series de ficción de las plataformas digitales, han contribuido favorablemente a la evolución del género de ficción en las plataformas de audio *online*, que están realizando una apuesta por estos formatos con una considerable inversión en sus producciones. Sin embargo, y como rasgo diferencial frente a otras producciones audiovisuales, los recursos son mucho menores por las propias características intrínsecas de las producciones sonoras.

## Referencias

- Afuera, Ángeles. «La extinción del género dramático de la radio de la Transición (1970-1980)». *El Radioteatro: olvido, renacimiento y su consumo en otras plataformas*, coordinado por Paloma López Villafranca y Silvia Olmedo Salar, Salamanca: Comunicación Social, 2020, pp. 39-60.

- Afuera, Ángeles. *Aquí, Unión Radio: crónica de la primera cadena española (1925-1939)*. Madrid: Cátedra, 2021.
- Aguilera, Mayca e Isabel Arquero Blanco. «La ficción sonora y la realización en directo: el reto de RNE». *Área Abierta*, vol. 17, n.º 1, 2017, pp. 117-146.
- Berry, Richard. «A Golden Age of Podcasting? Evaluating Serial in the Context of Podcast Histories». *Journal of Radio & Audio Media*, vol. 22, n.º 2, 2015, pp. 170-178.
- Gómez, Sara, Mario Alcudía Borreguero y José María Legorburu Hortelano. «Radio y pódcast: la nueva vida de la ficción sonora en España (2012-2021)». *Austral Comunicación*, vol. 11, n.º 2, 2022, pp. 1-30.
- Gordillo Álvarez, Inmaculada. «El cine de senderos bifurcados: propuesta metodológica para el análisis narrativo del discurso de historias múltiples». *Guiónactualidad*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2008, pp. 1-11.
- Guarinos, Virginia. *El teatro radiofónico. Una narración radiofónica inaudible*. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 1999.
- Guarinos, Virginia. «La ficción monumental de la radio actual en España. Las adaptaciones sonoras cinematográficas». *Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación*, vol. 4, n.º 7, 2017, pp. 137-148.
- Hernando Lera, Marta, Nereida López Vidales, y Leire Gómez Rubio. «Ficción radiofónica en tiempos de crisis: Ficción sonora de RNE (2009-2015)». *Historia y Comunicación Social*, vol. 25, n.º 1, 2020, pp. 113-123.
- Herrero Morales, Saida. *Narrativa ad infinitum: la narrativa transmedia de Doctor Who*. Trabajo de Fin de Grado, Universidad de Sevilla: 2015.
- Heyer, Paul. «Orson Welles' War of the Worlds Broadcast». *Communication in History*. New York: Routledge, 2018, pp. 219-224.
- Kawashima, Takashi. «Miners, Wales and the BBC Radio Drama Richard Hughes's Danger». *Journal of Radio & Audio Media*, vol. 31, n.º 1, 2022, pp. 1-16, <https://doi.org/10.1080/19376529.2022.2046584>. Acceso 8 octubre 2024.
- López Villafranca, Paloma. «Estudio de casos de la ficción sonora en la radio pública, RNE, y en la plataforma de pódcast del Grupo Prisa en España». *Disertaciones: Anuario electrónico de estudios en Comunicación Social*, vol. 12, n.º 2, 2019, pp. 65-78.
- López Villafranca, Paloma y Silvia Olmedo Salar. *El Radioteatro: Olvido, renacimiento y su consumo en otras plataformas*. Salamanca: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 2020.
- Martínez Carazo, Piedad Cristina. «El método de estudio de caso: estrategia metodológica de la investigación científica». *Pensamiento & gestión*, n.º 20, 2006, pp. 165-193.
- Martínez, Silvia. «La audificación de la información o cómo los medios incorporan el audio en sus estrategias de distribución». *COMeIN: Revista de los Estudios de Ciencias de la Información y de la Comunicación*, n.º 129, 2023, <https://comein.uoc.edu/divulgacio/comein/es/numero129/articles/s-martinez-l-audificacion->

[de-la-informacio-o-com-els-mitjans-incorporen-l-audio-en-les-seves-estrategies-de-distribucio.html](#). Acceso 8 octubre 2024.

- Olmedo Salar, Silvia y Paloma López Villafranca. «Análisis comparativo de “pódcasts” y series televisivas de ficción. Estudio de casos en España y Estados Unidos». *Index comunicación: Revista científica en el ámbito de la Comunicación Aplicada*, vol. 9, n.º 2, pp. 183-213.
- Perryman, Neil. «Doctor Who and the Convergence of Media: A Case Study in Transmedia Storytelling». *Convergence*, vol. 14, n.º 1, 2008, pp. 21-39.
- Rodero Antón, Emma, M<sup>a</sup> Jesús Espinosa de los Monteros y Aurora Pérez Maíllo. «Ficción sonora en el ecosistema digital». *La transformación digital de la radio. Diez claves para su comprensión profesional y académica*, coordinado por Luis Miguel Pedrero Esteban y José María García Lastra-Núñez, Madrid: Tirant lo Blanch, 2019, pp. 151-171.
- Rodríguez Ortiz, Raúl. «Las tres etapas del radioteatro en Chile: de la época dorada al nuevo auge de las series de ficción». *Index. comunicación: Revista científica en el ámbito de la Comunicación Aplicada*, vol. 9, n.º 2, 2019, pp. 55-73.
- Rodríguez Pallares, Miriam. «Reutilización de la ficción sonora en la Cadena Ser. El caso de Podium Podcast». *Área Abierta*, vol. 17, n.º 1, 2017, pp. 83-97.
- Sánchez Gómez, José Luis. «Funciones y características de la música en la ficción sonora en el caso de RNE y Podium Podcast». *Popular Music Research Today: Revista Online de Divulgación Musicológica*, vol. 4, n.º 1, 2022, pp. 163-179.
- Sandín Esteban, María Paz. «La enseñanza de la investigación cualitativa». *Revista de Enseñanza Universitaria*, n.º 21, 2003, pp. 37-52.
- Sellas, Toni. «¿Revoluciona el podcasting la comunicación?». *Blogs y periodismo en la red*, coordinado por Jesús Miguel Flores Viva y Mariano Cebrián Herreros, Madrid: Fragua, 2007, pp. 459-469.
- Torres Figueroa, Oneibys y Elizabeth González Ocaña. «Radionovela: lágrimas, susurros y una felicidad siempre pospuesta». *Pangea. Revista de Red Académica Iberoamericana de Comunicación*, vol. 2, n.º 1, 2011, pp. 159-170.
- Yin, Robert K. *Case Study Research: Design and Methods (Applied Social Research Methods)*. California: Sage Publications, 2014.



## **MELODÍA EN PALABRAS. EL ENFOQUE MUSICAL DE GERARDO DIEGO EN SU POESÍA**

Paula García Andúgar  
*Université Paul Valéry, Montpellier III*

Fecha de recepción: 12/09/2023

Fecha de aceptación: 18/06/2024

### **Resumen**

La poesía sonora es un fenómeno especialmente influyente en el desarrollo de las representaciones artísticas del siglo XX vinculadas a la exploración y re-representación de la sonoridad. Estas creaciones poéticas se han expandido notablemente, ampliando sus campos de representación desde la poesía sonora, el radio-arte, el arte sonoro interactivo o el arte sónico, entre otras nuevas manifestaciones integradas en el amplio campo del arte sonoro. La poesía sonora constituye un género del arte acústico o arte sonoro que habita la frontera intermedia entre la poesía y la música, movilizandoo numerosos órganos del lenguaje: la oralidad, la respiración, el cuerpo y todas las dimensiones sonoras del aparato fonador usado como materia para la creación artística.

El presente trabajo establece cuáles fueron los supuestos que antecedieron a la configuración de esta disciplina, al mismo tiempo que presta atención a sus principales características y sus primeros pasos en el terreno español. El objetivo que se persigue es vincular cómo estas nuevas experiencias interartísticas encuentran un correlativo en los poemas-partituras del santanderino Gerardo Diego. Para ello se procederá al análisis interdisciplinar de cuatro poemas de su etapa ultraísta para adentrarnos en la plasmación del análisis del mundo sonoro en la poesía de este miembro del grupo poético del 27.

**Palabras clave:** poesía sonora, poetización de la música, Gerardo Diego, vanguardias, tonalidad, figuras de sonido.

## MELODY IN WORDS. GERARDO DIEGO'S MUSICAL APPROACH TO HIS POETRY

### Abstract

Sound poetry has been a particularly influential phenomenon in the development of 20<sup>th</sup> century artistic representations linked to the exploration and re-representation of sound. These poetic creations have expanded, broadening their fields of representation. Sound poetry, radio art, interactive sound art, and sonic art are some of the new manifestations that have been included within the broad domain of sound art. Sound poetry constitutes a genre of acoustic art or sound art that inhabits the intermediate space between poetry and music, mobilizing all elements of language: orality, breathing, the body, and all the sonorous dimensions of the phonatory apparatus, used as material for artistic creation.

This study establishes the assumptions that preceded the formation of this discipline, while also focusing on its main characteristics and early development in Spain. The aim is to explore how these new inter-artistic experiences find a correlative in the score-poems of the Santander poet Gerardo Diego. To this end, an interdisciplinary analysis of four poems from his ultraist period will be conducted to delve into the exploration of the sonic world in the poetry of this Generation of '27 poet.

**Keywords:** Sound Poetry, Poetisation of Music, Gerardo Diego, Avant-garde, Tonality, Sound Figures.

### 1. Los antecedentes de la poesía sonora del siglo XX

Los primeros trabajos en torno al arte sonoro no son composiciones creadas por expertos del ámbito de la música, sino que se trata sobre todo de artistas provenientes del campo de las artes plásticas que exponen sus trabajos en museos y salas de exposiciones, alejándose así de los espacios propios de la música como las salas de concierto.

El concepto de arte sonoro (*sound art*, *audio art*, *klangkunst* o *art sonore*) nace como una aproximación a las tendencias, llevadas a cabo por el arte contemporáneo de las últimas décadas, de incluir el elemento auditivo en diferentes muestras. Sin embargo, las prácticas que se corresponden con las características propias de este arte tienen su origen en el dadaísmo.

El ruido en el dadaísmo sugiere una conexión directa entre este, el ruido, la experimentación sonora y la experiencia auditiva. Así lo expresa Fernández Campón en su trabajo sobre la experimentación sonora y la disrupción de las convenciones artísticas a través de poemas fónicos:

En este momento no importa el contenido ni el sentido de lo que se dice, pues el presente más enfático hace desaparecer el lenguaje como mera excusa para respirar. Si los especialistas interpretaban la ruptura del lenguaje en Dadá como ironía respecto al lenguaje de la comunicación

y de la prensa, nosotros interpretamos el ruido en Dadá como la instauración del respirar que hace suspender la comunicación en el seno fonotópico. (Fernández Campón 146)

En otras palabras, el lenguaje y el ruido no buscan transmitir un mensaje específico, sino que funcionan como una manera de interrumpir la comunicación habitual y explorar nuevas realidades sonoras.

Estas primeras manifestaciones utilizan el sonido como eje vertebrador determinando obras del ámbito artístico, de modo que se pretende legitimar la inclusión del ruido dentro de la imagen y también crear una nueva materia: el arte sonoro. Será en los años noventa del siglo pasado cuando empiece a aparecer en algunos tratados el término '*sound art*'.

Con la posmodernidad entra en crisis la necesidad de definir (ya no es un problema artístico preguntarse, ¿qué es el arte?), dado que una definición genera un discurso universal dominante, siempre en crisis nada más se reformula, y rebasando sus límites por nuevas prácticas. (Molina Alarcón 236)

La reflexión en torno a los nuevos horizontes en la reformulación y aproximación hacia una nueva experimentación puede ceder su interés en su propia capacidad de producir un nuevo producto, independientemente de su teorización. Sin embargo, no siempre sucede así, como es el caso de los géneros híbridos, que han existido desde la Grecia clásica, y que fueron practicados masivamente durante las vanguardias de los años veinte, hasta alcanzar la categoría de género en la postmodernidad.

Las diferentes artes que han atravesado periodos de renacer estético encuentran una justificación a estas nuevas estéticas de creación en las mismas obras, a través de la asimilación y práctica de estas formas artísticas mixtas.

En el ámbito de la creación poética basada en los recursos sonoros de la lengua, los artistas buscan trascender las exploraciones meramente sonoras para abrir un camino que conduzca a una nueva categoría artística. La poesía sonora, el radio-arte, el arte sonoro interactivo y el arte sónico se han integrado recientemente en el extenso campo del arte sonoro, cada uno aportando enfoques únicos y complementarios.

Esta modalidad poética se presenta como una forma de expresión que adentra al individuo en los misterios intrínsecos del lenguaje y el sonido, llevando la experiencia más allá de las palabras escritas o habladas. En este contexto, la poesía sonora fusiona elementos de la música, la *performance* y la tecnología para orquestrar experiencias multisensoriales que desafían las convenciones poéticas tradicionales. A través de esta innovadora aproximación, el receptor es conducido hacia un viaje perceptivo y conceptual único, ampliando las posibilidades de la expresión artística contemporánea.

Dichos fundamentos se apoyan en una serie de teorías y corrientes artísticas relevantes. Entre ellas, se destaca la perspectiva de Enzo Minarelli, quien resalta la conexión intrínseca entre lo sonoro y lo poético. Asimismo, Philadelpho Menezes incide en la experimentación con los aspectos sonoros del lenguaje. Por otro lado, figuras pioneras como Raoul Hausmann y Kurt Schwitters exploraron la poesía fonética en los movimientos Dadá y MERZ,

respectivamente. Martín Gubbins, a su vez, profundiza en la relación entre lo sonoro y lo poético en la poesía sonora contemporánea.

Estas concepciones coinciden para definir la poesía sonora como una práctica artística que desafía los límites del lenguaje y el sonido, e invitan al oyente a explorar nuevas esferas de percepción y significado.

Si nos remitimos al ámbito español comprobamos cómo esta forma de experimentación en diferentes niveles encuentra en este contexto artístico personalidades que se apoyan en sus ideas respecto a la importancia del aspecto sonoro del lenguaje. Siguiendo esta línea, encontramos al poeta catalán Joan Salvat i Papasseit, quien realizó algunos poemas abiertamente considerados como fónicos en la línea de las palabras en libertad futurista<sup>1</sup>; y si nos adentramos en el campo de la apertura y la experimentación poética a nivel general, encontramos el claro ejemplo de Vicente Huidobro, quien destaca predominantemente en sus aportaciones en poesía visual.

Esta última también ejerce una gran importancia en la poesía ya que muchas veces funciona como soporte que permite la puesta en escena de esta mediante procesos fonéticos como el cántico o la recitación<sup>2</sup>.

Queremos dejar claro que la poesía sonora aún depende del soporte físico para su expresión, aunque se enfoca más en los ritmos y la forma en que se recita, en lugar de en el significado de las palabras. Este enfoque no es exclusivo de la poesía sonora, pero se destaca en ella debido a su conexión con la tradición oral, donde la transmisión de la palabra hablada es fundamental. Tanto la poesía como la música comparten este punto de convergencia en sus orígenes.

Continuando con nuestro breve recorrido por la sonoridad en el ámbito español encontramos un antecedente cercano a esta tendencia en la figura de Ramón Gómez de la Serna, que resalta por ser el introductor de la vanguardia en España tras haber procedido a la traducción al castellano del *Manifiesto del Futurismo* (1909) de Filippo Marinetti y a la creación de un nuevo género literario: la *greguería*. Estas composiciones eran básicamente aforismos o textos breves que pretendían evocar sonidos cotidianos, a menudo humorísticos, mediante el uso de metáforas.

La conexión entre las greguerías y la poesía sonora radica en su enfoque en la experimentación con el lenguaje y la exploración de la sonoridad de las palabras. Aunque las greguerías no se expresan oralmente de la misma forma que la poesía sonora, comparten la búsqueda de evocar sensaciones a través de la combinación de palabras y la creación de imágenes sonoras.

Tras la presentación del movimiento de vanguardia al público literario español, otras corrientes de origen hispánico se introdujeron en el panorama cultural de la época. Una de estas corrientes fue el creacionismo, fundado por el poeta chileno Vicente Huidobro, que

---

<sup>1</sup> Su poema «Romàntica» de 1925 es un claro ejemplo. Esta pieza se construye en torno a la topografía y onomatopeyas que le conceden ese carácter sonoro indispensable.

<sup>2</sup> «Kikakoko», publicado en 1897 por el artista Paul Scheerbart, es considerado el primer poema visual y sonoro desde la creación del concepto.

revolucionó la poesía al proponer que el poeta debía ser como un «pequeño Dios», capaz de crear un propio mundo con las palabras, en lugar de simplemente imitar la realidad. Esta idea radical dio lugar a una poesía más abstracta y simbólica, donde la forma y el contenido se fusionaban para generar nuevas significaciones.

Por otro lado, el ultraísmo (corriente de la que también formó parte el autor anteriormente citado), impulsado por figuras como el argentino Jorge Luis Borges y el español Guillermo de Torre, emergió como una reacción contra el modernismo y el romanticismo decadente. Influenciado por movimientos europeos como el futurismo y el dadaísmo, el ultraísmo se caracterizó por una búsqueda de la concisión y la eliminación de lo ornamental. Los ultraístas veían el arte como un juego intelectual y visual, y promovían la libre asociación de imágenes y el uso de metáforas novedosas, lo cual abría nuevas posibilidades expresivas en la poesía.

Ambos movimientos proporcionaron a los poetas españoles de la época, incluidos miembros destacados del grupo poético del 27 como Gerardo Diego, la oportunidad de experimentar con el lenguaje de formas sorprendentes. Esta experimentación no solo se limitó a la escritura, sino que también se extendió al ámbito sonoro y musical, lo cual permitió a los poetas crear obras donde la poesía, los sonidos y la música se entrelazaban en una sinergia artística.

El santanderino tuvo un sentido musical de la composición poética que no se había dado en nuestras letras desde los tiempos de Góngora, buscando orden, serenidad y equilibrio en sus versos. Por medio de la utilización de la forma clásica del soneto, su técnica musical es apreciable en obras como *Versos humanos*, *Alondra de verdad* y *Ángeles de Compostela*. (López Castro 56). Sin embargo, la huella de la experimentación no se limita a unos pocos poemarios.

El presente estudio no pretende agotar todos los aspectos de la poesía sonora ni trazar todas las conexiones posibles entre poesía y sonido. Más bien, se propone subrayar la importancia del elemento sonoro-musical en la concepción poética de Gerardo Diego, mostrando cómo este componente es fundamental en su obra y en el desarrollo de la poesía sonora. Para ello, se analizarán algunas de sus composiciones, como «El eco de Ramales», «Noche de Reyes», «Calle del Rincón» y «La trucha»<sup>3</sup>, las cuales permiten vislumbrar cómo el ámbito sonoro se integra en sus versos, dotando a su poesía de una dimensión única que enriquece la experiencia estética del lector y del oyente.

A través del análisis de estos poemas, se ilustrará de qué manera Diego explora y explota las posibilidades del sonido, no solo como un recurso estilístico, sino como un elemento estructural que refuerza el contenido y el sentido de su poesía. En este contexto, la obra del poeta santanderino se erige como un testimonio de la potencialidad del sonido en la poesía, conectando con la tradición de la poesía sonora y al mismo tiempo avanzando hacia nuevos territorios expresivos.

---

<sup>3</sup> Los poemas citados, «El eco de Ramales», «Noche de Reyes», «Calle del Rincón» y «La trucha» han sido leídos en la edición de las obras completas de Gerardo Diego, publicadas por Alfaguara en 1996.

## 2. La importancia tonal en «Noche de Reyes» y «El eco de Ramales»

El primer poema que nos interesa en este apartado forma parte de *Manual de espumas* y está dedicado a José Díaz Fernández, escritor y político español republicano exiliado en Francia tras la victoria de los nacionalistas en España. En él se representa la escena de la Noche de Reyes en la cual cada uno de los personajes mencionados cumple una función dentro del contexto. Pero si bien es cierto que los papeles que desempeña cada personaje cumplen un rol fundamental en la creación de una imagen que desemboca en la figura de un borracho bajo una farola («ni el farol al borracho le sirve de cuna»), es difícil comprender la intención del autor al evocar una estampa tan presente en su repertorio personal que suele evocar con dicha y alegría –la niñez, la reflexión, el vaivén esperanzador de la luna, el viaje–, pero que aquí se nos presenta de una manera muy distinta.

Son muchos los motivos expresados por Diego que nos avisan de un final desalentador: «han olvidado su único estribillo», como representación de la falta de ánimo a continuar la canción; «hoy no vendrá la luna», donde menciona la luna que está presente en el espectro de la noche velando por nosotros y que es a su vez símbolo de la inspiración y la belleza; «las casas melancólicas se peinan los tejados | y una de ellas se muere sin que nadie se entere», constituye un elemento de tristeza y despropósito. La pregunta que debemos hacernos llegados a este punto es: ¿por qué Gerardo Diego, poeta amante de la tradición cristiana y valeroso predicador de la dicha encontrada en la religión, elabora un poema que evoca la Noche de Reyes tan desesperanzador? Si continuamos avanzando en nuestra lectura, encontramos la respuesta en el tercer verso: «se ha callado la rueda en mi bemol».

Tradicición y modernidad, música y poesía, son experiencias que se entrelazan de manera profunda, como se observa en numerosas composiciones del poeta. La integración de las características distintivas de cada una puede ampliar su campo de acción e invitarnos a una reflexión más profunda.

La elección de esta tonalidad, mi bemol, no viene dada en vano, pues si atendemos a la psicología del pensamiento musical comprobamos que el amplio sistema formado por las tonalidades mayores y menores cumple con un principio de actividad, de relación, de unidad y de significado. Dicha idea nos lleva a comprobar la existencia de una relación directa entre la intencionalidad implícita de la música y su materialización en el poema.

De hecho, la influencia del conocimiento y la experiencia en la percepción es crucial ya que influye en cómo el cerebro agrupa y organiza los datos sensoriales que se le presentan. El conocimiento del estilo y la forma permite una percepción más clara y precisa, «porque la atención, que concentra la energía en una parte específica del campo, refuerza su articulación si no es tan articulado como debería ser» (Koffla, en Meyer 123).

Esta relación entre el pensamiento musical y la función poética se remonta a la llegada del Romanticismo europeo:

Cuando Robert Schumann afirmó que el Lied es un poema «traducido en materiales musicales más sutiles», decía lo mismo que Roman Jakobson, que refirió a la «trasposición intersemiótica de un sistema de signos a otro». *Wort-Ton-Drama* de Wagner es el espacio en el que de hecho

actúan diferentes formas de arte, o el punto de encuentro de varios sistemas de signos, pero ha sido estudiada rara vez y sólo parcialmente como un conjunto en sus conexiones intersemióticas. (Dalmonte 95)

De la primera parte de esta cita extraemos que tanto la figura del compositor como la del lingüista, en su esfuerzo por preservar y expandir su disciplina, se asemejan en términos de funcionalidad dentro de su ámbito. Ambos trabajan con sistemas de signos que se interrelacionan para construir una nueva experiencia, la cual generalmente debe ser comprendida en su totalidad para adquirir un significado pleno.

La poesía, al basarse en el uso poético de los sonidos de las palabras, utiliza las figuras retóricas atendiendo a propósitos como las diferencias en la acentuación de las palabras, la longitud de las mismas, etc. Del mismo modo que un músico dispone las notas en una partitura añadiendo calderones o acentos sobre ellas para subrayar un determinado efecto. De ahí que el autor André Martinet proponga el concepto de «expansión» para aludir a cualquier elemento suprasegmental añadido a una oración que no cambia las relaciones y las funciones de los elementos previos, pero que añade matices en su significado.

La tonalidad de mi bemol mayor está destinada a representar la devoción y el amor, pero también la crueldad y la dureza, así como se utiliza para jugar con la experimentación de la música sacra en la cual la música conversa con Dios.

Entre algunas de las piezas orquestales que utilizan dicha tonalidad para este fin podemos destacar la *Sinfonía n.º 5 en mi bemol mayor, Op. 82* de Jean Sibelius, donde el compositor emplea la tonalidad de forma oscura y con un sentido trágico para crear una obra llena de contrastes y momentos dramáticos; y *Réquiem en mi bemol mayor, Op. 23* de Hector Berlioz, que contiene pasajes donde se representan el juicio final y el temor a la ira divina.

Podemos observar claramente cómo usar una tonalidad específica en la música para expresar que una idea particular está relacionado con el análisis de obras aparentemente no musicales. Esta relación entre el análisis tonal y expresiones artísticas como la poesía se vuelve evidente al examinar obras que, a primera vista, no parecen tener vínculos con la música:

Muy pocas veces los autores hacen referencia directa a los afectos y tonos; en la inmensa mayoría de los casos éstos sólo se perciben a través de la plasmación de una sensación o una circunstancia y sólo en algunas artes (literatura, pintura, escultura) mediante la creación de figuras, de su actitud o comportamiento y del ambiente en el que se mueven. No obstante, también hay afectos y tonos en las artes no verbales y ocasionalmente no figurativas, baste pensar en la música, la pintura y la escultura; pueden expresarse a través de movimientos, gestos y mímica, en la danza o a través de un simple trazo de pincel en una pintura no figurativa. (Spang 395)

En lo que a nuestro estudio respecta, esta convergencia entre música y poesía se produce mucho antes de los poemas de Diego. Aunque la creación de un campo de estudio dedicado a las investigaciones en torno al arte sonoro sea un dominio más bien joven, empezamos a ver sus primeros inicios ya con el surgimiento de la música programática.

Beethoven, a partir de *Egmont* (1810), fue considerado como uno de los representantes más importantes y el primero de este nuevo tipo de arte simbólico que tiene por objetivo evocar

ideas, sentimientos o imágenes en la mente del oyente, al contrario de lo que sucedía con la música absoluta desprovista de ninguna referencia particular a la propia música. Esta es una de las razones por las que podemos afirmar que, aunque las relaciones entre la música, el sonido y la poesía se remonten a tiempos tan antiguos como la invención de la misma poesía, durante el periodo del Romanticismo presenciamos un resurgir de las afinidades entre estas formas de expresión artística.

A propósito del contexto en el que se produce este interés entre la unión de la música y el texto, Vela aclara que tampoco resulta un hecho aislado la circunstancia de que la unión, nuevamente, entre música y palabra, coincida con el despertar social (y económico) de la burguesía europea:

Así pues, el arte de los sonidos comenzó a completarse con un soporte literario [...] a fin de aproximarlos al gran público, conocedor, sin duda, de algunos de los textos inspiradores, de ahí su función conductora. La literatura y, en concreto, la poesía, sirvió de instrumento para descifrar, de algún modo, el enigma expresivo de los sonidos y para acercar la música a los escépticos, a través de un medio relativamente accesible. (Vela 24)

De este modo demostramos cómo los giros musicales de «Noche de Reyes» amplían el análisis y lo conducen hacia una aproximación sonora que descifra el poema.

Algo muy similar sucede en el segundo poema recogido en *Santander, mi cuna, mi palabra*, «Eco de Ramales», en el que nos basamos para corroborar esta idea donde, recurriendo a otro de los juegos típicos de la poesía dieguina, el poeta elabora un poema que eleva las posibilidades de la poesía y de la sonoridad. La rima consonante variable en cada una de las estrofas se reorganiza de forma que los versos componen una estructura de pregunta-respuesta donde las combinaciones de las letras dan lugar a una nueva palabra que nos ayuda a delimitar el espectro compositivo en torno al cual giran sus versos: él mismo, el viento, el engaño y las artes, entre otros.

Hacia el final, vemos mencionada la figura del compositor y organista francés César Franck, seguida de una notación musical que se corresponde con su *Sonata para violín y piano* en la mayor (si do# la sol# fa# mi), de su respuesta en eco y de una intervención del poeta donde asemeja esta breve composición a sí mismo.

Como bien se indica en el catálogo publicado por la Fundación Juan March en 2021 bajo el título *El universo musical de Gerardo Diego*, en sus poemas suenan notas de más de cinco docenas de músicos, desde los juglares de Alfonso X el Sabio y el viejo amigo Martín Códax, pasando por César Franck, Gabriel Fauré, Claude Debussy («Nubes», «L'après-midi», «Iberia»), hasta el clave de Wanda Landowska o el violín de Ida Händel.

En el libro *Poesía de lo imposible* de Ramón Sánchez Ochoa comprobamos que, efectivamente, el empleo de estas notas no es en balde y que el poeta reproduce conscientemente, en esta última sección de su poema, una parte del último movimiento de la *Sonata para violín y piano* del compositor francés César Franck.

El fragmento citado no es otro que la melodía cantada años atrás en la sierra de Aitana, procedente del último movimiento, «Allegro poco mosso», de la *Sonate pour violon et piano* en la mayor de

César Franck. El procedimiento empleado se repite en otros poemas dieguinos: el autor introduce en sus versos una cita musical, que se convierte en parte integrante del texto, a la manera de los *collages* musicales observados en los cuadros de los pintores cubistas<sup>4</sup>. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en estos lienzos, el fragmento no aparece sobre el papel pautado sino transcrito en sílabas guidonianas, acompañadas en ocasiones por unos signos gráficos –guiones, unión de notas, signos de puntuación, espacios en blanco– que tratan de reproducir visualmente algún parámetro musical, en este caso la entrada en canon a la octava de la melodía en el piano y el violín. (Sánchez Ochoa 160)

Una vez más, la reconfiguración del poema en torno a una melodía (y por ende también su tonalidad) se asocia, desde el surgimiento del concepto de «personalidad» musical que tuvo su mayor apogeo durante el siglo XIX, con la esperanza de ver algo nuevamente después de su partida, correspondiéndose de este modo con el principio funcional del eco, que hace referencia al mito de Eco y Narciso.

La función poética, inicialmente defendida y definida por Jakobson como una de las seis funciones del lenguaje destinada a producir un efecto estético en la imaginación del receptor, ha sido ampliamente acogida tanto en el ámbito estructuralista como en la poesía. En el nivel gramatical, observamos que estos paralelismos entre el significante y el significado se someten a una reconstrucción de su intencionalidad, la cual adquiere aún más importancia y profundidad.

De la misma manera que los rasgos suprasegmentales del lenguaje se expanden en la poesía y se convierten en «figuras de sonido» en el momento de la *pronuntiatio*, si miramos hacia la *dispositio* de un poema nos damos cuenta de que la organización gramatical se expande en «figuras gramaticales» (Jakobson 93). Sin embargo, comprobamos que nuevas ideas de acuerdo con los fenómenos de transposición de un arte a otro han de tenerse en cuenta.

La pregunta que se nos presenta después de esta reflexión gira en torno a cómo las figuras gramaticales se presentan en la poesía cuando la música es poetizada. ¿Se expanden? ¿Se transforman? ¿Se desprenden de algunas de sus características para integrar así un nuevo plano más acorde a su naturaleza?

Lo que resulta evidente es que la capacidad de análisis poético es inseparable de la competencia musical para entender una gran proporción de los trabajos en verso de Gerardo Diego. Música y poesía son en muchos casos equiparables e inseparables, ya sea por el juego fonético de las palabras empleadas, que ya de por sí constituye un gran factor sonoro-musical, o por la incorporación de grafías musicales en sus poemas. El resumen de todas las características típicamente vinculadas a estos ámbitos de intervención nos dará la clave para una nueva comprensión del poema.

Dalmonte afirma que la influencia de la poesía es perceptible incluso en personas analfabetas de una manera subliminal: «Uno podría no saber nada de gramática [...] pero

---

<sup>4</sup> Véanse, por ejemplo, otras citas musicales en los poemas: «La trucha» [Soria, Santander – Madrid, Zúñiga (Col. «El Viento Sur»), 1948], *Obras completas. Poesía. Tomo III*. Edición preparada por Gerardo Diego. Edición, introducción, cronología, bibliografía y notas de Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Alfaguara, 1996, p. 447, que incorpora una cita de Schubert; o «Calle del Rincón», *Obras completas. Poesía. Tomo III*, p. 950, poema incluido en la sección *Hojas*, con un fragmento del conocido pasodoble taurino *Gallito*.

automáticamente siente si un poema es cohesivo o dispersivo [...], ya sea uno capaz de analizar un poema estructuralmente o no, percibe de todas las formas las principales líneas de su construcción, su forma» (12). Demuestra que el sentido mismo de la obra es independiente de un análisis afianzado en un conocimiento más complejo y que la poesía, como la música, posee la capacidad de nutrir el espíritu del lector desde una primera lectura o escucha.

Volviendo a «El eco de Ramales», comprobamos a su vez cómo el juego que el poeta establece entre el mito y la representación en sus versos, al acudir al recurso literario del eco, tiene una doble interpretación en el nivel fónico a través de la repetición de la formación de nuevas palabras que se construyen a partir de las rimas anteriores y constituyen, de este modo, otra de las matizaciones en torno a la importancia de la sonorización del poema.

Concluimos este apartado afirmando que todas las palabras que figuran en el poema sirven para tejer una red de configuración simbólica y le conceden la capacidad de proyectarse más allá del sentimiento. El empleo de la palabra que, tanto en lo semántico como en lo morfosintáctico, coloca al lenguaje en sus límites, nos permite adentrarnos en las profundidades de las posibilidades de los sonidos como elementos sustanciales del poema (Del Prado Biezma, en Ansón 51).

### **3. Tradición y vanguardia en los motivos musicales de «Calle del Rincón» y «La trucha»**

La pasión por la tierra natal queda presente en toda la obra de Diego, constituyendo de por sí un tópico al que recurre continuamente para hacer alusión a sentimientos como la añoranza, el amor familiar, la hermandad y, por supuesto, la música.

En 1980 Gerardo Diego fue investido como doctor *honoris causa* en la Universidad de Santander, momento en el que pronuncia su discurso *De la errata*, donde destaca que el homenaje rendido a su cuna y a su palabra ha sido posible gracias al asombroso sentimentalismo mostrado por aquellos que, a través de la lectura de sus poemas, han conseguido encontrar el verso puro y musical. Esta mención *amoris causa*, como propiamente corregía el poeta en su discurso, trajo consigo la elaboración de una serie de poemas recogidos en su libro *Hojas*, donde vuelve a ubicarse en el marco del Santander que exploró durante su infancia.

«Calle del Rincón» recrea la imagen de niñez del poeta, aunque sin dejar de evocar a la par la idea del joven ensimismado con el brillar de las estrellas y perdido en las idas y venidas a los muelles de Santander, «yo jugando a raquero y a estrellero». Sabemos que Diego nunca fue un niño que sufriera de penuria alguna, sin embargo, no pudo escapar al despertar inquieto y al sentimiento de pérdida de la adolescencia.

En el recorrido por su antigua calle, esquina al número 7 de la calle de Atarazanas, donde sus padres poseían un comercio de telas, cercana a la Catedral de la ciudad y del embarcadero, Diego reproduce un momento típico de su niñez en el que, en una de sus escapadas en solitario por las calles de la ciudad, empieza a escuchar en ritmo binario el compás del pasodoble torero. Fruto de un espíritu puramente interdisciplinar, en un giro por adentrar al lector en el mundo

de los sonidos y las polirritmias de sus tiempos de joven santanderino, en este poema corto en extensión, pero rico en matices, concluye el paseo por su barrio utilizando una nueva estrategia bipartidista. A modo de pregunta-respuesta, el autor se atreve a reproducir los sonidos de la música con sus figuras como las negras, las corcheas y los tresillos mediante la agrupación de los sonidos, de modo que se asemejen a la ejecución de dichas figuras, «¿re mi fa mifasol fasol la?», y alteraciones con bemoles, «rere dodo si<sup>b</sup> si<sup>b</sup> la».

El uso de esta técnica de modificación de la disposición visual de los versos o palabras en la página es sin duda una característica fundamental en su poesía de corte ultraísta.

Gerardo Diego emplea procedimientos como el paralelismo, el uso de calcos literarios y lingüísticos, el desplazamiento de versos y estrofas en la página y su aparente inconexión, e incluso la utilización de géneros subliterarios como el cantar cilio goliardesco o las aleluyas infantiles. Estos procedimientos, con sus abruptas transiciones, audaces imágenes y rupturas de las reglas, pueden desconcertar incluso a los lectores más aventurados. Sin embargo, lo tradicional ofrece una posible tabla de salvación en este mar de incomprensión<sup>5</sup>.

Si continuamos en nuestro análisis atendiendo a la reproducción de este fragmento musical, nos damos cuenta de que nos encontramos ante un pasaje de un pasodoble por el que el poeta sentía cierta predilección:

Este poema es un recuerdo de su niñez, desde la senectud más gloriosa. Y recuerda de nuevo, en forma de pregunta y respuesta, el inicio melódico de su pasodoble preferido, el dedicado a «Gallito» (luego «El Gallo») por el maestro Lope en un festival valenciano en 1904. (Gallego 505)

Los sonidos de las músicas españolas están muy presentes en toda la producción poética de Diego desde las saetas, en poemas como «Teoría», las soleares flamencas, en «Soleares», o las seguidillas, en «Torero en Triana». Todo el verso musical del poeta compone un universo sonoro que escapa a los límites de la imaginación y que constituye un claro ejemplo de la relevancia de las armonías y los entramados musicales de la más profunda sonoridad de los diversos rincones de España.

En lo que respecta a la experimentación tipográfica observada en este verso, podemos ver cómo su evolución jugaba un papel importante al crear efectos visuales y completar el significado del poema en las obras de Guillermo de Torre y Vicente Huidobro. Ambos, como ya se apuntó en el primer apartado, figuras destacadas de movimientos literarios a los que Gerardo Diego se inscribió como el ultraísmo o el creacionismo.

La plasticidad de estas notas tanto visuales como musicales puede sustentarse nuevamente al influjo de una aportación dadaísta a la poesía visual, especialmente a través del *collage*, también influyó en el desarrollo de esta forma de expresión artística. Artistas como Kurt Schwitters realizaron *collages* en los que la escritura tipográfica tenía una presencia fundamental, fusionando palabras y oraciones, de manera que la ordenación rítmica resultara un dibujo (Domínguez 115).

---

<sup>5</sup> Para más información respecto a la poesía ultraísta del autor se recomienda al lector consultar el trabajo de Espejo-Saavedra 201-214.

De una manera similar decimos que sucede con figuras retóricas como la sinestesia en el verso de Gerardo Diego, que son comúnmente utilizadas para fusionar sensaciones auditivas y visuales, creando una experiencia sensorial completa que evoca la forma y sonoridad de los instrumentos (Lacroix 2014), en este caso de las notas<sup>6</sup>.

Esta idea de que el factor musical ha de ser clave en el diálogo que se establece entre la obra y el lector ha encontrado una correspondencia directa en la obra de Diego y en la de otros de sus compañeros.

Federico García Lorca cumple a la perfección con esta doble vertiente de músico y de poeta que le ayuda a componer sus obras desde un ángulo que afianza el componente musical dentro de la naturaleza misma del poema. «Farruca», poema que recibe el nombre de un palo flamenco que es evocado a lo largo de la composición mediante el ritmo y la intensidad de este baile; o «Zorongo gitano», donde se utiliza la forma de la danza tradicional española de influencia gitana para crear una experiencia que se asemeja a la música y al baile, son algunos de los ejemplos que nos muestran que la representación de los sonidos de las músicas son un factor fundamental para el entendimiento del sentido más puro y profundo del poema.

Al igual que Lorca, otros poetas han explorado la integración de elementos musicales en su obra, creando un vínculo profundo entre la palabra escrita y la expresión musical. Esta fusión permite a los poetas desarrollar una comunicación más sensorial y evocadora, al tiempo que enriquecen la experiencia del lector y amplían el horizonte creativo de la poesía contemporánea.

Nos referimos, entonces, a esta reinterpretación del concepto de la música española dentro de la trayectoria compositiva del poeta, que le permite abrirse y desarrollarse en el mundo de creación en el que vive a través de la comunicación sensorial de la música.

Por otro lado, «La trucha» es un poema inscrito en su poemario *Soria sucedida* en el que traza un dibujo certero de la vida del animal en la mente del lector. No debe ser objeto de extrañeza que los versos que siguen a «Zéjel de los Vencejos» o «La nieve» describan las idas y venidas del animal en las superficies del río, pues con este libro lo que Diego pretende es elevar la vida que llevó él mismo en esta pequeña ciudad del norte de España hasta configurar un canto a la vida cotidiana al más puro estilo de Manuel Machado. Sin embargo, dos elementos podrían escaparse a nuestro entendimiento si no se analizan correctamente: en primer lugar, la dedicatoria a Joaquín Rodrigo; en segundo lugar, las tres notas naturales y las cuatro alteradas.

Si atendemos a la dedicatoria comprobamos que no solo este, sino muchos de los poemas que componen este libro tienen dedicatorias a personas influyentes en la vida de Gerardo Diego y a quienes quiso halagar con su obra; recuérdese a modo de ejemplo sus composiciones líricas «A Beethoven», «A Robert Schumann» o «A C. A. Debussy» recogidos en *Alondra de verdad* (Diego 434, 438, 477).

---

<sup>6</sup> Lacroix trata su poema «La brisa», donde mediante la presencia de flautas, cobres y oboes, el yo poético reconoce recibir sus recuerdos, palabras y melodías del viento, ofreciendo un paisaje sinestésico que convoca el placer de los cinco sentidos. Por lo tanto, «La brisa» es un ejemplo donde Gerardo Diego utiliza la sinestesia para fusionar sensaciones auditivas (sonidos de los instrumentos) y visuales (paisaje evocado por el viento) en su poesía.

En la primavera de 1938, Joaquín Rodrigo y Victoria Kamhi se trasladaron temporalmente a Santander, donde Rodrigo fue invitado a impartir clases durante un verano completo. Este periodo marcó el reinicio de su contacto con la vida cultural española y con nuestro poeta, que ese mismo año había escrito y publicado «A C. A. Debussy» en la revista *Isla*<sup>7</sup>.

Joaquín Rodrigo, destacado compositor español en el ámbito de la música sinfónica, jugó un papel fundamental en la obra de Diego, no solo como intérprete, sino también como colaborador. Ambos autores trabajaron estrechamente y produjeron estudios importantes como *Diez años de música en España: musicología, intérpretes y compositores*, escrito principalmente por Diego, con la colaboración de Joaquín Rodrigo y Federico Sopena.

Recordemos que la impotencia del poeta de no poder considerarse como músico fue una frustración constante en su vida tanto personal como profesional, pero que su «fracaso musical» no le impidió seguir formándose y llevar a cabo trabajos de investigación musical al mismo tiempo que seguía tocando su Bösendorfer en una de las salas de su casa y con sus amigos:

Tampoco mi formación para el análisis de las formas y secretos de armonía o instrumentación es otra cosa que intuición de aficionado que nunca trabajó con ningún maestro. Cuando escribo o hablo sobre música, es sobre obras o autores ya analizados por la crítica o bien de obras principalmente o solamente pianísticas que puedo tocar o leer con toda calma<sup>8</sup>.

Sin embargo, su apasionado instinto musical le permitió acercarse a las armonías desde el terreno poético y plasmar las ideas que la música le suscitaba con una brillantez y delicadeza única de quien puede leer una partitura y un poema al mismo nivel. «La trucha» es todo un ejemplo de un recorrido por las sonoridades del Romanticismo, de poetización de la música, como corrobora el estudio de Antonio Gallego:

Una de las más conocidas canciones entre las más de 600 que compuso Franz Schubert se titula *Die Forelle, La trucha* (D. 550), y sobre su melodía compuso unas célebres variaciones en uno de los tiempos del *Quinteto para piano, violín, viola, violonchelo y contrabajo* en La mayor (D. 667), conocido por eso como «Quinteto de La trucha». Diego cita textualmente unos compases del acompañamiento pianístico en la tonalidad de Re bemol mayor. (Gallego 494)

Con el planteamiento sobre la representación ofrecido anteriormente y en la línea del acercamiento entre las dos disciplinas artísticas que este trabajo pretende alcanzar, vemos cómo un amplio número de movimientos artísticos, literarios, culturales y filosóficos que imperan durante el siglo XX y que se extienden hasta nuestros días ejercen una gran influencia en la tendencia de fusionar espacios creativos e intelectuales de los artistas.

Estos movimientos, que conocemos bajo el término de postmodernidad, han promovido la integración y la colaboración entre diversas formas de expresión artística e intelectual.

La transición en los valores de la vida, el conocimiento y las relaciones humanas ha generado en el ámbito poético una capacidad única para fusionarse con diversas disciplinas,

<sup>7</sup> Este poema fue posteriormente incluido en *Alondra de verdad*, de 1941.

<sup>8</sup> Carta de Gerardo Diego a Germán de Falla, del 26 de diciembre de 1950, publicada en Sopena 244-245.

dando lugar a una integración artística. Esta habilidad ha creado espacios intermedios, fruto de traducciones entre distintos sistemas de signos, lo que permite concebir el arte como una síntesis entre ellos. Esta tendencia a trasladar códigos de un ámbito específico a otro ha sido ampliamente acogida en el ámbito artístico contemporáneo y se ha convertido en un tema recurrente en la reflexión posmoderna desde una perspectiva sociocultural.

En un periodo en el que la crítica hacia el racionalismo, la atención a lo formal, el eclecticismo y el culto a la búsqueda continua de nuevas formas de expresión se instauran en el terreno de las artes, el legado poético-musical de Gerardo Diego merece un espacio propio para el estudio. Este análisis muestra cómo las dos disciplinas dialogan y resultan en un nuevo modelo de producción artística que denominó Antonio Gallego como poema-partitura, y que debe entenderse como un antecedente a la creación del concepto de arte sonoro.

Las notas arpegiadas («Re<sup>b</sup> fa sol<sup>b</sup> sol la<sup>b</sup> fa re<sup>b</sup>») que el autor introduce en nuestro pensamiento a través de la última estrofa se corresponden con una técnica de lo más utilizada en la música romántica a la que aludíamos anteriormente. La expresividad emocional, el empleo de diferentes texturas y ornamentación y el uso de la armonía son algunos de los puntos que se pretenden alcanzar mediante estos recursos sonoros en el terreno musical. Sin embargo, como ya hemos ido haciendo entrever al lector, la poesía recoge las características musicales pertinentes en su composición para dotarla de mayor riqueza compositiva y expresiva. El flujo y el movimiento de la escena que se representa en el poema es dado por varios motivos representados: la tarde que se escapa de entre las manos, el infiltrarse en el río, las tangencias del viaje y el fluir del aire.

La presencia musical no cambia por completo el ideario o la experiencia poética *per se*, pero actúa como motor para afianzar y comprender mejor las propuestas de renovación estética y conceptual en la obra de los artistas. Desde la composición formal hasta la sonoridad, pasando por la semántica o la incorporación de continuas alusiones, la música siempre tendrá un lugar para el análisis y la reflexión en la obra del poeta.

#### 4. Conclusiones

Gerardo Diego utiliza la tonalidad y la estructura musical para profundizar en el significado de sus poemas. La elección de las tonalidades cargadas de connotaciones establece un contraste con el poema, a la vez que lo expanden y complementan. Esta integración de elementos musicales no solo aporta una nueva dimensión a la interpretación poética, sino que también refuerza la intención emocional y simbólica del texto. Del mismo modo, los niveles fónicos y gramaticales pueden someterse a un nuevo análisis de revalorización de la obra poética por medio del estudio del sonido y los estudios de la «personalidad» musical.

En un plano similar, la aparición y manifestación de distintos motivos, tipologías y ornamentos que se entrelazan entre disciplinas nos permite descubrir nuevos efectos del componente sonoro en el ámbito de la poesía. Estos elementos contribuyen significativamente

a nuestra comprensión de la intención intrínseca de un poema y, sin un análisis meticuloso de sus componentes, nuestro conocimiento acerca de este tema permanecería incompleto.

Estamos convencidos de que el legado musical de Gerardo Diego será tan monumental como su legado poético. El poeta santanderino nunca dejó de percibir las melodías que resonaban tanto en su mente como en su entorno a lo largo de su vida. De esta forma, el verso se convirtió en su aliado constante para forjar una representación musical dentro de la poesía que merece un espacio destacado en el ámbito de las poéticas sonoras y los estudios intermediales.

En última instancia, esta investigación pone de manifiesto la riqueza de las interconexiones entre la música y la poesía en la obra de Gerardo Diego, demostrando que su legado trasciende las categorías tradicionales de estas disciplinas artísticas y enriquece nuestra comprensión de la creación artística en su conjunto. Su capacidad para «sintonizar» y fusionar estos elementos conversos dentro de una misma obra es un testimonio duradero de su genialidad y su contribución a la exploración de las posibilidades expresivas de la palabra escrita y la música en simbiosis creativa.

## 5. Anexos

### EL ECO DE RAMALES CAPRICHO ONTOLÓGICO<sup>9</sup>

*A Jesús Gómez Muñoz Collantes*

En la peña de Ramales  
–vertiente corte de tabla–  
esconde el eco su fabla  
–Habla.

Habla preciso y berrueco,  
mitológico embeleco,  
–el Eco.

Contesta tú,  
el penitente en esa peña de enfrente.  
–Entre.

¿Quién al ente dilucida?  
¿La ninfa Eco ahí metida?  
–Ida.

Oh, déjame que me asombre.  
¿Ente de hoy tiene nombre?  
–Hombre.

Absurdo ¿y quién el bastardo?  
Por saberlo, oh mujer, ardo.  
–Gerardo.

¿Soy yo ése, el mismo Diego  
que en la roca choca ciego?  
–Ego.

*Ego sum*, pues vuelvo y voy.  
Me desdoble, luego soy.  
–Hoy.

¿Hoy tan sólo? No. Descartes  
no hace trampas ni descartes.  
–Artes.

Quiero ser, ser. Ermitaño  
en peña de desengaño.  
–Engaño.

Engaño, no. Verdadera  
mi esencia imperecedera.  
–Era.

¿Cómo que era? Una y tres.  
Era y será. Era y es.  
–Yes.

Latín e inglés. Confundirme  
quieres, embrollarme, hundirme.  
–Irme.

No te vayas, no consiento  
que nos barra en el adviento  
–viento.

Mata el viento al hombre, al eco.  
Tú y yo siempre en mutuo trueco  
–hueco.

Hueco y bulto. Una sonata  
motivo en canon retrata.  
–Ata.

César Franck nos dé el ejemplo.  
Me miras y te contemplo.  
–Templo.

Si do<sup>#</sup> la sol<sup>#</sup> fa<sup>#</sup> mi  
Si do<sup>#</sup> la sol<sup>#</sup> fa<sup>#</sup> mi.  
–A mí.

A mí el Eco. Yo era yo.  
Y ahora además yo soy mí.

<sup>9</sup> Diego, Gerardo. «El eco de Ramales». *Gerardo Diego, Mi Santander, mi cuna, mi palabra*, obras completas, poesía, tomo I. Madrid: Alfaguara, 1996, 209-211.

## NOCHE DE REYES<sup>10</sup>

*A J. Díaz Fernández*

El niño y el molino  
han olvidado su único estribillo

Se ha callado la rueda en mi bemol  
alrededor del pozo  
por donde sube el agua y baja el sol

La mano en la mejilla  
piensan las chimeneas que volarán un día

Hoy no vendrá la luna  
ni pasará el borracho  
entre el portal abierto y la canción de cuna

Aquí al pie del muro  
fatigado del viaje  
el viento se ha sentado

El policía lleno de fe  
las fluviales carretas  
cabecean en vano

Sólo cantan alegres las veletas

Las casas melancólicas  
se peinan los tejados

Y una de ellas se muere  
sin que nadie se entere

Esta noche no viene la luna  
ni el farol al borracho le sirve de cuna

---

<sup>10</sup> Diego, Gerardo. «Noche de Reyes». Gerardo Diego, *Manual de espumas*, obras completas, poesía, tomo I. Madrid: Alfaguara, 1996, 177-178.

### CALLE DEL RINCÓN<sup>11</sup>

Calle, mi calle del Rincón, revés de Atarazanas  
en dos tiempos,  
—mi vida en dos por cuatro—  
antepecho y balcón.  
Yo jugando a raquero y a estrellero.  
Y las campanas de la Catedral  
del brazo y el polirritmo  
de mi pasodoble torero:  
¿re mi fa mifasol fasol la?  
Rere dodo si<sup>b</sup> si<sup>b</sup> la.

### LA TRUCHA<sup>12</sup>

*A Joaquín Rodrigo*

Se nos va de las manos,  
resbala la tarde.  
Es la trucha del cielo,  
una trucha más grande.

Como a bragas enjutas  
sólo pescan cobarde,  
tú en el río te cueles  
*Re<sup>b</sup> fa sol<sup>b</sup> sol la<sup>b</sup> fa re<sup>b</sup>.*

Sin chistera ni malla,  
sin anzuelos infames,  
con tus manos de niño,  
con tus uñas de esmalte,

les solivias las piedras,  
les tangencias el viaje,  
les ondulas la onda  
*Re<sup>b</sup> fa sol<sup>b</sup> sol la<sup>b</sup> fa re<sup>b</sup>.*

Ya a la luna relumbran,  
ya ruiselan el aire.  
Ay, qué curvas de nácar,  
de enlunados lunares.

---

<sup>11</sup> Diego, Gerardo. «Calle del Rincón». Gerardo Diego, *Hojas*, obras completas, poesía, tomo II. Madrid: Alfaguara, 1996, 950.

<sup>12</sup> Diego, Gerardo. «La trucha». Gerardo Diego, *Soria Sucédida*, obras completas, poesía, tomo II. Madrid: Alfaguara, 1996, 447.

Ay, qué arpegios de Schubert  
la sartén canta en trance.  
Qué paisaje en mi boca.  
*Re<sup>b</sup> fa sol<sup>b</sup> sol la<sup>b</sup> fa re<sup>b</sup>.*

## Referencias

- Ansón, Antonio. *Cómo leer un poema: estudios interdisciplinarios, poesía, prosa, pintura, foto, cine, música, talleres, web*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2006.
- Dalmonte, Rossana. «El concepto de expansión en las teorías relativas a las relaciones entre música y poesía». *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*, editado por Silvia Alonso, Madrid: Arco/Libros, 2002, pp. 93-119.
- Diego, Gerardo. *Obras completas*, tomos I y II. Madrid: Alfaguara, 1996.
- Domínguez, Millán. «Visualidad y experimentación en la poesía de neovanguardia española». *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, n.º 4, número extraordinario, 2014, pp. 113-140, <https://doi.org/10.13130/2240-5437/3914>. Acceso 9 de junio de 2024.
- Espejo-Saavedra, Rafael. «Elementos tradicionales en la poesía ultraísta de Gerardo Diego». *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 7, n.º 2, 1982, pp. 201-214. <https://www.jstor.org/stable/27741607>. Acceso 6 de junio 2024.
- Fernández Campón, Miguel. «Dadá / Sloterdijk: El ruido como pre-lenguaje del ser-que-respira». *Norba: revista de arte*, vol. 30, 2010, pp. 133-152, <https://dehesa.unex.es/handle/10662/5471?locale=pt>. Acceso 4 junio 2024.
- Fundación Juan March. «El universo musical de Gerardo Diego». *Fundación Juan March*, 2021. <https://www.march.es/es/madrid/universo-musical-gerardo-diego>. Acceso 5 junio 2024.
- Jakobson, Roman. «Poetry of Grammar and Grammar of Poetry». *Selected Writings II*, The Hague: Mouton, 1981, pp. 87-97.
- Lacroix, Anne. «La poesía sonora de Gerardo Diego: una orquesta en verso». *Entre artes, culturas y tiempos. Poesía y teatro hispánicos*, 2014, pp. 67-75, [https://repozytorium.uni.wroc.pl/Content/133596/PDF/Baczynska\\_Entres\\_artes.pdf](https://repozytorium.uni.wroc.pl/Content/133596/PDF/Baczynska_Entres_artes.pdf). Acceso 9 junio 2024.
- López Castro, Armando. «Gerardo Diego, músico y poeta». *Cuadernos hispanoamericanos*, 553-554, pp. 23-58, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/gerardo-diego-musico-y-poeta-782294/>. Acceso 5 junio 2024.
- Martinet, André. *La Linguistique Synchronique*. París: Presses Universitaires de France, 1965.
- Meyer B., Leonard. *Émotion et signification en musique*. Arles: Actes Sud, 2011.
- Molina Alarcón, Miguel. «El Arte Sonoro». *Itamar. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, n.º 1, 2019, pp. 235-257, <http://dx.doi.org/10.7203/itamar.0.14028>. Acceso 22 diciembre 2023.

Sánchez Ochoa, Ramón. *Poesía de lo imposible, Gerardo Diego y la música de su tiempo*. Valencia: Pre-textos, 2014.

Sopeña Ibáñez, Federico, ed. *Correspondencia Gerardo Diego – Manuel de Falla*. Santander: Fundación Marcelo Botín, 1988, pp. 244-245.

Spang, Kurt. «Acerca de los tonos en la literatura». *Revista de literatura*, vol. 68, n.º 136, 2006, pp. 387-404, <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2006.v68.i136.13>. Acceso 9 junio 2024.

Vela, Marta. *Correspondencias entre música y palabra. Un estudio sinestésico sobre Harmonie du soir, Baudelaire / Debussy, y Le Gibet, Bertrand / Ravel*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2019.



## **ARTE SONORO, ESPACIO PÚBLICO Y DATOS: ADAPTÁNDOSE A LA CRISIS CLIMÁTICA DESDE EL ARTE-CIENCIA**

Julián Jaramillo Arango  
*Pontificia Universidad Javeriana*

Fecha de recepción: 17/06/2024  
Fecha de aceptación: 18/10/2024

### **Resumen**

La convergencia entre el espacio público y las nuevas tecnologías, como preocupación fundacional del arte sonoro, suscita un análisis crítico de tópicos recientes sobre cómo las prácticas artísticas interactúan con el sonido. Tras reconocer los atributos socializantes del sonido como fuerza creadora, se abordan repertorios de arte sonoro que han reflexionado sobre la experiencia urbana. El concepto de ciudades inteligentes nos ayuda a pensar la emergencia de una cultura de escucha móvil, que moldea un sentido de territorialidad informacional y construye nuevos modos de ciudadanía digital. Desde el punto de vista del arte sonoro, los temas medioambientales también se analizan, reconociendo en la problemática de la contaminación del aire una estrategia de adaptación a la crisis climática. La práctica interdisciplinar de la sonificación será discutida en detalle, analizando las diferentes vertientes y potenciales desdoblamientos tanto en el campo artístico como en el científico. Además, se reconocerán escenarios de pertinencia de la sonificación bajo lógicas determinadas en una economía del conocimiento. Como complemento a la presentación de las discusiones teóricas y de los ejemplos de problemas abordados, en el texto se reportarán trabajos artísticos realizados durante procesos de investigación-creación. Estas piezas fueron creadas junto a estudiantes como producto de actividades académicas y sintetizan las preocupaciones y determinaciones forjadas en el plano teórico.

**Palabras clave:** arte sonoro, audio locativo, escucha móvil, sonificación, arte-ciencia.

## **SOUND ART, PUBLIC SPACE AND DATA: ADAPTING TO THE CLIMATE CRISIS FROM ART-SCIENCE**

### **Abstract**

The convergence between public space and new technologies, as a founding concern of sound art, raises a critical analysis of recent topics about how artistic practices interact with sound. After recognizing the socializing attributes of sound as a creative force, repertoires of sound art that have reflected on the urban experience are addressed. The concept of smart cities helps us think about the emergence of a mobile listening culture, which shapes a sense of informational territoriality and shapes new modes of digital citizenship. From the point of view of sound art, environmental issues are also raised, recognizing in the problem of air pollution an adaptation strategy to the climate crisis. The interdisciplinary practice of sonification will be discussed in detail, analyzing the different aspects and potential developments in both the artistic and scientific fields. In addition, scenarios of relevance of sonification will be recognized under certain logics in a knowledge economy. As a complement to the presentation of the theoretical discussions and examples of problems addressed, the text will report artistic works carried out during research-creation processes. These pieces were created together with students as a product of academic activities and synthesize the concerns and determinations forged on the theoretical level.

**Keywords:** Sound art, Locative audio, Mobile listening, Sonification, Art-science.

### **1. Introducción: arte sonoro en el espacio público**

Uno de los tópicos frecuentemente discutidos en el arte sonoro es la capacidad del sonido de conectar y organizar los cuerpos. El sonido construye un espacio social que desencadena actitudes y roles entre los individuos que lo presencian. Al compartir un evento sonoro o una mirada estetizante del sonido se provoca un pacto implícito que acentúa el carácter ritual de la escucha en grupo. En el espacio público la dimensión socializante del sonido alcanza otros matices y genera reglas de comunicación propias. A diferencia de los espacios convencionales de exhibición del arte, sin referencias y connotaciones culturales, como la galería, el museo o la sala de conciertos, el espacio público tiene presunciones y relatos imaginarios sobre su habitabilidad. De este modo, el régimen de audibilidad que opera en el espacio público recoloca el papel de la obra y del espectador, emancipando lo cotidiano como lugar del arte. La potencia del arte sonoro radica en poner en discusión las diversas presunciones sobre el espacio público y proponer un correlato de su lectura forzando la adaptación de lo particular y subjetivo de la escucha a los consensos y dinámicas de lo colectivo.

Uno de los teóricos más influyentes del arte sonoro en el contexto norte-americano y europeo, Brandon LaBelle acentúa el aspecto vinculante del sonido al discutir las relaciones auditivas que fundamentan su análisis de las obras tempranas (LaBelle ix). Para LaBelle hay una convergencia entre una preocupación por los aspectos poéticos del sonido y las expresiones que contemplan las particularidades (arquitectónicas, históricas, topográficas, psicológicas, identitarias, etc.) del lugar de exhibición, manifiesto en un modo de producción de arte sonoro *site specific*. Al observar los repertorios artísticos y académicos anglosajones, LaBelle resalta la icónica escultura sonora *Times Square* de Max Neuhaus, que permaneció en funcionamiento ininterrumpido entre 1977 y 1992 en Manhattan. Se reconoce este trabajo como precursor de la instalación como formato propicio para el contexto entre creación, sonido y ciudad (Andueza 223-228). Bajo esta perspectiva de lo público en el arte sonoro, también podría reconocerse la extensa y diversa serie de *Conciertos de Ciudad* (2002) de Llorenç Barber, que explora el sentido musical de las campanas como elemento identitario. También, la exposición *Itinerarios del Sonido* (Bella y Álvarez-Fernández 2005) que reunió a algunos de los más importantes artistas sonoros para realizar propuestas en estaciones de autobuses de Madrid. En estos trabajos el sonido otorga nuevas alusiones a los significados ya existentes, estableciendo relaciones inusitadas con el espacio habitado. Con la superposición de relatos, se demarca una «especificidad relacional que puede sostener los diferentes polos de la experiencia del espacio en tensión dialéctica» (Kown 166).

Además de estos aspectos, debe contarse con que el transeúnte, muchas veces distraído o abandonado en una subjetividad metropolitana, ignora o desdeña los sonidos intencionalmente colocados allí. La percepción auditiva del entorno urbano fue discutida en otro artículo, titulado «Cartografías de la sorpresa: prácticas artísticas y paisajes sonoros urbanos en Colombia» (Arango 173-191). En ese entonces las ideas de Simmel y Hernández daban forma a la conceptualización de un modo de ciudadanía metropolitana caracterizado por la sobreestimulación y la intensificación emocional que desencadena en el transeúnte un mecanismo de protección de la consciencia. Proponíamos también que bajo estas circunstancias el arte sonoro rastrea anomalías escondidas tras la cortina de la costumbre, ofreciendo al habitante metropolitano circuitos de turismo sonoro en su propia ciudad. Quizá sea la capacidad del sonido en despertar la inestabilidad de la atención y la distracción humana la que contribuya en la oscilación desordenada entre la aglomeración y dispersión de los cuerpos en el espacio urbano.

El presente texto retoma las ideas enunciadas en «Cartografías de la sorpresa», esta vez encaminadas hacia asuntos relacionados con las estrategias del arte sonoro para incorporar las nuevas tecnologías en la vida urbana. Este planteamiento inicial nos llevará a recorrer experiencias incipientes del arte sonoro que interpelan la experiencia en la ciudad, como el arte intermedia y el arte locativo. Conceptos como ciudades inteligentes y territorios informacionales nos ayudarán a llevar la discusión al asunto de la datificación de la vida urbana. Analizaremos referentes teóricos sobre el tema y ejemplos recientes de arte sonoro que discuten una cultura de audio móvil, desde donde se emancipa un nuevo sentido de territorialidad y ciudadanía. Después abordamos el tema del medio ambiente desde el punto

de vista de la vida urbana, identificando en el problema de la crisis climática un territorio pertinente para el arte sonoro. Se problematizará la relación entre arte y ciencia, materializada en la práctica científica de la sonificación. Se discuten aquí las diferentes lógicas en que la sonificación puede inscribirse, identificando vertientes y escenarios creativos para el artista sonoro que se aproxima a los temas científicos.

## 2. Del arte intermedia al arte locativo

Las relaciones entre los aspectos psíquicos y corpóreos que ocurren en el espacio público constituyen un tema fundacional en la producción del arte sonoro. Como punto de partida, identificamos un repertorio que se inspira en las particularidades y características del lugar de exhibición y aprovecha el poder vinculante y socializante del sonido para discutir y poner en negociación las diferentes lecturas y vivencias que construyen lo público. La preocupación, tanto por el sonido como por el espacio, converge también con la pregunta sobre el papel de los medios en la vida urbana y su repercusión en la construcción de una imagen de la ciudad. En este sentido, el desarrollo técnico y artístico de la radio, bajo su modalidad mediatizada del tiempo-espacio denominada «en vivo», es un factor que, de manera temprana, contribuyó a forjar la imagen de una red sobre el territorio, propia de la metrópoli. El sentido de territorialidad que otorgan los medios fue explorado por artistas intermedia en los años sesenta y setenta, en sintonía con el grupo Fluxus de Nueva York. Es el caso del grupo español Zaj, que en la década de 1960 experimentó con formatos como la transmisión, el arte postal, la composición de texto o la poesía sonora en nuestro idioma (Rivière 136-178).

En el engranaje de las urbes contemporáneas, los medios digitales han ido transformando las formas de habitar el espacio público. Paulatinamente las redes celulares y el *wifi* han ido reconfigurado las necesidades mediáticas del ciudadano y su sentido de territorialidad. Surge así un tipo de ciudadanía que se ejerce en internet y en muchas ocasiones en tránsito por la ciudad. El *smartphone*, como aliado principal del transeúnte contemporáneo, se vale a su vez de aplicaciones de predicción e inteligencia artificial para lidiar con los datos de la ciudad (clima, tráfico, contaminación) y para realizar transacciones electrónicas de todo tipo. Estas condiciones tecnológicas de la ciudad sugieren una reflexión sobre el rol de los medios sonoros, los datos que producen y las formas de expresión creativa que inspiran.

Es importante observar que los medios sonoros adoptaron la portabilidad como un recurso de manera precoz, en los años sesenta, cuando se comercializaron los radios basados en transistores. A raíz de dispositivos como el *walkman*, surgido a comienzos de los años ochenta, se identifica una cultura de escucha móvil. Para el investigador Hosokawa el éxito de este dispositivo no se debió a las innovaciones tecnológicas implementadas por los ingenieros de la compañía Sony (168). De hecho, en términos funcionales, el *walkman* representaba una cierta regresión, porque solo permitía operaciones de reproducción. Sin embargo, en la esfera de la vida cotidiana en la ciudad, el *walkman* constituyó una innovación

en las tecnologías de la personalidad, empoderando a los ciudadanos con un instrumento que daba forma a su singularidad y extendía su autonomía en los espacios urbanos. Además, el *walkman* enriquecía la experiencia de escucha en la ciudad, permitiéndole al transeúnte construir y deconstruir el significado de la música con respecto al espacio recorrido. Esta cultura de escucha móvil se extendería con el surgimiento de nuevos aparatos digitales portátiles surgidos en las décadas de 1990 y 2000 como el *discman*, el *minidisc* o el iPod, que precedieron al *smartphone*. Un autor fundamental para comprender esta faceta móvil y portable del audio, así como sus implicaciones sociales y urbanas es el profesor Michael Bull, quien ha venido analizando este asunto desde hace más de dos décadas. Por su parte, para Ian Chambers la dependencia de estos dispositivos a los audífonos da lugar a un nuevo tipo de corporalidad prostética, en donde la percepción auditiva es extendida por un dispositivo adherido al cuerpo (100). Se genera así, a partir de las culturas de escucha móvil, un fenómeno espontáneo de *bio-hacking*, que surge de la adaptación acústica al nomadismo tecnológico de las ciudades de nuestros días.

El escenario de territorialidad, ciudadanía y escucha móvil que plantean los medios digitales también ha constituido un tópico de inspiración para el arte sonoro. Los trabajos de Janet Cardiff y Georges Bures Miller, como *The City of Forking Paths* (2014)<sup>1</sup> o *Alter Bahnhof Video Walk* (2012)<sup>2</sup>, proponen modos ficcionales que aprovechan las propiedades móviles de los nuevos medios. Se trata de excursiones audiovisuales que suceden en espacios urbanos, como las ciudades de Sídney o Kassel, y se presentan mediante el celular o tableta. El espectador es llamado a acompañar un recorrido por la ciudad previamente preparado por los artistas, mientras el video se reproduce en el aparato móvil.

No tenemos en este texto espacio suficiente para trazar un panorama de las propuestas que involucran escucha, sonido o audio en los espacios informacionales, sin embargo, se observa la emergencia de una forma de arte locativo con el sonido como elemento principal<sup>3</sup>. Este arte sonoro locativo aprovecha la portabilidad del audio como un atributo de la ciudadanía contemporánea y propone narrativas en las condiciones de *datificación* de las ciudades inteligentes.

### 3. Ciudades inteligentes y territorios informacionales

En el proceso de modernización de las ciudades es importante reconocer la noción de ubicuidad computacional propuesta en los años noventa por Mark Weiser. El modelo de Weiser es diametralmente opuesto al del computador personal, pues proponía la distribución

---

<sup>1</sup> Cardiff, Janet y George Bures Miller. «The City of Forking Paths». *City of Sydney Legacy Artwork*, 2014, [https://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/forking\\_paths.html](https://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/forking_paths.html). Acceso 1 de mayo de 2024.

<sup>2</sup> Cardiff, Janet y George Miller Bures. «Alter Bahnhof Video Walk». *DOCUMENTA* (13), 2012, <https://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/alter-bahnhof-video-walk/>. Acceso 1 de mayo de 2024.

<sup>3</sup> Entre otros proyectos inspiradores pueden mencionarse la obra *Avis Data* (2015) del investigador y artista Kepa Landa, *Environment Dress 2.0* (2015) de la artista María Castellanos o *Soundanism* (2007) del colectivo DissoNoiSex.

de las cargas computacionales y el diálogo entre las máquinas para la creación de nuevos servicios y una noción de espacio interconectado. Mientras las ideas de Weiser evolucionaron hacia modos de comunicación como la realidad aumentada o el internet de las cosas, ellas sustentan desde el punto de vista de Greenfield el concepto de ciudades inteligentes. Esta noción es polémica por su carácter normativo y por momentos político, pues suele utilizarse discursivamente en escenarios corporativos de la industria informática. El investigador español Manuel Fernández ha realizado un análisis crítico de este concepto en una disección de los mitos que rodean una supuesta inteligencia de las ciudades en los discursos urbanos contemporáneos: simplificación, neutralidad, despolitización, suficiencia y deseabilidad:

En este caso, estamos ante un nivel meta-discursivo, una serie de razonamientos o consecuencias directas de la aplicación de la mitología de la inteligencia urbana y que operan como preconcepciones vinculadas a la tecnología infiltrándose en los objetivos, las ambiciones y los modelos de gobierno de la ciudad vinculados a la ciudad inteligente. (Fernández 86)

La lectura crítica de las ciudades inteligentes que aporta Fernández es pertinente para el arte sonoro que busca ocurrir en las capas informacionales del espacio urbano. Entra en diálogo con conceptos propuestos por el académico brasileño André Lemos<sup>4</sup>. El concepto de territorios informacionales reconoce en las ciudades contemporáneas una dimensión espacial compuesta exclusivamente por datos. El espacio urbano tiene entonces dos dimensiones: una física y otra informacional; y en la intersección de ellas el usuario encuentra nuevos hábitos, formas de socialización y desarrollo de su personalidad. En los territorios informativos el transeúnte puede «controlar las entradas y salidas de información para ejercer nuevos modos de ciudadanía digital» (Lemos 5).

La movilidad es también cuestionada por Lemos como uno de los aspectos clave de las ciudades inteligentes. En su caracterización de los medios locativos Lemos identifica al caminante o transeúnte como destinatario de nuevos servicios y necesidades al contemplar «la posibilidad de consumir y producir información en tránsito» (7). Asimismo, Lemos discute nuevos escenarios para la creación interactiva, como los lugares móviles (aviones, barcos, coches y trenes) que sugieren concepciones informacionales de la movilidad, a partir de los recursos inalámbricos de los dispositivos y las redes.

Por otro lado, el trabajo teórico de la investigadora británica Frauke Behrendt se ocupa de caracterizar los medios locativos sonoros. En este sentido Behrendt extiende las ideas de musicólogos como Hosokawa o Chambers alrededor del *walkman*, adaptándolas a las nociones de territorialidad sugeridas por Lemos. Behrendt propone una clasificación de proyectos de sonido móvil ofreciendo direcciones diferentes para la creación artística con los medios sonoros locativos: instrumentos musicales, movilidad sonificada, plataformas sónicas

---

<sup>4</sup> Otro pensador de este fenómeno informacional en el territorio es el filósofo español Javier Echeverría quien pone en juego la idea de un «tercer entorno», también denominado Telépolis, que se superpone a otros dos: primero, la naturaleza y el segundo, la ciudad.

y sonidos emplazados. Esta taxonomía fue útil para identificar procedimientos definidos en la creación de modos interactivos para el transeúnte y, como fue descrito en detalle en otro texto (Gutiérrez y Arango 443-450) los proyectos desarrollados a lo largo de la investigación adelantada en la Universidad de Caldas, en Manizales, Colombia, pueden localizarse en cada una de las categorías de Behrendt.

#### **4. Los datos públicos y la crisis climática**

Entre los sistemas de datos que implementan las ciudades inteligentes nos hemos concentrado en aquellos que pueden consultarse de manera permanente. Encontramos, por un lado, una capa informacional de datos sobre el medioambiente, en donde se cuentan factores, llamémosles no-humanos, como el clima, la velocidad del viento, la previsión de huracanes, tornados y otros fenómenos meteorológicos, la actividad sísmica, la temperatura y humedad, la contaminación del aire y del agua, entre otros. Por otro lado, encontramos una capa informacional que reporta datos sobre las actividades humanas, como el tráfico, los sistemas de transporte público (metros, tranvías, buses, bicicletas, patinetas, etc.), los taxis, servicios de mensajería, domicilios, entre muchos otros. En ambos casos la necesidad en el suministro ágil, equitativo y justo de estos datos, los medios y procedimientos para su adquisición y distribución han evolucionado de un modo acelerado. El hecho de que estos datos sean interpretables los convierte en un criterio interesante para representar el espacio urbano y elaborar una imagen de la ciudad.

La investigación desarrollada entre 2015 y 2018 en Manizales, Colombia, titulada «Diseño de sonido para el espacio urbano» se orientó en problematizar la relación entre la capa física y la informacional del espacio urbano, con respecto a la contaminación del aire. Este tema es especialmente significativo para los habitantes de Manizales por la proximidad de la ciudad a una región volcánica activa. Las frecuentes erupciones de los volcanes vecinos alteran la conformación química del aire que se respira en la ciudad. Recordemos que en 1985 una erupción del nevado del Ruiz originó la avalancha que arrasó con el municipio de Armero.

Desde entonces este tópico se ha convertido en uno de los principales en la agenda de gobierno de Manizales. Las recomendaciones de la Organización Mundial de la Salud (OMS) alertan que la polución genera consecuencias adversas en la salud en la población, y esto ha permitido atender el problema de un modo sistemático. Las instituciones gubernamentales se han dedicado a crear programas de divulgación sobre diferentes aspectos de la contaminación del aire, explicitando los riesgos para el sistema respiratorio de la exposición a altos índices de concentración de gases nocivos. Estas instituciones también generan datos actualizados sobre la contaminación a través de redes de sensores y estaciones de monitoreo. A pesar de la disponibilidad de los datos sobre la calidad del aire, la población apenas comienza a consultarlos y a contemplarlos para habitar la ciudad y diseñar sus recorridos urbanos. Como sostienen Born y Barry «los métodos existentes de monitoreo de la calidad del aire no

especifican cómo los individuos deberían interactuar con el aire, al respirar combinaciones y cantidades de gases contaminantes durante las jornadas cotidianas en la ciudad» (114).

En Colombia, no solamente en Manizales, sino también en Bogotá y Medellín, se requiere la adopción de modos alternativos para lidiar con este problema. El fenómeno de aprisionamiento de gases tóxicos como CO<sub>2</sub> emitidos por las industrias y los automóviles en el valle de Aburrá traza un marco de pocas respuestas o direcciones para emprender en Medellín. En Bogotá, la ausencia de una red de metro deja al sistema de buses Transmilenio como el principal responsable del horizonte sombrío para la calidad del aire en la capital. En este sentido, la interpretación de las condiciones ambientales por parte de los ciudadanos no solamente está orientada a revertir el fenómeno de la contaminación, sino también a adaptarse y convivir con él. El cambio de mentalidad sobre la relación con el aire que se respira implica una transformación hacia los hábitos y modos de vida en tiempos de crisis climática.

Para el filósofo de los medios Bernard Stiegler, el periodo de crisis climática que vivimos implica también un deterioro en la producción de conocimiento, que ocurre como consecuencia de la generación indiscriminada de información por parte de entidades automatizadas. El ingreso a una era post-humana de la información es caracterizado por Stiegler como un proceso entrópico:

un periodo en el que la entropía es producida en escala masiva, gracias precisamente al hecho de que lo que ha sido liquidado y automatizado es el conocimiento, de hecho, ya no es conocimiento como se conocía antes, sino que se convirtió en un problema de sistemas cerrados, es decir, de sistemas entrópicos. (2)

Pensar en la crisis climática en el marco de las ciudades contemporáneas desde el punto de vista del arte sonoro sugiere, entre otras operaciones, la utilización de las propiedades comunicacionales del sonido para fortalecer los modos y condiciones de supervivencia humana. El sonido se convierte, bajo esta óptica, en el vínculo entre las dimensiones física e informacional de la ciudad. A diferencia de los lenguajes verbales y visuales, el sonido apela a una dimensión emocional de la comprensión y la cognición prelingüística, en este caso los datos no se enuncian o se señalan, sino que se evocan o aluden de un modo no simbólico. El sonido es dependiente del tiempo, dispensa de la visión y de la razón, y esto le permite representar de manera única los fenómenos del mundo.

## **5. Proyectos asociados: *Esmog Data* y *AirQ J***

En los siguientes párrafos reseñaré un par de trabajos creativos desarrollados durante la investigación adelantada en Manizales. Ellos expresan las inquietudes relatadas con respecto al espacio público, la ciudad y los datos sobre el medioambiente. El primer trabajo es *Esmog Data* (Gutiérrez y Arango 2018), una instalación inmersiva presentada en la exposición

artística del Festival Balance-Unbalance realizado en Manizales en 2016 (Fig. 1)<sup>5</sup>. La pieza genera una representación audiovisual, a través de sonidos y gráficas computacionales, de la concentración de los diferentes gases tóxicos con los que se determina la calidad del aire: CO, CO<sub>2</sub>, NO<sub>2</sub>, SO<sub>2</sub>, O<sub>3</sub> y PM<sub>10</sub><sup>6</sup>. Estos datos sobre el medioambiente de Manizales se actualizan en tiempo real.

La obra tiene un componente de audio inmersivo y otro de imagen generativa cuyo contenido se transforma de acuerdo con la lectura que realiza un sistema de captura de la calidad del aire. Los componentes de audio y video se alimentan cada dos segundos de datos que vienen de una estación meteorológica provista de seis sensores, localizada a la entrada del espacio expositivo. De este modo, los datos provistos por la estación comandan el movimiento de partículas en la pantalla y las transformaciones en los procesos de audio.



Fig. 1. Instalación *Esmog Data* (2016), exhibida en el Festival Internacional de la Imagen en Manizales. Fotografía del autor.

Dentro del espacio inmersivo los visitantes de la obra son invitados a discriminar las diferentes variables perceptivas en relación con los gases contaminantes. Se apeló a criterios de la música electroacústica elaborados por el compositor Denis Smalley para establecer las cualidades del sonido que serían mapeadas a cada componente químico. El objetivo en el proceso de sonificación de *Esmog Data* fue despertar un interés por el tema de la contaminación del aire al generar una experiencia auditiva gratificante y provechosa. En este sentido, el visitante de la instalación es invitado a identificar datos sobre el medioambiente a partir de valores musicales complejos como las características del movimiento y la textura del sonido, lo que demanda un esfuerzo de valoración cualitativa del sonido.

<sup>5</sup> La obra fue realizada junto Vanessa Gañán y Christian Quintero, quienes son miembros del programa de la Universidad de Caldas.

<sup>6</sup> *Esmog Data* fue realizada en los programas Pure Data y Processing.

El otro proyecto es la *AirQ Jacket* (Gutiérrez y Arango 2018), que puede verse tanto como un experimento artístico de audio portable como un prototipo de diseño sostenible (Fig. 2)<sup>7</sup>. Se trata de una chaqueta que tiene incrustado un circuito capaz de medir los niveles de contaminación del aire y la temperatura y transformarlos en estímulos acústicos y visuales. La chaqueta tiene un sistema de luces led que reacciona ante los datos suministrados por un sensor, de modo que la prenda cambia de color entre verde, amarillo y rojo siguiendo las convenciones internacionales sobre la calidad del aire. El sistema también reproduce sonido a través de un artefacto similar a un estetoscopio. El usuario de la *AirQ Jacket* debe acercarse este dispositivo a su oído y consultar los datos de la contaminación y la temperatura por medio de un código acústico basado en variables de altura y velocidad de una pulsación sonora<sup>8</sup>.



Fig. 2. Modelo de la *AirQJacket*, un vestible electrónico capaz de representar la contaminación del aire a través de estímulos visuales y sonoros. Fotografía del autor.

El propósito de la *AirQ Jacket* fue proponer condiciones de adaptación a la crisis climática: al vestir la chaqueta el usuario tiene la capacidad de consultar los datos del medioambiente en cualquier momento y lugar, para crear trayectos más saludables y convenientes al recorrer el espacio urbano. El proyecto fue expuesto en la sala de exposición Caja Producciones en Manizales en 2016 y en el International Seminar on Electronic Arts (ISEA) que se celebró en la misma ciudad en 2017.

<sup>7</sup> El proyecto fue creado junto a María Paulina Gutiérrez.

<sup>8</sup> La *AirQ Jacket* fue creada con el microcontrolador Arduino y sensores de la serie MQ.

## 6. Sonificación, música y arte sonoro

Los proyectos reseñados incorporan el audio como un medio para la interpretación y representación de datos sobre el medio ambiente. Esto orientó el trabajo investigativo hacia la práctica científica de la sonificación, que constituye un equivalente auditivo de la visualización de datos. Si bien este tipo de trabajo tiene un papel consolidado en el campo de la ingeniería, en el del arte sonoro apenas encuentra un lugar incipiente. «Sonificación» es un neologismo que indica la conversión o traducción de datos, generalmente numéricos, en eventos sonoros. El surgimiento del término en la década de 1990 coincide con lo que algunos teóricos anglosajones han denominado el «giro hacia el sonido» que se manifiesta tanto en la investigación académica como en la producción artística. Jim Drobnick señala que esta atención al sonido aparece simultáneamente como «un lugar para el análisis, un medio para el compromiso estético y un modelo para la teorización» (10). Desde entonces, el uso del sonido como medio de producción de conocimiento en ciencia, ingeniería y medicina se ha vuelto recurrente (Bijsterveld), a pesar del protagonismo que aún ejercen las formas de representación verbal y visual en estos campos. En el territorio de la creación artística, la creciente producción en arte sonoro atestigua el interés por el potencial estético de las prácticas auditivas. Autores como Tittel; Barrett, Mair; Vickers; Devroop, Titlestad discuten el papel que desempeñan los datos y su influencia en la creación y la experiencia estética, enfocados concretamente en la sonificación y el arte sonoro y sus vínculos con el arte-ciencia. Así mismo Larrioux y Roger, Gresham-Lancaster y Sinclair o Akiyama profundizan en la preocupación sobre el cambio climático. Por su parte, autores como Vickers, Bianchi y Manzo, Gilmurray, Luzia, Barclay, Barbanti o Solomos y Higgins apuntan hacia el concepto de un arte sonoro ecológico o ambientalista.

Desde un punto de vista pragmático y técnico, se entiende que sonificación es «la expresión de información a través de audio no-verbal» (Kramer 7). Los atributos comunicacionales del sonido, tales como su condición no-visual y no-verbal, su dependencia del tiempo o su carácter simbólico, son aprovechados en los procesos científicos como una herramienta alternativa para explorar los datos. Estudios científicos incorporan la sonificación en la búsqueda de patrones en contextos impredecibles o caóticos o en bases de datos de tamaño gigante (Big Data). Desde un punto de vista estético el objetivo de la sonificación sería producir «representaciones auditivas que permitan una introspección sobre los datos y realidades permitiendo que ocurra la inferencia y la producción de sentido» (Barras y Vickers 146). La sonificación descansa en un modo de escucha consensual, en donde las estructuras sonoras alcanzan un significado únicamente dentro de un contexto de oyentes que comparten el código. La sonificación provee significados suplementarios y provisionales a las señales audibles y genera imágenes acústicas de la realidad circundante.

A pesar de que la dimensión estética de la sonificación apenas empieza a ponerse sobre la mesa en la discusión científica, la necesidad de apelar a un dominio de datos para generar contenidos es una preocupación central de algunos compositores de música erudita, particularmente los adscritos a la segunda escuela de Viena. Compositores como Arnold

Schoenberg, Alban Berg y Anton Webern reformularon la composición de su momento al rechazar deliberadamente la tonalidad y adoptar técnicas de doce sonidos llamadas seriales. La generación posterior denominada serialismo integral o total extendió los modos en que el dominio de datos se aplica a la música, direccionando flujos de datos a parámetros musicales como la altura, la duración, la dinámica o la orquestación. Aunque existen otros compositores de comienzos del siglo XX que exploraron modelos de la matemática moderna como fuente para la creación de su música, en esta tradición el compositor griego Iannis Xenakis permanece como uno de los pilares para comprender los aspectos estéticos de la sonificación y los objetivos comunes entre la música, el arte sonoro y la ciencia moderna. Al discutir el interés de Xenakis en los autómatas celulares, el investigador Makis Solomos extrae el concepto de «turbulencia fluida» como una fuerza natural cuya dinámica interna y comportamiento emergente dio lugar a la composición orquestal *Horos* de 1986.

Algunos trabajos recientes de arte sonoro consagrados a la sonificación retoman este interés de Xenakis por la estructura interna de la naturaleza como una fuente de datos. Es el caso de la obra *Storm Sonification Project* (2004) de la artista Andrea Polli, que aprovecha el sonido para infundir en el visitante la sensación de inmensidad provocada por el paso de una tormenta. También el caso de la obra *Sonic Pavilion* (2009) de Doug Atkein, que amplifica señales telúricas con micrófonos y captadores localizados a doscientos metros bajo la tierra haciéndolas vibrar en un edificio especialmente construido para ese fin. Según Supper, al permitir que el espectador sea testigo de fenómenos que, de otro modo solo podrían presenciarse en la naturaleza bajo su propio riesgo, como la actividad meteorológica o telúrica, la sonificación artística puede llevar al oyente a una experiencia abrumadora y sublime.

## 7. El arte-ciencia del sonido

La sonificación puede verse también como una práctica interdisciplinar con el sonido, capaz de vincular arte y ciencia. La investigadora Alexandra Supper propone que la sonificación genera un intercambio de legitimidad entre estos campos del saber, resaltando el apoyo retórico que se ofrecen mutuamente. El texto de Supper, consagrado a la sonificación artística, basa su raciocinio en otro estudio realizado por Georgina Born y Andrew Barry sobre practicantes en el área de arte-ciencia en Estados Unidos, el Reino Unido y Australia. En ambos textos se analizan las tres lógicas de la sonificación que encuentran espacio y vigencia en una economía del conocimiento, donde se evidencia la interdependencia entre el arte y la ciencia: impacto, innovación y ontología.

Uno de los espacios en donde suelen localizarse los proyectos de sonificación es en la difusión y divulgación del conocimiento producido en un proyecto de investigación científica. En la lógica del impacto, la sonificación tiene la capacidad de llevar a una esfera pública o a circuitos disciplinares ajenos resultados que, de otro modo, solo serían consultados por especialistas. La importancia de esto radica en que el arte sonoro puede

ayudar a construir una base común sobre las respuestas y soluciones que la ciencia otorga a la sociedad. El arte de manipular los sonidos también contribuye en los procesos científicos y de diseño tecnológico. Como se mencionó, los modos de observación, monitoreo y notificación de información que ofrece la sonificación invocan a una nueva generación de servicios sonoros, que atienden a la lógica de la innovación tecnológica.

Por último, y es aquí donde se inscriben los proyectos reportados en este texto, Supper (35) plantea la lógica de la ontología como una «orientación en las prácticas interdisciplinarias a crear un cambio ontológico tanto en el objeto(s) de investigación, como en las relaciones entre los sujetos y los objetos de investigación» (Born y Barry 103). De este modo, al lidiar desde la sonificación artística con el problema de la contaminación del medioambiente, «la calidad del aire dejaría de ser una cualidad del medio ambiente y pasaría a ser entendida como una relación entre el aire y los individuos que lo respiran o que les afecta» (Born y Barry 103). En este sentido, los proyectos realizados buscan promover un cambio ontológico, tanto en lo que se entiende por calidad del aire, como en la relación de este con los ciudadanos locales.

## 8. *BUZU* (2018-2019)

Bajo la lógica de un cambio ontológico generado por la construcción de una imagen de la ciudad a partir de datos consultables, desarrollamos junto a investigadores de la Universidad de São Paulo en Brasil la obra *BUZU*<sup>9</sup>. La obra fue desarrollada en el contexto de la estancia posdoctoral realizada en esa institución entre 2018 y 2019, cuyo resultado principal fue la exposición *Sonidos de Silicio* (Arango *et al.* 2020) que tuvo dos versiones. La primera ocurrió entre el 1 y el 26 de abril de 2019 en el espacio de las Artes, en el edificio del antiguo museo de arte contemporáneo, localizado al interior de la Universidad de São Paulo (Fig. 3). La segunda edición ocurrió entre el 9 de septiembre y el 12 de diciembre de 2019 en el Centro Universitário Maria Antonia, una dependencia de la Universidad de São Paulo localizada en el centro de la ciudad que fue refugio de estudiantes durante la dictadura militar. Además de la exhibición de veinticuatro obras de arte sonoro que exploran la lutería experimental, tema de la exposición, se realizaron más de quince eventos de activación, performances y talleres.

---

<sup>9</sup> Este trabajo fue realizado junto a Fernando Iazzetta y Esteban Viveiros.

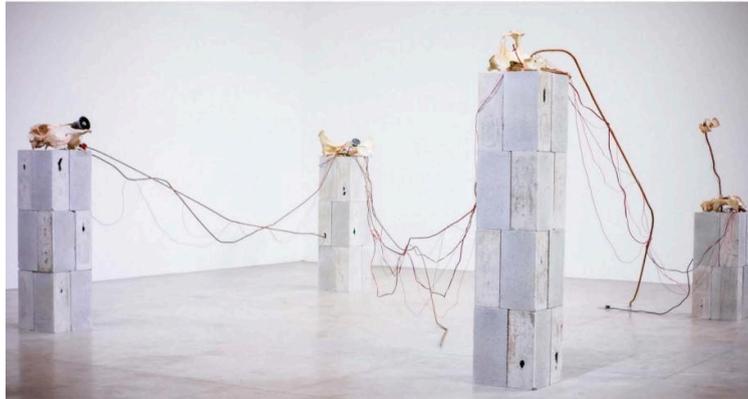


Fig. 3. La exposición *Sonidos de Silicio*, realizada en São Paulo, Brasil, en 2019, reunió más de veinte obras de arte sonoro. Fotografía del autor.

La instalación *BUZU* (Fig. 4) fue el pretexto para la realización de la exposición *Sonidos de Silicio* pues, por el carácter científico de la pieza, esta recibió apoyo financiero del proyecto InterSCity, una iniciativa de desarrollo institucional sobre el internet del futuro y las Ciudades Inteligentes (Batista *et al.* 2016). *BUZU* propone una imagen acústica de São Paulo recuperando información del sistema de transporte público de autobuses de la ciudad, que incluye 2183 líneas. Del conjunto de datos original publicado por la empresa SPTrans, comparamos el comportamiento del sistema en un día de tránsito normal, con los días de vacaciones de Semana Santa. De esta forma pudimos establecer comportamientos del sistema durante días de tráfico pesado y ligero. En *BUZU* el conjunto de datos se implementa para alimentar un sistema audiovisual creado en PureData y Processing. El audio se proyecta mediante un sistema de altavoces cuadrafónicos y las imágenes se muestran en una pantalla central. La información base de texto se presenta en cuatro pequeñas pantallas LCD distribuidas alrededor de la estructura central. Al explorar representaciones alternativas de la ciudad, el proyecto adopta la sonificación como estrategia principal.



Fig. 4. La instalación *BUZU* fue estrenada en el evento inaugural de la exposición *Sonidos de Silicio*. Fotografía del autor.

Aprovechando las técnicas de representación y conversión de datos en sonido, *BUZU* ofrece una experiencia poética en la percepción del paso del tiempo al contemplar el tráfico urbano. Al visitar la instalación, es posible experimentar una especie de encantamiento poético al contemplar la complejidad del sistema. Al mismo tiempo, emerge una imagen de la ciudad cuando el visitante se da cuenta de la relación entre el sonido y el mapa dinámico. En este sentido, el objetivo del proyecto se cumplió, ya que nuestra intención era generar una visión alternativa de São Paulo recuperando datos del sistema de transporte en autobús.

## 9. Conclusiones

En los procesos de generación de conocimiento, a medida que se aproximan los objetivos trazados, se precipitan nuevas preguntas que muestran nuevos horizontes y suscitan re-direccionamientos y desvíos. Olvidar las preguntas iniciales y adoptar nuevas es a la vez un motor y un freno. Sin traicionar la curiosidad y el rigor, el investigador debe tejer los vínculos entre las preguntas iniciales y las que van apareciendo. La articulación entre ellas a través de un mismo raciocinio es uno de los aspectos que identifican proyectos de largo y corto aliento. En la investigación científica los textos e informes parciales reportan, dentro de un contexto especializado, algunos de estos objetivos y tópicos provisionales. Sin embargo, como es esperable, tarde o temprano, algunas militancias y afirmaciones osadas acaban por desmentirse. El texto representa un esfuerzo por elaborar un raciocinio que unifique los intereses acumulados en dos proyectos de investigación que señalan hacia puntos de fuga por momentos divergentes. En este sentido, la posibilidad que ofrece la investigación-creación de elaborar entre sus resultados obras artísticas, genera otro tipo de relación con objetivos olvidados, se hayan alcanzado o no. A diferencia del ensayo o el reporte científico, la obra de arte tiene la capacidad de movilizar a otros de manera directa, de sembrar inquietudes en quien no se lo espera, de operar a través de la experiencia y de explorar la dimensión vivencial de las ideas.

De este modo, tras la pregunta inicial sobre las propiedades socializantes y vinculantes del sonido en el espacio público, se observaron nuevos horizontes conceptuales al cuestionarse sobre el papel de los medios digitales y los datos que generan en la vida urbana contemporánea, y cómo esto puede ser aprovechado en el arte sonoro. El concepto de ciudades inteligentes debe observarse con sentido crítico. Sin embargo, es también importante reconocer la hegemonía de los medios digitales en la ciudad. Autores como Lemos o Behrendt permiten visibilizar un campo de trabajo para el arte sonoro locativo en este contexto. Esta forma de expresión vendría a discutir la cultura de audio móvil conformada por sujetos que construyen su personalidad observándose a sí mismos en medio de los otros, sujetos inseparables de sus audífonos, seres con una extensión corporal en los oídos que extiende su percepción. En la ciudad inteligente el sujeto escucha lo que necesita en cualquier momento y lugar, y esta nueva condición es también una forma de entender y habitar el territorio. La mutación del espacio promovida por la tecnología digital se desdobra

a un nuevo estatuto para el ciudadano, contemplando la ubicuidad de su escucha y la pérdida de los límites de espacio y tiempo.

Al descubrir que existe una gigantesca cantidad de datos que residen en la nube y que describe el espacio físico de la ciudad, surgieron nuevas preguntas. Nos llamaron la atención los datos que se ocupan del medioambiente, en especial de la contaminación del aire. Al cruzar las mediciones de las redes de sensores que cubren la ciudad se logran estimar datos sobre la polución, que se vuelven cada vez más importantes para los ciudadanos. Decimos cada vez no porque el problema sea cada vez peor, sino porque paulatinamente más personas toman consciencia de que es la especie humana la que originó cambios irreversibles. Cada vez más se torna pertinente preguntarse ¿qué es la naturaleza? La crisis climática nos ayuda a hacernos esta pregunta y no necesariamente a encontrar la respuesta. Ingresamos a una era post-humana donde debemos lidiar con la entropía de los sistemas cerrados, y dentro de esta coyuntura se vislumbra un rol para el arte sonoro: construir una imagen auditiva de la crisis.

La sonificación constituye una posible estrategia para conciliar los asuntos urbanos, los asuntos medioambientales y las potencias del sonido como medio expresivo. A pesar de tener algunos precedentes en la tradición musical del siglo XX, la sonificación se revela como una práctica contemporánea con el sonido, que aprovecha la interdisciplinariedad de la producción de conocimiento para crear nuevos sonidos y nuevos modos de escuchar los viejos. De esta forma, tras preocuparnos por los aspectos vinculantes del sonido, por el espacio, por los medios digitales y por la crisis climática, nos hacemos la pregunta sobre la relación entre el arte sonoro y la ciencia. El sistema público de autobuses urbanos de la ciudad de São Paulo nos ofreció una fuente para especular sobre la utilidad de la ingeniería y la experiencia del sonido, y la dimensión estética de la sonificación.

Llegados a este punto encontramos una vez más un espacio para el arte sonoro dentro de las lógicas del impacto científico, la innovación y la ontología del objeto y del sujeto de investigación. Observamos hacia atrás y encontramos en las diferentes estaciones del transcurso propuestas de arte sonoro llenas de sensibilidad y de potencias urbanas. De hecho, observamos que los experimentos realizados junto a los estudiantes reflejan, si no todas, algunas de nuestras variadas inquietudes.

## Referencias

- Akiyama, Mitchell. «Dataffect: Numerical Epistemology and the Art of Data Sonification». *Leonardo Music Journal*, vol. 24, 2014, pp. 29-32.
- Andueza Olmedo, María. *Creación, sonido y ciudad: un contexto para la instalación sonora en el espacio público*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2011.
- Arango, Julián Jaramillo. «Cartografías de la sorpresa: prácticas artísticas y paisajes sonoros urbanos en Colombia». *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, vol. 13, n.º 1, 2018, pp. 173-191.
- Arango, Julián Jaramillo. «Esmog Data: Interpreting Air Quality Through Media Art and Design». *Leonardo*, vol. 51, n.º 2, 2018, pp. 183-183.

- Arango, Julián Jaramillo, *et al.* «Looking for a Place for Sonification: Sons de Silício and the Buzu Installation». *Per Musi*, n.º 40, 2020, pp. 1-14.
- Barbanti, Roberto. «Listening to the Landscape for an Ecosophic Aesthetic». *Paragraph*, vol. 41, n.º 1, 2018, pp. 62-78.
- Barclay, Leah. «Acoustic Ecology and Ecological Sound Art: Listening to Changing Ecosystems». *Sound, Media, Ecology*, editado por Milena Droumeva y Randolph Jordan, Cham: Palgrave Macmillan, 2019, pp. 153-177.
- Barrett, Natasha y Karen Mair. «Aftershock: A Science–art Collaboration Through Sonification». *Organised Sound*, vol. 19, n.º 1, 2014, pp. 4-16.
- Barber, Llorenç. «Conciertos de ciudad o el componer de las distancias». *Música D’Ara*, n.º 5, 2002, pp. 69-79.
- Barras, Stephen y Paul Vickers. «Sonification Design and Aesthetics». *The sonification handbook*. Editado por Thomas Hermann, Andy Hunt y John G. Neuhof, Berlín: Logos Verlag, 2011, vol. 1.
- Batista, Daniel Macêdo *et al.* «Interscity: Addressing Future Internet Research Challenges for Smart Cities». *7th International Conference on the Network of the Future*, Buzios: IEEE, 2016.
- Behrendt, Frauke. «Locative Media as Sonic Interaction Design: Walking Through Placed Sounds». *Wi Journal of Mobile Media*, vol. 9, n.º 2, 2015, pp. 1-24.
- Bella, María y Miguel Álvarez Fernández. «Itinerarios del sonido: 14 artistas escuchan Madrid». *Pasajes de arquitectura y crítica*, n.º 68, 2005, pp. 32-35.
- Bianchi, Frederick y V. J. Manzo, eds. *Environmental sound artists: In their own words*. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- Bijsterveld, Karin. *Sonic Skills: Listening for Knowledge in Science, Medicine and Engineering (1920s-Present)*. Londres: Springer Nature, 2019.
- Born, Georgina y Andrew Barry. «Art-science: From Public Understanding to Public Experiment». *Journal of Cultural Economy*, vol. 3, n.º 1, 2010, pp. 103-119.
- Bull, Michael. *Sounding out the city: Personal Stereos and the Management of Everyday Life*. Oxford: Berg, 2000.
- Chambers, Iain. *Popular Culture: The Metropolitan Experience*. Londres: Routledge, 2002.
- Devroop, Chatradari y Michael Titlestad. «Sonification and Music: Science Meets Art». *English Studies in Africa*, vol. 64, n.º 1-2, 2021, pp. 181-191.
- Drobnick, Jim, ed. *Aural Cultures*. Toronto: Yyz Books, 2004.
- Fernández González, Manuel. «La construcción del discurso de la smart city: mitos implícitos y sus consecuencias socio-políticas». *URBS: Revista de estudios urbanos y ciencias sociales*, vol. 6, n.º 2, 2016, pp. 83-99.
- Gilmurray, Jonathan. «Ecological Sound Art». *The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies*, editado por Michael Bull y Marcel Cobussen, Nueva York: Bloomsbury Academic, 2021, pp. 449-458.
- Greenfield, Adam. *Against the Smart City: A Pamphlet. This is Part I of The City is Here to Use*. Nueva York: Do projects, 2013.

- Gresham-Lancaster, Scot y Peter Sinclair. «Sonification and Acoustic Environments». *Leonardo Music Journal*, vol. 22, 2012, pp. 67-71.
- Gutiérrez Arango, Maria Paulina y Julián Jaramillo Arango. «Design Process for Wearable Technologies and Urban Ecology, AirQ Jacket». *Proceedings of the 23rd International Symposium on Electronic Art (ISEA) 2017*, editado por Felipe C. Londoño, et. al., Manizales: Universidad de Caldas, 2017, pp. 443-452.
- Hernández Gálvez, Alejandro. «La reinención de la subjetividad». *Sobreestimulación*, editado por Michel Rojkind, México: Arquine, 2014, pp. 34-37.
- Hosokawa, Shuhei. «The Walkman Effect». *Popular music*, vol. 4, 1984, pp. 165-180.
- Kramer, Gregory, ed. «An Introduction to Auditory Display». *Auditory Display: Sonification, Audification and Auditory Interfaces, SFI Studies in the Sciences of Complexity*, Boston: Addison-Wesley, 1994, pp. 1-17.
- Kwon, Miwon. *One place after another: Site-specific art and locational identity*. Cambridge (Massachusetts) y Londres: MIT press, 2004.
- LaBelle, Brandon. *Background Noise: Perspectives on Sound Art*. Nueva York: Bloomsbury Publishing, 2015.
- LaRrieux, Eric y Méliá Roger. «The Air Listening Station: Bridging the gap between Sound Art and Sonification». *Proceedings of the 18th International Audio Mostly Conference*. New York: Association for Computing Machinery, 2023, pp. 85-92.
- Lemos, André. «Mídia locativa e territórios informacionais». *Estéticas tecnológicas: novos modos de sentir*, editado por Lucia Santaella y Priscila Arantes, São Paulo: Educ, 2008, pp. 207-230.
- Luzia, Luís Sequeira. *Environmental Awareness Through the Development of Sound Installations*. Trabajo de Fin de Máster, Universidade do Porto, 2022.
- Simmel, Georg. «The Metropolis and Modern Life». *Simmel: On Individuality and Social Forms*. Chicago: University of Chicago Press, 1971, p. 324.
- Smalley, Denis. «Spectromorphology: Explaining Sound Shapes». *Organised Sound*, vol. 2, n.º 2, 1997, pp. 107-126.
- Solomos, Makis. «Cellular Automata in Xenakis's Music. Theory and Practice». *Definitive Proceedings of the International Symposium Iannis Xenakis (Athens, May 2005)*, editado por Makis Solomos, Anastasia Georgaki y Giorgos Zervos, Atenas, 2005.
- Solomos, Makis y Jennifer Higgins. *Exploring the Ecologies of Music and Sound: Environmental, Mental and Social Ecologies in Music, Sound Art and Artivisms*. Londres: Routledge, 2023.
- Supper, Alexandra. «Sublime frequencies: The construction of sublime listening experiences in the sonification of scientific data». *Social Studies of Science*, vol. 44, n.º 1, 2014, pp. 34-58.
- Rivière, Henar. «La escritura performativa del grupo zaj: arte postal, libros de artista, etcéteras». *Hispanic Issues On Line*, vol. 21, 2018, pp. 136-168.

- Stiegler, Bernard. «Escaping the Anthropocene». *The Crisis Conundrum: How to Reconcile Economy and Society*, editado por Mauro Magatti, Cham: Palgrave Macmillan, 2017, pp. 149-163.
- Tittel, Claudia. «Sound Art as Sonification, and the Artistic Treatment of Features in our Surroundings». *Organised Sound*, vol. 14, n.º 1, 2009, pp. 57-64.
- Vickers, Paul. «Sonification and music, music and sonification». *The Routledge Companion to Sounding Art*, editado por Marcel Cobussen, Vincent Meelberg y Barry Truax, Londres: Routledge, 2016, pp. 135-144.
- Vickers, Paul. «Ars Informatica-Ars Electronica: Improving Sonification Aesthetics», *Understanding and Designing for Aesthetic Experience (workshop The 19th British HCI Group Annual Conference)*, Edimburgo: Northumbria, 2005, pp. 1-5.
- Weiser, Mark. «The Computer for the 21st Century». *Scientific American*, vol. 265, n.º 3, 1991, pp. 94-105.

