

Los contenidos culturales en los inicios de la radio española

Antonio Checa Godoy

Universidad de Sevilla

Los quince primeros años de la radio en España, el intenso periodo que abarca de 1924 —primeras emisoras— a 1939, final de la guerra civil, aunque incluye etapas históricas muy diferentes, muestra una radio alejada, con bien contadas excepciones, del modelo norteamericano de radio-espectáculo, participativa a su modo. La radio es en esos años en España un medio más modesto que recurre por sistema a las artes para llenar su programación y que evidencia unos contenidos culturales que asombran desde la perspectiva de la radio de hoy, mucho más alejada de esas inquietudes. La música —con relevante papel de la más clásica—, la literatura en general y muy concretamente el teatro, el periodismo incluso y la referencia al cine —con incipientes secciones críticas— se asoman de forma insistente a las ondas en estos años donde la información, aunque va creciendo en importancia —y llega a su mayoría de edad durante la guerra civil—, es un contenido aún secundario en una programación de pocas horas dominada desde luego por la música. No es en cualquier caso atributo exclusivo de la radio española: a finales de los años veinte, según encuesta de la BBC británica, casi dos tercios de la programación de las emisoras de radio europeas están dedicados a la música¹.

El nuevo medio es bien acogido por los núcleos intelectuales, mejor que el cine, y no despierta en principio los recelos que en algunas capas sociales —con frecuencia, pero no exclusivamente, conservadoras— suscita el que ya por esos años será llamado séptimo arte. Figuras como las de Ramón Gómez de la Serna mostrarán las posibilidades de creatividad cultural del nuevo medio, pero la guerra civil, que dispara la audiencia, lo que revela es las posibilidades de adoctrinamiento político, en muchos casos presentado como divulgación cultural.

Tras la guerra civil la radio aumenta audiencia y programación, pero va a perder, en un proceso que no se ha detenido hasta nuestros días, contenidos culturales. La literatura más ínfima —los seriales—, los programas cara al público y la música de baile relegan al teatro, la música clásica y la divulgación cultural.

En los inicios del medio, la radio es concebida esencialmente como un medio de cultura, no de información. Ello, que pudiera parecer extraño desde la perspectiva de la radio de este fin de siglo, no se constata sólo por los contenidos, no se extrae sencillamente del análisis de la programación, está incluso inserto en los primeros textos legislativos.

¹ Véase Ventín Pereira, J. A., "La programación musical" en *Radiorramonismo* (Madrid, 1987).

En efecto, dentro de la amplia legislación sobre la radio en los orígenes del medio en España, y aunque se trata de leyes, decretos u órdenes esencialmente orientados a la regulación minuciosa de los aspectos técnicos o comerciales, se percibe esa visión cultural —o acaso culturalista— del nuevo medio. Así, en la Real Orden de 14 de junio de 1924 —el año en que se inician las emisoras de radio en nuestro país—, "Reglamento para establecimiento y régimen de estaciones radioeléctricas particulares", se dice, en el ART. 31:

No debiendo ser un objeto de privilegio este medio de difusión cultural, no se accederá a las peticiones que por el número de horas solicitadas o por las longitudes de onda que se pretendan, tiendan a impedir la concurrencia de otras entidades al mismo fin.

Diez años casi justos después, la ley de 30 de junio de 1934, ya en plena fase de expansión de la radio comarcal española, en el artículo 5 establece que:

La confección de programas de las emisoras centrales será orientada por una Junta nacional constituida por los representantes más caracterizados de organismos y corporaciones cuyos fines sean artísticos, literarios y científicos [...] en las demás emisoras estará dirigida por unas juntas regionales constituidas de manera semejante a la Junta nacional.

En el mismo sentido, el Real decreto de 26 de julio de 1929, que crea el Servicio Nacional de Radiodifusión, que luego los acontecimientos políticos harán que no cobre vida, ratifica también muy claramente - artículo 10— ese concepto de medio esencialmente cultural que es en esos momentos la radio:

Como elemento de asistencia social se creará una Comisión de programas, la que tendrá por objeto contribuir a la organización de transmisiones con la colaboración de elementos culturales, artísticos, etc., de interés general. También deberá esta comisión vigilar las transmisiones para evitar la difusión de programas o materias que no sean adecuadas al carácter público o nacional del servicio, contradigan su prestigio moral o científico o provoquen reclamaciones de los radioyentes. Esta comisión estará integrada por representantes de las entidades culturales, artísticas, morales y económicas que el Gobierno designe².

Ese perfil que dibujan los textos, viene a coincidir también muy precisamente con el que se desprende del contenido de las programaciones. La subsidiariedad de la oferta informativa de la radio en España se mantiene incluso durante el periodo de la II República, mucho más en la radio de ámbito provincial o local, y la información sólo triunfa

² Los textos legales están todos incluidos en la obra de Soria, C., *Orígenes del Derecho de Radiodifusión en España* (Pamplona, 1974).

decididamente a raíz del inicio de la guerra civil, brusca mayoría de edad en cuanto medio de información para la radio en España³.

No es en cualquier caso fácil la programación de la modesta radio española en sus primeros años, por el imperativo del costoso directo en tiempos en que la grabación de programas no es posible. Ello se va a traducir en un papel relevante, en cuanto los medios lo permiten, de las discotecas y, las emisoras con más disponibilidades económicas, de las pequeñas orquestas propias. Una buena discoteca es la que ofrece por ejemplo, Radio Zaragoza a la altura de 1936, unos 6.000 discos más 800 partituras para interpretar por el grupo propio. La de Sevilla ofrece casi 4.000 placas y 1.300 obras instrumentalizadas para el sexteto del que dispone la estación⁴.

Es patente la importancia de lo que denominamos música clásica en la programación de la radio española en sus primeros lustros. Una música casi desterrada hoy a algunos contados canales de radio fórmula, está bien presente a la altura de 1924, 1931 o 1936. Aunque un seguimiento pormenorizado permite constatar que, ya en los años treinta, va perdiendo relevancia en favor de lo que entonces se denomina música de baile. Está presente la ópera -usualmente fragmentos escogidos-, y mucho más la zarzuela, sobre todo en las emisoras madrileñas, y no falta el flamenco en las emisoras andaluzas, pero también fuera de ellas -en Unión Radio de Madrid, por ejemplo⁵.

Carmelo Garitaonandía a su obra, ya clásica, *La radio en España, 1923-1939*⁶, la subtítulo expresamente «De altavoz musical a arma de propaganda», y es que llama la atención de isn radio inicial en España, como en general en Europa, la relevancia que adquieren los contenidos musicales y tanto más cuanto la emisora es más pequeña, tiene menos personal y ha de recurrir sin remedio, para llenar la programación, a la música.

Ya con anterioridad a la proclamación de la República, algunas agencias, como Febus, daban información a las emisoras de radio, en este caso a la cadena Unión Radio, toda vez que pertenecían al mismo grupo empresarial. Durante el periodo republicano se crearon ya

³ Todavía con ocasión de las elecciones generales de febrero de 1936 menudean las quejas en los periódicos españoles, que estiman que la radio ha abandonado su neutralidad informativa. Hemos estudiado el caso andaluz en el primer trabajo de este libro.

⁴ Véase Ventín Pereira, J.A., *La guerra de la radio, 1936-1939* (Barcelona 1986). Los datos que ofrece están extraídos de la revista *Radio Nacional*, editada en Burgos durante la guerra civil, y se refieren sólo a las emisoras de los sublevados. Las emisoras de Madrid y Barcelona, en el sector republicano, superaban ligeramente esas cifras. Las emisoras más modestas, como Radio Burgos —en sus primeros años—o Radio Málaga, no llegan al millar.

⁵ Hemos analizado preferentemente la programación de Radio Sevilla a través del diario El Liberal, de la misma ciudad, que nos permite una perspectiva amplia, dado que la radio aparece tempranamente —1924— en Sevilla. También hemos consultado el diario El Sol, de Madrid, que por su vinculación a los Urgoiti, propietarios principales de Unión Radio, suele ser el diario madrileño con más amplia información sobre el medio.

⁶ Garitaonandía, C., *La radio en España, 1923-1939* (Bilbao, 1988)

agencias específicas para servir información a las emisoras, como Radio Prensa S.L., pero todavía en vísperas de la guerra civil eran muchas las estaciones locales o provinciales que, por precariedad económica, carecían de servicios informativos contratados. Cuando los tienen, presumen inmediatamente de ello, como hace Radio Almería al poco de iniciar sus actividades en el verano de 1934.

No es España, insistimos, ninguna excepción europea en esa preponderancia de la música. Incluso en países como Italia, con una radio mucho más controlada y políticamente dirigida que la española anterior a 1936, la música es parte esencial de la programación cotidiana. Edward R. Tannebaum, en su análisis de la cultura italiana durante el fascismo⁷, recuerda que:

Las retransmisiones (políticas) fueron algo absolutamente excepcional, y el grueso de la programación era de puro entretenimiento. Dado que la radio italiana estaba controlada por el Estado, hubo en ella más música clásica, ópera y drama —en la mayoría de los casos retransmisiones directas desde los teatros— que en los Estados Unidos. Pero hubo también una buena parte de jazz americano y de música ligeraailable, además de considerable número de cantantes populares, de los que entonces eran conocidos como cantantes melódicos. Incluso después de 1938, cuando el régimen intentó eliminar todas las influencias culturales extranjeras, la música ligera americana continuó invadiendo los hogares italianos a través de la radio.

Con bien escasas matizaciones, la descripción vale para la radio española contemporánea⁸,¹ incluida la aparición del jazz, tan apreciado por las vanguardias⁹. Esa presencia de la música en la radio se hizo no sin controversias económicas. En algunos casos las casas discográficas —por ejemplo, la italiana Ricordi— exigieron a las emisoras derechos de autor por encima de sus posibilidades, que en el caso de Barcelona supusieron triplicar los

⁷ Tannenbaum, E.R., *La experiencia fascista. Sociedad y cultura en Italia, 1922-1945* (Madrid 1972).

⁸ El caso alemán, desde el ascenso del nazismo, parece distinto. Según Alejandro Pizarroso, en su *Historia de la Propaganda* (Madrid 1993), «La programación, en la que inicialmente la música clásica (Beethoven o Wagner) tenía un puesto importante, fue sustituida en buena medida por música ligera, tendencia que se fue acentuando. Hans Fritsche, conocido locutor alemán de la época, afirmaba que «la radio debe llegar a todos o no llegará a nadie». En cualquier caso de esta programación de música ligera estaba excluida toda la considerada música decadente, en general el *swing* americano y las orquestas con saxofones. Por otra parte, el repertorio en cuanto a música clásica se vio reducido al excluir a todos los compositores no arios».

⁹ Gómez de la Serna, en el artículo "Jazzbandismo", inserto en el n° 191 de *Ondas —1929—* y en algunos otros textos alude a esa presencia nueva y constante del *jazz-band* en la programación de las jóvenes emisoras españolas. También de las canciones mejicanas, las masas corales y otros aspectos que testimonian esa importancia de la música —y de todo tipo— en la programación de la radio española del momento.

exigidos al Teatro del Liceo por la misma obra —la ópera Tosca—. Pronto, sin embargo, y por influencia de empresas discográficas norteamericanas como La voz de su amo, comenzaron a abaratarse los derechos por retransmisiones, amén de generalizarse el regalo de novedades a las estaciones por parte de las empresas, compensándoles a éstas la popularidad que adquirirían sus discos emitidos —de forma insistente, por lo general—por las emisoras. Ello fue en contra de los intereses de las incipientes casas discográficas españolas poco proclives todavía a tales prácticas. Se llegaron a producir incluso quejas —tal vez interesadas— de los primeros clubes de radioyentes por la reiteración de determinados discos en detrimento de las actuaciones en directo, más apreciadas, quejas sin mayor repercusión, porque las razones económicas eran para las emisoras mucho más imperativas.

La presencia del teatro en la radio española reviste caracteres que lo diferencian de la música. Se inicia con pequeños sainetes, y tiene su razón de ser: esas obras requieren menor número de voces y de efectos especiales, es decir, suponen un modelo barato. Detalle relevante en un momento en que las emisoras raramente disponen de cuadro de actores propio. Esta presencia se limita inicialmente en la radio española a Unión Radio Madrid y Barcelona, desde que comienzan las emisiones en cadena toda la red de Unión Radio tendrá acceso a esta producción¹⁰. Todavía en vísperas de la guerra civil el conjunto, por ejemplo, de la radio andaluza (once emisoras de OM) carecía de actores, pero no de la colaboración —con mayor o menor asiduidad— de grupos musicales. La música, desde luego, parece más necesaria que el teatro o, pronto, la novela.

Desde prácticamente sus inicios en 1924, Unión Radio Madrid va a ofrecer sainetes, y aunque no faltan tempranos inicios de radionovelas, de seriales, éstos no comenzarán a reiterarse hasta llegada la II República¹¹. Constataremos entonces que actrices como Lola Membrives o María Guerrero no eluden su presencia ante los micrófonos, como en Italia los frecuente un Vittorio de Sica. Será también cuando comiencen a escribirse las primeras obras teatrales para el joven medio. Un mediano autor, como es Tomás Borrás, escribirá incluso «Todos los ruidos de aquel día», pieza teatral concebida exclusivamente para ser oída y en la que podemos ver el antecedente del drama «Pasos» protagonizado por un ciego y vanguardia de la radio española de los años cuarenta escrito por Percy Brow (seudónimo de Antonio Calderón) para la SER. Se trata, obviamente, de un primer despliegue de los efectos especiales sonoros, tan determinantes en la radio durante décadas.

Importa, en cualquier caso, resaltar esa limitación inicial de la radio literaria en sus aspectos más creativos a la gran radio —esencialmente, la de Madrid y Barcelona— aunque no faltarán en las emisoras menores las lecturas de obras teatrales y desde luego los recitales de poesía (que adquirirán especial relevancia durante la guerra civil, con una poesía militante en los dos bandos, bien que de mayor calidad en el republicano). A la radio se acercan autores

¹⁰ Las primeras conexiones entre emisoras datan en España de febrero de 1927; comenzaron a ser frecuentes con la República y fueron obligatorias en la guerra civil, con la retransmisión de las charlas de Queipo de Llano primero y el parte de Radio Nacional después, en el bando franquista.

¹¹ Según refiere Barea, P., en *La estirpe de Sautier* (Madrid 1994) ya en 1926 Unión Radio Madrid ofrece un serial, «Las aventuras de una parisién en Madrid». Se trata en rigor de un casi monólogo protagonizado por una artista francesa, Ivonne Brunet.

consagrados como Miguel de Unamuno y los que van a hacer del medio su campo de experimentación, caso muy destacado de Ramón Gómez de la Serna y en, menor medida, de Enrique Jardiel Poncela. Con todo, no parece que el mundo teatral español, en su conjunto, se sintiese tan atraído por la radio en sus inicios como el británico, quizá por la calidad que pronto alcanzan los espacios dramáticos en la BBC, que llevan a interesarse por el medio desde un Shaw a un Chesterton, pasando por el propio Wells mucho antes de ese 30 de octubre de 1938 en que se emite en Nueva York su novela «La guerra de los mundos».

La figura de Ramón Gómez de la Serna alcanza especial relieve en esta coyuntura. El padre de las greguerías no escribe apenas obras teatrales en los años de inicio y auge de la radio —excepción, «Los medios seres», de 1929, y «Escaleras», de 1935—, ni adaptará a la radio las precedentes. Su labor en el nuevo medio es mucho más directa, busca y consigue una adaptación de la literatura al nuevo medio, acerca literatura y actualidad. Su enorme creatividad al servicio de la radio lo convierten en una figura poco frecuente en la literatura europea del momento. Ciertamente que escritores tan destacados como Bertold Brecht, que al inicio de los treinta escribe los artículos que configuran su «Teoría de la Radio», muestran un claro interés social por el medio. El dramaturgo alemán, pongamos por caso, escribe obras —desarrollando aquellas ideas— como «El proceso de Lúculo», de 1936, pieza teatral para radio. Otros, como Fillippo. T. Marinetti, utilizan el micrófono para dar largos y pintorescos recitales, orientados en esencia a la autopromoción o, como en 1933, con ocasión del regreso de América de la Escuadrilla Atlántica —en plena era de los records de la aviación— para poner su palabra fácil al servicio del régimen fascista vía radio. Pocos, sin embargo, dan el paso adelante de la creación literaria al servicio de un medio que está en esos años creando su propio lenguaje. Sólo la falta de conocimiento de esa obra y cierta subvaloración del propio medio pueden justificar que no se haya apreciado adecuadamente —al menos hasta la aparición de la obra de Ventín Pereira «Radiorramonismo», que incluye una antología de textos— esta contribución de Ramón Gómez de la Serna a la radio española en sus orígenes.

Creador en buena medida del reportaje y la crónica radiofónicos en España, Gómez de la Serna utiliza de continuo la revista semanal *Ondas*, el órgano de Unión Radio, como vehículo para su obra escrita con la radio como tema central y el micrófono para la reflexión día a día —o mejor noche a noche— pues escoge los últimos minutos de la programación para su peculiar «Parte del día» en Unión Radio. Inventa las cartas habladas a modo de correspondencias en el extranjero —París, cómo no— y dedica muchas de sus greguerías al medio que le seduce. Sin la solemnidad o las aspiraciones éticas de un Brecht, también Gómez de la Serna va haciendo teoría de la radio desde mediados de los años veinte y por más de una década hasta que la guerra civil cambie las reglas del juego en la radio española. Gómez de la Serna, por cierto, alude a la formidable credibilidad de que goza el medio en artículos como «La música del hotel Mejoric», de 1929, casi una década antes de que Welles lo ratifique en la CBS con *La guerra de los mundos*.

La intensificación de la popularidad del cine que en general aporta el sonoro y el crecimiento de la producción española en el bienio anterior a la guerra, repercuten en la radio española de los treinta, cuando aparece una primera generación de críticos, en el concepto actual del término, críticos que, como Manuel Villegas López, van a utilizar la radio como vía

para sus análisis. No son medios que se obstaculicen, por lo que la presencia del cine —y no sólo para reseñas críticas, aparece ya una publicidad cinematográfica relevante en las emisoras— va a ser bien frecuente en la radio de la República. Rara será la emisora que no tenga, al menos, un espacio semanal, en la mayoría de los casos aunando información y publicidad, dedicado al nuevo arte.

La guerra civil marca ante todo un ascenso de la información, por propagandística que resulte, en la radio española. Pero ahora sí veremos una movilización general de intelectuales en uno y otro bando —pero muchos más en el republicano— dirigida a utilizar la radio, fusionando en un todo de difíciles contornos cultura y política¹² Para el futuro académico Antonio Tovar, primer director de Radio Nacional, el nuevo estado no podrá relegar la radio «pues sería abandonar precisamente la base de la educación cultural y política del pueblo español¹³». Mientras la Radio Nacional retransmite desde Salamanca autos sacramentales como «El hospital de los locos», de José de Valdivieso, la republicana ofrece piezas como el «Pedro López Garcí»a de Max Aub —inscrita dentro del Teatro de circunstancias del autor—, que el escritor define curiosamente como auto, escrita pensando en su emisión por radio. Rafael Alberti dedicará una pequeña obra teatral —«Radio Sevilla, cuadro flamenco»— debelando el fenómeno de Queipo y sus charlas nocturnas desde la emisora de Unión Radio, exentas, obviamente, de cualquier inquietud cultural. A la innegable popularidad del general se opondrá desde el gobierno republicano la diligencia del Quinto Regimiento para aprovechar el medio radio, especialmente en los días del asedio a Madrid, y la creación del Altavoz del Frente, donde la utilización del medio para la difusión cultural será prioritaria. En este Altavoz, que se ofrece por las emisoras de Unión Radio en el territorio leal a la República, se unen a las intervenciones puramente políticas, la música revolucionaria, la poesía en armas y las dramatizaciones. Escritores como Arturo Serrano Plaja o Emilio Prados crean programas específicos para el medio, y el comisariado de propaganda llegará a configurar una flotilla de vehículos blindados para llevar esos mensajes a las líneas del frente o, en ocasiones, a la retaguardia. Del periodo bélico data además la utilización educativa del medio, vertiente tardía en la radio española. En 1937 el gobierno de la República crea un Servicio de Difusión de la Enseñanza por medios mecánicos, que incluye el disco, el cine, la fotografía y, desde luego, la radio. Obviamente se trata de una educación fuertemente ideologizada.

El final de la guerra civil marca también el final de toda una época para la radio española, y muy especialmente en cuanto se refiere a contenidos. La radio ha crecido en popularidad entre 1936y1939 y en la posguerra, pese a las dificultades económicas, las ventas de receptores se medirán pronto por varios centenares de miles cada año. Ascende poco a poco el concepto de radio-espectáculo, la radio esencialmente comercial, con concursos y programas cara al público, en detrimento de los espacios puramente musicales con interpretaciones en directo, sobre todo de música clásica. La literatura, aunque mantendrá importantes parcelas en la programación hasta casi los años ochenta —y mucho más en la radio de propiedad pública que en la privada—, verá decaer el verdadero teatro, o la poesía,

¹² Sobre el binomio radio-cultura durante la guerra civil puede consultarse la obra de García Jiménez, J., *Radiotelevisión y política cultural en el franquismo*, capítulo. I al V (Madrid, 1980).

¹³ En la revista *Radio Nacional*, nº 36 (Burgos). La revista abunda en artículos teóricos del filólogo en estos años.

en favor de los interminables seriales, la emocionantes retransmisiones deportivas o incluso taurinas, los programas de discos dedicados por los socios de las estaciones, el imparable auge de la música ligera, elementos todos que marcan una nueva radio en la que los contenidos puramente culturales retroceden sistemáticamente. Es una radio mucho más informativa, aun con las limitaciones de la censura, pero no necesariamente una radio más culta. Tampoco, con excepciones, cumplirá un papel pedagógico.

[Publicado en *La radio en Andalucía durante la guerra civil y otros ensayos*, Padilla Libros, Sevilla, 1999.

Comunicación a *Culturas y civilizaciones*. III Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea, Valladolid, julio 1996].