

**El micrófono desmemoriado y los discos inolvidables.
Apuntes sobre los archivos sonoros en la radio española**

Julio Arce
Universidad Complutense de Madrid
julioarcebueno@gmail.com

Resumen

Desde el establecimiento de las primeras emisiones con carácter estable en España en 1924 la radio ha sido un medio fundamental para la difusión de la música. La práctica radiofónica y el desarrollo de las formas de registrar y conservar el sonido, determinaron la configuración de unos archivos sonoros que han estado sometidos a distintos criterios. Este artículo aborda, en primer lugar, la creación de los archivos sonoros radiofónicos y su evolución posterior. Seguidamente se centra en aquellos determinantes tecnológicos y empresariales que han incidido en su configuración, y en otros aspectos socioculturales, que han tenido tanta o más importancia que aquellos, en la preservación de los documentos sonoros y en su organización.

Palabras clave: Radiodifusión, archivos sonoros, tecnología de la grabación, España.

Abstract

In Spain, Radio has been an essential media for the dissemination of music since the establishment of the first radio stations in 1924. The practice of broadcasting and the development of the recording systems and sound preservation, determined the configuration of radio sound archives, which has been subjected to different criteria. These paper focuses both on the creation of the radio sound archives and his subsequent development, and also in the analyses of the industrial, technological and sociocultural elements that determined, in Spain, the policies for the sound preservation in the radio's context.

Keywords: Radio broadcasting, sound archives, recording technology, Spain.

Introducción

En el año 1932 el escritor y periodista Ramón Gómez de la Serna escribía en una de sus colaboraciones en la revista *Ondas*, órgano oficial de la cadena de emisoras Unión Radio, “Hemos ido formando una memorioteca de discos, pues ya que no podemos tener los ejemplares, tenemos el recuerdo, y a veces sacamos del recuerdo el disco inolvidable”¹. Gómez de la Serna, que, como quería escribir en sus tarjetas de visita, era “Poseedor de un micrófono privado en funciones universales” nos ha dejado multitud de escritos sobre una radio que, desde los primeros años, fue alterando poco a poco nuestra forma de sentir, vivir y recordar la música².

En el año 2009 Jorge García, presidente de la Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM) se hacía eco de la preocupación entre los documentalistas por el patrimonio sonoro de las emisoras de radio. En su opinión, en las últimas décadas se han producido numerosos movimientos empresariales y mutaciones tecnológicas que han afectado directamente a las compañías de radiodifusión. La larga trayectoria de algunas de estas empresas ha hecho que parte de su patrimonio sonoro se incluya en la categoría de bien cultural, pero que no sea considerado como tal por sus propietarios y corra el riesgo de dispersarse, deteriorarse o, incluso, desaparecer (García 2009: 20). Desde los años veinte del siglo pasado hasta la actualidad, los archivos sonoros de la radio se han convertido no solamente en un repositorio de bienes culturales; entre sus estantes permanecen unas veces los objetos y otras las huellas de la cultura popular del siglo XX que habita en el recuerdo.

Aún no se han cumplido cien años desde el nacimiento de la radiodifusión, sin embargo, hoy se nos presenta como un medio de comunicación maduro, plenamente asentado en todo el mundo y con una dilatada historia que ha evolucionado de forma paralela al desarrollo del resto de los medios de comunicación durante los siglos veinte y veintiuno. El medio radiofónico ha unido a una vasta audiencia, que anteriormente estaba incomunicada y diseminada en grandes áreas, con las fuentes de información, las modas y los formadores de opinión (Morton 2006: 81-89).

La relación entre la música y la radio existe incluso antes de que ésta se convirtiera en un medio de difusión masiva, pues las primeras ideas sobre las radiodifusión incluían a la música como contenido más relevante (Arce 2008: 12). Cuando la radio se estableció plenamente alteró el panorama de la difusión musical de manera considerable: expandió repertorios, deslocalizó la música y creó un nuevo tipo de audiencia. También afectó al ámbito de la creación musical pues en los estudios radiofónicos surgieron nuevas estéticas compositivas que aprovecharon las modernas tecnologías.

Con las primeras emisiones regulares, la radio se convirtió en un nuevo auditorio. Unas veces se emitía música producida “en vivo” desde los estudios; otras, los micrófonos se instalaban en los lugares habituales donde residía: teatros, auditorios, salas de baile etc. Sin embargo, fueron, y siguen siendo, los medios de reproducción mecánica los colaboradores más asiduos de los programas radiofónicos.

¹GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. El atranco fatal, en *Ondas* nº 360, 28-V-1932.

²GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Micrófono privado, en funciones universales, en *Ondas* nº 281, 1-XI-1930.

El desarrollo de la tecnología de la radiodifusión sirvió, a la postre, para el avance de nuevos campos de la ingeniería, desde el desarrollo del gramófono eléctrico hasta los satélites y ordenadores. La tecnología de la grabación sonora se alimentó de los rápidos progresos que se gestaron en los estudios radiofónicos y permitió un desarrollo de los contenidos. Se produjo, por tanto, una simbiosis entre ambos sistemas y, durante muchos años, la radio y las grabaciones sonoras han sido elementos inseparables que han dado lugar a formas de comunicación muy interrelacionadas.

En pocos años la radiodifusión se constituyó en un fenómeno masivo y fue configurando un lenguaje específico a partir de la combinación de palabra, música y ruido. Las emisoras se vieron en la necesidad de hacer acopio, organizar y conservar diversos materiales sonoros externos para nutrir sus programas. Más adelante fueron los propios contenidos sonoros creados en la radio los que empezaron a ser archivados.

Es nuestro propósito ofrecer una reflexión acerca de la naturaleza, el desarrollo y la significación de los archivos sonoros radiofónicos en el contexto cultural actual. No obstante, debemos de tener en cuenta que estamos inmersos aún en unos procesos de cambio que los han afectado directamente. La aplicación de los sistemas digitales a la grabación y reproducción del sonido, desde los años ochenta del siglo pasado, y la aparición de nuevas formas de distribución de la música en fechas más recientes a través de Internet, han producido una crisis en el medio radiofónico y, como es lógico, en el procesamiento de sus documentos sonoros. Este trabajo no tiene vocación totalizadora pues son pocos los estudios, al menos en España, referidos a los archivos de la radio, y muchos los aspectos que están pendientes de análisis, como la historia de su origen y su desarrollo. No obstante, el principal problema con el que nos encontramos está derivado de la propia naturaleza de este tipo de instituciones pues, al estar en su mayoría al servicio de empresas de comunicación y de entretenimiento privadas, los criterios de conservación y funcionamiento han sido diversos y han variado de acuerdo con los intereses y las necesidades de las propias empresas de comunicación.

La naturaleza de los archivos sonoros radiofónicos

Los archivos de radiodifusión son, en palabras de Ray Edmonson, las instituciones que contienen principalmente un inventario de programas seleccionados de radio y grabaciones comerciales que se conservan con fines de preservación –normalmente como activo empresarial– y como recurso destinado a la radiodifusión y a la producción; los fondos también comprenden material “en bruto”, como entrevistas y efectos sonoros, y materiales accesorios, como guiones o documentación relacionada con programas.

Los archivos sonoros de la radio presentan algunas peculiaridades en relación con otras instituciones dedicadas a la conservación del patrimonio audiovisual. Para Ray Edmonson “un archivo audiovisual es una organización o un departamento de una organización cuyo cometido, que podrá estar establecido por ley, consiste en facilitar el acceso a una colección de documentos audiovisuales y del patrimonio audiovisual mediante actividades de acopio, gestión, conservación y promoción” (Edmonson 2004: 28). Según esta definición la idea de conservación no es un fin en sí misma, sino un medio para alcanzar el acceso permanente, y el acopio, la gestión, la conservación, la

promoción y la facilitación del acceso a sus contenidos son sus funciones principales y no una mera actividad entre otras muchas.

De acuerdo con Edmonson podríamos tener dudas para calificar a estos servicios dependientes de las empresas de radiodifusión como archivos sonoros. La mayor parte de ellos tienen fines comerciales y no es habitual que faciliten el acceso público, pues sus clientes son los propios trabajadores de las empresas; sin embargo, el autor destaca que lo importante es el carácter predominante de sus funciones y no las políticas por las que se guían esas funciones.

Los archivos sonoros de las emisoras de radio fueron creados para dar servicio a la programación diaria y, al mismo tiempo, se han nutrido de ella, pues parte de los fondos provienen de los programas de elaboración propia. Se han conformado progresivamente desde la década de los años veinte del siglo pasado y se han estructurado de acuerdo con las necesidades particulares de las empresas. Esto ha hecho que no tengan uniformidad y no exista un único modelo. Su caracterización, por tanto, es compleja debido a su heterogeneidad. Al menos en España deberíamos distinguir aquéllos pertenecientes a emisoras de titularidad pública –como Radio Nacional de España o Catalunya Radio– de los de empresas de comunicación privadas –SER, COPE, Onda Cero, Punto Radio, etc. También es necesario hacer una distinción entre los archivos de las grandes emisoras de cobertura nacional y los que pertenecen a pequeñas estaciones de carácter local o regional. Otro aspecto a tener en cuenta es la tipología de sus fondos: pocos son los archivos que conservan fondos históricos, es decir, documentos sonoros en distintos soportes que ya han quedado obsoletos (discos de pizarra, cilindros de cera, hilos y cintas magnéticas, etc.) y que son una manifestación de las prácticas radiofónicas de épocas pasadas. En su gran mayoría los archivos sonoros radiofónicos están dedicados a los fondos recientes y destinados a facilitar la programación actual.

De la discoteca al archivo sonoro

La conservación y el almacenamiento de los fenómenos sonoros ha sido y es una aspiración del ser humano que se ha resuelto de formas diferentes a lo largo de la historia. La música, por su naturaleza sónica, transcurre en el tiempo y su aprehensión pasa necesariamente por el registro de su dimensión temporal.

Aunque el ser humano solucionó en la Antigüedad el reto de la transmisión y conservación de las ideas musicales mediante el desarrollo de un sistema de signos que permitiera su posterior lectura e interpretación, hasta finales del siglo XIX no ideó la forma de conservar y reproducir de nuevo el sonido. Siglos atrás se inventaron también artilugios mecánicos, como las cajas de música, carillones o pianos mecánicos, que permitían reproducir una pieza musical; sin embargo, el objeto registrado no era el sonido en sí mismo, sino unas instrucciones para que un artilugio ejecutase la obra de forma automatizada.

La aparición del fonógrafo de Edison en el último cuarto del siglo XIX no tuvo relevancia, en un primer momento, para la difusión y preservación de la música. Fue un desarrollo tecnológico concebido para el registro de la voz y de otros sonidos con fines recreativos y mercantiles (Morton 2006: 11). Habrá que esperar hasta los primeros años

del siglo XX para observar cómo el fonógrafo y su principal competidor, el gramófono, se convertían en objetos de entretenimiento doméstico al servicio de la música.

Por su parte, conviene recordar que la radio es un medio que se puso en práctica hace menos de un siglo. Es, por tanto, una tecnología relativamente joven que, no obstante, ha alcanzado un gran desarrollo, un profundo arraigo en la sociedad y su aplicación está consolidada como sistema de comunicación en todo el mundo. La radio fue el resultado de una investigación tecnológica llevada a cabo por científicos y técnicos en diversos países, y pretendía combinar las posibilidades del telégrafo y del teléfono. Los pioneros de la radio querían transmitir sonidos desde un punto a otro sin que mediara componente material alguno, pero no definieron sus contenidos ni su desarrollo como medio de comunicación (Arce 2008: 12).

Aunque en la actualidad consideramos a la radiodifusión como un medio de comunicación establecido en todo el mundo, y con un lenguaje y contenidos muy arraigados en la sociedad, la tecnología radiofónica nació vacía de contenido. Como ha puesto de manifiesto Raymond Williams (Williams 1975: 3), la radio fue diseñada como un medio de transmisión y recepción en abstracto con poca o ninguna definición previa de sus contenidos, y no respondió a la demanda de una nueva clase de servicio o contenido.

Cuando aparecieron las primeras emisoras con carácter estable, en la década de los veinte del siglo pasado, el gramófono y el fonógrafo –con sus correspondientes discos de pizarra y cilindros de cera– se convirtieron en objetos obsoletos de una época pasada. La radio, con la aplicación de la electricidad, suponía la modernidad. El uso del amplificador de potencia, el micrófono y los altoparlantes otorgaron a la difusión de la música una nueva dimensión. El escritor José Díaz-Fernández publicó en 1925 un artículo en la revista *Ondas* que decía:

“¡Viejo gramófono reumático, que ya bostezas de fatiga en los rincones de las salas: yo no te guardo rencor, a pesar de todo! Eres emblema del pasado, que va trabajando laboriosamente nuestros días actuales. ¡Quién te iba a decir a ti, tan musculoso y presumido, que ibas a perecer con la obra de esa frágil mariposita de la galena! Veinte años del siglo XX expiran en el ronquido afónico de tu bocina”³.

Hoy en día nos pueden sorprender estas afirmaciones pues consideramos que la radiodifusión tiene un fin diferente al de los registros sonoros; sin embargo, tienen su lógica si entendemos que la extensión y el desarrollo de la radiodifusión se hicieron con el propósito principal de transmitir música, y que los registros sonoros eran entendidos como transcripciones de eventos musicales, más que como objetos sonoros en sí mismos. El disco y el gramófono, por tanto, eran también concebidos como sistemas para la transmisión, aunque con menos fiabilidad y definición que la radio, por lo que es entendible que fueran considerados objetos obsoletos.

El auge de la radiodifusión condujo a una crisis en la industria de la grabación sonora a mediados de los años veinte. Se abandonó progresivamente el registro de la voz hablada –al convertirse en uno de los contenidos principales de la radio– y la música copó la

³DÍAZ-FERNÁNDEZ, José. Reflejos. Del gramófono a la galena, en *Ondas* nº 21, 6-XII-1925.

inmensa mayoría de las grabaciones. Antes de la extensión de la radiodifusión fue frecuente la edición de discos con discursos, sermones, campañas electorales, actos públicos, etc., contenidos que después nutrieron los programas de la radio.

A pesar de que perjudicó a la industria de la grabación durante su establecimiento como nuevo medio de comunicación, a la larga la radio fue su mejor aliado; en poco tiempo aportó unas mejoras técnicas derivadas de su propia tecnología que permitieron un beneficio mutuo. Recordemos que con el registro mecánico la calidad sonora de las grabaciones era muy baja; muchos armónicos y alguna de las ondas fundamentales se perdían, especialmente las graves. La aportación de la radio a la tecnología de la grabación y reproducción del sonido fue la implementación de la electricidad y la utilización del micrófono y las válvula amplificadora. El registro eléctrico ofrecía una calidad sonora superior por lo que fue rápidamente adoptado por todas las compañías discográficas.

Desde la electrificación del gramófono se fueron realizando numerosos ensayos técnicos en los estudios para comprobar las posibles ventajas de los programas con discos e introducirlo progresivamente. El disco abarataba los costes de producción y se ahorraban la contratación de artistas; además se ampliaba el repertorio musical. A partir de 1929 comenzaron a radiarse discos de ópera y de música sinfónica, sobre todo, grabados por los considerados en aquellos tiempos como intérpretes de prestigio, en la idea de acercar a los oyentes un repertorio selecto que de otro modo no hubiera podido ser escuchado.

Las industrias discográficas se beneficiaron de la promoción y el consiguiente impulso de la demanda, gracias a la difusión pública. Las reticencias de los primeros años a la música grabada fueron dando paso a una actitud más favorable. En un artículo de la revista de radio Ondas titulado “Un capote al disco” el autor comenta la necesidad de superar los prejuicios que persistían en la mente de muchos melómanos, a los que califica como “gentes sin imaginación [que] gritan y patalean ante el disco” porque consideran que la máquina anula el verdadero espíritu de la representación musical. Al igual que el cine, que en sus inicios fue considerado por muchos intelectuales como un juguete engañoso sin parangón con el teatro, sostiene el autor que la música grabada está siendo legitimada para “constituir uno de los más puros medios de expresión con que cuenta el hombre para su estación artística”. El disco ofrece los mejores intérpretes y orquestas y “dará la puntilla al batiburrillo de orquestas de maestro entallado que se disputan a la masa de público musical circulante”. Pero lo más interesante de este artículo es la proposición de un cambio en la mentalidad del oyente y en la concepción del papel de la música en la sociedad moderna provocado por la aparición de tres nuevos medios —el cine sonoro, la radio y la grabación sonora— que señalan un punto y aparte en la historia de la expresión artística:

“Discos tras el lienzo del cinema, ración de maletín musical, auriculares radiofónicos. ¡Lo mismo da! Tres portadores de una nueva emoción exenta de blanduras y sentimentalismos, rebosante de vida y de velocidad. Tres signos que marcan el final de una época de mano en la oreja para no dejar escapar ni una nota y maestro que, batuta en ristre, se vuelve al éxito de la sala con los ojos rezumándole lágrimas. Nuestra época pide discos y, escrita en ellos, música de

*ingeniero. Nada de exquisiteces. Música impersonal, colectivista, con resortes que la comuniquen a lo humano universal*⁴.

Con la incorporación definitiva del gramófono surgen las discotecas. La de Unión Radio contaba en 1930 con más de siete mil discos. La dirección artística de la emisora tuvo una preocupación constante por adquirir aquellas que consideraban más relevantes de los catálogos de las compañías discográficas tanto españolas como extranjeras. El mayor interés se centró en la compra de discos de música sinfónica y óperas, ya que eran repertorios difíciles de ofrecer. También se adquirieron discos de jazz de artistas americanos.

Uno de los problemas técnicos más importantes para la radiación de discos era la continuidad de las obras de larga duración. Los discos de setenta y ocho revoluciones tenían una duración en torno a los tres minutos, por lo que el mayor problema para su difusión era la transición de un disco a otro. En Madrid la emisora Unión Radio ideó un sencillo sistema, que se denominó pomposamente “enlace automático de discos, sistema exclusivo de Unión Radio”, que permitía que las obras pudiesen oírse sin grandes pausas. Ese mismo sistema fue aplicado por Ricardo Urgoiti, a la sazón director de la emisora, en la sonorización externa de películas mudas en el periodo de transición entre el cine mudo y el cine hablado.

La radio se dio cuenta de que la reproducción mecánica podía servir no solamente para la ampliación de repertorio, sino para el desarrollo del lenguaje radiofónico. En los últimos años de la década de los veinte existían tres procedimientos para la grabación del sonido: el mecánico –en cilindros o en discos–, el magnético –en un alambre– y el fotoeléctrico –en película. Las emisoras vislumbraron nuevas aplicaciones de la tecnología de la grabación en la programación radiofónica, como por ejemplo grabar previamente los programas musicales, comprobar su calidad y poder repetir los fragmentos defectuosos, o emitir programas en diferido. El registro sonoro previo fue introducido a finales de los veinte y principios de los treinta en pocas emisoras europeas para la elaboración de programas. Una de las pioneras fue la Norag (Servicio de Radiodifusión del Norte de Alemania) que utilizó la grabación sobre todo para la comprobación de aquellos programas, como las obras teatrales o la interpretación de óperas desde el estudio, que tenían una producción compleja.

A finales de los años cuarenta del siglo pasado el antiguo disco de pizarra fue sustituido por el microsurco de vinilo. La industria se esforzó en mejorar la calidad del sonido y abaratar los costes. Este propósito se cristalizó tras la posguerra e influirá decisivamente en la música popular. Por estos años la Columbia desarrolló un disco de larga duración que permitía la alta fidelidad fabricado en vinilo, con un tamaño de 12 pulgadas y que funcionaba a 33 rpm. La RCA rehusó amoldarse al nuevo formato y lanzó al mercado un disco de 7 pulgadas, también de vinilo, pero que funciona a 45 rpm. Tras varios años de lucha por la supremacía de un formato u otro las compañías discográficas adoptaron ambos formatos. En 1952 la mayor parte de los discos de música clásica se realizarán en el formato de 33 rpm y la música popular en 45 rpm.

El disco sencillo de 45 rpm será fundamental para explicar el nacimiento de la nueva música popular en los años cincuenta. El formato anterior, al estar fabricado en

⁴M. H. Un capote al disco, en *Ondas*, n° 242, 1-II-1930.

baquelita (que en España se denomina comúnmente pizarra) era muy delicado y la distribución encarecía su coste. El disco de 45 rpm, por el contrario, era virtualmente irrompible y, por tanto, más barato para colocar en el mercado. Con el disco sencillo las pequeñas compañías pudieron hacerse cargo de los costes de distribución y enviar copias promocionales a las emisoras de radio; esto permitió que algunos de sus productos se convirtieran en éxitos.

Por aquellos años también se perfeccionó la grabación magnética. Desde finales de la década de los veinte se había utilizado el sistema de grabación magnética sobre un soporte de alambre o hilo metálico de acero. La BBC fue la primera empresa en utilizarlo para la grabación de programas. Tenía la ventaja de no tener una limitación de tiempo, sin embargo, la calidad sonora era peor. Las mejoras en la grabación magnética consistieron en el desarrollo de una película de óxido de hierro sobre un soporte plástico –lo que conocemos comúnmente como cinta magnética– que ofrecía una mejor calidad sonora y cuya desmagnetización era menor que en el hilo de acero. La grabación magnética en cintas de bobina abierta fue utilizada, además, para la producción de discos por sus posibilidades para la edición del sonido.

La cinta magnética fue el formato que permitió la grabación de conciertos, actuaciones y programas para ser posteriormente emitidos. La adopción de este sistema tenía varias ventajas; las cintas podían ser editadas y los programas verificados; además quedaban en el archivo para poder emitirse varias veces. Estas grabaciones de producción propia, son las primeras de que engrosaron los archivos radiofónicos, si exceptuamos los pequeños fragmentos de programas que se grabaron en cilindros de cera o en alambres magnéticos en los primeros años de la radiodifusión. Sin embargo, no fue habitual que las emisoras grabaran toda su programación, hecho que no se producirá hasta la incorporación de los procedimientos digitales.

La incorporación de los nuevos sistemas de grabación supuso una reestructuración de las discotecas o departamentos de documentación sonora. Los rollos de pianola, cilindros para fonógrafos y discos de pizarra quedaron relegados. En un primer momento las estaciones de radio prefirieron el álbum de 33 rpm por su mayor duración, mientras que el disco sencillo se destinó a la comercialización directa, sobre todo entre el público juvenil.

Junto a este cambio en los formatos se produjeron otras modificaciones en la industria del entretenimiento y, en concreto, de la música que condujeron a la emergencia de una nueva estética en la música popular juvenil a mediados de los años cincuenta (Peterson y Anand 2004: 311-334). El desarrollo de la televisión, que se generalizó tras la Segunda Guerra Mundial en Estados Unidos, produjo cambios sustanciales en la radiodifusión. Las emisoras abandonaron las emisiones generalistas y de contenidos para todos los públicos. La radio puso su acento de nuevo en la música, como había hecho en los inicios de la radiodifusión, pero atendiendo a las músicas populares del público juvenil. Así nacieron las radio-fórmulas, que se alimentaban de los discos servidos por una industria discográfica en expansión.

Desde los años cincuenta en países como Estados Unidos y los sesenta en España, los archivos sonoros de la radio consistieron básicamente en discotecas, con grabaciones comerciales en diferentes formatos, junto a una selección de contenidos en cintas magnéticas provenientes de conciertos, acontecimientos u otras circunstancias,

grabados en el exterior de la emisora. En líneas generales, los archivos sonoros de las radios se mantuvieron con esta configuración hasta la irrupción de los sistemas digitales en el almacenamiento de los registros sonoros.

Los archivos sonoros de la radio española

El sistema de radiodifusión español, basado en la libre concurrencia, dio lugar a la presencia mayoritaria del sector privado. Las primeras empresas de radiodifusión fueron iniciativas de la industria del ramo radioeléctrico y de pequeños empresarios relacionados con el mundo de la comunicación. Entre 1925 y 1936 la cadena Unión Radio, que alcanzó prácticamente una cobertura nacional, fue la emisora hegemónica. Lamentablemente ha quedado muy poco de aquel primer archivo sonoro radiofónico. Según testimonios y fuentes de la época disponía de la totalidad de los catálogos de las casas discográficas establecidas en España. La pérdida de este archivo es un asunto que no está muy claro al haberse producido hacia en los meses siguientes al final de la Guerra Civil. Unión Radio, que se había mantenido fiel a la República tras el alzamiento militar, fue intervenida en el mes de febrero de 1938 por el Gobierno central de la Segunda República y se convirtió en su portavoz. Tras la toma de Madrid por el ejército de Franco en 1939 la emisora dejó de emitir y algunos de sus empleados fueron depurados. El nuevo régimen, sin embargo, tuvo que utilizar los micrófonos de Unión Radio Madrid al carecer de instalaciones propias en la capital. Las penurias de la guerra y la postguerra provocaron el expolio del archivo. A pesar de las protestas, los responsables gubernamentales hicieron un uso indiscriminado de los recursos de la emisora, lo que produjo la pérdida del archivo sonoro, además de otros documentos como partituras, libros documentación administrativa, etc. (Barea 1994: 44).

En 1940 la antigua Unión Radio se convirtió en la Cadena SER (Sociedad Española de Radiodifusión) y mantuvo el liderazgo con una programación básicamente de entretenimiento. Será en esa década y en la siguiente cuando triunfen los programas “cara al público”, los seriales y los concursos radiofónicos. Los contenidos musicales se ofrecían tanto “en vivo” como a través de discos. Sin embargo, como indica Ángeles Afuera, no será hasta la década de los sesenta cuando los archivos radiofónicos sufran una gran transformación de forma paralela a los cambios de la industria discográfica (Afura 2009: 36-40): se estableció una simbiosis entre ambas de tal manera que las compañías de discos proporcionan sus fondos a las emisoras para que fueran programados en los nuevos espacios dedicados al público juvenil; por su parte, la radio obtuvo unos contenidos muy rentables que nutrieron las radio-fórmulas musicales. De esta manera, desde los años sesenta los archivos se ampliarán enormemente y se llenarán, sobre todo, de álbumes y discos sencillos de vinilo.

La irrupción del disco compacto en los años ochenta y la digitalización sistemática de los fondos sonoros a partir de los noventa del siglo pasado, provocaron una profunda remodelación de los archivos sonoros radiofónicos. Los discos de vinilo y otros formatos que habían quedado obsoletos, como las cintas magnéticas, fueron retirándose de sus primitivas ubicaciones. En el mejor de los casos las colecciones de grabaciones comerciales fueron a parar a organismos e instituciones públicas mediante el procedimiento de la donación. En el año 1994, con motivo de la conmemoración del setenta aniversario de la creación de Radio Barcelona, la Cadena SER cedió la discoteca completa de la emisora barcelonesa, en la actualidad la más antigua de España al

haberse creado en 1924, a la Biblioteca de Catalunya (dependiente del Gobierno de la comunidad autónoma catalana), junto a un amplio conjunto de programas y registros de producción propia. Otra emisora de la Cadena SER, Radio Valladolid, cedió a la Fundación Joaquín Díaz más de tres mil discos de pizarra. Más adelante, en 1997 depositó seis mil discos de vinilo de diferentes géneros. Sin embargo, en otros casos los vinilos y discos de pizarra fueron empaquetados y reposan en los almacenes de las emisoras a la espera de que alguien los adquiera, compre o se haga cargo de ellos.

Con la llegada de la democracia a partir de la muerte de Franco en 1975, el Gobierno permitió que las emisoras privadas pudieran elaborar sus propios informativos. Hasta entonces RNE tenía la exclusividad y las emisoras debían conectar con la radio del Estado si querían ofrecer espacios informativos. Esta fue una de las razones por las que nacieron los servicios de documentación sonora en los que se integraron las antiguas discotecas y archivos sonoros.

En la cadena SER, hasta 1981 se conservaron únicamente programas de producción propia, sobre todo radionovelas. Hasta 1989 no se creó el departamento de documentación. En el fondo documental sonoro de la cadena SER existen dos grandes apartados: el archivo histórico, en el que se almacenan las obras de teatro radiofónico y grabaciones musicales; el segundo apartado tiene que ver con los informativos. En la cadena COPE (Cadena de Ondas Populares Españolas, emisora vinculada a la Iglesia Católica), no hubo una política de preservación de los programas radiofónicos hasta 1990. Conservan algunos documentos sonoros desde 1950, pero solamente aquellos que se consideraban de relevancia.

El caso de la radio pública difiere considerablemente de los dos ejemplos anteriores. Radio Nacional de España (RNE) se constituyó en Salamanca en 1937 como órgano, tal y como su nombre indica, del ejército sublevado (Prieto 2009: 28-35). En la actualidad mantiene su nombre y es la cabeza del sistema de radiodifusión público, aunque gestionado por una corporación que goza de una amplia autonomía organizativa. Sus fondos documentales son una de las mayores riquezas patrimoniales con las que cuenta actualmente Radiotelevisión Española (RTVE), tanto por su valor de uso como por su dimensión histórica.

La configuración actual del archivo sonoro de RNE es fruto de las actuaciones realizadas desde la década de los setenta del siglo XX siguiendo pautas comunes a otras radios y televisiones haciendo uso de las recomendaciones de la Unión Europea de Radiodifusión. Con anterioridad existía, como en todas las emisoras, una fonoteca que gestionaba los fondos sonoros en diferentes formatos (álbumes, discos sencillos, y cintas magnéticas, sobre todo). En los años noventa se procedió a la digitalización de los registros y a la informatización de los procesos de búsqueda y acceso a los fondos sonoros.

En términos cuantitativos el Archivo Sonoro de RTVE es la primera fonoteca de España y está entre las más grandes del mundo. Sus fondos se dividen en dos grandes grupos: por un lado los no musicales (palabra, noticias, documentos sonoros, efectos, etc.) y, por otro, los musicales (con ediciones comerciales, grabaciones de actuaciones en vivo realizadas por los técnicos en lugares diversos y contenidos musicales generados en los propios estudios). El archivo cuenta con documentos sonoros anteriores al nacimiento de la radiodifusión, que han sido adquiridos posteriormente o donados por instituciones

o particulares. La grabación más antigua que dispone son una palabras grabadas en un cilindro de cera por el compositor inglés Arthur Sullivan, de 1888. En la colección de discos de pizarra se incluyen, además de grabaciones musicales, discursos y locuciones de políticos y personajes de la vida pública en general, algo muy frecuente en el periodo previo al establecimiento de la radiodifusión. Sin embargo, el grueso de los documentos del Archivo Sonoro de RNE corresponde a los discos de vinilo, las cintas magnetofónicas y los soportes digitales, que suman casi un millón de documentos que han sido divididos en tres grandes grupos: Música clásica y tradicional, Música ligera y Palabra.

La división en estos tres ámbitos está en relación con la estructura y las necesidades de los contenidos radiofónicos. RNE mantuvo una única programación (a excepción de la emisora de onda corta de cobertura internacional) hasta los años sesenta. Con la llegada de la frecuencia modulada se inauguró en 1965 el Segundo Programa (denominado posteriormente Radio 2 y desde 1994 Radio Clásica). Este canal fue orientado a una audiencia más específica y destinado a géneros musicales minoritarios como la música de concierto, la ópera, el jazz o las músicas tradicionales, que tenían muy poca cabida en la programación convencional de la primera emisora, dedicada a la información y el entretenimiento. Examinar los contenidos musicales de una emisora de este tipo excede los límites de un trabajo de estas características, aunque, en líneas generales, podríamos indicar que el grueso de la programación de Radio Clásica lo ha constituido el corpus musical que se nombra con el mismo apelativo que la emisora, y que se identifica, en la mayor parte de los casos, con el repertorio académico europeo en los ámbitos nobiliarios y burgueses desde el siglo XVIII. Completan la programación, músicas antiguas (repertorio europeo de la Edad Media, el Renacimiento y el primer Barroco), música etiquetada como contemporánea (que incluye desde las vanguardias musicales de principios del siglo XX hasta las creaciones actuales) y otras músicas ajenas a la vertiente académica, como las tradicionales y folclóricas, y el jazz. Dicho esto, podríamos señalar, como criterios generales que han regido la programación de Radio Clásica, la elección de músicas minoritarias que se sitúan al margen de los circuitos habituales de comercialización, la selección de piezas por considerar que tienen un valor cultural o patrimonial, la vocación pedagógica y la formación de un oyente con un particular gusto musical.

La categoría Música clásica y tradicional, por tanto, pretende dar servicio principalmente a la programación de Radio Clásica. Eso hace que dentro de ella convivan, por ejemplo, grabaciones en vivo del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC) junto a registros del Festival de Jazz de San Sebastián o cantos tradicionales etiquetados como folclore regional.

En la categoría de Música clásica y tradicional se incluye un alto porcentaje de grabaciones de producción propia. En las últimas décadas ha habido una política de grabaciones de conciertos en vivo pertenecientes a temporadas de orquestas sinfónicas, ciclos de conciertos de diferentes instituciones, festivales, concursos o premios. Esta política, basada en criterios de interés artístico determinados por la dirección de la emisora, está en consonancia con la mayor parte de las radios públicas europeas y es heredera de una línea iniciada en los años veinte por la cual la radio debía difundir y promover un repertorio de interés artístico que se identificaba con la música académica o con el repertorio burgués conformado durante el siglo XIX (Arce 2008: 66-70). De acuerdo con Laura Prieto “la emisora ha pretendido siempre enfocar su interés hacia los

compositores e intérpretes españoles y, en consecuencia, se ha constituido como depositaria de buena parte de nuestro patrimonio musical siendo, en muchas ocasiones, la única fuente sonora disponible” (Prieto 2009: 31).

En consonancia con el resto de las emisoras públicas europeas, RNE también ha grabado la mayor parte de las actuaciones de los grupos de cámara, vocales y sinfónicos auspiciados por la propia emisora. Esta es la razón de que se conserven, por ejemplo, documentos sonoros del Cuarteto Clásico de RNE, una agrupación que desde los años cincuenta del siglo XX se dedicó a la interpretación del repertorio camerístico, y no de otras formaciones alejadas estéticamente de ese tipo de música. Lo mismo podríamos decir de la Orquesta Sinfónica y el Coro de RTVE, cuyos recitales se han grabado y conservado sistemáticamente. Las grabaciones de producción propia de la categoría de Música clásica y tradicional alcanzan un tercio de las referencias de este grupo.

El otro gran grupo está definido con una expresión igual o, incluso, más imprecisa que en el caso anterior. En el apartado de Música ligera podemos encontrar desde un cuplé de los años treinta hasta el último éxito de Lady Gaga; desde la banda sonora de una película hasta discos de World Music. El apelativo de “ligera” poco tiene que ver, en este caso, con el de “Easy Listening”, que califica ciertos tipos de música surgidos a partir de los años cincuenta del siglo XX y derivados del jazz y las creaciones de las big-bands. Música ligera es una auténtico “cajón de sastre” en el que tienen cabida todas las músicas populares del siglo XX y del XXI. La utilización de esta expresión tiene que ver con la práctica radiofónica antigua de distinguir unas músicas “de peso”, destinadas a alimentar la “sensibilidad artística y el espíritu”, de otras orientadas a la evasión, el ocio y el entretenimiento, que, de acuerdo con la mentalidad de los primeros programadores de la radio, no necesitan una preparación intelectual previa o una disposición de escucha atenta. En las emisoras de los primeros años, por ejemplo, la dimensión pedagógica y formativa de la radio implicaba la clara diferenciación de unas músicas de otras; la superioridad de la música artística o “de altos vuelos”, sobre una música ligera era tanto en el ámbito cuantitativo (número de horas dedicadas a estos repertorios), como en el cuantitativo (localización en las franjas horarias de máxima audiencia y mayor cantidad de recursos). El panorama cambió cuando la radio fue orientándose, desde los años cuarenta del siglo pasado, hacia el entretenimiento y la información. Aunque es evidente que a lo largo del siglo pasado han surgido y evolucionado multitud de estéticas musicales de carácter popular, urbano o industrial, la radio ha mantenido un calificativo que encierra un valor estético muy discutible.

En 1979 se crea Radio 3, la tercera cadena de RNE, con la intención de captar al público juvenil pero con propuestas diferentes a las de las radio-fórmulas convencionales. La programación ha incluido programas que atienden a expresiones culturales diversas en los ámbitos de la literatura, el cine, el teatro y las artes plásticas. Los contenidos musicales de Radio 3, al menos en los últimos años, se han alejado del *mainstream* y dan cabida a músicas que tienen poco espacio en las emisoras comerciales, como el jazz, el blues, las músicas del mundo, el heavy metal, el punk, el hip-hop, etc. Radio 3 se nutre principalmente de grabaciones comerciales del fondo de Música ligera del Archivo Sonoro de RNE. Frente a los treinta y ocho mil álbumes pertenecientes a la categoría de Música clásica y tradicional, el archivo posee casi trescientos mil de Música ligera a los que hay que sumar más ciento ochenta y ocho mil discos sencillos. Radio 3 también han contribuido engrosar el catálogo de grabaciones de producción

propia, aunque el número de registros es significativamente menor que los dedicados, por ejemplo, a la música clásica.

Conclusiones

Los archivos sonoros radiofónicos son instituciones diversas que han nacido y se han desarrollado al amparo de un medio de comunicación con el objeto de darle servicio y almacenar su memoria. Las dinámicas que han afectado a los archivos tienen que ver con los avatares propios de la empresa radiofónica y han estado determinadas también por el desarrollo tecnológico de la grabación del sonido. La orientación hacia el público juvenil, por ejemplo, provocó a partir de la década de 1960 la ampliación y reorganización de las discotecas con los nuevos discos de vinilo y, en los últimos años, la digitalización ha dado lugar a importantes cambios en la configuración de los archivos; aunque se ha mejorado la calidad sonora, el acceso a los documentos y la productividad, los archivos se han despojado de los antiguos formatos y se han borrado las trazas de su desarrollo.

Una de las cuestiones que siempre sale a relucir al analizar los fondos de los archivos radiofónicos es la escasez de documentos sonoros con anterioridad a los años setenta. No existe en la actualidad ninguna emisora en España, y creo que en el resto del mundo tampoco, que conserve íntegramente la grabación de sus programas desde los orígenes, al menos en las radios que comenzaron a emitir antes del último cuarto del siglo XX. En ocasiones leemos o escuchamos que fue la desidia o la falta de interés de las empresas las que motivaron esta pérdida patrimonial, pero la cuestión central no es que los documentos se hayan perdido, sino que nunca llegaron a ser grabados. Varias causas explican esta circunstancia. Laura Prieto aduce razones como la falta de desarrollo tecnológico, la escasez de recursos humanos, la limitación de espacio físico suficiente para el almacenamiento de los soportes generados y la considerable carestía de los medios utilizados (Prieto 2009: 28). Aún siendo ciertas, hay que tener en cuenta otras razones que entroncan directamente con la naturaleza de la radiodifusión. La radio nació como un medio destinado, sobre todo, a la transmisión de los acontecimientos que ocurrían en el momento de producirse. De ahí la falta de necesidad por grabar y, por lo tanto, perpetuar los contenidos. Preguntarnos por qué no existen grabaciones de los programas musicales de los años cuarenta, cincuenta o sesenta del siglo pasado, sería equivalente a cuestionarnos por qué tampoco hay grabaciones de los conciertos ofrecidos por las salas de conciertos de aquellos años. Únicamente cuando el desarrollo de las prácticas y el lenguaje radiofónico dieron lugar a contenidos específicos para el medio y con un cierto grado de utilidad o valoración artística, los programas comenzaron a guardarse y almacenarse. Esta es la razón que explica que se conserven cabeceras de programas o sintonías y, sobre todo, contenidos dramáticos como seriales y radionovelas, y que sean pocos los registros que quedan de programas “cara al público” o conciertos retransmitidos u ofrecidos desde los propios estudios.

Las políticas de preservación de los contenidos sonoros generados por la radio han estado, además, determinadas por criterios de valoración artística y cultural. En la radio pública, por ejemplo, se han privilegiado ciertos repertorios, como el de la música académica de autores españoles, sobre otros. Este sesgo nacionalista también ha afectado a la grabación y conservación de la música tradicional y el folclore, sobre todo en las emisoras regionales y locales.

Los archivos radiofónicos han sido en ocasiones puestos en valor por la musicología o la etnomusicología por ser depositarios de un ingente catálogo de grabaciones de obras, intérpretes o compositores de gran importancia documental, y por atesorar registros que permiten tener referencias sonoras de antiguas interpretaciones. Sin embargo, los estudios han obviado otros aspectos, como los que se refieren a la difusión de repertorios musicales alejados de las etiquetas académicas o nacionales, la relación y la articulación entre la música y el lenguaje radiofónico o las nuevas formas de recepción de la música.

Bibliografía

AFUERA, Ángeles. 2009. Los recursos musicales de la SER, en Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical. año 13, pp. 36-40.

ARCE, Julio. 2008. Música y radiodifusión. Los primeros años (1923-1936). Madrid: ICCMU.

ARCE, Julio. 2009. El origen de la radio y los registros sonoros, en Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical. año 13, pp. 20-27.

BAREA, Pedro. 1994. La estirpe de Sautier. La época dorada de la radionovela en España (1924-1964). Madrid: El País-Aguilar, 1994.

EDMONSON, Ray. 2004. Filosofía y principios de los archivos audiovisuales. Paris: UNESCO.

GARCÍA, Jorge. 2009. El patrimonio musical en las emisoras de radio, en Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical. año 13, p. 20.

GÓMEZ DE LA SERNA, 1932. Ramón. El atranco fatal, en *Ondas* nº 360, 28-mayo.

MORTON, David L. 2006. Sound Recording. The Life Story of a Technology. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

PETERSON, Richard A.; ANAND, N. 2004. The Production of Culture Perspective, en Annual Review of Sociology. nº 30, pp. 311-334.

PRIETO, Laura. 2009. El Archivo Sonoro de Radio Nacional de España: interés histórico y valor documental, en Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical. año 13, pp. 28-35.

WILLIAMS, Raimond. 1975. Television, Technology and Cultural Form. Londres: Fontana.