



**CÁRCEL DE ORO  
LA FORMA DE LA VOZ Y  
LA ESCUCHA ENTRE  
1939 Y 1953**



Foto: Dolores Ibárruri.  
Foto de Mikhail Koltsov,  
1942

## ¡ OTRA VOZ. La forma del discurso político

La década de los cuarenta del siglo XX comienza con la revancha en forma de canción, de chotis, de la voz chulesca y facciosa de Celia Gámez en este *Ya hemos pasao*. Una revancha que hace referencia a otra voz, a la de Dolores Ibárruri al grito de *No pasarán*.

Recientemente se ha querido argumentar que el tono masculino de la voz es más adecuado para la orden política. Nadie quiere un tono como el de Dolores, La pasionaria, por lo que la voz de la mujer deberá pasar a interpretar la ideología de otros; no sólo en discursos, sino mediante coplas y silencios. La voz empoderada quedará, así, condenada al exilio pirenaico, a las ondas silentes; confinada indefinidamente en la galerna.

Esta es una serie de cápsulas sobre los años cuarenta. Sobre la voz de la mujer, sobre la voz exiliada, la voz radiada, la voz manipulada electroacústicamente. Sobre la escucha, sobre la construcción del cuerpo oyente por medio de la experimentación artística, del diseño sonoro y de la tecnología industrial. Esta es una cápsula para el Canal Inaudible de la Radio del Museo Reina Sofía. Una cápsula con la excusa y el permiso de la exposición comisariada por María Dolores Jiménez Blanco, que trata sobre el arte en el contexto español entre 1939 y 1953, y que se titula *Campo cerrado*. Del 26 de abril al 26 de septiembre en el Museo Reina Sofía.

Al igual que el resto de animales, las personas responden a la información no lingüística codificada en la voz. La altura o gravedad de la voz está determinada por la longitud de la laringe y el tamaño de las cuerdas vocales. Según un estudio de la revista *Plos One*, la baja frecuencia de la voz masculina se percibe como atractiva, físicamente más fuerte y socialmente dominante<sup>1</sup>. Como es evidente todos los valores asociados a esa "percepción" están sólidamente contruidos culturalmente. La clase política británica conocía bien estas cuestiones, y es sabido que Churchill por aquellos años tomaba clases para cambiar el tono de su voz.

« NO PASARÁN »

Las cuestiones de género e ideológicas depositadas en la forma de la voz y el oído estarán marcadas por la historia de la medicina y la cibernética. Además de una voz castrada, es decir carente de testosterona, a la que la historia de la música nos ha acostumbrado, hay también una voz cibernética; una voz que se forma y toma sentido en la interacción entre el aparato fonador y la tecnología que lo amplifica por la interacción de la voz con el micrófono, con el altavoz, con la radio y con el tocadiscos.

“El aprendizaje del habla en la infancia induce un proceso de naturalización del lenguaje que hace que nos resulte imposible escuchar el sonido de la Historia tintineando en nuestra propia lengua. [...]. Paradójicamente, en términos pragmáticos, devenir hablante de una lengua significa dejar de oír progresivamente la Historia que suena en ella para poder enunciarla y escucharla aquí y ahora. De este modo, usar las palabras es repetir la historicidad que hay en ellas a condición de ignorar los procesos de dominación política y repetición social que forjaron su significado”.

Paul B. Preciado. *Etimologías*<sup>2</sup>

Cuando Arias Paz le recomendó a Fernando Fernández de Córdoba, locutor de Radio Nacional, que aprendiese de los locutores ingleses le contestó este le contestó:

“Estamos en una guerra entre españoles, a ellos me dirijo y yo soy español. Por tanto creo que debo hacerlo con arreglo a nuestro temperamento, poniendo en mis palabras todo el ardor y toda la pasión que siento. El estilo es mio, personal, y yo no sé disimular lo que me fluye del corazón”<sup>3</sup>

A esto se refería precisamente José María Juaristi (Mikel Antía de radio Pirenaica) cuando decía que el “auditorio español [...] acostumbrado a las peroratas de curas y frailes” que “no recitan ni dictan, sino que hablan sintiendo, para a la vez hacer sentir al espectador”<sup>4</sup>

Dolores Ibárruri no era famosa precisamente por el contenido de sus discursos, sino por la forma de los mismos. Decía Eusebio Cimorra que era “esa voz morada”, Jorge Semprún la llamaba una “espléndida voz metálica, rugosa y armoniosa” y en palabras de Vicente Huidobro, era esa “voz en forma de luz ansiosa, en forma de agua para la sed y de pan para el pobre”. Se decía que el timbre de su voz “podía alcanzar registros expresivos que para sí quisieran algunas actrices”. “No es posible soñar instrumento mejor para la propaganda” dijo María Lejárraga. Adujeron incluso que las audiencias de París y Moscú no necesitaban traducción, dado que el mensaje de sus palabras, quedaba perfectamente traducido en la forma y el tono de sus discursos. Como para asentar aún más el mito, se escribió que lo vago de sus discursos quedaba compensado por la sinceridad que transmitía el tono de su voz, formado, de algún modo, en el sufrimiento de su cuerpo en la mina vizcaína y la represión asturiana.

Estos testimonios sobre Dolores Ibárruri nos hablan de una voz empoderada, de una persona con capacidad de dar forma significativa a su pensamiento. Poco antes de que la Gámez comenzase a interpretar en la radio de manera asidua *Pichi, un chulo que castiga*, Queipo de Llano llamaba en el treinta y seis a castigar a las “comunistas” que practicaban el amor libre.

En un nodo No-Do de 1943 se habla de esa “En callada y tenaz la voz” que el régimen había reservado a la mujer. En el catálogo de Campo Cerrado, María Rosón nos recuerda que: “Al tiempo, la abnegación también significó sumisión, lo que en la sociedad franquista, extremadamente patriarcal, significaba ocupar una posición inferior a los hombres, fundamentada en el hogar y la maternidad, en definitiva, en la sumisión doméstica”. Rosón nos recuerda que Antonio Vallejo Nágera, además de argumentar las bases biológicas de su ideología, contribuyó a fomentar la idea de la inferioridad de las mujeres:

“A la mujer se le atrofia la inteligencia como las alas a las mariposas de la isla de Kerguelen, ya que su misión en el mundo no es la de luchar en la vida, sino acunar la descendencia de quien tiene que luchar por ella”<sup>6</sup>

En fin, ya lo decía La Pasionaria: “Es mejor ser la viuda de un héroe que la mujer de un cobarde”.

## NOTAS

1 Rindy C. Anderson, Casey A. Klofstad. *Preference for Leaders with Masculine Voices Holds in the Case of Feminine Leadership Roles*. Published: December 12, 2012 <http://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0051216>

2 Paul B. Preciado. *Etimologías*. El Estado Mental 21 de febrero de 2016 <https://elestado mental.com/especiales/cambiar-de-voz/etimologias>

3 Fernando Fernández de Córdoba. *Memorias de un soldado-locutor. La guerra que yo he vivido y la guerra que yo he cantado*. Madrid, Ediciones Españolas, 1939 Pág 144

4 Luis Zaragoza Fernández *Radio Pirenaica. La voz de la esperanza antifranquista*. Madrid, Marcial Pons, 2008, Pág 35

5 Armand Balsebre y Rosario Fontova. *Las cartas de La Pirenaica*. Madrid Cátedra, 2014 Pág 157.

6 María Rosón. “Cuerpo, mujeres y campo en el primer franquismo” en *VVAA Campo cerrado* Madrid Museo reina Sofía 2016

## CITAS DE AUDIO

– Celia Gámez. *Ya hemos pasao*. (1939)

– *Angelina: sardana* de Vicenç Bou, interpretado por La Principal de La Bisbal, Barcelona Compañía del Gramófono Odeón (1954)

– Anónimo. *The Columbia Poliglot edition Inglés*, San Sebastián Fábrica de Discos Columbia. Juan Inurrieta (1943)

– *Yo estoy aprendiendo inglés: fox rumba* de Facundo Rivero, interpretado por Canelina, con acompañamiento de orquesta; dir. N. Tejada. San Sebastián, Fábrica de Discos Columbia. Juan Inurrieta (1950)

– N.º. 1 de NODO (1943)

– *Señorita tonta: foxtrot con refrán cantado* de José Pol Navarro, interpretada por Luis Rovira y su Orquesta con su Cuarteto vocal, Barcelona Compañía del Gramófono Odeón (1944)



Foto: Licencia para uso de aparato de radio-receptor en domicilio particular 1941-1942

## II TE RUEGO ME ESCUCHES. El ruido y la radio



Luis Zaragoza Fernández en su libro sobre Radio Pirenaica se pregunta si la escucha podía ser considerada delictiva. Parece ser que más que el acto de oír, lo que se perseguía era el hecho de reunirse para hacerlo, dado que esto implicaba una reunión, una conspiración o contubernio militar. Como señala el autor, escuchar podía ser una pista, pero no una prueba.

El nuevo campo de batalla para el cuerpo que oye no es sólo la iglesia, el colegio y el hospital sino también los cines, los escenarios, las salas de bailes y sobre todo los hogares, el espacio doméstico. La radio era “la vanguardia en la lucha por las mentes (y) por las conciencias”<sup>1</sup>. En 1939 Alemania rompe el pacto de no agresión con Rusia. Cuando la ofensiva germana alcanza Moscú, la capital mundial de “la paz y el progreso”, la URSS pierde contacto terrestre con algunos de sus territorios y la labor de propaganda por el aire se convierte en una necesidad práctica. En 1941 la URSS da orden de crear radios clandestinas en distintos idiomas y el 22 de julio, por orden directa del Komintern, nace Radio España Independiente, a la que la leyenda terminaría apodando, La Pirenaica.

El ruido siempre formó parte de la Radio, está ahí, en el espacio, en la fuerza electromagnética, en la materia misma del universo. Cuando una persona manda una señal, otra la recibe, y con ella capta la infinidad de ruidos que pueblan el cielo. Las interferencias de La Pirenaica no provenían del sol y las estrellas. Primero Carrero Blanco, desde 1941 y más tarde Manuel Fraga, desde 1962, invirtieron en tecnologías capaces de interferir la señal de la Pirenaica. En 1941 Carrero funda el Servicio de Interferencia Radiada, dependiente del subsecretario de presidencia. A partir de este año era necesario un permiso del Ministerio de Gobernación para el uso de un aparato de radio en un domicilio particular. El Centro de Transmisiones del SIR estuvo activo en la Calle Amaniel de Madrid entre 1939 a 1967, cuando pasó a la actual Casa de la Radio en Prado del rey, también en Madrid<sup>2</sup>. Los autores de *Cartas de la Pirenaica* aducen, incluso, que esta escucha atenta y esforzada del ruido radiofónico que caracterizaba a la emisora, era, en sí, una actitud política.



La inauguración de Radio Nacional fue amenizada por la cantante Celia Gámez. Allí estaba Fernando Fernández de Córdoba, locutor de la cadena entre 1936 y 1939, voz imborrable de los famosos partes de Guerra, y autor del libro *Memorias de un soldado-locutor*. Fernández de Córdoba explica que para trabajar en la radio “Hubiera querido tener una voz privilegiada de arcángel o serafín, poseer todos los matices de ella para que cada palabra tuviera su valor e importancia adecuada”<sup>3</sup>. Comentaba en otro lugar que “El micrófono había de convertirse en clarín, cuyo toque vibrante llegará a todos los oídos y penetrara en todos los corazones [...] Había que verter un continuo y exaltado entusiasmo por el micrófono, un entusiasmo que sorprendiera a los enemigos y sacudiera las más oscuras fibras de los partidarios.”

De entre todas las historias de *Memorias de un Soldado Locutor*, cabe recordar, por necesaria, el archiconocido parte del fin de la guerra:

“Rufo Bañales, solo, aislado en la gran sala de sexteto, ante el micrófono “de oradores”, arranca con brío de su cornetín el toque de silencio, en nota largas, solemnes y limpias de sonido, que le hacen enrojecer y, al final, sudar por el esfuerzo y la emoción. Luis, con rapidez, manipula en el control, cambia, se enciende la luz roja y, a golpes de puño contra el aire, Fernando dice el parte que todos oímos; el último Parte, cervantino puro”<sup>4</sup>

Pero la guerra, no había terminado. En este disco impreso por *La Voz de su Amo* en 1951 en Barcelona, Spike Jones y sus Wacky Wakakians interpretan un canto de guerra Hawaiano, en un idioma seguramente inventado. La guerra sigue librándose en la laringe y el tímpano, contra los mismo los mismo cuerpos, y contra las mismas formas de ser. No se nos olvide: los culpables andan sueltos.

## NOTAS

1 Boris Cimorra, “La voz que venía del frío” citado en Armand Balsebre y Rosario Fontova *Las cartas de la Pirenaica*. Cátedra, Madrid 2014 Pág 17

2 Luis Zaragoza Fernández *Radio Pirenaica. La voz de la esperanza antifranquista*. Madrid, Marcial Pons, 2008 Pág 31

3 Fernando Fernández de Córdoba. *Memorias de un soldado-locutor. La guerra que yo he vivido y la guerra que yo he cantado*, Madrid, Ediciones españolas, 1939 Pág 141

4 Fernando Fernández de Córdoba. *Memorias de un soldado-locutor. La guerra que yo he vivido y la guerra que yo he cantado*, Madrid, Ediciones españolas, 1939 Pág 143

## CITAS DE AUDIO

– *Luz tropical: fox espiritual* de José Roqueta, interpretado por José Segarra, con el Quinteto Murillo, Barcelona, fabricado por la Compañía del Gramófono Odeón (1943)

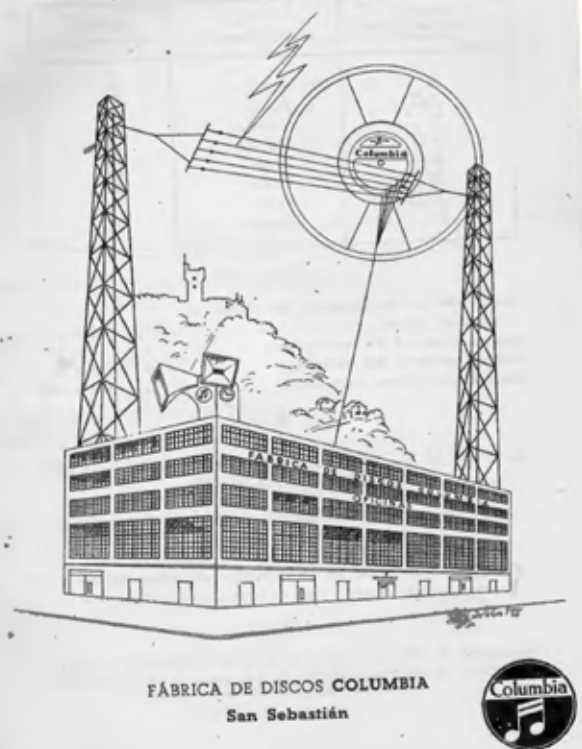
– Armando Seville Juan Fortuny. *Legión de Héroes*, Madrid (1942)

– *La Cenicienta del Palace* de Fernando Moraleda, interpretada por Celia Gámez y la Gran Orquesta Sinfónica Columbia, San Sebastián, Fabrica de Discos Columbia (1942)

– Fernando Fernandez de Córdoba. El último parte de la Guerra Civil Española (1939)

– Spike Jones y sus Wacky Wakakians. *Hawaiian war chant*, Barcelona Compañía del Gramófono Odeón (1951)

CATALOGO GENERAL DE DISCOS  
**COLUMBIA**  
1942



Fotos: Catálogo general de discos  
Columbia, archivo Eresbil, 1941  
Celia Gámez en la portada del catálogo  
Columbia, archivo Eresbil, 1941

### III EL TRIDENTE DEL EXILIO. La normalización de la voz en la industria discográfica

“[...] La concepción necesaria de un desarrollo eficiente de racionalidades económicas y la coerción por el desarrollo de artefactos técnicos simples hacia sistemas tecnológicos complejos, así como el incesante perfeccionamiento del potencial de ilusión de los medios [... Dan paso] a

a una serie de genealogías que en el fondo son fábulas provenientes de un buen futuro e instauran la idea de la técnica como omnipotente movilizadora del mundo y liberadora del miedo, con el fin de someter a sus designios toda la existencia”.

Siegfried Zielinsky. *Arqueología de Medios*<sup>1</sup>

La industria discográfica y la radio ayudaron a solidificar determinada ideología. Ya en la década de los treinta en el contexto español la radio estaba pensada para ese entorno femenino obligadamente doméstico<sup>2</sup>. La canción fue una vía fundamental para hacer circular la ideología a través del cuerpo del oyente. La industria, fuertemente dominada por el gobierno, se ocuparía a su vez de normalizar la voz que canta, a la manera que lo hicieran las academias en el pasado o a la manera en la que lo hacen los concursos de tele-realidad actualmente.

Tres voces nos sirven aquí como excusa para hablar del proceso de normalización de la voz. Por una parte existe una heteronormalización del resonar vocal, escenificado por Concha Piquer y Miguel Molina. Como su cuerpo apalizado, la voz de Miguel Molina debe elegir entre el exilio o la muerte. Quizá por la urgencia que imponía la supervivencia de la que tanto habla Vázquez Montalbán en su cancionero, quizás por pura envidia, quizá por nada de esto, Concha Piquer, la inigualable Concha Piquer, será declarada cómplice de la expulsión de Molina para convertirse en la voz más reconocible de la copla, género clave en la construcción de una identidad nacional más andaluzada que andalucista.

«EXPRESAR LO QUE NO PODÍA EXPRESARSE»

La tercera punta de este tridente es Antonio Machín al que Manuel Vázquez Montalbán denomina “la voz de de la trivialidad” protagonista en unos medios de masas que “se aprestaron a despolitizar la conciencia” y que obligaron a cantantes y compositores a introducir la elipsis para “expresar lo que no podía expresarse”<sup>3</sup>. Cuando Antonio Machín llega a Madrid en 1939, había salido de Cuba pasando por Nueva York, Londres y París. Su canción no era todavía ese bolero más bien meloso y complaciente centrado en el sentimiento amoroso. Machín, responsable de la popularización del bolero de Pedro Infante Angelitos Negros, había interpretado canciones que exploraban sonidos orientales o tropicales, y que hablaban de negros, blancos, moritas y mulatas.

Según Vazquez Montalaban “La canción espectáculo se propagó y memorizó por métodos prácticamente inalterados entre el Siglo de Oro y la década de los años veinte. Todavía en los años cuarenta, la insuficiente electrificación de España propiciaba la existencia del vocalista que cantaba por las calles y plazas, no solo de pueblos, sino incluso de ciudades”<sup>4</sup>.

En 1942 la fábrica Columbia en Guipúzcoa seguía creciendo regentada por Don Juan Inurrieta, dado que era donde se planchaban la mayoría de los discos junto con Compañía de Gramófono Odeón en Barcelona. Hacia el año 1945, después de finalizada la Segunda Guerra Mundial, Enrique Inurrieta regresa a San Sebastián y se incorpora a la empresa [...] Cuando Enrique comienza a grabar en la Columbia, las grabaciones se realizan tanto en Donosti como en Madrid, circunstancia que irá variando hasta inutilizar la sede guipuzcoana<sup>5</sup>. Entre el inmenso catálogo de estas compañías encontramos marchas militares dedicadas al general Mola, coros o piezas para órgano provenientes de la Decca. Un título realmente interesante es Trinos de canario con cantos de la fringilla teydea.

En esa escucha del otro y de lo otro, hay en los años cuarenta una musicalización nostálgica, de la colonia, aquellos territorios que una vez fueron denominados imperio español y que algunos usaron de excusa para extender la ideología fascista. Sin embargo la voz y los cantares de aquellas sus colonias, ya no eran, o nunca fueron, tan maleables. Junto con miradas como *Los últimos de Filipinas*, el cine y los discos se llenan de relecturas de sonido hispano-andalucista. Mario Moreno (Cantinflas) canta flamenco junto a El niño del Brillante o Carmen Amaya. Antonio Machín, tan frívolo como se le supone, vuelve otra vez sobre la negritud, en esta ocasión el *Palma Brava*. Y los ritmos de copla vuelven cambiados desde la Habana con Miguel Molina a ritmo de son.





## NOTAS

1 Siegfried Zielinski. *Arqueología de los medios. Hacia el tiempo profundo de la visión y la audición técnica* (Traducción Alvaro Moreno-Hoffmann) Colombia, Universidad de los Andes, 2011 Pág 3

2 Manuel Vazquez Montalban. *Cancionero General del Franquismo*, Barcelona, Crítica, 2000 Pág XII

3 Manuel Vazquez Montalban. *Crónica sentimental de España*. Barcelona, Debolsillo, 2003 Pág 28

4 Manuel Vazquez Montalban. *Cancionero General del Franquismo*, Barcelona, Crítica, 2000 Pág XIII

5 Los comienzos de la Industria discográfica en Euskal Herria. El contrato con la Decca y la época de Enrique. ERESBIL <http://www.eresbil.com/web/tema-inddiseh/Pagina.aspx?-moduleID=2420&lang=es>

## CITAS DE AUDIO

- *Ensueños : fox lento con refrán cantado* de Felipe Pons de Juanes, interpretada por Luis Rovira y su Orquesta con su Cuarteto vocal., Barcelona Compañía del Gramófono Odeón (1944)

- *Cárcel de Oro* de Quintero, León y Quiroga, interpretada por Concha Piquer. San Sebastián Fábrica de Discos Columbia. Juan Inurrieta (1958)

- *La morita* de Antonio Machín, interpretado por la Orquesta Típica Miuras de Sobré, Barcelona fabricado por la Compañía del Gramófono Odeón (1943)

- *Bufón: foxtrot* de Zez Confrey, interpretado por The Jerry Allen Trio, San Sebastián, Fábrica de Discos Columbia. Juan Inurrieta (de los tratos con Decca Record Company de Londres), 1944

- *Averio Karl Reich. Trinos de canario : fringilla canaria*, Barcelona Compañía del Gramófono Odeón, La Voz de su Amo, (1940)

- *Yo te diré: habanera* interpretada por Nani Fernández en la película Los últimos de Filipinas, Antonio Román, España (1945)

- Fragmento de *Ni sangre, ni arena*, película de Alejandro Galindo con canto de Mario Moreno (Cantinflas) y El Niño del Brillante. México (1941)

- Fulco con Papín y sus Rumberos. *María de la O/ La Bien Pagá* en La Habana Era Una Fiesta: Original Recordings From The Golden Age Of Cuban Radio, Vampi Soul (2011)

Foto: Diáfono de Val del Omar,  
1943



UN NUEVO MUNDO EN EL SONIDO



## IV LA MÚSICA DE LA SANGRE. Diseño sonoro en el cine

“Esta capacidad de ordenar, este interés por el orden, parecen ser la fuente de un valor específicamente humano. El rasgo en sí se hace visible durante la primera infancia: Los bebés son capaces de entrenarse repitiendo indefinidamente el mismo sonido, y a los niños pequeños les escuchar la misma historia [...] Quizá sea esa facultad la que subyace al ritual del lenguaje, y sin duda contribuyó al desarrollo de la Técnica.”

Lewis Mumford. *Arte y Técnica*<sup>1</sup>

También el diseño sonoro para el cine fue parte imprescindible de la deformación política del oyente. El sonido en el contexto cinematográfico, consigue dar forma a una voz y a un paisaje extremadamente politizado, que a la vez construye la escucha de un sujeto, y con ello, su forma de pensar y comportarse.

Fundada durante la República, la patente de Laffón y Selgas para la grabación del sonido óptico mantiene su presencia en películas propagandísticas del Instituto de colonización del gobierno de Franco, que se producían en los estudios Madrid Film. En 1938, en plena Guerra Civil, Alberto Laffón daba una conferencia con el título *Química del Sonido* donde habla de electroacústica y síntesis, de Alexander Graham Bell y de las características táctiles del sonido y de la imagen. En un sentido casi místico, como el locutor soldado Fernando Fernández de Córdoba o el mismo Val del Omar, Alberto Laffón habla del sonido porque “tiene el divino encanto de enseñar a oír”, para lo que será importante, continúa, “conocer los efectos psicológicos producidos por los distintos sonidos elementales y por sus combinaciones”.<sup>2</sup>

El compositor Jesús García Leoz tras haber trabajado en la República con títulos como *Nueva era en el campo o Industrias de guerra*, es detenido y apresado por el bando sublevado para producir, a partir de 1940, hasta cinco bandas sonoras por año para el cine franquista.

También vale la pena destacar a Fernando Bernáldez que trabajó como diseñador de sonido en *María de la O* y *La Venganza de Bardem* y que, aunque salga de nuestro marco histórico, vale la pena recordar por esta Aparición de San Dimas en *Los jueves, milagro*, ya de 1957.

Un antecedente importante es este noticiero de 1939 en que se describe un sistema de propaganda del bando sublevado. Además del mensaje que se escuchaba por un sistema de altavoces dispuestos en el campo de batalla, vale la pena destacar el ambiente de guerra sugerido por una serie de loops que simulan ametralladoras y explosiones. Si aislamos y repetimos esos loops, resulta más fácil escuchar su estructura, basada en esa misma reiteración similar en su forma, que no en su filosofía, a la Música Concreta, es decir la música que se compone por grabaciones sonoras descontextualizadas.

Un antecedente importante para comprender el diseño de sonido, es este noticiero de 1939 en el que se describe un sistema de propaganda del bando sublevado. Además del mensaje que se escuchaba por un sistema de altavoces dispuestos en el campo de batalla, destacamos el ambiente de guerra sugerido por una serie de *loops* que simulan ametralladoras y explosiones. Si aislamos y repetimos esos *loops*, resulta más fácil escuchar su estructura, basada en esa misma reiteración similar en su forma, que no en su filosofía, a la música concreta, es decir la música que se compone por grabaciones sonoras descontextualizadas.

Muchas de las aportaciones en este contexto han pasado como comportamientos estéticos y tecnológicos que hoy consideramos como parte de la historia del arte de vanguardia<sup>3</sup>. Dentro del ámbito del arte, el nombre más reciente reconocido es el de José Val del Omar quien en 1946 comienza a trabajar en la sección de efectos especiales de Radio Televisión Española. En 1948 crea el primer laboratorio de electroacústica de Radio Nacional de España, casi la misma fecha en que Pierre Schaeffer desarrolla junto a Pierre Henry el Grupo de investigación de música concreta en los laboratorios de Radio France. Resumiendo pronto y mal, el uso de las tecnologías audiovisuales desarrolladas por Val del Omar sitúan al ojo y al oído en el centro de un espacio elástico pero constreñido, propio del barroquismo del Siglo de Oro que había dominado la comunicación aural en el contexto español. En el centro de ese espacio angustiante, acuchillado de misticismo, el oído será poco a poco moldeado por estas nuevas instituciones mediáticas de la audio-visión.

En 1941 concibe la *Corporación del Fonema Hispánico*, como gran editorial Fonética, quizá siguiendo la cita de Miguel de Unamuno cuando decía, en 1931 “que la gente aprenda a leer con los oídos y no con los ojos”. Mientras que Schaeffer había desarrollado el concepto de Objeto Sonoro como “todo fenómeno sonoro que se perciba como un conjunto, como un todo coherente, y que se oiga mediante una escucha reducida que lo enfoque por sí mismo, independientemente de su procedencia”, Val del Omar desarrollará una visión mucho más espiritual del sonido basado entre otros en Manuel de Falla. Como él mismo recordaba: “la teoría de los hipertonos que yo he oído en Manuel de Falla me ha hecho ver la rotura de los timbres limitados de los puentes de las melodías. Todo sonido es hoy tenido por armónico. Y no menos interesante es el grito, vibración más espontánea que libre y muy expresiva”.<sup>4</sup>

«HABRÍA QUE HABLAR DE SILENCIO»

Decía que “el fonema es la música de la sangre”. En el mismo texto definía la palabra como “la gran técnica instrumental, táctil a distancia, de ser alma-cuerpo, un canal latido”<sup>5</sup>. Al comprender la forma de la voz como fonema antes que como sintagma, es decir, por la capacidad expresiva que puede tener el tono, el grano de la voz hablaba de “una música esencial” en sus palabras. Esta música esencial del lenguaje es una buena conclusión, un buen resumen, de lo que han compuesto estos cuatro capítulos sobre los sonidos alrededor de los años cuarenta. Es a la vez la voz morada de la Pasionaria hallada por los oyentes entre el ruido de La Pirenaica. Es el ardor de la pasión de Fernando Fernández de Córdoba a través del micrófono que suena como el clarín de un soldado. Es la química del sonido, de Alberto Laffón difundiendo los mensajes del Instituto de Colonización. Es el canto recolonizado de Antonio Machín, el canto exiliado de Miguel Molina, el son habitual impreso en un disco de pizarra en la fábrica Columbia de Guipúzcoa o de La voz de su amo en Barcelona.

Nos quedaría hablar de las voces que no llegaron al exilio, o de aquellas que fueron devueltas en las fronteras de tantos países vecinos, práctica habitual y muy en boga entre los países europeos actualmente. Más que del resonar, habría que hablar de silencio, de memoria perdida, de todos los cuerpos castigados e insonorizados, de los depósitos de concentración, de los batallones disciplinarios de soldados trabajadores que, aún hoy, se ocultan bajo los cimientos de las gloriosas zonas colonizadas y reconstruidas.

## NOTAS

1 Lewis Mumford. *Arte y Técnica* (traducción Federico Co- rriente) Peditas de Calabaza, Logroño, 2014 Pág 79

2 ABC SEVILLA, Sevilla, 24 de diciembre de 1938 Pág 18

3 Sin embargo hay que ser muy cauto con estas clasificacio- nes, como advierte Miguel Molina Alarcón cuando dice que “Encontrar los precedentes de una práctica actual es meterse en el túnel del tiempo, en el eterno presente [...] Pero a pesar de ello, no podemos confundirlos (los conceptos), los con- ceptos son históricos y muchas cosas han cambiado que nos hace encontrar sus conexiones y divergencias.”

Miguel Molina Alarcón. “*Ecos del Arte Sonoro en la Vanguardia Histórica*” (1909-1945), I Muestra de arte sonoro español MASE, Lucena, Ed. Sensxperiment, 2006 [https://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup\\_investigacio/textos/docs/miguel\\_molina\\_ecos\\_arte\\_sonoro\\_vanguardia.pdf](https://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup_investigacio/textos/docs/miguel_molina_ecos_arte_sonoro_vanguardia.pdf)

4 Propuesta de una Foto-fono-cine-teca-nacional” docu- mento mecanografiado, 1932, Sin Fin, p. 63 citado en Javier Ortiz Echagüe. *Escritos de técnica, poética y mística*. José Val del Omar, Barcelona, Ediciones La Central, 2010, p. 106

5 Idem. Pág 104

## CITAS DE AUDIO

– *Soy tu voz: canción fox* interpretada por Tomás Ríos y su Orquesta, Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón (1948)

– Marqués de Villa Alcázar *España se prepara*. Ministerio de Agricultura, Instituto nacional de colonización. Música de Jesus García Leoz, Sistema de Sonido Laffon-Selgas (1949)

– Luis García Berlanga *Los jueves, milagro*, España (1957)

– Noticiero Español nº 15. Barcelona Cinefoto (1939)

– Miguel de Unamuno. *El poder de la palabra*, Centro de Estudios Históricos, Archivo de la Palabra, Madrid (1931)

– *Nuevas Palabras* de José Dolz, interpretada por Rosa Julia, Barcelona, Compañía del Gramófono Odeón (1944)

– *Rascayú* de Maestro Alberto Villalón, interpretada por Bonet San Pedro. Regal (1943)