

## 70 años de "Todos los ruidos de aquel día" de Tomás Borrás

**Por Pedro Barea\***

**Profesor del Departamento de Publicidad y Comunicación Audiovisual Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea. Artículo Resumen**

*Resumen: El 24 de abril de 1931 Unión Radio Madrid emitió el radiodrama del comediógrafo, novelista y periodista Tomás Borrás Bermejo (Madrid, 1891-1976) "Todos los ruidos de aquel día". El libreto de Borrás -un tópico asunto "de circo", el "ríe payaso tu drama" al estilo de los "Pagliacci" de Leoncavallo- pudiera ser una de las primeras piezas radiofónicas en las que los artificios sonoros alcanzaban presencia fundamental en una radio incipiente, en directo, apenas sin auxilios grabados. Las referencias a aquel programa que el autor llamó Telecomedia son insignificantes en la bibliografía especializada.*

*Abstract: The 24 of April of 1931 Radio Unión Madrid broadcasted the radiodrama "Todos los ruidos de aquel día" of the writer and journalist Tomás Borrás Bermejo. Borrás' work could possibly have been one of the first radio broadcasts in which the sound special effects had a major role in a radio that transmitted live programs, without any kind of prerecorded helps. However the references to that broadcast, called by his author Telecomedy, are mostly insignificant on the specialized bibliography.*

### 1. Introducción

"Todos los ruidos de aquel día. Telecomedia", de Tomás Borrás, parece ser la primera utilización muy extensa, y documentada, de los efectos sonoros como instrumento expresivo fundamental para un relato de ficción en la radio española (1). Así lo consideraba el autor, y así se valoraba en la prensa del tiempo como gran novedad.

La obra fue emitida tan solo siete años después de la fecha convenida como la de la implantación de la radio en Barcelona, 1924. Si se da por bueno que todo el radioteatro anterior en España no fue tan ambicioso en el uso de los recursos expresivos del sonido, tiene "Todos los ruidos de aquel día" el valor de experimento pionero (2). Es todavía un momento, 1931, apenas siete años después de nacer en España, en el que la radio conmueve porque "transmite" con la emoción ingenua del telefonista: "Buitrago, aquí Madrid, ¿se me oye?".

La idea de "Todos los ruidos de aquel día" es la de transcurso, la de progresión del ciclo diario para ambientar una tragicomedia "de circo". Una dramatización de 24 horas aproximadas, como tiempo de ficción, en un ámbito sonoro colectivo: la ciudad; y sus voces: los tipos; y los elementos del entorno circense: sus sonos reconocibles. El autor divide el texto teatral no en "actos (3)" sino en seis "discos" o cortes/secuencias temporales que encadena un narrador al que llama "Voz del Destino".

El programa fue emitido por UNION RADIO MADRID el 24 de abril de 1931, diez días después de la proclamación de la República (a los pocos días, en mayo, hablaría por radio el presidente del Gobierno provisional exhortando a mantener el orden: la radio era ya autoridad importante en la vida social).

Su autor, Tomás Borrás Bermejo tuvo relación con los artistas y escritores del grupo del café Pombo, que animaba Ramón Gómez de la Serna. Fue escritor de periódicos ("Vértice", "Cuadernos de Literatura Contemporánea"...), narrador ("Chekas de Madrid", "Las vacaciones de cinco presos"...), autor dramático y libretista (entre sus obras "El Avapiés", "También la corregidora es guapa", "El hombre más guapo del mundo", "Arco Iris", "El pájaro de dos colores", "El sapo enamorado"... ; y diversas piezas en colaboración con Franco Padilla, Valentín de Pedro, Alberto Insúa, Muñoz Seca y Antonio Paso), y también fue circunstancialmente poeta ("A la bandera de España, a la bandera de falange", una colaboración en el libro colectivo "A la Alemania eterna" titulada "Avanzan los soldados de Hitler"). Borrás estuvo casado con una popular cupletista, La Goya (que hizo el papel de la "Minnie" en la obra radiofónica comentada), de la que se cuenta que bailaba el himno falangista "Cara al Sol" sobre una mesa del café del Zoco Chico, en Tánger, donde se protegía de la guerra el ciudadano Borrás "sin renegar de nada<sup>(4)</sup>". Borrás fue un hombre "del régimen", uno de los escritores que, como Sánchez Mazas, Tovar, Bergamín, Torrente Ballester... se confiaron.

En el caso de Borrás, al parecer sin enmienda.

Resulta llamativa la presencia ya indicada de la mismísima esposa de Borrás, la canzonetista La Goya; la de Felipe Ximénez de Sandoval, próximo al círculo de escritores "joseantonianos", y autor de una biografía del líder falangista, en un papel episódico (el de El Chófer); o las de los compositores Salvador Bacarisse y Conrado del Campo.

## **2. Una "teoría del radioteatro"**

Un valor añadido de la curiosa pieza, es que su autor, Tomás Borrás, elabora en las veinte primeras páginas de introducción al libreto toda una teoría sobre el radioteatro a partir de aquella experiencia radiofónica. Esa capacidad generalizadora la pondría en práctica Borrás en algún otro artículo posterior sobre el arte dramático, aunque con intencionalidad política y propagandística<sup>(5)</sup> muy obvia.

En el contexto teórico de la radio como medio de expresión, es interesante fechar la edición de "Marémoto" (1926) que va acompañada de una amplia introducción

explicativa sobre el radiodrama y los recursos sonoros para su confección, publicado en París por Étienne Chiron; y sin duda la "Estética radiofónica" de Rudolf Arnheim (1931), primer gran tratado teórico y filosófico sobre la expresividad del sonido, de origen alemán. La obra para el IDHEC de Étienne Fuzellier es ya de 1956.

Habría cuatro criterios generales para evaluar el interés del autocalificado Teleteatro "Todos los ruidos de aquel día" como trabajo experimental, con respecto a la producción radioteatral del momento. Se podrían considerar:

A) La Experimentación con los CÓDIGOS SONOROS.- La radio maneja cuatro códigos, palabra y voz, música, ruido y silencio. Es decir, procedimientos lingüísticos y no lingüísticos. La experiencia puede venir por la utilización extraordinaria de alguno de esos códigos que dan naturaleza a la radio.

B) La Experimentación NARRATIVA.- El discurso radiofónico contiene un relato -no necesariamente teatral- con cierta autonomía creativa como discurso sonoro. Es una fonosfera, un tejido sonoro que nos envuelve cotidianamente, una costumbre y una expresión cultural: experimento es, en el nuevo contexto tecnológico, la intervención no habitual para conducir ese relato de modo diferente, solamente viable con los nuevos recursos. Y valdría también la transcripción radiofónica de otros discursos de componente sonoro cuyo vehículo pudiera ser la radio.

C) La Experimentación con los GÉNEROS RADIOFÓNICOS.- El radioteatro es un género entre otros géneros que componen el "discurso" del medio, la manipulación de esos géneros es también una forma experimental de trabajo (6).

D) La Experimentación con EL TEATRO MISMO.- El radioteatro es una modalidad de creación dentro del teatro. Es ya experiencia trasladar a la antena el teatro por primera vez. En principio pudo llamarse experiencia la existencia de un Bertolt Brecht autor radiofónico, la del Nobel Samuel Beckett, la de Dürrenmatt o Max Frisch, la de la "generación airada" que trabajó en la BBC antes que en el teatro. Harold Pinter o Tom Stoppard entre tantos otros. Entonces se defendió que fuera un arte posible. Ahora el teatro radiofónico ya tiene señas de identidad. Se teoriza sobre géneros "ficcional" (7) en la radio, como géneros que abarcan desde el teatro, o la publicidad dramatizada, a los docudramas. Son ya indiscutibles todos ellos, pero en algún momento fueron una aventura, y un hallazgo de pioneros.

Con estos ejes analíticos, la Experimentación con los CÓDIGOS está claramente presente en la pieza "Todos los ruidos de aquel día", y hasta de forma abrumadora. La Experimentación NARRATIVA se diluye por cuanto la ficción que la obra contiene no pretende aprovechar la nueva costumbre de la radio, el nuevo sonido habitual del discurso radiofónico (lo haría Welles en la "Guerra de los Mundos": o "cómo se puede urdir un radiodrama con tópicos del informativo o de una retransmisión") o

códigos que vienen de otros campos (el juicio oral, el mitin, o la predicación, como ejemplos de otro discurso).

No está presente la manipulación creativa de géneros radiofónicos previos, algunos de ellos todavía incipientes (como pudo hacerla Welles mezclando un programa de música de baile en directo con conexiones supuestamente informativas... y componer un radioteatro). Incluso el radioteatro era un género en sus inicios: lo que hace "Todos los ruidos de aquel día" es por cierto ayudar a consolidar el radiodrama como fórmula.

Sí que hay Experimentación teatral en tanto que inaugura para el teatro un nuevo modo de describir el espacio, un decorado sonoro, una tipificación audible de personajes que son voz, una existencia real en el conflicto de otros seres anónimos, porque suenan. Incluso con presencias que serían imposibles en el teatro convencional.

En el exordio a "Todos los ruidos de aquel día. Teleteatro", que el autor Tomás Borrás titula "Palabras aladas" tomando una referencia de Homero, hay una primera percepción de lo teatral como algo transmisible fuera de la sala convencional. Se sale del espacio y del tiempo, y Borrás imagina un futuro en el que el radioteatro supusiera una cosmópolis en la que los autores cobrarían en todas las monedas existentes (era un escritor con tarifa), sus creaciones renovarían el milagro del don de lenguas, encandilarían a los hombres y los pájaros, y dejarían atrás a los utópicos de la aldea global, de Telépolis, y de la Sociedad General de Autores. Los Dioses del Olimpo, los muertos y los vivos tendrían acceso al teleteatro, de acuerdo con una quimera que estuvo presente antes en Marconi<sup>(8)</sup>, y enlaza a Borrás con otros pioneros<sup>(9)</sup> de la radio en el mundo.

Borrás piensa que los temas "simultáneos" del radioteatro, han de ser "no locales", han de desaparecer los asuntos "caracterizados por el nacionalismo y los problemas que se circunscriben a un instante o a un lugar determinado". Habla del sainete del mundo, y no el de la ciudad, con símbolos universales, captado por un micrófono "de níquel y caucho" que se dirija a un cerebro formado por todo lo que existe. Un teatro de imágenes más allá del teatro de sentimientos, ideas o conflictos. Ese teatro cósmico, vaticina Borrás, sustituirá al teatro que existe. Y añade, consciente de la novedad de su experiencia, "morirán las demás expresiones teatrales, incluso ésta que inauguramos hoy".

En 1931 el cine empezaba a ser sonoro, y la televisión era todavía una invención de la que se conocían prototipos, una rareza para el porvenir. Sin embargo, Borrás es consciente de las posibilidades de ambos medios como vehículos de lo dramático. Piensa que quien encuentre la fórmula para expresarse a través de esos nuevos procedimientos se convertirá en "el Ibsen del Teleteatro".

Hay aspectos de confección y rutina de producción sorprendentes para alguien que es evidente que todavía hablaba "a ojo" por no decir "de oído". Observaciones del tipo de "el teleteatro (...) no admite párrafos largos ni discursos; es un teatro que tiene tanta acción como el cine"; o bien, "Todos tenemos un olor, esto lo saben bien los perros (...) todos tenemos también un sonido; cada persona suena a algo, a chirrido o a carro mal engrasado, a trueno, a chorrillo de agua; yo he caracterizado a mis personajes por medio de instrumentos musicales, que son la estilización artística del sonido<sup>(10)</sup>".

Hace observaciones sobre la construcción de un personaje a través de la voz, que ha sido objeto de trabajos, algunos bastante recientes, de investigación básica: "Con el teleteatro empezaremos a fijarnos en que las voces tienen una poderosa individualidad".

Otras, sobre el carácter de "lupa" acústica del micrófono, capaz de captar otra realidad minusvalorada en la convención escénica "En la novela moderna, desde Cervantes y los picarescos, el pequeño detalle es más del cincuenta por ciento de la sustancia literaria; el cine dio una importancia definitiva a lo manual, al objeto mísero; le puso en primer plano; el teatro radiado también tiene por los ruidos y rumores chiquitos ternura acogedora"; "Hay en cada objeto un alma que brota a la superficie como un rubor que no se ve cuando el objeto es atacado y a veces ese alma es musical: metales, porcelanas, maderas... las mismas palabras, respetando y admirando esos gritos y esas quejumbres, forman las onomatopeyas".

Algunos de los valores del sonido no se le escapan a un Borrás lírico, pero lúcido. Su carácter de signo naturalista, y envolvente: "Hasta cuando está en conserva en el disco del gramófono, resucita y vuelve a saltar y a chisporrotear, inundando el espacio". Su carácter de signo espacial por excelencia: "El sonido es lo que nos da mayor y más perfecta idea de profundidad y de distancia, porque viene del seno inmensamente hondo del silencio". Su pureza como creador de ámbitos de sensación: "El teatro radiofónico es eso: palabra, música, sonido".

Ni se le escapan las posibilidades de sus espacios virtuales, a él, que incluía sin problemas en su invento "escénico" tranvías, aviones y bandas de música, presentes con liberalidad en "Todos los ruidos de aquel día": "El teatro radiado tiene que ser, pues, imaginativo, humorístico, llegar hasta el disparate, porque no tiene ni escenario concreto ni límites; no hay que sujetarse a reglas, cánones, fronteras físicas".

Intuye, pudiera ser que sin querer, las posibilidades de sistemas de registro y artefactos mecánicos y eléctricos que en nuestros días serán aplicados al teatro que él llama "de habitación" para reflejar lo inaudito en escena: "Recogerá también el teleteatro la algarabía de los animales, sus intervenciones vocales, sus desahogos, sus himnos y sus miserables quejas; daremos al grillo una intervención y otra al cuco e intercalaremos parpar de patos, silbidos de mirlos, gluglús de sapos, trompetillas de mosquitos; bastante tiempo han estado proscritos del Teatro de Habitación, en el que sólo se escuchó, en contadas obras, un rebuzno o un quiquiriquí".

Y da ideas sobre otras posibilidades del sonido como algo insospechadamente poderoso<sup>(11)</sup>: "Cuando un actor brame -"¡Rayos y truenos!"- como los maridos a la antigua, la nube descargará su tonel de ruidos; en el teatro radiado hace de tramoyista la propia naturaleza"; "Será curioso establecer el diálogo definitivo con el Eco; en Madrid podrá una actriz lanzar un grito de amor y ser contestado por el mismo grito después de haber dado la vuelta a la tierra".

Hasta tal punto llevaba su opulencia sonora Borrás, que el tamiz crítico de Enrique Díez Canedo llegó a reclamarle continencia en los efectos, sin duda la invasora exageración de la obra. Así, escribía en el párrafo final de su comentario al libreto ya para entonces editado: "A mi ver, Tomás Borrás ha tenido clara intuición de las necesidades que ha de atender, y ha compuesto una obra, que si el acierto asiste a los intérpretes ante el micrófono, puede producir una impresión agradable en todo el que escucha. Teleteatro sin duda, y muy teatro todavía. Lo que se advierte, en la lectura por lo menos, es esta relación de parentesco, que, si se piensa con lógica, ha de irse debilitando para que el teatro auditivo constituya un verdadero género y no una modalidad expresiva".

### **3. Así pudo ser**

No se conserva registro de "Todos los ruidos..", porque el uso del magnetófono se introduce como rutina de producción cuando avanza el decenio del cincuenta, pero el libreto está editado simultáneamente a la emisión, y hubo extensa información en la sección teatral (atención, teatral) del diario "El Sol ", de Ricardo Urgoiti, propietario a la vez de Unión Radio. La primera de las reseñas sobre el "teledrama" la firmaba E.D-C., iniciales del titular de la rúbrica teatral en el diario (Enrique Díez Canedo).

Dos fechas después de la transmisión, Díez Canedo escribe en su sección "Lecturas de la semana" el artículo "Teatro y radiodifusión": "Tiene ésta (pieza teatral) el carácter de leve fantasía, y suave romanticismo que caracteriza a las mejores obras del autor (Tomás Borrás). Un asunto de circo: el despertar de los artistas, padre e hijo, en el cuarto de la pensión; los rumores de la ciudad en el trayecto de un taxi hasta la terraza del café, animada a la hora del aperitivo por los mil actos de la villa; la función en el circo, con sus músicas y sus números cómicos, y el habla internacional de los personajes; la huida del galán y la dama en avión, el zumbido triunfal de los motores, y con esto, la expresión del carácter, reducida en afortunada comparación, que puede adquirir graciosa realidad en las ondas, a un cauce de sonidos. El Baudelaire de las "Correspondencias" aprobaría esta composición de personajes en el sonido de instrumentos determinados".

Los seis "discos" que componen "Todos los ruidos de aquel día" corresponden a seis actos, cuadros o secuencias dentro de la denominación tradicional. El "Disco primero" sitúa la acción en el dormitorio de una casa de huéspedes de Madrid. Es un pasaje que, pese a las abundantes referencias al sonido exterior, podría reproducirse en un escenario decorado convenientemente. El "Disco segundo"

introduce ya un elemento que distorsiona esa viabilidad espacial: la escena combina situaciones dentro/fuera de la habitación, de forma que obligaría a un decorado dividido, quizá en una planta baja que permitiera ver simultáneamente los dos espacios: aún así empiezan a ser necesarios los recursos exclusivos de radio, o de cine, porque es el segmento narrativo en el que se acumula un enorme caudal de impresiones sonoras. En el "Disco tercero" llegamos al circo en el momento de los ensayos, es uno de los núcleos dramáticos en el que se completa la presentación de los personajes; estaríamos en el "planteamiento" aristotélico y el inicio del "nudo". El "Disco cuarto" continúa en el circo, al que llegan, borrachos, a punto de empezar la función, Don Rulito y el clown Chocolate; el conflicto dramático/amoroso se ha explicitado ya para entonces casi por completo. En el "Disco quinto" el narrador se acerca al camerino de ambos, mientras suenan pista y público; el mismo narrador nos da paso a la pista, y alternativamente al camerino: otra vez el espacio múltiple de difícil transcripción escénica. En el "Disco sexto", un desenlace que combina multitud de espacios, el del vestuario, la los pasillos de acceso, la pista, los alrededores, la calle, y hasta el aire que permite volar al avión... haciendo una curiosa elipsis sobre la pareja de Tip-Top y la mujer del tirador de precisión, Lillian, secretos amantes que se van a fugar en el Madrid-Biarritz.

El narrador, La Voz del Destino, interviene seis veces, en los arranques de cada "Disco" con parlamentos de duración uniforme. Sitúa cada acción, subraya transiciones, advierte y casi aconseja, y avanza acontecimientos como un dios que está más allá de contingencias. Siendo como es el del narrador un recurso narrativo rudimentario ("Marémoto", de 1924, carece de narrador porque el desarrollo narrativo finge las discontinuidades de comunicación con un buque naufrago; las "Aventuras de una parisién en Madrid", de 1926, eran monólogo, y en ellas coincidían protagonista y narradora; Welles prescindió del recurso del narrador en 1938 utilizando como ilación la propia lógica del discurso radiofónico, la continuidad "programática" que exhibe la radio) tiene el atractivo de que Tomás Borrás lo denomina con solemnidad "Voz del Destino", atribuyéndole ese carácter de demiurgo que han tenido con frecuencia los narradores radiofónicos<sup>(12)</sup>.

#### **4. Las escenas**

La sorpresa de lo que ciertamente se muestra como una exhibición demasiado ingenua, y que probablemente pudo resultar mediocre por lo dificultoso de la realización, es la presencia escena por escena de muchos elementos de ficción sonora a lo largo del relato. Todos ellos parten de una sensibilidad indudablemente radiofónica, en un momento en el que la radio era más intuición que práctica.

Los seis "discos" son seis secuencias, o seis trancos narrativos autónomos, que suceden en el espacio temporal de las horas del día, sin demasiados matices en cuanto a la jornada laboral de los cómicos de oficio. La idea del "disco" como unidad de medida tiene algo de testimonio porque en aquellos años cualquier audición radioteatral había de ser en directo o, como en las zarzuelas, troceada por la corta duración de las grabaciones. Cada cuatro o cinco minutos, en los discos grandes de 78 rpm., era preciso dar la vuelta para oír la cara "B" de la placa (a

veces existían colecciones duplicadas para tener a punto, en un segundo fonógrafo, "la vuelta" cuando acababa la primera cara).

En todas las escenas hay un "decorado sonoro" de partida que se transforma. Es decir, como decorado, no sitúa un lugar permanente como había de ser en el teatro, sino que se atribuye al ruido la capacidad de sugerir traslación, itinerario, cambio de emplazamiento. Y elipsis. Es sin duda un eco del cine (apenas empezaba a hablar en 1931). Borrás tenía en la mente la idea del micrófono como objetivo móvil que iba filmando los lugares de la acción con el punto de vista del intérprete en movimiento.

La versatilidad del sonido le permitía a Tomás Borrás fijar la acción en un punto clave que servía de observatorio o marco de la acción narrada. La pensión, el café de provincias, el circo... como estación de partida. Cada escena, suficientemente localizada tras el monólogo del narrador (incluso con la redundante explicación que centra la acción en cada "disco"), conduce a un punto de salida, de fuga, que enlazará con la acción siguiente. De la pensión a la calle, de la calle al café, del café al trabajo en el circo dentro y fuera de la escena, del circo al rapto romántico en avión... Es decir, cada situación evoluciona antes de acabar desde el punto de vista del lugar: era un privilegio del sonido.

La ingenuidad del experimento podía residir en la agobiante necesidad de que sucedieran muchas cosas en esa línea: los objetos se caen con estrépito, todo lo que sucede suena, y hay una presencia abrumadora de voces y acontecimientos con huella acústica. Ahora bien, eso es también documento. Con el guión se podría hacer una reconstrucción casi antropológica de los hábitos sonoros de aquella ciudadanía en los años treinta: el fragor de la calle, los cafés, el pregón comercial, los voceadores de prensa, los tranvías, los automóviles... Y de los hábitos del espectáculo, los gritos de orden, la música, los aplausos y pitidos, las palabras del jefe de pista, la interpelación de los intérpretes al público y viceversa. Es decir, "Los ruidos de aquel día" no fueron solo un alarde para deslumbrar por radio, sino que hoy son un repertorio documental.

## **5. Los efectos sonoros**

Los muchos efectismos reseñados en el libreto debieron simularse en directo, ¿cabe que con conexiones desde diversos lugares?, ¿con grabaciones fonográficas?, o reconstruyendo los sonidos en estudio.

Hay algún momento en las didascalias (páginas 49 a 52, de ambiente sin texto) en donde el alarde de ruidos ininterrumpidos justificaría por sí sólo el título de la pieza.



Esta es la relación de efectos:

1. "(Un sordo rumor.
2. La trepidación continua de la calle por la que pasan cientos de carruajes.
3. El chirrido que hacen los tranvías eléctricos al deslizarse sobre rieles;
4. sus insistentes timbrazos de aviso.
5. Motores de autos de diferentes clases; el susurro semisilencioso de los americanos,
6. el borbotear de los cuatro cilindros,
7. el tremendo estallido de los motores de dos tiempos.
8. Muchas palabras que brotan simultáneamente y se golpean y rebotan unas en otras y se deforman y no se distingue de ellas más que un murmullo: zumbido de colmena humana.
9. Los timbres de las señales luminosas cada veinte segundos.
10. Claxons y bocinas próximos y alejados.
11. Todos los tipos de estos medios de aviso: el claxon que ladra como un perro,
12. el pito que insiste y perfora el oído,
13. la bocina que da notas musicales,
14. el grave runrunear de los serpentones.
15. Una granizada que se entrecruza por la atmósfera y da idea de continuo, mareante, ir y venir, pasar, desaparecer.
16. Este será el fondo de ruido de la calle, y durará un minuto.
17. Sobresaliendo de este informe y oscuro zumbir, otros ruidos nítidos, que emergen, se precisan y desaparecen.
18. Pedorreo de una motocicleta que viene de lejos y se va lejos, como si cruzara, incendiada, una traca.
19. Un camión que transporta vigas de hierro, hace vibrar todos los cristales y parece, con su enorme carga de ruido, hundir los edificios.
20. Voz de niña: -¡El quince mil seiscientos veintidós!
21. Solamente ruidos confusos de la calle otra vez.

22. El auto de los hombres, acelerado, con su campanilla incesante.
23. Voces: - ¡Los bomberos! ¡Los bomberos! - ¡Es en el barrio de Salamanca!
24. Nuevamente el trepidar de la calle, tan solo.
25. De pronto el estallido de un neumático, semejante a un disparo.
26. Voz de hombre: - ¡Aquel auto, que le estalló una goma!...
27. Una orquesta de ciegos: clarinete, guitarra, bandurria, violón y flauta, rompe a tocar una pieza de moda.
28. Una mujer de voz desgarrada canta a gritos la letra: - ¡Mi caballo murió!
29. Voces de chicos: - ¡El ABC! ¡ABC de hoy!
30. ¡El Nuevo Mundo!
31. ¡Quince mil seiscientos veintidós! ¡mañana sale!
32. ¿Me permite que me lleve esta silla? Gracias.
33. La ramplona música de los ciegos se desvanece porque los artistas se han alejado.
34. Cinco segundos del zumbido de la calle.
35. Le distingue un claro tocar de cornetas.
36. Voces: - ¡Soldados! ¡Los soldados!
37. ¡Corre Antonio!
38. ¡Chico! ¡Súbete a esa silla!
39. Entre el parloteo que se deforma ya sin precisarse las palabras, y el apagado trueno de la calle que hace los bajos de la sinfonía,
40. irrumpe la llamarada de sonido de una charanga militar que toca, entero, el pasodoble de "Los voluntarios", de Giménez, alejándose al final.
41. Cuando la música se desvanece se oye otra vez)".

Se produce el efecto de continuidad, no naturalista; no se oyen TODOS los ruidos, hay sinécdoques. La emoción de la "impresión de realidad" que determina la continuidad estricta se rompe por los probables paralelismos que hubieron de hacerse.

Solamente esas cuatro páginas consecutivas de efectos sonoros en el guión, tienen cuarenta y una indicaciones, algunas de ellas dobles. Salvo la audición del pasodoble de Giménez, que duraría al menos tres minutos, todas las demás son muy breves. Algunas acotaciones dan idea de planificación sonora (las de los números 1, 2, 3, 10...), o de movimiento (en 15, 17, 18, 40), junto a sugerencias de fundido, o de fading out (33, 41).

Los efectos son sin duda un elemento crucial en la pieza. Hay una evolución de los sonidos, del caos urbano generalizado de los dos primeros "Discos", a la aproximación individualizada del sexto, como para una progresiva afinación descriptiva, y enfocando el sentido argumental del drama. En "José, el hombre música", de Agustín Medina, enviado por RNE al premio Italia, hay un uso de la música como envoltorio sonoro del protagonista: nacido en el silencio, la música y los ruidos le envuelven al personaje; su biografía es una recolección de sonidos, desde las nanas, a las canciones infantiles, la tabla de multiplicar, o el rítmico paso de la milicia.

Un palmario "efecto de reconocimiento" se produce por fin en el "Disco Sexto" cuando aparecen los personajes en la última secuencia del radiodrama; el recurso, que asocia un sonido peculiar a un personaje encarnado para la acción, se registra también en radiodramas y series históricas ("La sombra" contenía un grito que estaba encomendado a Orson Welles, de "El llanero solitario" se oía el relincho de su caballo, o él mismo dejaba sonar sus balas de plata -signo sonoro-, del mismo modo que El Zorro marcaba su presencia con una "Z" -rúbrica visual inviable en la radio-; y "Diego Valor" llegaba anunciado por una sintonía fija):

La acotación al parlamento de CARMEN, en la página 123, es:

(Antes de hablar la anuncian las castañuelas; repiquetean cuando habla y todavía después de terminar suenan un instante).

MINNIE, en la página 124:

(El piano también sirve a sus palabras de atmósfera musical).

BAB, en la 124:

(Idéntico, el laúd)

CHOCOLATE, en la misma página 124:

(Trompeta y oboe. Vibrantes sonidos de trompeta).

La escena final, en la que los dos amantes, el clown y la mujer del tirador de precisión, huyen en un avión, repite ese arbitrio musical repasando los timbres de cada instrumento caracterizador del personaje como un acta de su muda presencia en la acción:

DON RULITO

- ¿Qué pasa en la calle?

(El violín sigue sonando sobre el fondo rumoroso de la agitación de la calle. Melodía delgada, aguda, penetrante, sentimental; se ensancha poco a poco su volumen, se agiganta su gradación lenta, y por fin, perdiendo su carácter musical suena hasta convertirse en el ruido de un aeroplano. El aeroplano se acerca y cruza, con su enorme zumbido, el área en que están los personajes. Coincidiendo con la mayor extensión de su bordoneo suenan también, cortantes, apresurados, cinco tiros. A cada disparo gritos y voces ahogadas. El aeroplano se aleja).

DON RULITO

- ¡El tirador ha disparado sobre el aeroplano Madrid-Biarritz! ¡Ya le cogen! ¡Le llevan detenido! El aeroplano sigue su marcha... ¡Los pasajeros dicen adiós... adiós... adiós...!

(Castañuelas, piano, laúd, mezclados)"

Desconfiando quizá de la agudeza del público, Borrás ha necesitado explicar esas equivalencias fono-caracterizadoras en una escena anterior del "Disco sexto" (págs. 102 a 104). A cada tipo se le atribuye, en un juego de la inventiva etílica de CHOCOLATE, el sonido peculiar, o el ritmo de un instrumento. La escena sigue a partir de ahí reiterando el hallazgo, y se recrea en la combinación tímbrica de sonidos y voces de personajes.

CHOCOLATE

- ... Me siento lleno de inspiración. ¿Querías saber a lo que suena mi hijo? Suena a trompeta.

(Juvenil toque de trompeta)

DON RULITO

- ¿Y tú?

CHOCOLATE

- Yo sueño a acordeón; ese instrumento lleno de arrugas, como las que yo tengo.

(Cansados compases de acordeón)

Y tú, Don Rulito, sueñas a fagot.

(El fagot hace unas escalas imitando la voz de don Rulito)

DON RULITO

(A dúo con el fagot)

- Tru, lu, lu, lu...

CHOCOLATE

- Y Carmencita, la bailarina, suena a castañuelas...

(Repiqueteo de castañuelas)

Y Bab, la domadora, a laúd.

(Arpeggios de laúd)

Y Minnie, la ecuyère a la alta escuela, a piano.

(Escalas veloces de piano)

Y Lillian, la mujer del tirador, a oboe.

(Diminuto fragmento de una melodía en el oboe)

Sí, Don Rulito, cada persona tiene su sonido.

DON RULITO

- ¿Y eso cómo lo has averiguado? Yo creí que lo decías por broma en la pista.

CHOCOLATE

- ¡Ignorante! ¿No tenemos cada uno una forma? ¿No somos esculturas? ¿No tenemos color como si nos hubieran pintado?

DON RULITO

- Eso, sí

CHOCOLATE

- Pues lo mismo nuestro espíritu exhala un sonido, que es su perfume. Si no lo entiendes, bebe y lo comprenderás. Yo lo averigüé estando borracho.

DON RULITO

- No lo dudo.

Sirvan estas líneas para rescatar del olvido un radiodrama sin duda notable. Fue "Todos los ruidos de aquel día" una lúcida intuición del futuro que el escritor Tomás Borrás urdió tan sólo siete años después del inicio de la gran aventura de la radiodifusión en España. Quizá los sistemas miniaturizados de conservación del sonido, y modos de acceso "a la carta" a archivos sonoros universales, permitan nuevas formas de utilización y estudio de esos materiales radiofónicos tan efímeros hasta hoy. Cabe especular con que la radio del ayer no haya de ser en adelante contada en un papel escrito, husmeando la huella borrosa, sino que pueda quedar cómodamente a nuestra disposición en esas insondables fonotecas que se anuncian. Pero esto es anticipación... aunque anticipación muy "borrasiana".

Notas

1. En la página 7 del libreto editado se menciona el reparto y a los técnicos del programa: Lillian, Conchita Fernández.- Minnie: La Goya.- Carmencita: Fraternidad Lombera.- Bab: Magda Donato.- La Criada: Teresa Alfonso.- La Portera: Consuelo Guijo.- La Voz del Destino: Luis Medina.- Chocolate: "Palitos".- Don Rulito: Carlos del Pozo.- Tip-Top: Luis García Ortega.- Monsieur Lemaitre: Luis Reig.- El Jefe de Pista: Mariano Alcón.- El Chófer: Felipe Ximénez de Sandoval.- El Camarero: Máximo D. De Quijano. Equipo creativo: Director Artístico: Salvador Bacarisse. Director Musical: Felipe Briones. Notas musicales: Conrado del Campo. Autor: Tomás Borrás.

2. Como "radioteatro experimental" se puede incluir junto a "Pasos", "La sentencia se cumplirá a las doce", "Las cintas magnéticas", "Interfonismos", "José, el hombre música", "Chis, chut, sh, sh", de Juan Narbona; "Proceso Onírico", etc., etc. (BAREA. "Radioteatro experimental en España", conferencia en el CEU Cardenal Herrera. Valencia 5-4-01).

3. 3. BORRÁS había hecho antes otra travesura comparable, enredando con la terminología de la preceptiva dramática tradicional en la distribución de su obra "La Anunciación", alegoría lírica que le estrenó la compañía Díaz Artigas en el teatro Español de Madrid (referencia de DÍEZ-CANEDO Diario El Sol de 11-4-1924). Los tres actos comunes eran "tres estancias" en la pieza de Borrás, para situar la idea del "más puro amor femenino: amor de madre en el corazón virginal" con palabras del propio crítico Díez-Canedo.

4. HARO TECLEN (2001) En El País. Babelia. 24-3-2001. "El negro no quiere". Madrid.

5. "¿Cómo debe ser el teatro falangista?" en el Nº 35 de Revista Nacional de Educación del XI de 1943.

6. De José Torres Villalba -"Toresky"- está escrito (Revista Radio Barcelona Nº 99, de 10-7-1926) que sin moverse del estudio hizo una falsa retransmisión de la Procesión del Corpus, imitando con su voz ambientes y voces características del pío acto; es decir, con recursos radioteatrales. No estaba ni formalizado con claridad aún el reportaje como género.

7. GUARINOS (1999).

8. Hombre piadoso, quería atrapar con sus inventos la verdadera palabra de Cristo vagabunda por las ondas, aplicando la idea de que la energía -la voz de Cristo por tanto- no se destruye.

9. Los futuristas italianos mantienen esa fantasía de una Cosmópolis sonora liberada del tiempo y del espacio.

10. BORRÁS (1931: pág. 14)

11. BAREA (2001-2). "La máquina sonora".

12. Que está en Marconi (1920), en los futuristas italianos (1930), "Pasos" de Antonio González Calderón (1940); en "Estamos en el aire", ópera bufa de Leopoldo alas y Juan Pagán (1990); y en experiencias teatrales/audiovisuales del llamado "teatro digital" de La fura dels Baus (2001).

13. De "El Sol" toma el dato Carmelo Garitaonandía (1988) en su libro "La radio en España 1923-1939". Ed. UPV/ Siglo XXI, primera referencia al texto en obras generales recientes (pág. 83, nota 152 a pie de página).

14. Un caso ejemplar puede ser el de la serie "El criminal nunca gana", de Daniel y Antonio Baylos (SER. 1950/1960), con narradores que representaban la voz de la conciencia correcta frente al crimen.

#### *Referencias Bibliográficas*

Arias, A. (1964). *Radiofonismo. Conceptos para una radiodifusión española*. Gráficas Osca S.A. Madrid.

Arnheim, R. (1980). *Estética radiofónica*. Gustavo Gili Ed. Barcelona.

Aslan, O. (1974). *El actor en el siglo XX*. Colección Comunicación Visual. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.

Balsebre, A. (1994). *El lenguaje radiofónico*. Cátedra. Signo e Imagen.

Barea, P. (2001-1). "Radioteatro experimental en España". Conferencia en el CEU Cardenal Herrera. Valencia, 5-4-01.

Barea, P. (2001-2). "La máquina sonora". En el Curso *La máquina escénica: drama, espacio, tecnología*. Servicio Editorial Universidad del País Vasco. Bilbao.

Barea, P. (2000) *Teatro de los sonidos, sonidos del teatro*. Servicio Editorial Universidad País Vasco. Bilbao.

Barea, P. (1988). Editor de "Escenarios de la radio". Monografía número 37 de la Revista *El Público*. Ministerio de Cultura. Centro de Documentación Teatral. Madrid. (Artículos de Román Gubern, Alfonso Sastre, Armand Balsebre, María Antonia Rodríguez Gago, Sanchis Sinisterra, Pedro Barea..)

Borrás, T. (1931). *Todos los ruidos de aquel día*. Telecomedia. Compañía Ibero Americana de Publicaciones. CIAP. Madrid. 128 pags. Dibujo de Garrán. 1ª edición de la obra emitida por Unión Radio de Madrid. Prefacio

del autor sobre la especificidad en la construcción de obras dramáticas destinadas a la radiodifusión y a la futura televisión.

Chion, M. (1999). *El sonido*. Paidós Comunicación. Barcelona.

Díez Canedo, E.. *Notas previas y crítica en el diario El Sol*. (24-25 y 26 de abril de 1931). Madrid.

Fuzellier, E. (1965). *Le Langage Radiophonique*. Institut des Hautes Études Cinématographiques. Paris.

García Vazquez, X. M.. *Tesis doctoral: "El teatro radiofónico de Álvaro Cunqueiro"*. Universidade da Coruña. 27 de febrero de 2002.

García García, F. (1997). "La imagen de los locutores de radio", en *Radio fin de siglo*. Ediciones Trípode. Colección Comunicación e Imagen Nº 5. Sevilla.

Garitaonandía, C. (1988). *La radio en España 1923-1939, de altavoz musical a arma de propaganda*. Ed. UPV/Siglo XXI. Bilbao, Madrid.

Guarinos, V. (1999). *Géneros ficcionales radiofónicos*. Editorial MAD. Colección Universitaria de Ciencias de la Información. Sevilla.

Haro Tecglen (2001) *En El País. Suplemento Cultural Babelia*. 24-3-2001. "El negro no quiere". Madrid.

Haye, R. M. (2000). "Sobre radio y estética. Una mirada desde la filosofía del arte". En *Convergencia* (Núm 23, pg. 97-115). Univ. Nacional de Comahue. Argentina.

Iges, J. (1997). "El arte radiofónico. Un arte sonoro para el espacio electrónico de la radiodifusión". *Tesis doctoral*. Universidad Complutense de Madrid.

Jullier, L. (1995). *Les sons au cinéma et à la télévision. Précis d'analyse de la bande-son*. Armand Colin Ed. Paris.

Kieve, R. S. (¿1945?). *El arte radiofónico*. E.P.E.S.A. Madrid.

Perona Pérez, J. J. (1992). "El ritmo en la expresión radiofónica". *Tesis doctoral*. Universitat Autònoma de Barcelona.

Rodríguez Bravo, Á. (1989). "La construcción de un personaje a través de la voz". *Tesis doctoral*. Universitat Autònoma de Barcelona.

Rodríguez Puértolas, J. (1986). *Literatura fascista española*. AKAL. Madrid.

Sastre, A. (1995). *Las cintas magnéticas y Teoría de las catástrofes*. Iru Teatro. Hondarribia.

Schaeffer, P. (1970). *Machines à communiquer*. Éditions du Seuil. Paris.

Schaeffer, P. (1966/1988). *Tratado de los objetos musicales*. Alianza Música.

Tavera, J. M. (1954). *La sentencia se cumplirá a las 12*. Ediciones Domus. Barcelona.

Terron, J. L. (1991). "El silencio radiofónico". *Tesis doctoral*. Universitat Autònoma de Barcelona.

VV.AA. (1926/1997) Cusy, P. y Germinet, G.: *Théâtre Radiophonique, mode nouveau d'expression artistique*. Étienne Chiron Editeur. Paris (reedición Phonurgia Nova: *Le Livre à la carte*. Paris 1997).