

de la estrella Luis Arata en el Teatro Cómico, confiesa estar poco interesado en el trabajo radiofónico y más específicamente en el «teatro microfónico»<sup>17</sup>. Es lógico: la gestualidad de los *capo cómicos* de aquellos años queda excluida de la radio, confiándose todo a las inflexiones de la voz.

La música sigue siendo esa gran kermese que a todos convoca y que a todos entretiene. Hacia 1930 la radio transmite y *produce* la música más representativa del país, la más atractiva y requerida por los públicos urbanos. Si acaso en los comienzos el medio despierta alguna que otra desconfianza entre las estrellas, al terminar el decenio lo peor que le puede suceder a un *cantor nacional* es quedar fuera del nuevo espacio sagrado. Hay músicos, por otra parte, eminentemente *radiofónicos*, así como se habla de voces *ortofónicas* en relación al mundo fonográfico. La mayoría de los artistas que se adaptan fácilmente a la rutina de la radio proviene del *variété* y está acostumbrada a la pincelada veloz, a la cabalgata de temas de moda. Esos músicos *tocan* en la radio como si estuvieran en una confitería a las cinco de la tarde. La Real Jazz de Verona, número destacado del cine-teatro de la calle Esmeralda, y el trío Gedeón son típicos grupos de ese music-hall rioplatense universalista o, mejor dicho, internacionalista, que hace de Buenos Aires un lugar donde recalca el lenguaje de toda gran ciudad. La radio de los inicios cuenta con los que serán nombres canónicos del tango: Carlos Gardel, Ada Falcón, Rosita Quiroga, Azucena Maizani, Magaldi-Noda, Ignacio Corsini...

La competencia por tener al artista más cotizado se torna intensa en los albores de la década que proyectará al medio a un nivel verdaderamente masivo. Radio Mitre se apresta a dominar el panorama de 1930<sup>18</sup> y para ello cuenta con una cartelera compuesta, entre otros, por Raquel Notar, Rosita Quiroga, Charlo, Juan *Pacho* Maglio, Dora Davis y la gran estrella internacional de paso por la Argentina: Carlos Gardel. Las otras emisoras se aprestan a la lucha con los talentos de Cospito-Armani, Marisa Luisa Anido, Carlos Di Sarli, Osvaldo Fresedo y Julio de Caro, entre muchos otros.

Heterogéneas y miscelánicas, las programaciones musicales de aquellas radiodifusoras no son solamente una muestra selectiva de la polifónica vida sonora del país de los inmigrantes: conllevan toda una forma de relación con el hecho musical que signará los modos de producción, percepción y consumo. Con el nacimiento y desarrollo de la radiotelefonía la música llegará a un amplio auditorio que la vivirá en forma *pasiva*. Roland Barthes ha observado esta característica de lo musical en el mundo moderno<sup>19</sup>. Mientras en tiempos *aristocráticos* la música *se tocaba* —era muscular, del cuerpo—, la democracia burguesa va imponiendo un estado pasivo, receptivo y *sonoro* respecto a lo musical. La radio, al igual

<sup>17</sup> La Nación, Buenos Aires, 15 de mayo de 1927.

<sup>18</sup> La Nación, Buenos Aires, 9 de febrero de 1930.

<sup>19</sup> Roland Barthes: «Música práctica» (1970) (En: L'Arc. Edición castellana en Lo obvio y lo obtuso (Imágenes, gestos, voces), Barcelona, Paidós, 1982.

que el disco fonográfico, acelera ese cambio que según el autor de *El grano de la voz* habría comenzado a darse después de Beethoven.

Desde otra perspectiva, sin embargo, podría verse al descenso de la práctica *intimista* y *corporal* como el emergente de la crisis de la *cultura de élite* —fuente casi exclusiva de la creación y la interpretación musicales durante siglos— y la irrupción de otras maneras de *praxis* musical. La radio, lejos de obstaculizar la relación *corporal* con la música, en realidad la diversifica y complejiza. (Sería interesante analizar el proceso de retroalimentación que experimentan los músicos al estar, desde el nacimiento del disco y la radio, rodeados de música que *suen*a y no sólo permanece en una hoja pentagramada). Por otra parte, la expansión comercial del medio favorecerá la proliferación de espacios consagrados al tango, el folclore, el jazz y las músicas de las colectividades, entre otras categorías. La radio terminará legitimando, más que ningún otro medio, la música popular. Las consecuencias de este ascenso son fáciles de percibir y han dado diversas argumentaciones para la polémica entre *integrados* y *apocalípticos* y las posturas intermedias.

Blanco predilecto de las críticas a los *medios*, el radioteatro obtendrá su consagración definitiva en las décadas de los treinta y cuarenta, pero ya existe en la segunda mitad de los veinte<sup>20</sup>. Más aún que la música popular, el radioteatro será duramente cuestionado desde la alta cultura teatral, casi en relación proporcional a su notable arraigo popular. Sus orígenes señalan una continuidad que viene del folletín decimonónico y ocupa ese espacio que ha creado la radio, contribuyendo a la definición estilística del medio. En ese sentido, el género será la quintaesencia de la radio y su más ingeniosa posibilidad. Su especificidad irá más allá de las obvias correlaciones que plantea respecto al teatro *de sala*. Las primeras compañías tienen conciencia de estar creando algo distinto, un código diferente que en manos del actor de la voz, suerte de *speaker* dramático, irá revelando las zonas potenciales de la radio. Nuevamente, la técnica aparece como un desafío a escala de las *historias de vida*. Ya no se trata de la técnica que pasa por lo científico, base de la radiotelefonía, sino más bien del repertorio de recursos que media entre el libreto y el oyente. Angel Walk, de la pareja Casares Pearson-Walk, compañía pionera, señalará en 1933: «La técnica del radio-teatro es un tema muy interesante. El público que nos escucha no se imagina la ímproba labor anónima que significa el montaje radiotelefónico de la más insignificante de las obras. El micrófono es un ser misterioso que depara crueles sorpresas al que no lo entiende. ¡Cuántas experiencias para probar la calidad de las voces; cuántos ensayos, cambiando distancias, lugares para que los tonos no aparezcan iguales!...»<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Para un correcto encuadre del lugar que el radioteatro ocupa en relación a la crítica apocalíptica puede consultarse: Jorge B. Rivera: «Los avatares de una vieja pasión nacional: radio y teleteatro» (En: A. Ford, J.B. Rivera, E. Romano: Medios de comunicación y cultura popular, Buenos Aires, Legasa, 1985).

<sup>21</sup> Caras y Caretas, Buenos Aires, 2 de diciembre de 1933.

En 1924, el conjunto vocacional de Federico Mansilla realiza con *El rosal de las ruinas* de Belisario Roldán uno de los primeros intentos de traducción a términos radiofónicos de un texto dramático<sup>22</sup>. En 1926 y 1927, dos de las principales actrices nacionales, Orfilia Rico y Angelina Pagano, se suman a Mansilla en la experiencia. Se trata aún de radioteatro que funciona como número o breve escena en un contexto revisteril compuesto también por canciones y bailes camperos. Carece todavía de la continuidad, lo *serial* que será su distinción. Sobre finales de los veinte, cuando el género se apresta a determinar su forma, la expansión de la radiotelefonía provocará ese reinado de estrellas en torno al cual se organiza el campo de la cultura de masas. La competencia entre emisoras reeditará entonces la historia de Hollywood de Zukor y sus adversarios: cada *broadcasting* tendrá sus cantantes, sus orquestas, sus *speakers* y, por supuesto, también sus compañías teatrales.

En 1929, Francisco Mastrandrea iniciará con *La caricia del otro* el sistema de la *serial*. De esta manera, con oyentes atrapados por la continuidad, fijados con frecuencias y horarios en torno a una rutina narrativa peculiar, el radioteatro se hará su lugar en la radio argentina. Seis *conjuntos teatrales* lo practicarán ante el micrófono, cada uno de ellos identificado con un éxito: *Chispazos de tradición*, *Ya tiene comisario el pueblo*, *Cenizas de fogón*, *Sainetes porteños radiotelefónicos*, *Bajo la santa federación* y el repertorio de Pearson-Walk. Cuatro autores abastecerán a las compañías: Claudio Martínez Payva, Alberto Vacarezza, Héctor Pérez Blomberg y González Pulido<sup>23</sup>. Este último, inmigrante español, basará su éxito en el rescate de la tradición del folletín gauchesco iniciado por Eduardo Gutiérrez y que alcanzará en radio un tipo de dramaticidad *kitsch* muy criticada por algunos de los escritores y periodistas más representativos de la cultura popular de los años treinta<sup>24</sup>. Sin embargo, no obstante lo justificado de las objeciones que se le formulan, las *puestas* de González Pulido resumen con éxito la fórmula que el género cristalizará en los treinta: el *pastiche*, la versificación pomposa, el maniqueísmo de los personajes y una innegable *sonoridad* que el texto adquiere en las voces de la radio. El anacronismo y la falta de rigurosidad que comúnmente se le achacan a González Pulido son, en realidad, afines a otras variantes de una cultura popular en tránsito a la *masificación*.

Al alcanzar su plena identidad al finalizar el tiempo de Yrigoyen, esa peculiar forma del espectáculo que es la radio se apresta a ganar un lugar de privilegio en una sociedad que mira tanto al suburbio como al mundo y que transcribe en la nueva escritura de las industrias culturales las huellas de viejos hábitos. Mientras en las páginas de la revista *El alma que canta* Carlos Gardel convive con Bing Crosby, los gauchos de González

<sup>22</sup> Patricia Ferrero: El radioteatro (En: «La vida de nuestro pueblo», Buenos Aires, CEAL, 1982).

<sup>23</sup> Caras y Caretas, Buenos Aires, 16 de diciembre de 1933.

<sup>24</sup> Para conocer los detalles de las críticas que se le formulan a González Pulido, véase Eduardo Romano: «¿Existió el escritor de radioteatro?» (En: Ford, Rivera, Romano, op. cit., 1985).

Pulido, tan artificiosos como el tango que baila Valentino, son también parte de la Argentina de masas, esa que esperará de la radio una forma representable de su imaginario.

**Sergio A. Pujol**



Carlos Gardel  
Grabado de Pedro  
Alberto Molina