

## 6. Del estado del radioteatro antes del teleteatro<sup>1</sup>

MÓNICA BERMAN Y DAMIÁN FRATICELLI

71

En este artículo describiremos cómo las críticas de la prensa se referían al radioteatro antes que apareciese el teleteatro.

Normalmente, cuando se escribe sobre la relación entre ambos géneros, se presenta al radioteatro como un eslabón intermedio entre el teleteatro, la forma más “acabada” del melodrama mediático, y el folletín, la forma más “primitiva”. El radioteatro, género de la radio, habría sido superado por su versión televisiva.

Sin embargo, cuando se estudia de manera minuciosa la relación entre ambos géneros, nos encontramos con que antes de que apareciese la televisión, el radioteatro no gozaba de juicios de gusto favorables. Al parecer, la desaparición del radioteatro no se debió solamente a que surgió una propuesta mediática “superadora”.

*Palabras clave: radioteatro ~ metadiscursos ~ género ~ medio ~ historia*

“Todo fragmento de nuestro hacer o de nuestra experiencia es portador de una doble significación: si por un lado gira en torno a su propio centro (...) por otro es, simultáneamente, parte de un decurso vital (...) acontecimientos que por su significado propio, referido sólo a sí mismo, pueden ser muy parecidos entre sí, resultan extremadamente dispares en cuanto a sus relaciones con el todo de la vida (...)

Georg Simmel. *Sobre la aventura*.

---

1 Esta investigación pertenece al proyecto UBACyT S135, “Letra e imagen del sonido. El surgimiento de fenómenos mediáticos en la ciudad de Buenos Aires”. Director: José Luis Fernández.

El radioteatro surge en la década del treinta cuando el sistema de géneros de la radio se estabiliza. Para esa década, los programas de radio conviven con una rica producción de textos que se refieren a ellos. Hay secciones en los diarios que los critican, revistas especializadas, publicidades, notas, reseñas, entrevistas a sus hacedores y grillas de programación.

Dos décadas después aparece la televisión y, con ella, el teleteatro. El nuevo género llama la atención del público, poco a poco baja la producción de radioteatros y la prensa se vuelca a criticar a los programas de la televisión. Hacia fines de la década del sesenta, el radioteatro desaparece como género programado en la radio. El teleteatro se sigue produciendo con éxito hasta hoy.

Usualmente, la “muerte” del radioteatro se explica como un pasaje de un género de un medio hacia otro, de la radio a la televisión. Así como el radioteatro fue el folletín en la radio, el teleteatro vendría a ser el radioteatro de la televisión.

En ese “pasaje” algunos rasgos se transformarían y otros permanecerían.

¿Cuál sería la transformación principal? El cambio de medio, uno es un género radial y el otro es televisivo. Pero más allá de estas diferencias, hay algunos parecidos en su desarrollo que vale la pena señalar.

En el origen, tanto el radioteatro como el teleteatro fueron efímeros como lo es el propio teatro. Los radioteatros se emitían en vivo y lo mismo sucedió con las telenovelas en sus inicios<sup>2</sup>.

72

Luego, en ambos géneros mediáticos se pasó del vivo al grabado. Aunque las razones no son necesariamente asimilables, los radioteatros se empezaron a grabar para garantizar su llegada al interior del país. Ahora bien, desde la recepción era imposible registrar si era en directo o no. El oyente distinguía si lo eran o no por los textos que acompañaban a las emisiones.

La circulación propia de los medios masivos es otro punto de coincidencia. La abolición de la distancia se produce en ambos, ya no rige la “necesidad teatral” de acercarse al lugar de la fabricación del texto para acceder al espectáculo. Tampoco es necesario saber leer para ingresar al universo de ficción que construyen sus textos<sup>3</sup>.

Ante estas afirmaciones parecería posible proponer la igualdad entre ambos géneros mediáticos salvo por un rasgo distintivo que los diferenciaría: la imagen.

Si esto fuese cierto, la telenovela podría ser leída como una “evolución”, como un progreso en el que un género inferior, sin imagen, el radioteatro, sería reemplazado por un género “superior”, el teleteatro. La explicación es convincente ¿pero es cierta? ¿Es verdad que el radioteatro desaparece porque aparece la televisión? ¿El radioteatro gozaba de una “salud excelente” hasta que apareció su competidor? ¿Cuál era el *estado* del radioteatro antes del teleteatro? ¿De qué manera lo construía la prensa?

---

2 Ambos tuvieron, de acuerdo con la posición de sus directores, la posibilidad de ser ensayados previamente a la salida al aire o no.

3 Fernández ya ha señalado la gran revolución que trajo la radio al intercambio discursivo social. Fue el primer medio que produjo masivamente textos que podían ser interpretados por todos los nativos de una comunidad lingüística sin distinción de saberes producidos por instituciones, como el saber leer que enseña la escuela (Fernández 1994:42).

Responder estas preguntas es el objetivo de nuestra investigación. Para ello, analizaremos distintas críticas escritas sobre el radioteatro, publicadas la década previa a la aparición de la televisión.

## La crítica del radioteatro

¿Por qué analizar las críticas para estudiar un género? La crítica es un género periodístico que combina la descripción de una noticia y la opinión del editorial. Es un género similar a la columna de opinión, pero en la que el autor no hace referencia a acontecimientos que constituyen un momento histórico sino que está obligado, por definición, a referirse a un objeto: un texto, en nuestro caso un radioteatro en particular o *el radioteatro* como género.

En este sentido podría definirse a la crítica como un género paratextual. GÉRARD GENETTE (1989) define al /paratexto/ como todos esos textos “subordinados al texto principal” que lo prolongan o acompañan para “presentarlo”, para “asegurar su presencia en el mundo, su ‘recepción’ y su consumo”. Es a través del paratexto que el texto “se transforma en libro y en cuanto tal se propone a sus lectores y, en general, al público”.

73

El paratexto, desde esta perspectiva, no es una simple zona de transición sino un lugar de transacción, el espacio privilegiado de una pragmática donde se articula una acción sobre el público.

Según Genette “no existe, nunca existió un texto sin paratexto” (1989:3-5)<sup>4</sup>. Cada texto potencialmente genera muchos paratextos que lo enlazan y fijan sus coordenadas dentro de la red intertextual. Esta colocación es frágil y cambiante: una nueva reseña (paratexto) o un nuevo texto pueden modificar el lugar que una obra ocupa en la red intertextual.

STEIMBERG (1993) y TRAVERSA (1984) han demostrado que la relación entre el texto que refiere y el referido no es para nada una relación parasitaria en la que el segundo podría existir sin el primero, sino que se trata de una operación constitutiva de la producción social de sentido. A esta operación ellos la denominan metadiscursiva.

Los discursos que son producto de esta operación, los metadiscursos, racionalizan por medio de taxonomías el universo discursivo construyendo un horizonte de expectativas con respecto al intercambio entre la instancia de producción y la de recepción.

El funcionamiento de este campo paratextual (Genette) en la producción literaria o metadiscursiva (Steimberg-Traversa) en el ciclo producción/recepción puede extrapolarse a las críticas de radioteatros porque cumplen un papel similar. Partimos de la hipótesis de que en ellas hallaremos expresado, en parte, el horizonte de expectativas que se tenía en relación al género antes de que apareciese la televisión. Estudiando las críticas podremos hallar los juicios de valor que modelaron la figuración de “cómo se encontraba el radioteatro” antes del teleteatro.

---

4 El paratexto, siempre siguiendo a Genette, incluye dos grandes categorías de textos: peritexto y epitexto. Bajo el nombre de peritexto se agrupan todos los escritos incluidos dentro del libro, desde los títulos hasta las dedicatorias, prefacios, notas y títulos de los capítulos. Fuera del libro encontramos los escritos epitextuales, por ejemplo, las entrevistas, cartas o diarios personales del autor y las críticas a la obra.

# La crítica del radioteatro cómo género

Del conjunto de críticas analizadas observamos dos rasgos en particular que comparten. En términos generales, confían en el valor del género, al margen (y en contra aún) de las obras particulares. Al radioteatro propuesto como género se lo muestra como valioso o potencialmente valioso. Se pueden hacer “buenos radioteatros”, más allá que, salvo honrosas excepciones, no existan. De todas maneras, las notas postulan la esperanza de que el género mejore.

El otro rasgo es que son notas que proponen en términos positivos soluciones para el mejoramiento del género, lo que las convierte en textos que pueden considerarse programáticos, las posiciones y los argumentos son, en estos casos, necesariamente constructivos. Veamos, como ejemplo, una crítica publicada en *Radiolandia* titulada: “Radioteatro lacrimógeno”. Ubiquémonos temporalmente, 1940, el radioteatro, ha cumplido nueve años de existencia. El artículo plantea un abandono por parte del público en relación con el género, argumenta las razones y plantea soluciones factibles en pos de la mejoría del radioteatro.

“Insistimos. Mejoran los elencos radioteatrales. Pero el standard de la producción sigue oscilando entre lo ñoño y lo lacrimógeno”(…) “lo lacrimógeno parece ser el recurso infalible”.

74

Ahora bien, cuando califica de “infalible” el recurso, lo plantea en términos de insistencia en relación con la creación de radioteatros, con la reiteración del mismo, pero observa que el público no avala esta utilización:

“El público está harto de gritos destemplados, de madres que claman por sus hijos, de esposas abandonadas, de huérfanas dolorosas”.

Nos podríamos preguntar cómo sabe el crítico que efectivamente el público “está harto” ¿ha realizado un estudio de campo? No lo sabemos, pero podemos suponer que no lo ha hecho puesto que no lo dice. Pero aunque no nos sirva para confirmar la posición del público, su opinión nos sirve para saber que, en primer lugar, reconoce un recorte temático estilístico del transgénero del melodrama, y, en segundo lugar, se puede reconstruir un modo de actuación “gritos destemplados”, “claman”, incluso la calificación de “dolorosas”, permite inferir un modo de trabajar la voz, la entonación.

El texto consigna un estado de cuestión a través de una presuposición “se verá como vuelve el público al receptor”, el verbo iterativo “volver” que remite a un proceso expresado por el verbo respecto a una realización anterior a la mencionada, en tanto accionador presuposicional nos permite afirmar el siguiente presupuesto “el público estuvo junto al receptor” y “el público se fue del receptor”. No es ilógico que sin datos estadísticos, sin mediciones concretas articule de este modo, a través de un mecanismo inferencial, la cuestión para presentarlo como un hecho verdadero. Ya se sabe que es imposible encadenar sobre los presupuestos. Los presupuestos se asumen como verdad, en términos lingüísticos, y no hay manera de discutirlos.

Para postular el regreso del público plantea que habría que prever una serie de condiciones que superen las fallas o carencias en los siguientes aspectos:

“Permítase llegar a la radio a escritores de verdad, no improvisados, págueseles en la proporción de sus méritos, téngase al frente de los programas radioteatrales a expertos directores y se verá como vuelve el público al receptor”.

Es decir, a través de estas hipotéticas soluciones presenta los problemas: no hay en los radioteatros “escritores de verdad” sino improvisados, no se les paga lo que les corresponde, no tienen expertos directores. Por lo tanto, el radioteatro tiene problemas, están esperando casi diez años después de su creación que se solucionen. Salvo la mención vinculada al melodrama, frente al cual podría pensarse que hay o no coincidencia estilística (puede gustar o no puede haber sintonía con él) el resto son problemas concretos, propios del género radioteatro, que según se puede inferir de la lectura, lucha por instituirse.

Pasemos a otro artículo de la misma revista también publicado en 1940, titulado “Aporte eficaz al radioteatro”. El título, en principio, presupone la existencia de “no aportes” o de “aportes ineficaces” en relación con el género en cuestión, puesto que enfatiza un aporte en particular, con un rasgo específico (la eficacia) en relación con un conjunto, que es el género.

75

“Vamos, paulatina pero vigorosamente, hacia la dignificación del radioteatro, tan escaso en valores auténticos hasta no hace mucho tiempo”.

No es necesario más que la comprensión del español básico para entender que todavía no se llegó a la “dignificación del radioteatro” que, por otro lado, se presenta como un proceso, y no como un proceso en su fase final sino como un momento en el que se está avanzando, además paulatinamente. Esta modalidad de avance, planteado a través del adverbio que propone un modo de hacerlo (vigorosamente) no postula un progreso alcanzado.

“Precisamente por su falta de calidad o por la improvisación de sus intérpretes, sufrió la radio ataques violentísimos, de parte de los sectores cultos de la población”.

Las razones por las cuales la radio sufrió ataques. Observemos la construcción sintáctica, la radio aparece como sujeto sintáctico, pero en virtud de su semántica sólo puede funcionar como “sujeto paciente” es decir, como aquel que recibe la acción de los otros. ¿De qué se habla cuando se habla de “radio”? ¿qué es lo que atacaron?

Evidentemente no fue contra el aparato, y en realidad hay pocas razones para suponer que fue un ataque contra la radio en tanto medio, entonces, lo que puede suponerse es que en realidad lo que hubo fue ataques al género, qué significa esta figuración que desplaza, expandiendo el género en el medio, por otro lado “ataques violentísimos” fuera de contexto podría pensarse como ¿qué clase de poder y de armas puestas en juego? Ni una ni otra, no lo aclara, pero esos ataques se intuyen verbales, exclusivamente lingüísticos.

Volviendo a la sintaxis, la radio sufrió ataques, pero es la radio la que está focalizada, es la radio la que interesa, la que está tematizada, los responsables de los ataques aparecen en un lugar de menor jerarquía, apenas complemento preposicional de “ataques”. Por

otra parte, no hay personas, salvo en el final de la cláusula: hay radio, ataques, sectores cultos... "de la población". La decisión de elidir al factor humano ¿qué consecuencias semánticas tiene? Entre otras cuestiones, le otorga la razón a lo expuesto, plantea un acuerdo, justifica los ataques.

Las personas, sin embargo, aparecen inscriptas léxicamente cuando surgen principios de solución. "Pero el proceso de mejoramiento se opera al fin, con la incorporación de las grandes emisoras, de actores y actrices cuya solvencia artística ha sido ampliamente juzgada, en términos gratos, por la alta crítica nacional". Y aparecen ligadas a un oficio específico, en detrimento de todos los demás (es decir, no son personas responsables de las emisoras, ni son personas que hacen crítica, obsérvese como se sigue eludiendo la remisión al hombre, en estos casos). Es decir, los radioteatros se personalizan y se mejoran a través de los actores y actrices, el "proceso de mejoramiento se opera" ¿podría pensarse algo más impersonal? No sólo por el uso de la pasiva con se, en la que se elude al agente ¿quién determina, quién inicia el movimiento de mejoría? El verbo "operar" por otra parte implica un modo muy distanciado de referirlo. En otro orden son "las emisoras" las que incorporan a los actores y a las actrices, como si no hubiera sujetos por detrás. Esta estrategia se repite a medida que avanza el texto.

"Justamente el comienzo del nuevo año, ha ponderado adquisiciones valiosísimas en ese sentido, por las estaciones de mayor capacidad".

76

Significa ello que las direcciones artísticas comprenden, al fin, que no era posible seguir llegando hasta el oyente con "mensajes de chata perspectiva", ni con "intérpretes de magra calidad." Al margen de lo que parece ser una selección léxica poco justificable "ponderar", el sujeto de esa oración es "el comienzo del año nuevo", el año hizo que se "adquirieran" "valores", la "mayor capacidad" ineludiblemente remite a dinero o a poder... De nuevo, el agente responsable de adquirir son las "estaciones".

Dos remisiones a persona se inscriben posteriormente: "oyente" e "intérpretes", de nuevo, entonces, los actores y a ellos se suman los radioescuchas, como si el resto de la radio no estuviera en manos de seres humanos.

¿Qué se presupone a partir de este párrafo?, que hasta ahora llegaban al oyente con "mensajes de chata perspectiva" y "con intérpretes de magra calidad" (buenos o malos, los actores son personas), la mención de "al fin" propone una temporalidad larga hacia el pasado que se quiebra en este presente en el que el año comienza.

Dos problemas serios, tiene el género entonces, uno los malos actores, resuelto al menos en ciertas emisoras, el otro vinculado a los textos, aunque en el editorial en cuestión se plantee en términos de "mensajes".

En el último párrafo se propone solucionar este inconveniente,

"Sería bueno, entonces, ya que el material interpretativo asume tanta valía, ponerlo a tono con la calidad de los libretos (...) de fisonomía demasiado pobre (...)"

y se realizan dos acotaciones más:

"Eludir en lo posible la versión, ante el micrófono, de tanta obra extranjera. La dramaturgia argentina o hispanoamericana, cuenta con valores ponderables,

que todavía no han tenido en radio la oportunidad deseada. Eso y el llegar a la buena dicción “argentina”, serán factores de segura y exitosa repercusión en la inmensa masa radioescucha que sigue las propalaciones radioteatrales”.

Este cierre es fundamental por el aporte descriptivo que implica, las obras predominantes son extranjeras, no hay prácticamente dramaturgia (término equivocado, si los hay) nacional y la dicción tampoco lo es. A diferencia de la opinión en relación con los actores o con los mensajes esto puede tomarse como dato concreto. Por último, afirma, no sabemos si con conocimiento de causa o no, que hay una “inmensa masa radioescucha”, es decir, que a pesar de todos los defectos consignados anteriormente en relación al género, y solucionables todos, el público acompaña estos programas de ficción.

Veamos un artículo de un año después en la misma revista. Su título es “Adaptaciones radioteatrales”. De acuerdo con el paratexto puede suponerse que el tema central de la nota será la adaptación en el marco del radioteatro, sin embargo, en relación con el espacio que ocupa y con la jerarquía que se le concede puede afirmarse que no es justamente ese el objeto de la misma.

77

“Desgraciadamente, no se le ha asignado artísticamente, ya que comercialmente se le reconoce una indudable fuerza de atracción popular, al radioteatro la importancia que el mismo requiere (...) Nunca se preocuparon (...) de que la verdadera expresión, los verdaderamente capacitados, hicieran radioteatro.”

Modalización mediante, el locutor del texto lamenta que no se le haya asignado importancia en términos artísticos al género que, sin embargo, ha sido reconocido en términos comerciales. El modo en el que lo plantea impone dos cuestiones, por un lado, la extensión temporal durante la cual “no se le ha asignado importancia” que contrasta con el presente de “que requiere” es decir, lo que le imprime actualidad al planteo, aún es tiempo. Como veíamos en la nota analizada anteriormente la posición es “esperanzada”.

Sin embargo, la importancia comercial que “se le reconoce” (obsérvese, también, en presente, es decir, se mantiene el reconocimiento, es actual) se ve neutralizada por un enunciado posterior: “La gallina de los huevos de oro, agonizante, hizo cundir la alarma”. Por una cuestión de selección léxica es impensable que la referencia apunte a otra cuestión no vinculada justamente con lo comercial, por ende, esto es lo que se presenta en peligro.

“Radiocomunicaciones (...) espulgó el micrófono de algunos parásitos. Y volvieron al mostrador, a la orilla de los cordones a tomar las riendas, cumpliendo así sus oficios verdaderos”.

Aunque en términos léxicos la selección es, por decirlo de algún modo, violenta “espulgó”, “parásitos” la información que aporta es escasa y redundante en una sola instancia: estaban en un lugar que no les era propio y si se toma literalmente la remisión a los “oficios verdaderos” no son del ámbito intelectual/creativo.

“(…) aunque tampoco se ha preocupado en la intensidad necesaria atraer a verdaderos y capacitados autores, algunos nombres que justifican una labor de decencia y honorabilidad literarias, tuvieron la virtud de espantar a los advenedizos”.

Por lo que puede inferirse, metonímicamente los nombres remiten a personas que ocupan puestos en el trabajo de escribir radioteatros y que tienen trayectoria (decente y honorable) en el ámbito de la literatura. Frente a esta nota podríamos suponer que la radio se colmó de literatos. Lo que por otra parte no es lógico, ni garantiza obras de calidad, etc. si nos dejáramos llevar por esto habría que pensar que es el texto lo central en un radioteatro, asimila las características de este género al de un texto impreso, en el que no es necesario más que atender a la escritura. No es el caso.

Veamos cómo se insiste, incluso en la figura del autor.

“Ha quedado empero, algo que de costumbre toma características de vicio: la adaptación. Adaptar el noventa por ciento del teatro radial argentino, es negar a los autores argentinos. Negar sus condiciones y negar su obra (...) mejor llegado sea el autor argentino cuando llega con un libro original bajo el brazo, trazado para el radioteatro y destinado al público oyente, mucho mejor llegado, que quienes con una falta absoluta de respeto por la obra, cambian a ésta el título y justifican como “adaptación”.

78

La defensa del autor, en el sentido de escritor tradicional (cuando se ponen los cuerpos, las voces, en particular, en juego son muchas las “escrituras” posibles, la de los actores, las del director, las de los sonidistas). E incluso aparece una denuncia, que se repite en otras notas, la del plagio. Aunque se puede disentir en que a lo que se le falta el respeto es a la obra...

El artículo de Radiolandia resume al final.

“Hay autores, ideas, inquietud, capacidad. ¿Por qué no se aprovechan? ¿Por qué no se termina de espantar del radioteatro a los que realizan obra negativa exhibiendo un título que nadie les otorgó, ni les corresponde, ni ganaron?”.

Podríamos preguntarnos ¿qué título? ¿el de autores? ¿es necesario un título para escribir radioteatros? ¿y otro tipo de textos?

Pasemos a un artículo de un año después. Esta vez de la revista Antena. Se titula “Siempre lo mismo”.

“Haciendo girar el dial de cualquier receptor (...) se recibe la pintoresca y sorprendente sensación de que un enjambre de monos (...) se ha adueñado de los micrófonos para repetir sus mismas gracias y sus mismas ocurrencias”.

Así comienza la nota, “enjambre de monos”, postula, evidentemente, una calificación negativa hacia los usuarios de los micrófonos, calificación que, sin duda alguna, podría derivarse semánticamente pero que deviene unívoca al describir su acción: repetir.

“Es suficiente que un programa logre la aprobación del público para que inmediatamente surjan otros idénticos”.

Frente a esta situación, el que enuncia propone una solución (“... pueden ejercer influencia los propios anunciantes”. Ante la falta de ética de los hacedores, la respuesta debe ser externa, la presión de los que anuncian en la radio tiene que ser útil para detener estos sucesos.

El enunciado asume una posición moral,

“Una elemental razón ética impide la utilización de ideas e iniciativas ajenas en beneficio propio”,

planteada en el nivel de la definición y no en el de los hechos concretos, puesto que de hecho la “ética” no impide que se utilicen las ideas ajenas. De todos modos, el mayor aporte en términos de información de la nota es la alusión a la frecuencia con la que se produce la reiteración.

79 Por otro lado, también califica al sistema en general,

“La rutina, la imitación y el plagio comprometen todos los prestigios que intervienen en la maniobra y contribuyen a subalternizar los programas”.

Es decir, hay una mirada general sobre la cuestión en al menos dos sentidos, cuando se plagia no hay un solo responsable y el plagio contribuye a bajar el nivel de toda la programación.

En relación con el primer punto, “que comprometa todos los prestigios” implica los diferentes protagonistas en el hacer del programa, toda una cadena de responsabilidades, la selección léxica indica que no es que “compromete a x en y”, es decir, un nombre propio en el marco de un programa determinado, sino que pone en juego, por decir así, su “nombre” más allá de este episodio en particular.

Atendiendo al segundo punto, se puede concluir que es una observación general en relación con un conjunto de programas que devienen subalternos por causa del plagio, la imitación y la rutina.

Para cerrar esta serie de notas generales sobre el género proponemos un salto temporal, en el momento en que ya había televisión y teleteatros se sigue hablando de los radioteatros, en términos semejantes a los que se trataba antaño. Es una nota de 1955 publicada en la revista Talía.

“Con paciencia digna de mejor causa nos tomamos el trabajo de escuchar uno por uno todos los radioteatros actualmente en cartelera. El resultado ha sido desalentador (con algunas excepciones). Si la fórmula del radioteatro es una y no se la puede cambiar, se la puede mejorar con precaución y estudio.”

El primer argumento para lo que van a plantear lo construyen de manera cuantitativa, escucharon *todos* los radioteatros que estaban en ese momento en el aire. La conclusión es fuerte en relación con el modo en el que llegaron a la misma “el resultado ha sido desalentador.”

Si bien postulan la excepción, no es más que eso, pero va a ser central la mención porque podría decirse que es la primera vez que se va a remitir en una nota general a un programa en particular.

En orden de generalidades plantean que el sonido en el radioteatro “queda relegado a una serie de ruidos indescifrables (...) con variaciones de potencia que lastiman los oídos”, objeción en relación con el “uso” del dispositivo, pero también objetan cuestiones en relación con los discursos, de manera metonímica “Los libretistas cada vez más aburridos, utilizando la misma fórmula que hace diez años (...)” si los libretistas son aburridos, incluso ‘cada vez más’, los libretos también lo son ¿por qué la decisión de referir al que produce y no al objeto producido? probablemente porque les permite ampliar la extensión, hablar de los libretos, hubiera implicado sumarlos de a uno, hablar de los libretistas les permite referir los ‘diez años con la misma fórmula’. El artículo trabaja desde la hipérbole sus argumentos.

La otra mención a los libretistas asegura que cada vez tienen “menos deseos de trabajar en temas argentinos y buenos.” ¿Cómo entender esa afirmación? A diferencia del resto de los planteos no parece verosímil en relación con el punto de vista que construye, decir que un libretista es aburrido (que su libreto lo es) puede confirmarse desde el lugar de la recepción, remitir a “los deseos de trabajar” de alguien aparece como imposible de justificar a partir de ningún punto de vista, obsérvese que no cuestionan la ausencia de temas argentinos ( verificable, contrastable) ni buenos ( mucho más subjetivo pero al menos en el marco de una medición, de una gradación construida sería aceptable). No hay temas argentinos ni buenos (¿qué es un tema bueno?) por ausencia del deseo de quienes escriben, entonces se concluye que hay temas argentinos y buenos pero que no son tratados porque los que escriben no tienen ganas. En tanto argumento implica una solución posible, alcanza con cambiar los libretistas.

En la nota surge luego algo extraño, algo que no aparece habitualmente en las notas generales, la mención a un producto en particular, hacen una crítica de una audición dedicada al Dr. Salk y sostienen que aunque la inquietud es buena tienen que criticarla, mencionan el “armado pobrísimo, el aspecto técnico descuidado” en relación con esta cuestión aparece algo muy interesante, el análisis puntual relacionado con el dispositivo “se noto varias veces cuando el operador daba marcha atrás al grabador magnético para señalar nuevamente el lugar de arranque”, es evidente que la observación es sumamente específica. Por otra parte, quienes enuncian se postulan en posesión de un saber “pueden pasar desapercibidas para el oyente común, pero no para nosotros” ¿qué interés lleva semejante mención? si el oyente común no percibe el error ¿con qué fin se lo menciona?. Luego, plantean algo mucho más específico aún: “las versiones grabadas en cinta magnética carecían de equalización adecuada y salían al aire demasiado graves, como si hubieran sido grabadas a otra velocidad”, el nivel de detalle para hablar de un radioteatro es excesivo. Critican puntualmente a un locutor, Raúl Astor, “cuya voz es cada vez más engolada y falta de naturalidad” y concluyen la nota sosteniendo que aplauden a la emisora por la inquietud y el esfuerzo.

Esta nota sirve como “bisagra” puesto que excepcionalmente aporta datos en general del género y se ocupa de un radioteatro en particular.

## La crítica del radioteatro como texto

El análisis de las críticas anteriores, nos mostró que existía un juicio de valor positivo hacia el radioteatro como género, pero negativo en cuanto a las producciones de ese momento. El futuro parecía prometedor para ese valioso género mediático aunque su presente fuera poco meritorio.

Según esta conclusión, podría suponerse las críticas de cada radioteatro en particular denostarían la obra, proponiendo un cambio o su expulsión de la programación. Sin embargo, sucede todo lo contrario. Tomaremos dos críticas del conjunto que analizamos y se podrá observar cómo parecen no existir rasgos negativos en cada obra.

81 Comencemos con “La escalera de caracol en una notable versión radial”, publicado en Radiolandia, en 1946. La nota, que ocupa casi una página, aporta más en términos de imágenes que de texto propiamente dicho. El aporte lingüístico nos propone “un gran elenco”, afirma que es una novela apasionante por su intriga y dramaticidad, afirma que los actores constituyen un cuadro de destacado mérito “al servicio de lo que puede ser un verdadero acontecimiento radioteatral”. Sostiene que la calidad del elenco y la fuerza dramática del tema aseguran categoría de suceso de los más destacados. Por último, en un epígrafe califican de “magnífica interpretación” la de una actriz. No es necesario insistir, pruebas a la vista, con el hecho de la ausencia de rasgos negativos o dudosos en este metadiscurso.

Pasemos a la segunda, “Una sombra en la ventana, alcanza un suceso muy amplio”, publicada en la misma revista. En ella se plantea la “atracción finísima”, “Elementos de auténtica calidad (...) obra armónica y de calificada interpretación”, y, para finalizar, sostienen que es la “ratificación de una línea de conducta inalterable del teatro del aire Lever, celoso de un prestigio conquistado luego de muchos años de actuación empeñosa.”

De este análisis, podemos concluir, al menos provisoriamente, que existe un hiato entre el tratamiento que le da la prensa al radioteatro cuando se refiere a él como género a cuando se refiere a él por las obras que lo componen. Las primeras ven en él un momento de crisis a superar, mientras que las segundas alaban la excelencia de cada obra (solo se encuentran rasgos positivos para calificar, se habla bien de los actores, de los libretistas, de las emisoras, del interés de los temas).

Esta diferencia, entendemos es un punto de inicio para estudiar la desaparición del radioteatro y la incidencia que tuvo en ella su género competidor, el teleteatro.

## BIBLIOGRAFÍA

GENETTE, G. *Palimpsestos (la literatura en segundo grado)*. Madrid, Taurus, 1987.

LEVINSON, S. *Pragmática*. Barcelona, Teide, 1989.

STEIMBERG, O. "Proposiciones sobre el género", en *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires, Atuel, 1989.

TRAVERSA, O. *Cine: el significante negado*. Buenos Aires, Hachette, 1984.

## CORPUS CITADO

(1940) "Aporte eficaz al teatro". Buenos Aires, Revista Radiolandia, enero.

(1941) "Adaptaciones radioteatrales". Buenos Aires, Revista Radiolandia , Año XV, n° 668, 4 de enero.

(1942) "Siempre lo mismo". Buenos Aires, Antena, marzo.

(1955) (Sin título) Buenos Aires, Revista Talía, junio.

(1946) "La escalera de caracol en una notable versión radial". Buenos Aires, Revista Radiolandia, 7 de noviembre.

(1946) "Una sombra en la ventana, alcanza un suceso muy amplio" Buenos Aires, 82 Revista Radiolandia 14 de septiembre.