

# 10. Las huellas de la ciudad en los primeros radioteatros

MÓNICA BERMAN

En este trabajo se analiza el modo en que un nuevo género radiofónico, el radioteatro, procesa las transformaciones de la ciudad de Buenos Aires en la década del treinta. Los tres primeros radioteatros inscriben la ciudad de manera diferente. Teniendo en cuenta que el surgimiento de este género se produce en un momento de profunda transformación urbana, este trabajo busca registrar cómo el inicio de la ficción mediática, específicamente radiofónica, se encarga de decir o de silenciar la ciudad desde la que surge.

134

*Palabras clave: radioteatro, ciudad, transformación urbana*

*“Los griegos cuentan que Teseo recibió, como regalo de Ariadna, un hilo. Con ese hilo se orientó en el laberinto, encontró al Minotauro y le dio muerte. De las huellas que Teseo dejó al vagar por el laberinto, el Mito no habla.”*

CARLO GINZBURG, *El hilo y las huellas*.

Todas las ciudades tienen huellas de infinitos pasos que las cruzan una y otra vez. Pero además de huellas, los recorridos por las ciudades proveen discursos. Algunos de ellos, son constantemente re-visitados. Otros, en cambio, permanecen como las huellas de Teseo, prácticamente en el olvido.

Ciertos discursos, por otra parte, dejan huellas parciales, fragmentarias. Éste es el caso del radioteatro porteño en sus inicios; no existen grabaciones, solo unos pocos guiones y una serie incompleta de metadiscursos. Recorrerlos es un modo posible de reconstrucción, un hilo de Ariadna que ordena el paso por el laberinto.

Este trabajo buscará la inscripción de la ciudad de Buenos Aires en el radioteatro, género mediático que se acaba de constituir, en el principio de la década del treinta.

Los treinta eran años de un profundo cambio en la ciudad de Buenos Aires: se inaugura en 1930 el primer tramo de la línea B de subterráneos, en 1933 la Compañía Hispano Argentina de Obras Públicas y Finanzas comienza la construcción de las restantes líneas de subte; se inauguran las diagonales Norte y Sur, se comienza el entubamiento del arroyo Maldonado que provocaba inundaciones en Palermo; todo esto sumado al aumento demográfico provocado por la migración interna ya que con la crisis de 1929 y el cierre de los mercados internacionales, el modelo agroexportador argentino se vio profundamente afectado. Fue un momento en el que la ciudad se modificó de modo ostentoso a tal punto que pareció reinventarse, de acuerdo con lo que sostiene Adrián Gorelik.<sup>1</sup> Este momento de transformación urbana coincide con la aparición del radioteatro.

El objetivo de este artículo es analizar cómo establecen vínculos un nuevo género y una urbe que se modifica, cómo los primeros radioteatros que circularon en la ciudad de Buenos Aires en la década del treinta representaron esta ciudad que estaba en plena transformación.

La ficción transmitida por radio hasta la década del treinta proponía al menos tres modalidades distintas. La primera era la lectura de un texto ficcional no escrito para la radio que partía desde el estudio y llegaba como si fuera “teatro leído” a los oyentes.<sup>2</sup> La segunda consistía en colocar un micrófono en un teatro para transmitir desde allí la función teatral a los radioescuchas. La tercera, precursora directa del radioteatro, fue ensayada por un actor, Francisco de Mastandrea, con *La caricia del lobo* de 1929.

Los dos primeros casos se presentan como ficciones que no han sido pensadas desde el lenguaje radiofónico. Sin embargo, el teatro leído por radio se instaló como propuesta y se convirtió en una práctica habitual.<sup>3</sup> En el caso de la transmisión desde el teatro, los radioescuchas accedían únicamente al diálogo diegético y la multiplicidad de sentidos de la puesta se veía reducida en la radio.<sup>4</sup> La incursión de la radio en el teatro, a pesar de esta desigualdad de condiciones para el espectador teatral y el radioescucha, prontamente despierta sospechas y las cartas de lectores registran el suceso, temiendo que el teatro desaparezca puesto que será innecesario “moverse de casa” para disfrutar del espectáculo.<sup>5</sup>

- 1 Adrián Gorelik sostendrá: “Los transeúntes se entusiasmaron ante el espectáculo de una transformación urbana fulminante, como se entusiasmaron otros transeúntes en los años ochenta del siglo pasado, hacia el centenario, en los años treinta (...)”
- 2 Según Ulanovsky, la transmisión de *El rosal de las ruinas*, el texto gauchesco de Belisario J. Roldán, interpretado por Federico Mansilla, es considerado el primer intento de emitir por radio un texto literario escrito para otros fines, esto data de 1924. Esta concepción de “teatro leído” contempla que se tome un texto dramático previo y los actores queden a cargo de su lectura, que es transmitida por radio.
- 3 Esto es en sentido estricto, lo que sucede en *Las dos carátulas*, se toma un texto dramático previo y los actores quedan a cargo de su lectura, que es transmitida por radio. Por tratarse de un texto dramático las indicaciones de espacio, tiempo, actitudes de los personajes, aparecen en las acotaciones escénicas.
- 4 Con el radioteatro aparecerá la figura del locutor como una voz extradiegética que se encargará de aportar toda una serie de datos que no aparecen en la trama dialogal como la ubicación en tiempo y en espacio, características de los personajes, etc.
- 5 Aunque no son múltiples los registros de la transmisión desde los teatros, debía ser una práctica instalada hasta tal punto que encontró un lugar en la legislación. El presidente Aylvear, en un decreto de 1925 afirma que “el único objetivo de las radios debe ser difundir

El trabajo de Francisco de Mastandrea, por otra parte, tenía lugar en un estudio radial, “se combinaban números de música folklórica con la representación de breves escenas o sketches de ambiente campero” (TERRERO, 1980:2)

Puede observarse que estas propuestas de ficción radial tienen, de acuerdo con el planteo de José Luis Fernández, modos de enunciación diversa.<sup>6</sup> El micrófono colocado en el teatro implica un modo transmisión: la radio actúa como simple distribuidora de un hecho ajeno al medio. El teatro leído desde el estudio de la radio podría considerarse un modo soporte, en el que la radio no se denuncia a sí misma como tal, mientras que *La caricia del lobo* de Mastandrea iniciaría un modo emisión, la exposición de la institución radio, que sólo podrá plantearse de manera estricta con la estabilización del género: la utilización de los efectos de sonido, la incorporación del locutor, de los auspicantes, etc.

La década del treinta inscribe un hito, al menos en el número de radioescuchas. La ficción en radio deviene masiva.

“El radioteatro llegó velozmente al corazón de los oyentes y modificó horarios, ritmos y costumbres. La compañía de teléfonos observaba que a la hora del radioteatro disminuía la cantidad de llamados. Grandes tiendas como Harrod’s tuvieron que colocar altoparlantes para que la clientela no dejara de ir. Los empresarios cinematográficos de todo el país exigieron a la radio que cambiara el horario porque la pasión por *Chispazos* estropeaba la asistencia a la función de la tarde. Los anunciantes del ciclo, los cigarrillos Condal, se opusieron firmemente y apenas si consintieron en autorizar la instalación de parlantes en unos pocos cines.” (ULANOVSKY,1995:69)

136

Una ciudad en plena transformación y un género que se instala de manera veloz. Estudiar los radioteatros tal vez nos permita registrar la coexistencia de cambios discursivos y transformaciones urbanas. El siguiente paso será recorrer los guiones de los radioteatros y una serie de metadiscursos para registrar qué ciudad se inscribe en ellos y de qué modo este género, en el comienzo de su existencia, procesa lo urbano.<sup>7</sup>

Con *Chispazos de tradición* (1931/2) nombre del conjunto criollo para el que escribe y dirige Andrés González Pulido, se puede plantear la constitución del género.<sup>8</sup> Otros dos

---

noticias de interés general, conferencias, conciertos vocales o instrumentales, audiciones teatrales u otras manifestaciones culturales”. Que las audiciones teatrales tengan su lugar en el decreto es una prueba de esta práctica.

6 Este es el planteo de José Luis Fernández de los Modos generales de la enunciación radiofónica que propone en *Los lenguajes de la radio*.

7 Ezequiel De Rosso planteó una serie de cuestiones para ordenar la serie.

8 La primera emisión de *Chispazos de Tradición* es “La estancia de Don Segundo”, pero hay versiones diversas respecto del año, una biografía que publica Ediciones Briozzo, indica 1931, los folletines radioteatrales de *Por la señal de la cruz*, indican que se emitió en “el año anterior”, es decir 1932. Por otra parte, Jorge Nielsen también señala 1932.

radioteatros acompañan estos inicios, aunque son levemente posteriores: *Bajo la Santa Federación (Romances de la tiranía)* (1933) de Carlos Viale Paz y Héctor Blomberg y *Ronda Policial*, (1933) cuyo autor es el comisario Ramón Cortés Conde.<sup>9</sup>

El radioteatro tuvo en sus comienzos tres propuestas distintas que podríamos distinguir por sus vertientes temáticas, lo gauchesco, lo policial y el intertexto histórico. Sin embargo, la clasificación temática en ocasiones excede o se desvía cuando se analizan en profundidad las obras en cuestión. Probablemente la denominación “gauchesca” para la obra de Andrés González Pulido resulte adecuada sólo si se atiende en particular a la construcción del lenguaje. El trabajo de Carlos Viale Paz y Héctor Blomberg, en cambio, es una reconstrucción de la época de Rosas y en el caso de Ramón Cortés Conde, su programa es denominado como “policial” porque se dedicaba a teatralizar noticias policiales.<sup>10</sup> Por otra parte, estos tres radioteatros proponen tres modos de imaginar la vida urbana.

## *Chispazos de Tradición y la ciudad ausente*

137

*Chispazos de Tradición (conjunto criollo)*, se ubica en términos espaciales en la estancia de Don Segundo. La elección del lugar podría, en principio, asociarse con ciertas acciones propias del ámbito campero. Sin embargo, un recorrido por una serie de guiones permite establecer que esto no sucede. El campo existe en el orden del discurso, no en el orden del relato. Para justificar esta observación alcanza con una descripción de las acciones: llegan visitantes y se saludan, conversan, toman mate, cantan, recitan, bailan, narran una historia, payan, se sientan a almorzar, declaran amor, rechazan la declaración.<sup>11</sup> No existen otras acciones que éstas que se han consignado. En los discursos, en cambio, se plantean mínimas referencias al campo, en la conversación aparece el trabajo del día o el trabajo por hacer (alambrar o juntar la hacienda). Sin embargo, esta introducción parece una “ilustración” del campo, una mención “obligada” para responder a la ambientación propuesta. Puede verse que el espacio no condiciona la acción, no hay recorrido del campo ni aparecen las actividades rurales salvo en el marco de la mención.

Es evidente que este programa plantea una idealización de lo campero. En una entrevista que le realiza la revista *Sintonía* así lo confirma el propio autor:

Mis gauchos son míos. Yo los he creado al ‘uso nostro’. No he buscado modelos de ninguna especie. Durante gran parte de mi vida he recorrido el campo argentino de un extremo

9 Coinciden en tiempo con la segunda “novela gaucha” de *Chispazos de Tradición*, *Por la señal de la cruz*.

10 Hay que señalar que esta denominación implica un acto de simplificación, cuando se trabaje el programa en cuestión señalaremos las causas.

11 Estas acciones ocurren en los diez episodios con los que estamos trabajando sin variaciones: *La estancia de Don Segundo*, *El secreto de Churrinche*, *¡Dudas!*, *El alma de la gauchita*, *La oración gaucha*, *El fogón de los gauchos*, *Cuando los criollos son criollos*, *¡Un consejo aprovecha!*, *Al calor de los cariños*.

a otro. Fíjese que he trabajado muchas veces hasta de boyero. Me he encontrado con gauchos auténticos (...) No podía, pues, hacer un gaucho como los que he visto al natural. Éstos olían mal y no tienen nada de poéticos. En cambio yo he creado un gaucho higiénico (...) A mí, el gaucho de verdad no me convence. Es un sujeto mal hablado, borracho, ocioso y pendenciero. Sería contraproducente idealizarlo (...)" (*Sintonía*, 1933, N° 14)

La ciudad, por otro lado, aparece referida una sola vez:

Jacinta: —¿Padrino ha ido por muchos días al pueblo, madrina?

Doña Pancha: —No, mi hija, pa el lunes pega la güelta a sus ranchos, ha ido pa arreglar la venta de unas haciendas pa la ciudad grande.

Jacinta: —¿Pa Güenos Aires mama?

Churrinche: —¡Pa ahonde querís que jueara? ¿O no sabís que la ciudá grande es Güenos Aires? (González Pulido. *El alma de la gauchita*, 1931: s/d)

138

No existe ningún otro registro de la ciudad, aunque este radioteatro se escribía en la ciudad, se transmitía desde una radio de la ciudad y sus principales radioescuchas eran ciudadanos porteños.

De nuevo se puede recurrir a la opinión de González Pulido: “ (...) No era posible hacer un gaucho porteño porque no les resultaría simpático a los de Santa Fé. (...) No había más remedio que crear un gaucho que satisfaga las exigencias del mercado. Y esto he hecho yo.” (*Sintonía*, 1933, N° 14)

Esta concepción de “satisfacer las exigencias del mercado” permite comprender una estética de la mezcla a la que refieren los radioescuchas: personajes que hablan como italianos, como compadritos, como gallegos.<sup>12</sup> Y sobre todo, justifica la ambigüedad del tiempo y del espacio de ficción que responde a la necesidad de no regionalizar para que los radioteatros pudieran tener una circulación mayor.

La ciudad desde donde se produce este radioteatro está definitivamente elidida.<sup>13</sup> *Chispazos de Tradición* podría pensarse, tal vez, como una fantasía urbana sobre la vida en el campo.

---

12 Zelmar Gueñol, en su *Evocación del radioteatro*, menciona estas características en cuanto al decir. Sin duda, contrastando el guión con estos comentarios la afirmación que puede realizarse es que no había trabajo de dirección de actores porque ésta no es la propuesta del libreto.

13 Este rasgo se repite en el resto de la producción de González Pulido, es el caso de *El matrero de la luz*, *El puñal de los Centauros*, *Por la señal de la Cruz*, *Las nazarenas del desengaño*.

## La ciudad antigua de *Bajo la Santa Federación*

También se inscribe fuera de la ciudad contemporánea *Bajo la Santa Federación* (*romances de la tiranía*). El análisis de algunos metadiscursos y una lectura de los folletines permiten dar cuenta de esta “ciudad” en un momento de existencia previa.

La revista *Sintonía* (1933, s/d) entrevista a Mecha Caus, protagonista del radioteatro y muestra una foto de una casita colonial acompañada por el siguiente epígrafe: “Esta es la casita con la que Mecha Caus sueña y piensa construirse para materializar sus sueños. Le pondrá rejas bien fuertes y un sereno para que de noche vaya cantando las horas”. (sic)<sup>14</sup>

El epígrafe es confuso por varias razones. En primer lugar, la imagen presentada remite a la casa de la actriz, es decir, no es un sueño. Pero es una casa en proceso de refacción, de acuerdo con lo que se dice, para parecerse a un hogar de la época del personaje que representa. Sin embargo, el comentario respecto del sereno no puede ser sino anacrónico. Por otra parte, la cuestión es por qué la actriz quiere reconstruir la vida de su personaje hasta en la vivienda; reproducir, no solo sus características físicas, lingüísticas, su vestuario, sino también su entorno.

139

El cronista de *Sintonía* relata: “Visité a Mecha Caus en su casa para conocerla en la intimidad. Vive en un ambiente de actividad febril. Obreros van construyendo el pasado. Todo se cambia y todo trata de semejarse al período del año '30”.<sup>15</sup>

Es decir, nos confirma que la actriz está remodelando su propia casa para “vivir” en un ambiente semejante al de cien años atrás.

El cronista continúa su relato: “María del Carmen después de asomarse a la ventana y mirar el cielo contestó: Las doce han dado y nublado”. Y otro epígrafe reza: “María del Carmen reencarnada en esta época de velocidad y de ruidos infinitos, espera las horas tranquilas de la noche para rogar a la Virgen que nunca prive a su amado del favor de Don Manuel”.

La entrevista confunde actriz y personaje y la que está ante el periodista es el personaje, María del Carmen, reencarnada en 1930. Aquí sí se filtra el comentario “época de velocidad y de ruidos infinitos”, que en el marco general de esta nota debe leerse con una connotación negativa. Es significativo observar cómo aparece de manera predominante el personaje frente a la actriz en el marco del reportaje.

En otra entrevista, también de *Sintonía* (1933, N° 22) se leerá: “Mecha Caus no tiene novio porque se acabaron aquellos salvajes”<sup>16</sup>. Es decir, en los metadiscursos se presenta el pasado idealizado: la actriz contemporánea no se enamora porque ya no existen hombres como aquellos, como esos hombres del pasado.

14 Mecha Caus, actriz y ‘cabeza de compañía’ representa el papel de María del Carmen, una joven de familia federal enamorada de un unitario.

15 Entiéndase refiere a 1830.

16 Remite a los “salvajes unitarios”, modo en que Rosas y los federales denominaban a sus adversarios. Es interesante observar que la actriz retoma el término pero no enuncia desde una perspectiva rosista, sino por el contrario, unitaria.

En las dos notas puede observarse cómo la referencia a un tiempo pasado mejor que el presentado queda a cargo no solo de la actriz, lo que sería lógico puesto que es parte de su trabajo, sino también del cronista, que no distingue entre el periodismo y la ficción.

Por otra parte, *Bajo la Santa Federación*,<sup>17</sup> se encarga de situar la acción en la Buenos Aires decimonónica. En el lugar correspondiente a las acotaciones escénicas se inscriben, por ejemplo, los siguientes datos: “La casa de los Miranda, situada está en la esquina de las calles Del Buen Orden y Santa Clara, hoy Bernardo de Irigoyen y Alsina. Estamos en el mes de octubre de 1838, llamado por el Restaurador, “el mes de Rosas”, y el día anterior ha fallecido doña Encarnación Ezcurra, esposa de Don Juan Manuel de Rosas”

Se plantea una enunciación desde el presente en la indicación de que aquellas calles todavía existen y han transformado sus nombres.

El espacio está descrito de manera insistente: “sos capaz de esconder (la yerba) para tener motivo de ir a la pulpería de enfrente” “Daniel se empeñó en visitar a mis pobres y dando vueltas por el barrio de Montserrat, he llegado a su casa” “no se pierde su misa de diez en San Ignacio” “otra vez en la pulpería de la esquina de La Patria” “En la pulpería de la Paloma, situada enfrente de la casa de los Miranda.” Así sucesivamente, una lectura atenta permite una reconstrucción, un recorrido por aquella geografía: la casa, la iglesia, las pulperías. Se trata de datos específicos que no aparecen en ninguno de los otros dos radioteatros, ni en las propuestas de *Chispazos de Tradición*, que elude definitivamente la ciudad, ni en *Ronda Policial* que inscribe una ciudad contemporánea, aunque tal vez por ello considere innecesaria la referencia.

140

A partir de una cuidadosa recreación de una geografía que ya no existe, *Bajo la Santa Federación* construye la oposición entre el ayer y el hoy. Es posible afirmar que en el tiempo de la metrópoli, desde un radioteatro, se elige representar la gran aldea.<sup>18</sup>

*Bajo la Santa Federación* no elude un tópico central de la década del treinta, la ciudad. Lo que hace es desviarlo, referir a esa ciudad cuando todavía no era tal. Esta ficción construye otro tópico, además, el de “la edad dorada” que consiste en colocar todos los valores positivos en el pasado: el amor, la dignidad, la religión, y por supuesto, aquella Buenos Aires, más valiosa que ésta, la del momento en el que se escribe.

Beatriz Sarlo, en su análisis sobre la Buenos Aires de la década del treinta, sostiene que cuando los cambios acelerados en una sociedad suscitan sentimientos de incertidumbre no del todo verbalizados o resistentes a integrar discursos explícitos, la cultura suele elaborar estrategias simbólicas y de representación. Se plantea un viejo orden, recordado o fantaseado por la memoria como pasado y contra este horizonte se coloca y evalúa el presente. Tanto *Chispazos de Tradición* como *Bajo la Santa Federación* parecen responder a esta concepción.

17 El trabajo que sigue se plantea a partir de los folletines en los que se publicaba la versión impresa del radioteatro emitido.

18 José Luis Fernández propone un modelo del pasaje de la gran aldea a la metrópoli, en aquella plantea que el espacio urbano es lineal mientras que en ésta el espacio urbano es múltiple; en la primera se producen los intercambios cara a cara mientras que en la segunda se producen encuentros en la red telefónica.

## El presente en la ciudad de *Ronda Policial*

El tercero de los radioteatros a trabajar, *Ronda Policial*, tiene características bastante diferentes. Por un lado, en relación con sus aportes al universo de la radio y por otro, en relación con su temática. *Ronda Policial* es el programa que introduce el recurso de los efectos sonoros realizados en el mismo estudio, incorpora la novedad del corresponsal, inicia la búsqueda de paradero de personas. A partir de estos datos no podría inferirse que se trata de un radioteatro, sin embargo, construye ficción y para hacerlo toma como punto de partida la historia de la policía federal, los archivos judiciales, las noticias policiales cotidianas que levanta de las rotativas y teatraliza. Por otra parte, como los radioteatros más “tradicionales”, el programa es llevado adelante por un director y una serie de actores, publican sólo lo que es del orden de la ficción en la Biblioteca Radio-teatro, llega al teatro y en este caso, además, al cine.<sup>19</sup>

*Ronda policial* tiene una impronta didáctica. Una nota de *Sintonía* advertirá: “La crónica diaria del delito aunada a la dramatización de todos los hechos delictuosos llevados a cabo hasta el presente son transmitidos diariamente (...) en forma tal, que siempre dejan en el oyente una enseñanza y una moraleja”. (s/d)

141 En línea directa con sus antecedentes literarios y radiofónicos, el objetivo primordial de esta emisión no es otro que la de “prevenir el delito”, alertar al ciudadano y ordenar el universo de la ciudad para que aquél pueda moverse en Buenos Aires con menos riesgo.<sup>20</sup>

Una Buenos Aires que se transforma, que multiplica sus habitantes y, al hacerlo, propone un panorama amenazante: “La ciudad se constituye en el miedo al otro y en el fracaso por impedir, una y otra vez, la mezcla” sostiene Juan Carlos Romero.<sup>21</sup> La experiencia urbana implica la imposibilidad de la distancia (ya no hay extensos corredores desiertos entre vivienda y vivienda) y el permanecer en un espacio en el que se está obligado a habitar con un otro que resulta desconocido e incluso, tal vez, peligroso. Ésta es, probablemente, la ciudad que reconstruye *Ronda Policial*.

Para prevenir es necesario clasificar, ordenar el universo, separar a los probos de los deshonestos y a los inocentes de los culpables. Habrá que poner en juego una taxonomía de lo social. Por otra parte, los metadiscursos insisten en la función de este programa y es allí donde se inscriben los sucesivos lemas “Una voz preventiva y moral en el espacio”, “Una voz preventiva y enérgica en el espacio”.

---

19 Una práctica asociada a la de los radioteatros era la gira teatral: se armaba una obra que “resumía” lo sucedido a lo largo de un importante número de capítulos e iban de teatro en teatro realizando estas representaciones.

20 Doble antecedente, en literatura otros sucesos policiales habían sido ficcionalizados: José S. Álvarez (Fray Mocho) escribió *Memoria de un vigilante* con estas características; en el marco de la radio hubo un programa, también a cargo de Ramón Cortés Conde, que fue las *Charlas de Policía Preventiva*, en la que dos sujetos conversaban sobre diferentes delitos llevados a cabo en la ciudad.

21 La cita ha sido extraída del artículo de Adrián Gorelik citado en la bibliografía.



En otro orden, lo segundo que aparece en los metadiscursos, ya sea en las revistas de la época o en las notas del editor de la Biblioteca Radio-Teatro, es la revelación de que este radioteatro se construye con hechos de la “vida real”: “Los autores de esta transmisión deben realizar al efecto una labor penosísima, la dramatización inmediata, de acuerdo a las noticias que ofrecen los rotativos y esa otra gran ayuda que le ofrecen sus mismos oyentes, quienes colaborando con los señores Ramón Cortés Conde y Ernesto Morton, envían a diario cientos de argumentos que aquellos se encargan de adaptar al micrófono con toda exactitud y alto espíritu educativo.” (*Sintonía*, s/d)

A partir de estos datos se puede consignar que *Ronda Policial* daba cuenta de la ciudad que le era contemporánea. Del radioteatro surge una descripción de la misma, una serie de referencias a la problemática de la vida en la ciudad, pero propone también un discurso “programático” respecto de la ciudad buscada y del ciudadano que debe formar parte de ella.<sup>22</sup>

El metadiscurso incluso menciona al “habitante porteño” y afirma que *Ronda Policial* es útil para “el pacífico ciudadano”. El lugar oscilante del metadiscurso gráfico, ilustra muy bien las dificultades para clasificar este programa, sin embargo, no hay dudas con respecto a “su intención didáctica”: enseñar que la ciudad es peligrosa. No hay registro de la “eficacia” de las intervenciones, pero las intenciones aparecen explicitadas.<sup>23</sup>

142

Por otra parte, y para retomar esta clasificación de “radioteatro policial” puede decirse que *Ronda Policial* recupera la tradición vernácula de la literatura y tematiza el personaje del policía de manera positiva pero ya no para plantear su confianza en la institución sino con un rasgo polémico, defender a la policía frente a un otro, no explicitado, que la ataca.<sup>24</sup>

El speaker explicita en más de una ocasión sus objetivos: demostrar a los radioescuchas el valor del héroe anónimo que se sacrifica por ellos. Esta mención no sólo se inscribe en los programas emitidos sino también en los metadiscursos de la gráfica.

Por todas estas razones puede considerarse que este programa es un objeto privilegiado para observar un modo de representación posible de la ciudad de Buenos Aires. Y de esta manera pensarlo como un relato programático de una ciudad deseada e inexistente, de una ciudad que, de acuerdo con los sueños utópicos de quienes llevaban adelante el radioteatro, podría surgir con la condición obligada de hacer desaparecer la Buenos Aires real y contemporánea.

La ciudad, tópico obligado de la década del treinta en Buenos Aires, aparece también

---

22 Es interesante observar que los discursos, es decir los guiones, y los metadiscursos, notas del editor de la Biblioteca Radio-teatro y las revistas se orientan en la misma dirección: el objetivo es prevenir al ciudadano de los delitos, aún más, incluso de los accidentes en la calle.

23 Las notas mezclan ostensiblemente un hurto, efectivamente acaecido, con un accidente de auto “prefabricado” para la sesión de fotos, por otra parte, plantean cuestiones de los acontecimientos reales y hablan de la “actuación y de la dirección” en el marco del programa.

24 Esto es, sin duda, material interesante para futuras investigaciones.

en los radioteatros de los inicios, planteando discursos utópicos sobre lo urbano. La Buenos Aires ideal se construye en el pasado, con la aldea, en *Bajo la Santa Federación*; al costado, en un tiempo paralelo, en la que está deliberada, subrayadamente ausente, en *Chispazos de Tradición*; y en el futuro, porque la que se describe como contemporánea es definitivamente peligrosa, es el caso de *Ronda policial*.<sup>25</sup>

El género radiofónico que se constituye en la década del treinta en la ciudad de Buenos Aires procesa discursiva y ficcionalmente lo urbano, seguir sus huellas es empezar a hablar de lo que el mito no habla.

## BIBLIOGRAFÍA

- BERMAN, M. (2008) "*Chispazos de tradición: la constitución de lo ficcional radiofónico*" en Fernández, J. L. (director) *La construcción de lo radiofónico*. La Crujía, Bs. As.
- FERNÁNDEZ, J. L. (1994) *Los lenguajes de la radio*. Atuel, Buenos Aires.
- (director) (2008) *La construcción de lo radiofónico*. La Crujía, Buenos Aires.
- "Espacio mediático sobre el espacio urbano" en *Ciudad Mediatizada 1*. UBACyT. Ciencias de la Comunicación. FCS. (UBA) Año I, N°1. Primer semestre marzo- junio 2008.
- GORELIK, ADRIÁN "Buenos Aires en la encrucijada: modernización y política urbana." *Punto de vista* N° 59 diciembre de 1997.
- "Un optimismo urbano" *Punto de vista* N° 71 diciembre de 2001.
- NIELSEN, J. (2010) *Espectaculares sucesos argentinos.1931-1940*. Ediciones del Jilguero, Buenos Aires.
- SARLO, B. (1999) *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Nueva Visión, Buenos Aires.
- SEIBEL, B. (1985) *El teatro bárbaro del interior: testimonios de circo criollo y radioteatro*. Ediciones de la Pluma, Buenos Aires.
- SEIBEL, B. (1985) *Los artistas trashumantes: testimonios de circo criollo y radioteatro*. Ediciones de la Pluma, Buenos Aires.
- SZNAIDER, B. "Imágenes de la revolución de mayo", inédito.
- Terrero, P. (1980) "*La vida de nuestro pueblo*". Centro Editor de América Latina, Bs. As.
- ULANOVSKY, CARLOS (COMP.) (1995) *Días de radio*, Espasa Calpe, Buenos Aires.

## FUENTES PERIODÍSTICAS CONSULTADAS

- Revista *Sintonía*.
- Revista *Radiolandia/La canción moderna*.

## GUIONES RADIOTEATRALES

- Bajo la Santa Federación. (Romances de la tiranía)* (s/d) Héctor Pedro Blomberg y Carlos Viale Paz. Editor y administrador: Blas Buccheri, Buenos Aires.
- Ronda Policial* (1939) Ramón Cortés Conde. Ediciones Biblioteca Radio-Teatro, Buenos Aires.
- Chispazos de Tradición (Conjunto Criollo)* (s/d) Andrés González Pulido. Ediciones Briozzo, Buenos Aires.

25 La sugerencia de las diferentes temporalidades es de Ezequiel De Rosso.