

10. La expansión radiofónica de la música grabada. El resultado de una transición (1940~1960)

DOSSIER

YANINA BEREZAN

Letra. Imagen. Sonido L.I.S. Ciudad mediatizada
Año IV, # 9, Primer semestre 2013
Buenos Aires ARG | Págs. 136 a 151

Introducción

136

Desde los comienzos, en la radio se emitió música grabada y música producida en vivo y en directo. Pero, a una década de su nacimiento, en 1930, en las de la ciudad de Buenos Aires crecía la presencia de shows musicales en vivo. Como concluyen GONZÁLEZ y LAPUENTE en su trabajo “Escenas de la radio en los años ’30: los shows de música en vivo y su inserción en la vida cotidiana de la época” (2008), fue tan marcada la intención de la radio de funcionar en relación con el público en vivo, que los shows fueron aumentando su espacio en el escenario radiofónico y terminaron predominando por sobre la música grabada. Entonces, hacia la década del ’40, de los dos modos de presencia de lo musical en radio, dominaba el vivo, tanto con artistas locales como internacionales.

Así, los músicos realizaban shows en el estudio mismo de la radio y el público podía presenciarlos en ese instante.

“Orquestas típicas, cancionistas, cantores, conjuntos, recorren los más variados escenarios: teatros, clubes, cafés, confiterías, salones de baile, cabarets. Realizan giras, graban discos y actúan por radio”. (GALLO: 2001: 89)

A partir de la década de 1950 comenzó a incrementarse el lugar otorgado a la música grabada en la programación radial; la utilización de discos fue cada vez mayor y la presentación de los cantantes y sus grupos comenzó a menguar. Ya en la década del 60 la música grabada desplazó a la música en vivo¹.

El gran desplazamiento de un tipo de transmisión musical por

1 En la actualidad algunos los shows radiofónicos tienen un formato muy diferente a los predominantes en los años que tomamos por objeto de estudio en este trabajo. Por ejemplo, algunas radios invitan a un solista o a una banda a sus estudios para ofrecer shows acústicos que pueden ser presenciados por un reducido grupo de oyentes. Otro de los casos es el móvil radial en vivo y en directo desde los recitales de los artistas.

otro no fue abrupto, fue llevado a cabo al compás de otras transformaciones. En este trabajo intentamos explicar cómo ese pasaje fue construido por ciertos meta-discursos, en este caso las revistas especializadas del mundo radial.

Los dispositivos de la grabación de la música

Las radios de la ciudad de Buenos Aires comenzaron a funcionar gracias al desarrollo de los dispositivos técnicos existentes en el país en la década de 1920. Una de las posibilidades la otorgó el disco, que permitía pasar música al aire ya desde los inicios. ¿Cuáles son entonces los avances que posibilitan la aparición del tipo de disco que se utilizaría a fines de la década del '50?

El fonógrafo de Thomas Edison abrió este camino en 1877. La misma voz que emite el aparato fonador humano es reproducida por un objeto técnico, que además de reproducir aquello que se produce por vía fisiológica o natural, lo guarda. A fines del siglo XIX, los gramófonos y los discos en goma laca allanan el camino. Luego aparecen los discos de acetato (de 78 RPM), y en 1947 nace el disco vinilo 33 1/3 RPM (Long Play) que, por su solidez y amplia capacidad de registro, garantizadas por la técnica del microsurco, reduce el nivel de ruidos. Los años cincuenta son el momento de mejoramiento de la calidad de sonido, lo que implicaría un gran cambio cualitativo en la escucha musical en general y por lo tanto en la escucha musical radiofónica. El desarrollo es tal que se hacen posibles las emisiones en diferido. Desde lo cuantitativo, el salto tecnológico permite que se puedan reproducir mayor cantidad de temas musicales en un mismo programa. Más adelante en el siglo, interviene la FM y en su apoyo vienen otras novedades: el transistor, *Hi-Fi* (alta fidelidad) y el *St* (estéreo). Cambia el método de trabajo y toda la organización de la emisora, puesto que cada estudio puede tener su propia unidad de grabación y reproducción dotando así de mayores opciones creativas a cada programa. En 1957 la tecnología había alcanzado un nuevo objetivo proponiendo el primer disco de vinilo estereofónico. De este modo

137

“[el] aumento en la calidad de reproducción que se da en la grabación magnetofónica, el disco de pasta —y luego el de vinilo— seguía siendo la única alternativa que ofrecía el mercado para comprar música grabada. Es entrada la década del '60 que la oferta se amplía”.
(FRATICELLI 2000).

JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ plantea que la grabación es un paso hacia la abstracción de la música. El intento de separar la música del propio músico. Con el advenimiento del fonografismo ocurre un hecho que marcaría definitivamente los imaginarios ligados a los fenómenos sonoros: la música pasaría a ser escuchada despegada de su fuente emisora. Escucharla, hasta aquí, era también ver a los músicos ejecutando su virtud (2004). Las técnicas de grabado fueron adquiriendo cada vez mayor calidad y el show musical en vivo —que supo tener su largo momento de gloria— dejó de ser el protagonista de la escena.

El auge del show musical en las radioemisoras

Nuestro análisis se inicia en la década del '40, cuando predominaba una doble modalidad en las rutinas radiofónicas: la escucha de la radio desde las casas y la asistencia del público a las radios para disfrutar en vivo y en

directo de la presentación de los artistas, tanto solistas como orquestas o bandas musicales².

“Para los propios músicos, el estudio y el auditorio radial constituyeron hasta la década de 1950 un campo central de práctica, aprendizaje y labor artística. Las radios contaban con elencos estables que incluían cantantes, pianistas, orquestas y directores, que interpretaban, componían y orquestaban para la radioemisora. Un pianista que hacía su práctica en un auditorio radial podía adquirir una mayor capacidad de improvisación, destreza de acompañamiento, habilidad para transportar y memoria auditiva que muchos de sus compañeros de conservatorio”. (GONZÁLEZ: 2000)

Pero esta dinámica no sólo era de suma utilidad para la práctica profesional del músico sino también para el público, en tanto disfrutaba de la producción que ofrecían las emisoras como un servicio de calidad.

“La radio, entonces, no sólo entretiene, informa, divierte o a veces enseña. La radio sirve también de puente para desarrollar una actividad social tan grata como es el baile. Si bien la música grabada existía, no todos los hogares disponían de los medios mecánicos para reproducirla; y aún quienes los poseían, en pocos casos contaban con el número suficiente de discos para componer un repertorio variado, circunstancia más palpable dentro de los sectores con menores recursos, de donde provenía buena parte de la audiencia”. (GALLO 2001:137)

138

Radios de reconocida programación recibían a artistas de diferentes géneros. El tango, el folklore y, en menor medida, el jazz, captaban la mayor franja horaria. (Este último género tuvo oscilaciones de menor a mayor participación, sin seguir una tendencia clara a lo largo de los años). Es importante destacar que la distribución edilicia de las emisoras debía ser planificada para llevar a cabo este sistema de espectáculos musicales:

“Ante la nueva tendencia, la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires decide tomar cartas en el asunto y dicta un decreto que reglamenta el funcionamiento de los estudios de radio para lo que impone la correspondiente habilitación municipal. Como complemento, en caso de recibirse público, las emisoras deben complimentar los mismos requisitos exigidos a las salas de espectáculos”. (Ordenanza 7929; citada por Revista *Sintonía* N° 249; 27 de enero de 1938).³

2 Entre las figuras más resonantes de la época se encontraban: Narciso Ibáñez Menta, Francisco Canaro, Aníbal Troilo, Trío Canataro, Orquesta Continental, Trío América, Sexteto Johnny Alex, Martha de los Ríos. Ellos desfilaban por programas como: “Conozcamos lo nuestro”, “Conozcamos nuestra patria”, “Yo también quiero cantar”, “Así nacieron nuestras grandes canciones”.

3 GALLO, RICARDO: La radio. Ese mundo tan sonoro. Volumen II. Buenos Aires, editorial

Por ejemplo, Radio *El Mundo* tenía artistas de relieve tanto nacional como internacional, a los que solía dar marco la orquesta estable de la emisora, dirigida por el maestro Juan José Castro. Radio *Stentor* contaba con estudios con dos salas de transmisión y un salón de actos con ciento sesenta butacas; el equipo transmisor se encontraba en Lomas del Mirador, conectado con la central por tres líneas de teléfono. A su vez, había una cantidad apreciable de audiciones de alta jerarquía artística, preferentemente propaladas en vivo, sobre todo mediante el concurso de las orquestas estables de que disponían varias emisoras, como LR1 Radio *El Mundo*, conducida como se dijo por el maestro Juan José Castro, y de la que participaban 60 instrumentistas⁴.

Era tal la afluencia de artistas que de 1944 a 1949 casi se triplicó el porcentaje de cantantes. Sin embargo, menos de diez años más tarde el porcentaje era menor al del origen⁵, lo que indica que la cantidad de shows en vivo comenzó a diezmar de manera notoria. De las dos modalidades que predominaban en la rutina del sistema radiofónico, una de ellas terminó funcionando como secundaria respecto de la otra. Así, las presentaciones en vivo ya no protagonizarían la escena del dial.

El espectáculo en vivo: cuerpo y aura

139

El recorrido histórico que describimos antes tiene como una de sus bases la posibilidad de fijar la voz humana a un soporte técnico; una voz que sale del cuerpo de un hombre. Este cuerpo se convierte aquí en gran protagonista, ya que es el que se presenta en el escenario para brindar un show al público que iba a presenciar los programas a las radios y, además, es el que porta la voz que escuchan desde sus casas los oyentes de estos mismos programas.

Pero, ¿qué lugar ocupa el cuerpo cuando se presenta en un escenario para exhibirse ante un auditorio? En el espectáculo, hay un despliegue del cuerpo. Según JESÚS GONZÁLEZ REQUENA en *El discurso televisivo*, en un show espectacular la vista es el sentido rey, por el que el sujeto se constituye en espectador (1988). Lo que pretende el cuerpo que se exhibe es seducir, apropiarse de la mirada deseante del otro. Esto es la puesta en práctica de la pulsión escópica: poder sobre el deseo del otro. El otro es aquello de lo que se carece y por ello mismo, objeto de deseo, identificación imaginaria.

En Buenos Aires, las radios invitaban a sus oyentes a presenciar los shows de sus artistas favoritos. Estos eran transmitidos en vivo y en directo, a su vez, para los oyentes radiofónicos.

“Lo que aporta como nueva posibilidad el dispositivo radiofónico –con el uso del *vivo*– es la anulación de esa distancia temporal, ya que posibilita un consumo instantáneo de la obra en el mismo momento de su emisión. Es esta posibilidad la que el show de música en vivo transmitida por la radio reinstala además, la

Corregidor, 2001, p. 139.

4 http://www.la-floresta.com.ar/documentos/por_el_eter.doc. Consultado en febrero 2012.

5 En la década del '50, la variedad de artistas se apreciaba a través de nombres como los de Edmundo Rivero, con boleros y canciones populares, Eduardo Falú (folklore), Ernesto Riglos, Margarita Silvestre, Leo Marini (melódico), Angel Vargas (tango), Fernando Ochoa (folklore), Juan D'arienzo y Orquesta; Mario Ponce de León (popular intérprete del cancionero rioplatense), Varela Vareleta (jazz), Franco Corvina, Horacio Guaraní, entre tantos otros.

posibilidad de una experiencia vivida como irreplicable. A partir de los shows radiofónicos de música en vivo, el artista y su música se trasladan a las casas en el *aquí y ahora* del concierto, lo que posibilita, en cierta medida, que ese evento sea recibido como una pieza única". (GONZÁLEZ~LAPUENTE, 2002)

Las personas que acudían a presenciar estos recitales en vivo podían observar el despliegue que realizaba el artista, si era solista, o la orquesta, con todo el conjunto de sus músicos e instrumentos. Se podía apreciar el vestuario, el peinado, todo lo que tuviera que ver con la caracterización para el evento. Además, ciertas estrellas poseían una corriente de seguidores, conseguida en gran medida por esa actuación en vivo, ya que uno de los aspectos que incide en la relación entre el artista en vivo y su público es lo que éste puede transmitir con su repertorio, performance y gestualidad⁶.

¿Cómo se relaciona este cuerpo portador de sentidos de las presentaciones musicales con un auditorio portador de otros múltiples sentidos y consumidor de las producciones musicales?

La presentación de una estrella de Italia y sus efectos en el público femenino son descriptos por *Radiolandia* en una nota del 28 de junio de 1952, titulada "Teddy Reno Actuará En julio Por R. Splendit":

"Le bastaron a Teddy Reno unas pocas audiciones, en oportunidad de su primera visita a Buenos Aires para actuar como atracción exclusiva de Radio El Mundo, *para conquistar de modo impresionante a nuestros auditorios*, especialmente a los femeninos, a los cuales *logró encantar con su figura juvenil y simpática*, y en especial modo, con su repertorio de canciones internacionales"⁷

140

El público podía identificar así a sus estrellas como en las fotografías de las revistas especializadas. En el caso de los artistas que recién comenzaban su carrera o en el de aquellos que regresaban luego de una gira por el exterior o de muchos años fuera del circuito, las fotografías se destacaban por ser de primerísimos primeros planos. La época aludida coincide con lo que se denominó el "cine de oro argentino". En ella se observa el funcionamiento del *star system*. Así como se suscitó en Hollywood varias décadas antes, en Argentina, actores como Zully Moreno o Arturo de Córdoba eran las figuras con las que el público identificaba al cine del momento. De los artistas consolidados se alternaban fotografías en primeros planos, planos americanos (si se trataba de la firma de un contrato con una radio o casa discográfica), o planos medios (si estaban frente a un micrófono). En algunas editoriales se los representaba también con dibujos, de pie frente al micrófono.

Estos artistas eran portadores de una voz que entregaban a su público en cada presentación de manera solista o en dúos, bandas u orquestas. Cuando el disco invadió la programación, se produjo la pérdida del efecto del cuerpo,

6 Dice Magli: "El tono de la voz, la expresión de la cara, el movimiento de las manos no se encuentran en una relación de redundancia con la palabra, sino que pueden confirmarla o desmentirla. Pueden hacer otra cosa. El sistema lingüístico y el sistema cinésico funcionan recíprocamente, uno como contexto del otro" (MAGLI 2002).

7 El subrayado es de la autora.

lo que por supuesto, sólo era posible para el público presente en la radio. Lo que sí compartían los dos tipos de escucha, tanto la de los oyentes frente a la orquesta en el estudio como la de los oyentes radiofónicos, era la experiencia aurática, totalmente opuesta a lo que comienza a suceder con la utilización de la música grabada. Es Walter Benjamin el que propone el concepto de aura:

“Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra. En dicha existencia singular, y en ninguna otra cosa, se realizó la historia a la que ha estado sometida en el curso de su perduración”. (BENJAMIN 1989)

Las ausencias que Benjamin señala podrían resumirse en el concepto de aura: en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es su aura. El proceso es sintomático. Conforme a una formulación general: la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario.

“A saber: acercar espacial y humanamente las cosas es una aspiración de las masas actuales tan apasionada como su tendencia a superar la singularidad de cada dato acogiendo su reproducción” (BENJAMIN 1989).

141

Cada presentación del artista en el escenario era única e irrepetible. El aquí y ahora, la existencia irrepetible del show que nunca se va a poder conseguir con lo grabado. Eso lo vuelve único, auténtico. Lo masivo, reproducible, sale al encuentro del usuario para que lo escuche en el momento que quiera. Benjamin dice *acercar espacial y humanamente las cosas es una aspiración de las masas actuales*, como si el show no estuviera lo suficientemente cerca, y se necesitara para suplir esta distancia, el disco grabado.

Tomando estas referencias, podemos establecer un juego de oposiciones entre el show y la música grabada en radio:

Música en vivo en auditorio de la radio	Música en vivo transmitida (La escucha es en cualquier lugar fuera del estudio)	Música grabada transmitida
Show único e irrepetible	Show único e irrepetible	Se puede reproducir infinitas veces de la misma manera
Se ve y escucha al artista en vivo y en directo. Hay posibilidad de interacción.	Se escucha al artista en vivo y en directo pero al no estar en el mismo espacio que él, no se pueden apreciar sus gestos y movimientos corporales.	Se escucha en un tiempo diferente al que se produjo la grabación. No hay simultaneidad con el artista.

Aspectos de recepción en el estudio de radio: inmovilidad del espectador como en el cine o el teatro, contexto de grupo.	Se puede escuchar desde la comodidad del hogar o en cualquier lugar donde haya un soporte técnico adecuado. En este caso, el oyente escucha no sólo la música que emiten los artistas sino también los ruidos del estudio como los aplausos del público, expresiones, gritos, todo lo referente a la situación de recepción en vivo ¹ .	Se puede escuchar desde la comodidad del hogar o en cualquier lugar donde haya un soporte técnico adecuado, pero los efectos sólo se escuchan si la grabación pertenece a un recital o evento con público, no si es el disco de los artistas registrado en un estudio de grabación.
Posibilidad de improvisación en el momento de la performance	Posibilidad de improvisación en el momento de la performance	No hay margen para lo espontáneo, está todo elaborado en un tiempo anterior al de la escucha
Puede variar la selección, hay intercambio, la emisora le puede pedir algo al artista, así como también el público.	Puede variar la selección, hay intercambio, la emisora le puede pedir algo al artista, así como también el público.	La emisora selecciona un tema que va al aire. Cada vez que se reproduzca va a tener características idénticas a todas las veces anteriores que se lo haya transmitido.

Con estas diferencias podemos comprender algunos factores que completaban el panorama de la escena radial de ese momento. En las radios loailable pasó de tener poca incidencia a una muy alta. Años más tarde, comenzarían a instalarse en las grandes ciudades las primeras discotecas. Los temas musicales grabados pegaron un salto sin medida en el año 1955, hasta alcanzar un espacio en radios del 76% en el año 1958⁸.

142

En el show en vivo no hay más mediación que la distancia que separa al cantante del auditorio en el espacio del recinto del estudio. Con respecto al oyente desde la casa, la única mediación es el medio transmisor:

“...lo grabado pone frente al oyente todas y cada una de las cualidades de la experiencia sonora sin establecer más mediación que la de ser el medio transmisor, no su medio de representación. El sonido o la música grabados son el sonido de ese objeto o es esa música”
(CONSTANTINI 2003)

Pero el público no es importante sólo en su rol de consumidor de una relación de cuerpos, de sonidos, sino en tanto lugar de la crítica, de reconocimiento y de exigencia de calidad, casi a la par de la crítica oficial.

Críticas musicales: cómo se figuró el pasaje de la música en vivo a la música grabada en la radio

Tanto en la experiencia del show en vivo como en la que aporta el disco, hay un actor fundamental detrás, la radioemisora. Las revistas especiali-

8 El dato fue tomado de FRATICELLI, DAMIÁN (2009): “Las transformaciones de la programación de la radio cuando aparece la televisión: del oyente espectador al oyente radiofónico”. UBACyT S094, “Letra e imagen del sonido. La construcción mediática de la ciudad”. Director: José Luis Fernández.

zadas de la época asumen, a través de sus críticas, el papel de juez, tanto de esta institución como respecto de la figura del cantante o grupo musical.

En las críticas recogidas en revistas como *RadioLandia*, *Can-tando* y *Antena*, podemos observar un tono moralista, acusador, revestido de la ética del profesional. Se constituye una posición enunciativa educadora, por la que son esas voces las que parecen saber cuáles son las necesidades del público y lo que es mejor para el desarrollo del medio.

Uno de los motivos de la crítica respecto del sistema radiofónico imperante es el de la falta de creatividad. Se destacan similitudes entre los programas y se describe un cansancio en el oyente por la repetición y *el escaso nivel* de las orquestas que no pueden cumplir con las expectativas del público. Como se observa en este editorial del 23 de septiembre de 1944, titulado “La fábula se repite”:

“...las grandes orquestas típicas insumen los mejores presupuestos y comienzan a aparecer, una tras otra, nuevas fórmulas y expresiones, muchas de ellas exitosas. Pero es tanta la multiplicación de orquestas debido a los altos salarios que les otorga el mercado que se empezó a generar un hastío, un cansancio en el público. No se consagran nuevos valores. Se produce una estabilización en los carteles”.

143

Esto se relaciona también con una responsabilidad de las emisoras radiales hacia el receptor. Es decir, no sólo se las culpa de estancamiento, de producir el agotamiento del oyente frente a la oferta radial, sino que se introduce un aspecto vinculado con la ética profesional, que debe establecer unos niveles mínimos que se correspondan con el derecho del público escucha, entendiéndolo como el de un consumidor de arte.

En la editorial “Ausencia del sentido”, el periodista de *RadioLandia* da cuenta de una situación que se planteó en vivo y en directo: en un programa se dio a conocer la noticia de la muerte de un artista radial y en el siguiente se pasaron unos programas grabados en los que el difunto era protagonista. Este suceso fue catalogado como de mal gusto, y se sostuvo que podría causar reacciones “contraproducentes” en los oyentes. De hecho, se toma su lugar al decir que causó

“una lamentable impresión escuchar esa imitación de los personajes creados y difundidos por aquel a quien, momentos antes, se había elogiado ante la extrema circunstancia de su muerte. Esa reacción tiene que haber sido la del público oyente que, habituado a escuchar a tales personajes en boca del extinto, no habrán comprendido del todo la intención de quienes así, desaprensivamente, los utilizaron en beneficio de su audición”.

En el conjunto de editoriales y crónicas de revistas especializadas que fueron analizadas para este trabajo hay líneas que subyacen a las opiniones o a las “sentencias” de los autores de las mismas. Uno de los elementos que más confusión genera en la comprensión del ambiente de la época es la dialéctica generada entre los editoriales y algunas notas de las mismas revistas. En un mismo número de *RadioLandia*, se puede ver cómo desde el editorial se critica con desprecio la actitud de emisoras y locutores cuando se empeñan en ensalzar la figura de un

artista u orquesta. Pero, varias páginas más adelante, al interior de esa edición, nos encontramos con una nota que eleva la categoría de un artista a “sensacional”, “el más brillante de América”, “el más prestigioso”, “de la mejor calidad”, entre varios adjetivos más.

Por ejemplo, en el editorial del 28/6/52 de *Radiolandia*, (“Títulos excesivos”) encontramos un caso de crítica paradójica, ya que, como es habitual, se señalan como perjudiciales ciertas actitudes de las radioemisoras o de sus protagonistas, pero se acusa de un comportamiento del que también es partícipe la propia revista, cuya adjetivación respecto de las figuras de los cantantes es excesiva. Desde las notas periodísticas se sobredimensiona a los profesionales de la música, no sólo por la presencia de un número importante de notas, sino por las publicidades o crónicas de eventos, fotografías de artistas en ensayos, en el estudio, etc.

En el caso de las emisoras esto se encuentra desarrollado en el editorial:

“Hace pocos días escuchábamos por una determinada emisora anunciar a un director ‘el más brillante de América’. Y la verdad es que en un continente como el nuestro, tan pródigo en figuras que honran a la música en sus expresiones más altas, adjudicar ese título a un modesto director de jazz resulta, más que absurdo, cómico”.

144

En este ejemplo paradigmático se puede observar un fenómeno de expansión, una figura de exageración:

“Muchas veces hemos levantado nuestra voz frente al avance de esos títulos que carecen de toda consistencia. Al artista, cualquiera sea su talento, los títulos se los dan crítica y público”.

Es decir, que sólo hay dos lugares que tienen la autoridad legítima para decidir sobre la calidad y la performance de los músicos: la crítica y el público. Pero, por otro lado, no se aclara cuál es el criterio por el que se puede aceptar de estos expertos su evaluación; en qué punto podemos encontrar una simple y adecuada evaluación y en qué medida sería sobrevaloración.

Las fotografías de artistas firmando contratos o al lado de sus micrófonos desde los estudios en los que salen en vivo presentan adjetivos que, si bien son superlativos, por ser comentarios de un evento mayor y al estar ubicados en forma de epígrafes o recuadros que acompañan las imágenes, parecen tener menor “fuerza”. Por ejemplo, en el número del 18/3/44 en *Radiolandia*, se puede ver debajo del título: “Figuras radiales de prestigio”, una fotografía de cuatro hombres de traje y corbata junto a un recuadro que los describe:

“El cantor Oscar Alonso y Miguel Caló con su orquesta típica significan dos de las mayores atracciones del momento en programas de Radio Belgrano. Con ellos el cantor de Caló, Raúl Iriarte, y el animador Daniel Rodríguez, antes de una de sus audiciones”.

Otro ejemplo donde se dan operaciones de adjunción es en Radiolandia -4/6/50: "Brillante retorno del maestro Canaro"- . Allí se observa una fotografía de tres hombres junto a un micrófono de LR3. En el epígrafe se lee:

"Francisco Canaro, el más prestigioso de los cultores de la música popular, ha vuelto a Radio Belgrano, iniciando un nuevo ciclo en su dilatada y triunfal trayectoria. El autor de tantos éxitos se presenta los martes y viernes, a las 20, y en los bailables de dicha emisora, con su orquesta y sus cantores Arenas y Alonso".

También se da este procedimiento textual en el caso de los artistas junto con sus instrumentos y frente al público que asiste a verlo en su show radial al aire. "Charles Wilson: una nota artística en la red de Splendid". Se ve una fotografía de un artista tocando el piano con un gran público sentado a sus espaldas, oyendo la melodía. El texto dice:

"El extraordinario organista Charles Wilson, que cumple un ciclo de conciertos auspiciados por Aerolíneas Argentinas los lunes y viernes, a las 22.30hs., por Radio Splendid, señala una de las notas artísticas de mejor calidad en el momento radial. A sus conciertos asiste mucho público, que noche a noche le premia con sostenidas ovaciones".

145

En este caso, entonces, hay otra contradicción como las que apuntaba más arriba. La calidad radial pretendida y exigida desde lo que podríamos denominar como *el tribunal ético de las revistas especializadas* es señalada en este ejemplo como un logro del organista y de la emisora que lo presenta ante el público que lo aclama. Entonces se da el juego perfecto que consideran estas editoriales: los títulos deben ser otorgados por público y crítica. Esto se cumple aquí. Pero también se cumple con la calidad artística. Y esto es lo que se promulgaba desde "el tribunal" como una de las faltas más graves y evidentes del sistema de radiodifusión del momento.

La música grabada despide a los shows en vivo y se queda con el espacio radial

Ya entrada la década del '50, estos editoriales (que criticaban a los artistas por la falta de calidad, originalidad y otras carencias ya explicitadas) cambiaron su postura y comenzaron a apoyar a los artistas, dejando un poco de lado la queja y las exigencias para introducir una defensa a favor de los hombres y en contra de las maquinarias. Para poder explicar esta transformación necesitábamos definir cómo era la dinámica de la radio en aquellos años. Algunos roles empezaban a expandirse, surgían otros nuevos, y algunos hasta desaparecían o reencarnaban dentro de otros.

Uno de los personajes que comenzó a destacarse en la programación radial fue la figura del disc-jockey. Llegando a la década del 50, las revistas musicales informaban que locutores o conductores de radio comenzaron a pasar música con discos grabados, aunque esto se convirtió en una conducta sistemática y generalizada recién a fines de la década. La explicación que se daba era la de la

necesidad de cubrir el espacio que dejaba algún músico o alguna orquesta que debía asistir a presentar su show en vivo y por uno u otro motivo no lograba concretar su obligación.

“La radio de entonces funcionaba en base a números vivos. Casi no se usaban discos, las radios no tenían discotecas. Pero en las emisoras se empezó a notar que los domingos a la mañana, los artistas y las orquestas contratados acostumbraban a faltar o a llegar con atraso a sus actuaciones. Por trabajo, los artistas se acostaban muy tarde los sábados a la noche. Y entonces se aconsejaba tener unos cuantos discos preparados. Hasta que un domingo lo que tanto se temía ocurrió: un artista faltó y tuve que apelar a los discos”

decía Manuel María Rodríguez Luque (pasador y comentarista de discos en Radio Belgrano en 1942) en una entrevista de la revista Gente en 1972 (ULANOVSKY Y MERKIN 2004).

Algunos trabajadores de la radio veían la incorporación de música grabada como una herramienta que facilitaba la tarea cotidiana.

“También los musicalizadores vieron aliviada su tarea a partir de las nuevas tecnologías, Jorge Trejo, jefe de la discoteca recuerda ‘usábamos tres tipos de discos, el de pasta que merecía el mejor de los cuidados dado su peso y su fragilidad; luego en los 60 se produjo la llegada del vinilo cuyo material era más flexible, más finito, se podía estibar de otra manera, mejorar el tratamiento con el cuidado respectivo; apareció el disco simple en sus distintas revoluciones 45 y después de 33 y luego se masificó el long play que tenía entre 12 y 15 temas ya nos facilitaba mucho el tema de las selecciones musicales ya que venían varios intérpretes distintos en un mismo long play” (PAULI, 2005).

146

En cambio, las revistas especializadas comenzaron la ofensiva al disco en su calidad de máquina, en contraposición de la artística labor humana. Veamos el ejemplo en el editorial de Radiolandia del 20 de febrero de 1959: “Y la radio, ¿qué?”.

“La presencia de los discos se hace cada vez mayor. La música en vivo va cediendo espacio cada día más a la música grabada y esto es producto de crítica y de señal de decadencia y disminución de calidad radial. Este editorial plantea que, a pesar, de haber sido críticos durante tanto tiempo por la falta de calidad, creatividad y de iniciativa que se notaba en los programas radiales, siempre ha sido mejor la presencia de estos con personas de carne y hueso que sabían llevar sus conciertos en vivo a la utilización de las grabaciones sin animación”.

“Con discos y ‘reellenos’, la radio va camino de su decadencia. ¿No es ello digno de lamentarse en nombre de millones de radioescuchas que en vano buscan audiciones realmente atrayentes?”

Reconocen que su papel de críticos, jueces, moralistas, los llevó a exigir mucho y denostar más aún, pero ahora, con el avance cada vez mayor de lo técnico, quieren hacer prevalecer el papel del hombre frente a la máquina. Se prefiere así el error humano al avance de la máquina, a la que no se le puede exigir profesionalidad o creatividad por ejemplo, que sí se le pueden pedir al hombre.

“...durante varios años, tanto el público como la crítica terminan por aceptar al disco pero sólo como excepción, fundamentada en que el intérprete no puede actuar en vivo porque reside en otros países o porque ha muerto. Los editores de discos, por su parte, desde los primeros pasos del quehacer radiofónico lucharon contra su difusión radial”. (GALLO 2001: 254)

147

Esto nos muestra que los editoriales modifican por completo su postura hacia los artistas y, luego de todos los aspectos negativos que encontraban en su performance y en el funcionamiento del sistema radiofónico, nos encontramos con una revalorización de ambos actores, bajo el supuesto de que sólo se puede hablar de arte cuando se trata de una intervención humana.

Muy a pesar de ciertos sectores miembros de este ámbito, los discos comienzan a tener cada vez más espacio en la programación, hasta que la cantidad de shows en vivo que ofrecen las emisoras es casi nula.

La figuración de la actividad profesional

El conjunto de figuraciones que realizan las revistas especializadas y hemos analizado hasta aquí, está centrado en el cantante en su papel de artista. Pero en los editoriales y notas que fueron seleccionadas para este trabajo hay además otra figuración: la del cantante como trabajador que, a su vez, está representado por el gremio de los músicos.

En una edición de la revista *Cantando*, se pone especial acento en una política salarial que se corresponda con la actividad profesional que llevan a cabo los artistas de la música. El tono que se utiliza para hablar acerca de los problemas que están sucediendo en este ambiente laboral tan particular y, por eso, tal vez, tan difícil para establecer una legislación correcta, es un tono afirmativo, tenaz, y portavoz de justicia. Pero lo que podemos leer con más fuerza aún es la necesidad de que las orquestas correspondan sus pedidos con devoluciones de estilos dignos de ser denominados artísticos. Es decir, otra vez de manera algo ambigua, parece que la revista se ubica del lado de los trabajadores con sus luchas, pero luego lo que hace es volver a exigir verdadero arte y calidad como precondition de los reclamos laborales. Un ejemplo donde se plasma esta realidad lo vemos en el informe central de *Cantando* del 10/12/57: “Nuestras orquestas deben tener un estilo personal”:

“En este preciso instante en que se discuten mejoras, en que cada músico reclama con justicia un sueldo honorable que le permita mantenerse en el nivel necesario por su desenvolvimiento social, los directores artísticos de las emisoras, las casas grabadoras, de

los estudios, tienen la responsabilidad de concretar, conjuntamente con la concesión de mejoras, que las orquestas típicas tengan elementos propios, estilo definido y un repertorio en constante renovación. Esa responsabilidad es grande, porque permitirá reflejar el afán de superación y el criterio selectivo necesario para que pueda interesar al público. El músico, maestro en su oficio, tiene el derecho de exigir a que se reconozca su especialización en la materia, percibiendo una remuneración de acuerdo a su esfuerzo y al nivel de vida. Pero también los responsables tienen el derecho de exigir, en beneficio de la calidad artística”.

Un mes antes podemos ver en *Radiolandia* un poco más acerca del panorama que se presentaba en cuanto al conflicto sindical. El problema mayor para las programaciones radiales es que esta pelea de intereses afectaba directamente a la actividad diaria de las emisoras.

“Conflicto en radio”, editorial del 1/11/57: Los músicos de las orquestas comenzaron a ver incrementados sus salarios, a consecuencia de convenios, y los directores aspiraban a trasladarlos a los presupuestos de las emisoras. Pero éstas se negaron. Así comienza un conflicto que pone en jaque las presentaciones en vivo de las orquestas y de los artistas en los shows musicales y poco a poco las emisoras se ven obligadas a recurrir cada vez más a la utilización de la música grabada para poder completar su programación con regularidad y normalidad.

148

Las radioemisoras se negaron a aceptar esos nuevos presupuestos y entonces se planteó el conflicto, siendo sustituidas las orquestas por grabaciones. Bailables, audiciones de extraordinaria importancia, en ese caso, vieron eliminados a sus auténticos centros de interés, sustituyéndose por el socorrido expediente del disco, que si ya tenía una abrumadora proporción mayoritaria en el medio radial, gana, inclusive en estos momentos, programas ubicados en espacios centrales de los que había sido eliminado muchísimos años atrás”.

Esta vez, desde la revista se defiende una vez más a los músicos. Pero aquí los extremos en juego son el vivo contra el grabado. Es decir, se aboga por los derechos de los artistas, ya que, con todos los errores y falencias que se les adjudican, siempre serán bienvenidos, incluso preferidos por los críticos antes que el reinado del disco. El argumento otra vez es que el disco grabado es una máquina, un resultado del triunfo de lo técnico sobre lo humano y lo mercantil o comercial versus lo artesanal, lo artístico, lo único. En cada reproducción el disco otorga lo mismo, es la repetición exacta de los temas que una vez grabaron los artistas en un estudio. En cambio, cada vez que un solista o una orquesta se presentan en un programa en vivo y en directo, suenan quizás parecido pero nunca igual a la vez anterior o la siguiente. Eso es lo que le da el toque de lo humano, de lo creativo, por oposición a lo generado en serie a través de los avances técnicos.

Entonces, estos músicos —que cuando promediaba la década del '40 tenían una presentación tras otra—, hacia finales de los '50 y comienzos de los '60, tendrían que comenzar a luchar por reivindicaciones salariales, competencia con el favoritismo de las emisoras por lo extranjero en lugar de lo nacional y popular (que había ocupado el lugar hegemónico todo este tiempo), etc.

Tal es así, que en mayo de 1961, en la revista *Cantando*, una de las figuras más importantes del tango y la música nacional, como lo era Alfredo Gobbi, puso en el centro de la escena una serie de cuestiones que, a pesar de su fuerza, no consiguieron permanecer en una esfera de debate real dentro del campo profesional ni alcanzaron éxito con las autoridades correspondientes.

Gobbi planteaba que la situación del momento era bastante ingrata para los artistas locales y que se veían disminuidos, con menor cantidad de recursos y medios, en comparación a los extranjeros que venían a nuestra tierra a ganar mayores sueldos. Los editores se beneficiaban con el 50% sobre plazas extranjeras y por eso imponían esa música igual que las grabaciones. La propuesta era la siguiente:

- > Menores impuestos sobre locales y clubes donde puede haber números musicales autóctonos.
- > Mayor creación de fuentes de trabajo por parte del Estado: con un 20% de los cines de la capital que contrataran orquestas, estaría resuelto el problema de la desocupación de los músicos.
- > Mayor legislación para el número en vivo.
- > Prohibir la difusión del disco de manera desproporcionada.

149

Por un lado, vemos que al haber diferentes tipos de trabajadores de la música (locutores, técnicos, cantantes), los conflictos pueden ser particulares de cada sector, y, a su vez, generalizados en cuanto a que involucran al estado general del sistema radiofónico del momento. En este sentido, los trabajadores de la radio contaban con el apoyo de la crítica profesional. Por otro lado, el respaldo de los críticos se da no sólo en relación con la figuración del músico como trabajador sino respecto de una competencia de mecanismos en la que termina imperando el dispositivo discográfico. Pero en términos de tomar partido por uno de estos dos competidores, los críticos se quedan del lado del quehacer del hombre con todas las cualidades que su actividad conlleva.

Para comprender la profundidad de estos pares opuestos tomemos el caso que se dio en el campo de la fotografía. Uno de los puntos más fuertes y que generaba grandes discrepancias era si la fotografía podía o no ser considerada como un arte. Aquellos que sostenían que era algo industrial, decían que hacía peligrar al verdadero arte. Entendían que su característica principal era su técnica de reproducción mecánica. Ella posibilitaba el acceso a un número masivo de personas, y eso mismo ponía en peligro el aura de la obra originaria. Por ejemplo, Charles Baudelaire expuso en varios de sus escritos y en presentaciones públicas en los salones donde se reunían literatos y pintores su postura hostil a considerar a la fotografía como un arte. Decía que este descubrimiento, la “trivial imagen sobre un trozo de metal”, era una amenaza para la pintura:

“Si se permite a la fotografía suplir al arte en alguna de sus funciones, bien pronto lo habrá suplantado o corrompido por completo, gracias a la alianza natural que encontrará en la estupidez de la multitud. [...] Es pues preciso que vuelva a su verdadero deber, que es el de servir como criada a las ciencias y a las artes”.

(BAUDELAIRE, 1988 [1859])

Estos presupuestos tienen una estrecha vinculación con los que observamos respecto del disco. Es decir, éste es producción de una industria en la que intervienen actores que anteriormente no eran los protagonistas de la escena (casa discográfica, representantes de artistas).

En el caso del disco su reproducción ilimitada atenta de la misma manera contra el aura del tema original, que se canta de manera única en la presentación. También encontramos similitud en el caso del acceso masivo. La transmisión radial es masiva, la que es limitada es la asistencia en vivo y en directo desde el estudio. Entonces el disco que se vende en todas las casas discográficas y que cualquiera puede disfrutar desde su hogar implica un consumo homogéneo que no se producía con el show en vivo y en directo. Si sucedía con la transmisión de ese show hacia los hogares, la diferencia es que esa transmisión nunca sería igual.

Conclusiones

En los veinte años que tomamos para analizar el pasaje en la radio de la música en vivo a la música grabada, no sólo cambia la modalidad de funcionamiento que se da al interior del medio sino también la posición que toma la crítica especializada. En un primer momento, que comienza en la década de 1940, la figuración de los artistas y de las radioemisoras está cargada de juicios de valor y sentencias acerca del *deber ser* por parte de las críticas de las publicaciones especializadas. Pero hacia fines de los '50 esto empieza a revertirse. Un segundo momento, en el que el disco termina por ganar el espacio de las radioemisoras en Buenos Aires, es visto por la crítica como una decepción, como un fracaso en términos de que ya no se trata de arte. Lo que está defendiendo la crítica, de la misma manera que lo hizo en su momento con la fotografía, es lo artístico entendido como obra única e irreplicable.

150

De esta manera, para la crítica profesional la radio cambia su estatuto, ya que no se trata de allí en adelante de un objeto artístico sino que son los procesos industriales los que prevalecen, la repetición sobre la unicidad entendida ésta como sinónimo de lo genuino, de lo que se puede considerar como arte verdadero.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDELAIRE, CH. (1859): "El público moderno y la fotografía", en *Curiosidades estéticas*, Madrid, Júcar, 1988.

BENJAMIN, W. (1988): "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989.

CONSTANTINI, G. (2003): "Las tres revoluciones del registro sonoro", en *Figuraciones 1-2. Memoria del arte. Memoria de los medios*. Asunto Impreso Ediciones. IUNA. Área de Crítica de Arte.

FERNÁNDEZ, J. L. (1997). *Los lenguajes de la radio*. Buenos Aires: Atuel.

----- (2004) *Imágenes impresas de los medios de sonido*. Actas IV

Congreso de la asociación internacional de semiótica. Lyon.

FRATICELLI, D. (2000): "El cassette: la condensación de dos dispositivos".

-----, MENDOZA, MARÍA DE LOS ANGELES; TEMPERLEY, SUSANA (2002): "Del telegraphone al grabador de cassettes. Breve cronología de la grabación magnética de sonido".

- GALLO, R. (2001): *La radio. Ese mundo tan sonoro*. Volumen II. Buenos Aires, editorial Corregidor.
- GONZÁLEZ, B. Y LAPUENTE, M. (2002): "Escenas de la radio en los años 30: los shows de música en vivo y su inserción en la vida cotidiana de la época" en *La construcción de lo radiofónico*. Director: José Luis Fernández. La Crujía. Buenos Aires. 2008.
- GONZÁLEZ, J. P. (2000): "El canto mediatizado: breve historia de la llegada del cantante a nuestra casa", en *Revista musical chilena* v.54 n.194, Santiago de Chile.
- MAGLI, P. (2002): "Para una semiótica del lenguaje gestual", en revista *de Signis*, 3, Los gestos Sentidos y prácticas, Fels- Gedisa, Barcelona, oct. 2002.
- PARDO SALGADO, C. (1999): La sensibilidad de la máquina: el circuito sonoro: <http://webpages.ull.es/users/reacto/pg/n1/3.htm>
- PAULI, M. C. (2005) "Tecnología y trabajo, dinámica de los cambios en LS11 Radio Provincia de Bs As". Trabajo presentado para el VII congreso REDCOM (junio 2005) Institución: Facultad de Periodismo y Comunicación Social. UNLP
- TRAVESA, O. (1997): *Cuerpos de papel. Figuraciones del cuerpo en la prensa 1918-1940*. Barcelona, editorial Gedisa.
- ULANOVSKY, C. Y MERKIN, M. (2002): *Días de radio (1920-1959): historia de los medios de comunicación en la Argentina*, Editorial Emecé.
- VIDELA, S. (2005): "Un fragmento de visualidad de la música III: la comunicación gráfica de las compañías discográficas. Ubacyt S135 actas del III Coloquio Nacional de Investigadores en estudios del discurso 2005.

CORPUS DE REVISTAS

- (1944) Buenos Aires, Revista *Radiolandia*, n° 835, 18 de marzo y n° 862, 23 de septiembre.
- (1948) Buenos Aires, Revista *Antena*, n° 905, 29 de junio.
- (1950) Buenos Aires, Revista *Radiolandia*, n° 1155 y 1158, 4 y 24 de junio.
- (1951) Buenos Aires, Revista *Radiolandia*, n° 1190, 3 de febrero.
- (1952) Buenos Aires, Revista *Radiolandia*, n° 1263, 28 de junio.
- (1957) Buenos Aires, Revista *Radiolandia*, n° 1536, 1° de noviembre.
- (1959) Buenos Aires, Revista *Radiolandia*, n° 1604, 20 de febrero.
- (1966) Buenos Aires, Revista *Radiolandia*, n° 1971, 22 de abril y n°1982, 8 de julio.
- (1957) Buenos Aires, Revista *Cantando*, n° 36, 10 de diciembre.
- (1961) Buenos Aires, Revista *Cantando*, n° 214, 9 de mayo.