

8. De cómo un medio puede ver a otro: la *audiovisualidad* de la radio en los comienzos del cine sonoro argentino

DOSSIER

CLAUDIA LÓPEZ
BARROS

Letra. Imagen. Sonido L.I.S. Ciudad mediatizada
Año IV, # 10, Segundo semestre 2013
Buenos Aires ARG | Págs. 108 a 119

108

En este trabajo¹ se analizan los primeros films sonoros realizados en Argentina que han abordado alguna faceta de la vida social de la radio en el período de su instalación masiva, en la década del '30.

Si bien la fotografía fue el primer lenguaje que proveyó de imágenes en la época inicial de la radio, consideramos de interés analizar cómo desde un medio audiovisual se da cuenta, en ese momento histórico, del mismo fenómeno.

A comienzos de la década del '30, el cine dejó de ser un entretenimiento de las clases más acomodadas para consolidarse masivamente. Con el cine sonoro la industria del cine argentino se convirtió en una de las más importantes de América.

Se ha realizado aquí un análisis de las películas de este período prolífico del cine argentino, atendiendo a aquellas en las que de alguna manera el medio radiofónico aparece. A lo largo de ese recorrido se presta especial atención a aquellos films que tematizan de manera directa al medio y lo *audiovisualizan*².

Palabras clave: radio – cine sonoro – década del '30

- 1 Este trabajo se inscribe en el marco de las investigaciones desarrolladas en el proyecto UBACyT: *Letra e Imagen del sonido. el periodismo gráfico y la comunicación institucional dedicados al teléfono, la radio y las técnicas fonográficas*, Director: José Luis Fernández.
- 2 Seguimos en este punto a Chion (1993) con respecto a la escena audiovisual que el cine plantea, no como una suma de imagen + sonido, sino como un entramado más complejo en el que la percepción visual y auditiva se conjugan e influyen una en la otra. Incluso corresponde hablar de *audiologovisualidad*, dado que nos encontramos con films en los que la palabra escrita no ha desaparecido, sino que ocupa en algunos de ellos, como por ejemplo en “Los muchachos de antes no usaban gomina”, en “Tango”, un lugar muy importante.

In this work, we analyze the first Argentinian sound films that had some relation with the social life of the radio in its massive development during the 30's.

It is true that in this period, radio first achieved image thanks to the photographic device, but we think it is important to understand how the motion picture industry was collaborating with the same phenomenon. At the beginning of the 30's, the motion picture industry was already being installed as a popular medium, and, with the appearance of sound films, Argentine productions would be one of the most important of America.

We analyze the films of this time period focusing in those that problematize the languages and life of radio and its associated social practices.

Key words: radio – sound films – thirties

Filmar la radio

En la década del '30 se registran en el cine argentino una serie de películas en las que la radio de algún modo se hace presente. Allí se distinguen, al menos, tres modos de referencialización³ del medio en su audiovisualización cinematográfica:

109

- > Un primer modo de referencialización que opera por contigüidad espacial y de pertenencia es aquel en el que el medio se muestra por medio de la estrella de radio, este es el caso por ejemplo de: "El caballo del pueblo" y "Noches de Buenos Aires", ambas del director Manuel Romero, estrenadas en el año 1935. Este modo apela a un saber por fuera de la diégesis del film (se reconoce a los actores y actrices como pertenecientes al mundo de la radio).
- > El segundo modo opera a través de la develación de los soportes técnicos de la radio y su carácter de medio (los géneros que se instalan y las prácticas de uso vinculadas al medio). Puede tratarse por ejemplo de una simple referencia en la que el medio se exhibe: en el film "Murió el sargento Laprida" (1937) de Tito Davison puede verse una antena y un estudio en el que se lee el cartel luminoso: "Transmite" y, acto seguido, la orquesta de Julio de Caro interpreta un tango. En este caso, además de la presencia del medio asistimos a la exhibición de un género paradigmático de la época: la transmisión en vivo de orquestas de tango. En otros casos se muestra una cierta práctica social, tal es el caso de "Tango" de Luis Moglia Barth, estrenada el 27 de abril de 1933. Se trata del primer film sonoro en Argentina que aún conserva ciertos rasgos formales del cine mudo (amplia presencia de carteles: "La milonga", "El Riachuelo", "El cafetín", etc.) sumada a una gestualización que hoy resulta excesiva pero que es característica del cine mudo. En este film se narra la historia de una muchacha del arrabal que desoye las palabras de un hombre que la quiere y se fuga con el guapo del barrio. En una escena catalítica de la película el profesor de una Academia de Tango se da vuelta y apaga la radio; deja de escucharse la canción y la clase se da por terminada. La radio aparece tan naturalizada en la escena que no requiere explicación adicional, y es mostrada además en una escena pública. En la radio, como es de esperar desde el título del film, se escucha un tango. Como veremos, la instalación del tango en la radio es un motivo recurrente en todos los films de esta época.

3 Agradezco la lectura atenta de Damián Fraticelli y sus aportes para la elaboración de la presente clasificación.

- > En el tercer modo la radio se presenta, con menor o mayor intensidad, como actante del relato: el medio ocupa alguna de las esferas de acción.

Estos tres modos de referencialización no son excluyentes, sino que pueden combinarse; esto parece ocurrir de manera especial en el tercer modo, en el que además de posicionarse como actante la radio se evidencia en sus artistas y en la mostración del medio (sea a través de su dispositivo técnico, sea en los géneros dominantes⁴ de ese momento).

Señalamos a continuación algunos ejemplos del tercer modo para ahondar luego en el análisis de aquellos films en los que la radio se instala como uno de los actantes protagónicos.

La película “RadioBar” (1936) de Manuel Romero, relata la historia de los empleados de una *boite* (cocteleros y camareras) que quieren ser artistas de radio.

“(Al Director de la radio que visita la *boite*) ¿Cómo va esa broadcasting? ¿Cuándo nos hace debutar? Nosotras cantamos a dúo.” [...]

“Nuestro porvenir está en la radio, muchachos”

Los personajes logran alcanzar su objetivo, pero por un traspié amoroso de una de las camareras todos abandonan la emisora. Es entonces la radio quien se traslada a la *boite* para emitir el programa desde donde están sus artistas.

110

Aparece aquí el tema del sueño de gloria por medio de la radio, (asunto que es tratado en 1934 por el film “Ídolos de la Radio”, sobre el que vamos a detenernos más adelante).

Otro tema que se instala y que luego insistirá en otros films, es la polémica entre el “arte” (entendido como manifestaciones artísticas de la denominada *alta cultura*, ligadas en el caso de la radio a la música lírica) versus la *cultura popular* (en la que se inscribe el tango). Una situación de este tipo es recreada por la actriz Olinda Bozán en “RadioBar” en la que, luego del fracaso artístico, aparece la queja sobre la falta de educación del pueblo que *sólo quiere tango*.

“El arte y la radio no pueden estar unidas” (se lamenta el personaje de Olinda Bozán).

Se observa además en este film una fuerte presencia del *speaker* (el locutor), personaje que va articulando la programación radial. Por otra parte, se nota un mínimo despliegue visual ya sea en el vestuario llamativo (una orquesta en la que están disfrazados de marineros) y en algunos de los números musicales en los que hay danza (tal es el caso de la rumba).

En “Melodías Porteñas” (1937), de Luis Moglia Barth, la radio es el escenario convocado por un film policial: una cantante de radio es secuestrada y los sospechosos se encuentran vinculados al medio (un anunciante, el director, el

4 Trabajamos desde el planteo teórico que Oscar Steimberg (1993: *Semiótica de los medios masivos*) realiza en relación con los géneros discursivos; en particular nos referimos al juego que pueden establecer ciertos géneros que ocupan un lugar de primacía en un determinado momento estilístico (Págs.76-79). En relación con el medio radiofónico y su sistema de géneros, el radioteatro parece ocupar un lugar dominante en la década que nos ocupa (1930). Sobre la dominancia de este género se puede consultar Ricardo Gallo: 2001, *La radio: ese mundo tan sonoro*, (Págs.155-178)

pianista). En el film Enrique Santos Discépolo interpreta al director de la emisora (“LZ16, Radio Moderna”), quien se encuentra muy preocupado por el bajo nivel de audiencia y la consecuente caída de los anunciantes. La radio se da a ver a través de los estudios donde la cantante actúa, la cabina de control, la ventana por la que un número limitado de público puede observar a la artista. En el despacho del director vemos un aparato receptor de radio y un micrófono. Se exhibe además una cierta sofisticación tecnológica, dado que en este despacho, junto al micrófono, vemos una consola que el mismo Discépolo maneja para intervenir en el programa que va al aire, dándole paso al locutor que va anunciando los avisos publicitarios desde los estudios.

En este film se muestra además una transmisión al aire libre: la fiesta aniversario de la radio. Ella se realiza en un parque en el que los jóvenes de la época, absolutamente infantilizados, juegan en las hamacas, subibajas, haciendo trencitos, mientras se suceden tangos melódicos interpretados por la orquesta y la cantante de turno.

El sensacionalismo y su afán de aumentar el nivel de audiencia de la radio es uno de los motivos temáticos del film. El director de la radio coloca un arma en el reloj del estudio que, en medio del tango que interpreta la cantante estrella de la emisora, efectúa de manera automática un disparo. La cantante cae desmayada, el director la secuestra diciendo que la lleva al hospital y luego pasa en vivo el interrogatorio que le hace la policía, avisos de salsa de tomate mediante, inventando una especie de parte informativo dramatizado en su carácter de único testigo del secuestro, cuestión que efectivamente logrará elevar los niveles de audiencia. Finalmente, cuando es descubierto, argumenta:

111

“Yo no he perdido a mis oyentes, he cumplido con mi obligación”. [...]

“Sentía la voz de millones de radioescuchas que me pedían con gestos suplicantes que secuestrara, que matara a Alicia Reiles (la cantante estrella de la radio)”.

Interesante, además de esta nota de sensacionalismo, señalar que el director, que es un hombre de la radio, *siente la voz* de los oyentes. La siente en el cuerpo al punto de obsesionarlo de tal manera que lo hace capaz de cometer un delito. En una de las escenas iniciales de la película el director dice:

“Es necesario sentir la presencia del oyente como una cosa tangible [...]”

Este film, aunque de manera lateral, se refiere a la voz como presencia del otro, una característica que posee la radio (al igual que el teléfono) que es la capacidad de transmitir una parte del cuerpo del otro: su voz⁵; aunque en este caso la escena se presenta invertida (la radio personificada en la figura de su director escucha la voz de sus oyentes).

El final ocurre con el arresto de Discépolo que grita:

“Todo por el oyente. Todo por el radioescucha. LZ16 Radio Moderna, la Broadcasting familiar y melodiosa”.

5 Sobre la presencia del cuerpo del emisor trabaja José Luis Fernández (1994) en “El retorno del cuerpo”, en *Los lenguajes de la radio* (Págs.38-40).

Este slogan evidencia al destinatario privilegiado de la radio en esa época: se le habla a la familia. Esta es una imagen que parece haber quedado impregnada como una foto en la memoria social sobre el medio (y este recuerdo excede el caso argentino): la típica imagen de la familia escuchando la radio (especialmente un radioteatro) sentada alrededor del aparato receptor, un mueble de importancia (una escena así puede encontrarse en “Días de Radio” de Woody Allen). Sin embargo, no es frecuente contar con este tipo de escenas en los films argentinos de la década del ‘30.

“Los muchachos de antes no usaba gomina” (1937), de Manuel Romero, ofrece una cita al lenguaje fotográfico: el inicio y cierre del film se desarrolla con un congelado símil foto de álbum familiar. Encontramos además, la presencia de la palabra escrita en carteles que van pasando como si fuera la lectura de un libro:

“Una evocación del Buenos Aires de antaño, de la naciente gran urbe moderna de principios de siglo [...]. Ese contraste entre la ciudad romántica de ayer y la metrópoli cosmopolita de hoy, es lo que hemos intentado destacar en este film puramente argentino”

Más allá del componente explícito de nacionalismo, la radio aparecerá vinculada a la “gran urbe moderna”. Su imagen surge cuando en el film se indica que transcurre el año 1936. Se ve el aparato radiofónico en la sala de la casa familiar y un amigo del protagonista le comenta que a esa hora (las 11 de la noche), por Radio Splendid, van a cantar un tango de su autoría. Encienden entonces la radio y ambos se quedan escuchando a la vera del aparato radiofónico. Con esta escena se ve instalada una imagen del estudio de la radio en la que está el intérprete del tango.

En general, dentro del ámbito familiar, el aparato radiofónico se encuentra ubicado en el espacio común de la sala. Las escuchas visualizadas suelen presentar una cierta privacidad, es común ver cómo el personaje o los personajes se acercan a la radio para escuchar y parecen quedarse como “pegados” al parlante⁶.

112

Ídolos de la Radio

Quizás la película más famosa de la época que ha tematizado el hacer de la radio haya sido “Ídolos de la Radio”. Estrenada el 24 de octubre de 1934, bajo la dirección de Eduardo Moreira, cuenta la vida de una familia compuesta por un abuelo y sus dos nietas que, ante el apremio económico, deciden vender la radio. En la venta una de ellas muestra cómo funciona el aparato sintonizando las distintas estaciones. Se oye y se muestra cómo se hace una novela radial, luego se pasa a un aviso publicitario y luego a la convocatoria para un concurso de cancionistas.

6 En este caso ese quedarse “pegados” no se vincula con una fascinación por la voz sino que se acercan a escuchar y es la letra de la canción la que provoca emoción (“Los muchachos de antes no usaban gomina”). El planteo de una situación similar puede encontrarse una década más tarde en el cine (1946) en “Adios Pampa Mía” del mismo director (Manuel Romero). En este film se plantea una importante diversificación de las escenas de escucha: en el hogar, en el bar, en el trabajo (unas planchadoras alrededor del aparato receptor), en una escena rural del estilo del fogón con la radio en el centro y en una boîte; en general se nota la mirada de los personajes hacia el aparato radiofónico.

“Señorita , ¿quiere Ud. ser célebre y ganar dinero? Inscríbese en el concurso de cancionistas que organiza esta emisión para seleccionar la Reina del Tango. Debutará en la gran fiesta de la radio. Transmite LR3 de Buenos Aires”.

Esta convocatoria frustra la venta del aparato radiofónico, ya que deciden que una de las hermanas se presente al concurso para tratar de ser una estrella de radio, cuestión que finalmente logra. El argumento gira alrededor de cómo una mujer joven puede alcanzar la fama incluyendo, claro, el romance con un cantante de radio ya consagrado.

A lo largo del film se va mostrando la “vida de la radio” desde la construcción y emisión de los distintos programas: fuerte presencia de cuarteos musicales humorísticos (por ejemplo un cuarteto vestido de frac blanco, mucha gestualización mientras cantan; otro dúo aparece caracterizado como el Gordo y el Flaco), se presentan los concursos de aficionados, la hora oficial, distintos musicales: uno folklórico, un fox-trot (Don Dean), un vals criollo, una romanza italiana parodiada por Olinda Bozán, el tango.

En un momento del relato el director de la radio recorre uno de los pasillos donde lo aguardan quienes quieren convertirse en estrellas radiales y van a ofrecerle sus talentos. En esta secuencia narrativa se hace mención del famoso radioteatro “Chispazos de tradición”.

113

En todos los casos puede verse al público mirando en vivo a los artistas frente al micrófono, ya sea en la sala que, a la manera del teatro, tiene butacas, ya sea a través de un pequeño ventanal. Se muestra además que los oyentes participan tanto por medio de los mensajes telefónicos como por el envío de cartas. Además, el público aparece también buscando los autógrafos de los astros de la radio.

A lo largo del desarrollo de la trama encontramos el combate entre la presentación de una radio cuyo mandato es el entretenimiento y una radio que debería educar en el “buen estilo” a la gente; esto se ve cristalizado en el duelo entre el tango versus la gran lírica. Pero esta lucha aparece de alguna manera diluida⁷, puesto que es tratada desde la parodia de la mano de la genial Olinda Bozán, quien canta una romanza que según el director de la emisora “seguro descompuso todos los aparatos de radio” desencadenando

Idolos de la Radio



Ada Falcón * Ignacio Corsini
Olinda Bozán * Tito Cusiardo * Pedro O. Valle

7 El cine recoge en este caso un debate social sobre la función de la radio (educar vs. entretener). Esta polémica es trabajada por Ximena Tobi en “El origen de la radio. De la radioafición a la radiodifusión”, en Fernández, José Luis (director): La construcción de lo radiofónico, Buenos Aires, La Crujía, 2008. Según la autora esa discusión surge y se mantiene con mayor fuerza durante la década del 20; a mediados de la década del 30, cuando el cine la trabaja puede hacerlo desde el humor dado que el entretenimiento ya ganó.

una serie de llamados telefónicos a la emisora por parte de los oyentes que llaman para burlarse de la cantante.

En esta película, el medio radiofónico se muestra a través de un recorrido por los distintos géneros más transitados de la época. Sin embargo, llama la atención que del amplio espectro de géneros que aparecen expuestos a lo largo del film, queden fuera casi por completo aquellos que se enmarcan dentro del discurso informativo; no se hace referencia ni a las noticias ni a las transmisiones deportivas; el único segmento “informativo” expuesto es la hora oficial.

Si bien se presentan momentos de la escucha, en líneas generales este film expone principalmente cómo es la vida de la radio desde la instancia de producción de los textos radiofónicos. Por otra parte, la radio se construye como radioemisión plena (FERNÁNDEZ:1994); esto es: el medio se evidencia como tal, lo que se recrea es un clima de radio otorgando imagen en movimiento a los artistas ya conocidos. En cierto modo, fragmentos de este film se asemejan a lo que hoy conocemos como los *backstage*; en este caso se devela, en parte, cómo se construyen los textos radiofónicos.

Posibilidades del dispositivo: “La fuga”

Resulta de interés, en nuestra decisión de rastrear la audiovisualidad de la radio, detenerse en “La fuga” de Luis Saslavsky, estrenada el 28 de julio de 1937⁸.

—El micrófono... pero, claro, la radio...

—¿la radio?

—Sintonizá todas las noches a las 11, cuando cante.
Todas las noches, a las once”.

Así resuelve Cora Moreno (Tita Merello) cómo pasarle la información a su amante, el personaje de Daniel Benítez, un contrabandista de joyas que necesita fugarse y aún no sabe dónde irá. Ella todas las noches canta un tango en la *boite* “El Olimpo” que es transmitido en vivo por la radio, y de esta manera le indica a su cómplice qué hacer para estar a resguardo de la policía.

Desde el lugar al que arriba para esconderse, haciéndose pasar por maestro rural, Daniel Benítez todas las noches se lleva la radio de la sala de la casa donde se hospeda a su habitación, para escuchar el tango que le canta su amada y así saber cómo proceder:

“Che campeón dejanos respirar y hacenos el favor de
quedarte donde estás”

“Quedate tranquilo, *quedate* en tu casa”.

8 Sobre las reflexiones acerca del dispositivo técnico tratamos de acompañar con los casos que aquí se analizan los aportes de José Luis Fernández (1994), que reflexiona sobre la pertinencia de la semiótica para trabajar este tema inscribiéndose en la línea de pensamiento sobre los bordes de la disciplina planteada por distintos caminos por Eliseo Verón y Christian Metz.

9 La obra de Saslavsky marcó un rumbo que el cine argentino desconocía en esa época: el film se desenvuelve en una sintaxis novedosa acompañado por una imagen que indicaba la capacidad artística del director y su concepción eminentemente visual del cine, aspecto no demasiado observado por los otros films aquí analizados. Se trata de un film mítico, desaparecido durante tres décadas, alabado en la época por su modernismo y sus experimentos de lenguaje cinematográfico de vanguardia.

Además de Benítez, escuchan el mensaje cifrado los compañeros de la banda para controlar y fiscalizar que la información que transmite Cora Moreno sea la adecuada.

El medio radiofónico se presenta como el único capaz de cumplir con el rol de ayudante de la protagonista: dadas las características de la trama se hace necesaria la comunicación y se encuentran vedados el teléfono, el telégrafo, el correo. Debido a la situación de vulnerabilidad del protagonista masculino no se cuenta con la posibilidad de respuesta (Benítez no puede comunicarse), y frente a ello el dispositivo técnico de la radio habilita la posibilidad discursiva adecuada: el mensaje en clave, enmascarado en las letras de cada tango, sale todas las noches al aire.

Una de las escenas nucleares de la película, posiblemente la más conmovedora, es aquella en la que Cora Moreno canta “La Promesa” para indicarle a Benítez que vuelva. Pero Cora obtiene la información gracias a su noviazgo con Robles, el policía a cargo de la investigación de Benítez. Robles descubre el juego y le pasa a Cora un dato falso. La banda alertada no llega a avisarle a Cora, que canta exultante:

“Volvé, volvé pa’l pago que todos te esperamos”.

Entonces uno de los mafiosos le pega un tiro a la cantante. Moribunda y en brazos de Robles, Cora pide el micrófono, para hablarle (ahora sin disfraces) a su amante. Primer plano de ella, primer plano del micrófono, se lo acercan y le dice:

“No es nada Daniel, no te preocupes, estoy bien, fue un accidente, pequeño, sabés y la gente se ha asustado”.

115



La escena de orden privado se abre paso y toma la escena pública. Mucho antes de iniciar la transmisión, del otro lado, Daniel se ha ido con Rosita, la hija del Director de la escuela. Se ve la imagen de la radio en la habitación vacía mientras se oye la voz de Cora: “Daniel”.

A lo largo del film la radio es construida desde la radio-transmisión (FERNÁNDEZ: 1994), esto es que la radio transmite un evento, en este caso el espectáculo musical de la *boite* “El Olimpo” y el espacio construido es el social. Pero en la escena del crimen se evidencia la figura de un receptor particular, podríamos decir de un *receptor textual individualizado*. En el texto se quiebra el modo transmisión, el espacio social construido por este modo se oculta y se pasa al modo soporte¹⁰ en

10 Retomamos la clasificación que plantea José Luis Fernández en Los lenguajes de la radio (1994) en cuanto a que son tres los tipos de espacios posibles construidos por la radio: uno el “mediático” al que llama “radioemisión”(en el que el medio se pone en evidencia), otro es el “social”, hablamos en este caso de “radiotransmisión”, externo al medio (es el caso de la transmisión del espectáculo desde la *boite*), y un espacio “cero”, al que denomina “radio-

el que un locutor individualizado (Cora Moreno) le habla específicamente a un receptor (Daniel Benítez). El resto de la audiencia que queda en un segundo plano, se transforma en testigo de la confesión de amor. Se construyen entonces dos tipos de receptores: la audiencia en general, que oye el tango cada noche, y un receptor particularizado que comparte la clave con la cantante: el personaje de Daniel Benítez, y también los integrantes de la banda que descifran a través de la letra del tango elegido el mensaje que indica la acción a seguir: “quedate en casa”; “quedate piola”, “volvé”.

Dos posiciones que se trabajan desde sus distintas condiciones de reconocimiento (VERÓN: 1987) aquellos discursos que restringen la lectura del texto en cuestión, el público en general leerá el texto (el tango) desde los discursos ligados al universo de lo musical, al estilo de la cantante, al ámbito del espectáculo; en cambio para Benítez y sus compañeros estos discursos dan un paso atrás en sus lecturas para descifrar el mensaje deteniéndose en la letra del tango a fin de obtener la información que necesitan. El mismo texto es leído en recepción desde condiciones de reconocimiento diferentes.

Las expresiones del medio: sus caras, sus discursos

A lo largo de este recorrido cinematográfico los distintos films mostraron diversas facetas del medio que es exhibido en tanto:

116

- > Soporte técnico
- > desde la instancia de emisión: encontramos imágenes de los estudios, el cartel que indica la transmisión; la antena, el micrófono (este último muy importante porque es la única imagen que liga a la radio en el caso de las transmisiones por fuera de los estudios, por ejemplo la transmisión desde la *boite* en “La Fuga” y en “RadioBar”).
- > desde la recepción: pueden observarse los aparatos receptores ubicados generalmente en la sala de la casa familiar.
- > Espectáculo: en varios de los films analizados aparecen los radioespectadores que concurren a los estudios para ver en vivo los números musicales que salen al aire;
- > Empresa: tal es el caso de “Radio-Bar” y “Melodías Porteñas” en los que se tematizan los problemas financieros de la emisora;
- > Lugar de trabajo: en “Ídolos de la Radio”, por ejemplo, se ve el quehacer del director a la vez que aparecen aquellos que ven a la radio como posible fuente de trabajo que traerá aparejada la fama y la popularidad por tratarse de un medio masivo y de esplendor.

La hegemonía del discurso del entretenimiento en la oferta radiofónica se presenta en primer lugar ligado a la música, principalmente en las escenas de las orquestas y los intérpretes de tangos y milongas, seguidas de aquellas en las que aparecen los distintos conjuntos musicales (que pueden tocar tanto jazz como fox-trot, o canción criolla, rumba, un vals criollo, etc.). Vinculados también a la esfera musical, en un segundo término, se presentan los conjuntos humorísticos (el humor pasa por la letra de las canciones pero también por la caracterización de los intérpretes y el uso de instrumentos extraños que producen nuevos sonidos, en general chillones o exageradamente graves o agudos).

soporte” en el que ninguna indicación espacial acompaña a la voz o a la música que se está transmitiendo.

Fuera del ámbito de lo musical, el género privilegiado dentro del entretenimiento que se hace presente en este recorrido fílmico, es el radioteatro. No sólo se hace referencia a uno de los más famosos de la época, “Chispazos de tradición”, sino que se lo parodia¹¹.

Además se muestra cómo se hace al aire un fragmento de radioteatro. En “Ídolos de la radio” presenciamos una secuencia de “La congoja de una madre” en la que vemos a una actriz lamentándose frente al micrófono mientras un actor llora como un niño, haciendo el papel de hijo, y encargándose además de ir realizando los ruidos pertinentes de acuerdo al guión.

En “Melodías porteñas” se hace referencia a la existencia del género dentro de la programación de la emisora criticando desde el humor el exceso melodramático al que puede llegar el género: el director de la radio pide acción, pasión para sus oyentes y el locutor le dice:

“En el episodio de hoy hay dos suicidios, un ahorcado, dos envenenamientos y una descuartizada”.

Esta exageración juega con los bordes del verosímil, plantea hasta dónde puede llegar el exceso sin quebrar las reglas del género.

El discurso publicitario se cuele por entremedio del devenir de sus compañeros, a veces como una interrupción que provoca suspenso, otras como un respiro en el relato:

117

“Iba yo llevando el cuerpo inerte de Alicia [...] cuando un automóvil no me da paso. Freno y se bajan del auto uno, no, dos, tres, cuatro hombres... “Señora, con los fideos, con los ravioles, con los capelettis, salsa Cirulia”. (“Melodías Porteñas”)

“Acaban Uds. de escuchar “La congoja de una madre o Cuando el dolor aprieta”, si le aprietan los zapatos compre calzado Doble X, es el mejor”. (“Ídolos de la Radio”)

El discurso informativo, tal como ha sido señalado, prácticamente no aparece. Encontramos la hora oficial y un discurso periodístico que se presenta vinculado a una noticia sensacionalista. El hecho de que solo aparezca representado en el cine el estilo de periodismo sensacionalista puede leerse, tal vez, como una crítica al medio. Por otra parte, dado que sabemos que en la época se efectuaban transmisiones de los partidos de fútbol y también de box y de turf, resulta llamativo que estas escenas hayan quedado silenciadas, no se hace siquiera mención a ninguna escena deportiva.

Develando el misterio: la radio desde la pantalla

Un concepto, un sonido y una imagen podrían sintetizar qué es la radio desde la perspectiva cinematográfica de la época: entretenimiento, los acordes de un tango y el micrófono.

11 Encontramos en “Ídolos de la radio” que Olinda Bozán y Tito Lusiardo se encuentran solos en uno de los estudios que en ese momento no está transmitiendo. Se paran frente al micrófono y comienzan a parodiar lo que podría ser una audición, en un momento Bozán dice “Ahora un poquito de tradición, habla tata grande”.

La radio despliega, en estos films, su capacidad de entretener, y deja especialmente en claro que se trata de alegrar y distraer a la familia. Dentro de esa esfera del entretenimiento un lugar destacado es el ocupado por las transmisiones musicales y, tal como se ha señalado, el tango reina por sobre sus congéneres. Radio y tango parecen en esta época una pareja feliz que provoca la envidia de los demás.

El ícono de la radio es sin dudas el micrófono. Imagen altamente privilegiada, tanto cuando está en uso como cuando aparece solo, se convierte en el símbolo del medio. La última toma de "Ídolos de la Radio" es la sombra de un micrófono con la palabra Fin sobreimpresa.

En "La Fuga" esta sinécdoque se presenta con fuerza: al pensar en la posibilidad de la radio la protagonista se refiere al medio como "el micrófono", luego le explica a su compañero que está hablando de la radio. Es trabajado además como objeto de deseo: en "Melodías Porteñas" el personaje de Rosita Contreras tiene la oportunidad de debutar en una audición, el locutor le dice "Juanita, el micrófono es suyo". Ella entonces se acerca y, embelesada, acaricia lentamente el micrófono antes de comenzar a cantar.

Ir al cine a ver cómo es la vida oculta de la radio; misterio sustentado en su carácter de medio sin imagen, un medio que puede "ver para contar" los acontecimientos, por ejemplo, pero que no puede dar a ver esos mismos sucesos. Lo que sí da a ver y con fuerza es la presencia imponente en la época (por las características y tamaño de los aparatos) de una parte de su dispositivo técnico: la radio entendida en tanto aparato receptor que ocupa un lugar de mueble importante y destacado dentro de la fisonomía de la sala de la casa. Es curioso notar que en el cine ocurre precisamente lo contrario. El cine da a ver y a oír el mundo (sea "real"/ documental, sea ficticio) y oculta prácticamente su dispositivo técnico. Vemos, a oscuras¹², solo la pantalla y la luz que se proyecta, pero no el proyector, hablamos en definitiva de los dispositivos técnicos y las distintas prácticas sociales relacionadas con uno y otro medio.

118

Supongamos por un momento que nos trasladamos a la década del '30 y vamos a ver (y a oír, claro) "Ídolos de la Radio", para saber cómo es el medio por dentro, cómo se mueven, qué gestos hacen esos artistas cuyas imágenes ya conocemos gracias a la fotografía. Sentados en la butaca, a oscuras, en la película transcurre la escena de un tango interpretado por Ada Falcón e Ignacio Corsini. Cerramos los ojos ¿Es como si estuviéramos escuchando la radio? Diríamos que no, si al menos tenemos en cuenta sus prácticas sociales más establecidas. En general no se va a un determinado lugar a escuchar radio, se lo hace dentro del hogar, en un medio de transporte, en el trabajo si lo permiten, etc. Y si en tal caso uno va a la radio a escuchar un programa (práctica que resulta infinitamente menor a las habituales pero que sin embargo, se mantiene hasta nuestros días) no cierra los ojos, va para ver y oír lo que comúnmente y cotidianamente sólo oye.

Frente a la mudez de la fotografía, que daba imagen a la radio a través, por ejemplo, de los retratos de los artistas, el cine es capaz de reconstruir la escena radiofónica del directo¹³.

12 Debemos a Christian Metz extensas e iluminadoras reflexiones sobre la práctica del ir al cine y la situación de espectación planteada por ese medio.

13 Umberto Eco (1985) en *Apocalípticos e integrados* habla de la "toma directa" como la característica de simultaneidad en las instancias de emisión, producción y recepción que poseen algunos medios masivos de comunicación (la radio, la televisión). Sobre la especificidad del directo en televisión pueden consultarse los últimos desarrollos de Mario Carlón (2004) *Sobre lo televisivo*, Buenos Aires, La crujía y (2006) *De lo cinematográfico a lo televisivo*, Buenos Aires, La crujía.

Ninguno de los films muestra escenas en las que la radio utilice programas grabados, todos son en vivo. Un medio, el cine, que no cuenta con esta posibilidad discursiva (la de la toma directa) logra reponerla en su comentario para la radio que la porta como una característica que la distingue de otros medios.

Es decir que, dadas las posibilidades y restricciones de sus respectivos dispositivos técnicos —el cinematográfico y el radiofónico— el primero intenta, pese a sus limitaciones (la no posibilidad del directo) dar cuenta del segundo. Y logra, por medio del relato audiovisual, representar la escena del “estar en vivo”, habitual en el quehacer del día a día de la radio. Aventuras de un medio que muestra a otro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CHION, M. (1993) *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, Paidós.
- FERNÁNDEZ, J. L. (1994) *Los lenguajes de la radio*, Buenos Aires, Atuel, Colección del Círculo.
- GALLO, R. (2001) *La radio, ese mundo tan sonoro*, Tomo II, *Los años 30*, Buenos Aires, Ed. Corregidor.
- METZ, C. (1976) *Psicoanálisis y cine (El significante imaginario)*, Barcelona, Gustavo Gili.
- STEIMBERG, OSCAR (1993) *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires, Atuel.
- ULANOVSKY, C. ET ALT. (1995) *Días de radio*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1995.
- VERÓN, E. (1987) *La Semiosis Social*, Barcelona, Gedisa.