

LA EXPANSIÓN DE LA MÚSICA GRABADA EN LAS RADIOS EL RESULTADO DE UNA TRANSICIÓN (1940-1960)¹

Yanina Berezán

Desde que nació la radio convivieron dos tipos de música: la música en vivo y la grabada. Pero, desde los inicios hubo un gran predominio de los shows en vivo en las radios, dejando en un segundo plano a los discos. Finalmente, hacia fines de los '50 se dieron profundos cambios al interior del contexto técnico y social que hicieron que la música grabada empiece a ocupar un lugar preponderante y termine por desplazar a la música en vivo de la escena radial en la década del '60.

El objetivo del presente trabajo es describir de qué manera se registró desde los metadiscursos -en un sector de revistas- el desplazamiento del músico en vivo por la música grabada hacia fines del '60 y, también, cómo se reconoció este desplazamiento. El análisis se realizó sobre las críticas musicales, notas y editoriales de revistas especializadas como Antena, Cantando, Radiofilm y Radiolandia de las décadas de 1940 a 1960.

Palabras clave: radios – show - artistas – disco

Introducción

Desde los comienzos de la radio siempre se emitió música grabada y música que se producía en vivo y en directo. Pero, a una década de su nacimiento, en 1930, comienza a experimentarse la presencia cada vez mayor de los shows musicales en vivo en las radios de la ciudad. 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”², fue tan marcada la intención de la radio de funcionar en relación al público, más allá del dispositivo tecnológico por el que se transmitía, 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 nos vamos a encontrar con que de estas dos maneras de

¹ Esta investigación se desarrolla en el marco del proyecto UBACyT S094, “Letra e imagen del sonido. La construcción mediática de la ciudad”. Director: José Luis Fernández.

² González, Betina y Lapuente, Mariano (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.

transmisión musical, la que conservaba el mayor espacio radial era la que se tocaba en vivo por los artistas, tanto locales como internacionales.

El músico realizaba shows en el estudio mismo de la radio y el público podía presenciarlo 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)³

A partir de la década de 1950 comienza a incrementarse el lugar otorgado a la música grabada en la programación radial. La utilización de discos es cada vez mayor y la presentación de los cantantes y sus grupos comienza a menguar. Así, ya en la década del 60 la música grabada desplaza a la música en vivo.

En la actualidad se dan algunos shows en la radio, con formatos muy diferentes 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.

Este gran desplazamiento de un tipo de transmisión musical por el otro, no fue abrupto sino que fue llevado a cabo al compás de otras transformaciones. En este trabajo intentamos explicar cómo fue figurado este pasaje desde los metadiscursos, 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. Este permitía pasar música al aire ya desde los inicios.

¿Cuáles son entonces los avances que permiten llegar al tipo de disco que se utilizaría a fines de la década del '50?

Lo primero es el fonógrafo de Thomas Edison en 1877. La misma voz que sale de un cuerpo humano es reproducida por un objeto técnico, también producto de un cuerpo humano. Así se puede establecer en un soporte técnico y aprovechar esas capacidades del dispositivo para guardar y reproducir aquello que se produce por vía fisiológica o natural.

Los gramófonos y los discos en goma laca allana el camino a fines del siglo XIX. Luego llegan los discos de acetato (de 78 RPM). En 1947 nace el disco vinilo 33 1/3 RPM (Long

³ Ibidem.

Play) que, por su solidez y amplia capacidad de registro, garantizada por la técnica microsurco, reduce el nivel de ruidos. Los años cincuenta son el momento en que mejora la calidad de sonido, lo que implicaría un gran cambio cualitativo en la radio. 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. Reaparece la FM y en su apoyo vienen otras novedades: transistor, Hi-Fi (alta fidelidad) y 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 alcanza un nuevo objetivo proponiendo el primer disco vinilo estereofónico.

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”. (Fratlicelli: 2000).

Fernández (2004) plantea que la grabación es un paso de 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.⁴

Gracias a estas posibilidades otorgadas por los dispositivos tecnológicos, las técnicas de grabado fueron adquiriendo cada vez mayor calidad y el show musical en vivo que supo tener su largo momento de gloria deja 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 radiales: la escucha del reproductor de radio desde las casas y la asistencia del público a las radios para disfrutar en vivo y en directo la presentación de los artistas, tanto solistas como en orquestas o bandas musicales⁵.

“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

⁴ Fernández, J. L. (2004) *Imágenes impresas de los medios de sonido*. Actas IV Congreso de la asociación internacional de semiótica. Lyon.

⁵ 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”.

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 que disfrutaban 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”.⁶

Radios de reconocida programación recibían a artistas de diferentes géneros. El tango, el folklore y, en menor medida, el jazz eran los que captaban la mayor franja horaria. (Este último género, el jazz, tuvo oscilaciones de menor a mayor participación, sin seguir una clara tendencia según los años).

Es importante destacar que la distribución edilicia de las emisoras también 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 cumplimentar los mismos requisitos exigidos a las salas de espectáculos”. (Ordenanza 7929; citada por Revista Sintonía N° 249; 27 de enero de 1938).⁷

Por ejemplo, Radio El Mundo, tenía artistas de importante relieve tanto nacionales como extranjeros, a los que solía dar marco la orquesta estable de la emisora, dirigida por el maestro Juan José Castro. LS 8 Radio Stentor contaba con estudios con dos salas de transmisión y un salón de actos con 160 butacas; el equipo transmisor se encontraba en Lomas del Mirador, conectado con la central por tres líneas de teléfono.

⁶ Gallo, Ricardo: La radio. Ese mundo tan sonoro. Volumen II. Buenos Aires, editorial Corregidor, 2001, p. 137.

⁷ Gallo, Ricardo: La radio. Ese mundo tan sonoro. Volumen II. Buenos Aires, editorial Corregidor, 2001, p. 139.

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 por el maestro Juan José Castro y de la que participaban 60 instrumentistas.⁸

Era tal la afluencia de artistas que del 44 al 49 casi se triplicó el porcentaje de cantantes, menos de diez años más tarde el porcentaje era menor al del origen⁹.

Esto quiere decir que la cantidad de shows en vivo comenzó a diezmar de manera muy notoria. De las dos modalidades que predominaban en la rutina del sistema radiofónico, una de ellas terminó funcionando como secundaria a la otra, las presentaciones en vivo ya no protagonizarían la escena del dial.

El espectáculo en vivo: cuerpo y aura.

El recorrido histórico que retomábamos al principio tiene como una de sus bases esta 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 aquél 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? Ese es el influjo del espectáculo. El despliegue del cuerpo.

Según Jesús González Requena (1988) en *El discurso televisivo*, en un show espectacular la vista es el sentido rey, por el que el sujeto se constituye en espectador. 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.

Las radios de la capital federal invitaban a sus oyentes a presenciar los shows de sus artistas favoritos. Estos eran transmitidos en vivo y en directo, a su vez, para aquellos que los escuchaban desde sus casas.

⁸ http://www.la-floresta.com.ar/documentos/por_el_eter.doc

⁹ 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 Guarani, entre tantos otros.

“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 posibilidad de una experiencia vivida como irrepetible. 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 típica 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 especialmente para la presentación. Además, ciertas estrellas generaban una corriente de seguidores en su público gracias a lo que transmitían con su música, su dedicación, su calidez, su actuación en escena.

Uno de los aspectos que incide en la relación entre el artista en vivo y su público es lo que puede transmitir aquél con su repertorio, así como con su performance, su gestualidad, sus movimientos en escena, que pueden disfrutarse (también) escuchando la música a través del disco.

“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).

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

En este caso comprobamos el efecto que puede generar la presentación de una estrella de Italia en el público femenino. Veamos cómo lo describe la nota de Radiolandia, del 28 de junio de 1952 titulada “Teddy Reno Actuará En Julio Por R. Splendid”:

“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”.¹⁰

¹⁰ El subrayado en el presente artículo está realizado por la autora.

El público podía identificarlos así como en las fotografías en las que salían en las revistas especializadas. Por ejemplo, en el caso de los artistas que recién empezaban su carrera y se daban a conocer o 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, como se denomina en el cine. La época de la que hablamos coincide con lo que se llamó “cine de oro argentino”. Uno de los elementos principales que se destacaban aquí era el funcionamiento del “star system”. Así como se suscitó en Hollywood varias décadas antes, en Argentina, actores como Zully Moreno o Arturo de Córdova representaban las figuras con las que el público identificaba al cine del momento. Los artistas ya consolidados, alternaban apariciones a modo de primeros planos con 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. A veces también se los representaba mediante dibujos, frente al micrófono de pie, en algunos editoriales de las revistas en cuestión.

Estos artistas eran portadores de una voz que entregaban a su público en cada presentación de manera solista o en dúos, bandas u orquestas. Con la invasión del disco en la programación, presenciamos la pérdida del efecto del cuerpo. En cierta forma esto tampoco podía vivenciarse por los oyentes que estaban en sus hogares con la radio encendida. Es decir que sólo el modo que funcionaba a través de la asistencia al show permitía estar frente a este cuerpo que se desplegaba en un escenario. Lo que sí compartían los dos tipos de escucha, tanto la de los oyentes frente a la orquesta en el estudio, como los que estaban en sus casas, era la experiencia aurática, totalmente opuesta a lo que comienza a suceder con la utilización de la música grabada.

Es Walter Benjamin (1989) el que nos introduce en 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”.¹¹

Las ausencias que Benjamín 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 el aura de ésta. El proceso es sintomático; su significación señala por encima del ámbito artístico. 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

¹¹ Benjamin Walter: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989.

presencia irrepitible. 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).

Cada presentación del artista en el escenario era única e irrepitible. El aquí y ahora, la existencia irrepitible del show que nunca se va a poder conseguir con lo grabado. Eso lo vuelve único, auténtico. Lo masivo, reproductible, 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 irrepitible | Show único e irrepitible | 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 cual 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 | 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. |

¹² Lo que se puede denominar Efecto Parlante podemos encontrarlo trabajado en investigaciones como la de Santiago Videla: “Del juguete sonoro al teatro en casa: los inicios del fonografismo en la ciudad de Buenos Aires”. XII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación. “*Nuevos escenarios y lenguajes convergentes*” Escuela de Comunicación Social – Facultad de Ciencia Política y RRII - Rosario 2008. <http://www.redcomunicacion.org/memorias/pdf/2008Viponencia%20videla,%20santiago%20ok.pdf> Allí dice: “la espectación frente a un parlante es absolutamente distinta de la que tiene lugar frente una orquesta en vivo”.

| | | |
|---|---|--|
| | referente a la situación de recepción en vivo. ¹² | |
| Posibilidad de improvisación | Posibilidad de improvisación | 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 esta lógica de diferencias podemos comprender algunos factores que completaban el panorama de la escena radial de ese entonces. Loailable en las radios 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 1958.¹³

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 como son los editorialistas de las revistas especializadas.

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 que es la radioemisora. Las revistas especializadas de la época se asumen, a través de sus críticas, el papel de un juez, tanto de esta institución como respecto de la figura del cantante o grupo musical.

¹³ 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.

Es por eso que de las críticas analizadas en Radiolandia, Cantando y Antena, podemos observar un tono moralista, acusador, revestido de la ética del profesional, sus autores son los educadores, los que saben cuáles son las necesidades del público y lo que es mejor para el desarrollo del dispositivo y del medio en general.

Una de las exigencias de la crítica hacia el sistema radiofónico imperante es la falta de creatividad, más bien similitudes entre los programas y sensación de cansancio para el oyente por la repetición y la falta de nivel de las orquestas que no pueden cumplir con las expectativas. Como se ve 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”.

Esto que vemos aquí tiene que ver también con una responsabilidad de las emisoras radiales hacia el receptor. Es decir no sólo se los culpa de estancamiento, de producir el agotamiento del oyente frente a la oferta radial, sino que hay algo de ética profesional, de establecer unos niveles mínimos que se correspondan con el derecho del público así como si fuera el de un consumidor de arte. Una responsabilidad por la calidad, pero también por el contenido.

En “Ausencia del sentido”, el editorialista de Radiolandia da cuenta de una situación que se planteó en vivo y en directo. En un programa se da a conocer la noticia de la muerte de un artista radial y en el programa siguiente se pasan unos programas grabados en los que el difunto era protagonista. Este suceso fue catalogado como de mal gusto y que podría causar reacciones “contraproducentes” en los oyentes.

De hecho toman el lugar del receptor diciendo que les 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”.

Del conjunto de editoriales y crónicas de revistas especializadas que fueron analizadas para este trabajo podemos decir que hay en general 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, podemos encontrarnos 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, llamado “Títulos excesivos” comprobamos este caso de crítica paradójica ya que, como es habitual, se señalan como perjudiciales ciertas actitudes de las radioemisoras o de sus protagonistas pero, de cierta forma, se acusa un comportamiento del que también son partícipes en Radiolandia, como otras revistas especializadas de esta adjetivación de las figuras de los cantantes, la excesiva ornamentación para presentar a los intérpretes.

Desde las revistas se sobredimensiona a los profesionales de la música, no sólo a través 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 es lo que 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”.

En este ejemplo paradigmático se puede observar un fenómeno de expansión, una figura de exageración que podemos denominar hipérbole ya que es una “exageración tal que se sale de la realidad”.¹⁴

“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 la medida o en qué nivel es el que se puede aceptar de estos expertos para calificar a los artistas. En qué punto podemos encontrar una simple y adecuada evaluación y en qué medida sería sobrevaloración.

¹⁴ <http://retorica.librodenotas.com/Recursos-estilisticos-semanticos/hiperbole>

En el caso de las fotografías de artistas firmando contratos o al lado de sus micrófonos desde los estudios en los que salen en vivo, la manera de hablar sobre ellos para ser menos impactante en el discurso quizás los adjetivos, si bien, son superlativos, parecen tener menor “fuerza” al ser epígrafes o recuadros que acompañan a las fotos o simplemente comentarios de un evento mayor.

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 construcción, de adjunción, que se agregan cosas es en Radiolandia – 4/6/50: “Brillante retorno del maestro Canaro”. Se ve la 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”.

En este caso, entonces, hay otra contradicción como las que apuntaba más arriba. La calidad radial tan pretendida y exigida desde lo que podríamos denominar como *el tribunal ético de las revistas especializadas* es señalado 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) cambian su postura y empiezan a apoyar a los artistas, dejando un poco de lado la queja y las exigencias a ultranza para comenzar una defensa en tanto que hombres de realización en contra de las maquinarias.

Para poder explicar esta transformación necesitamos también 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 daban cuenta, en algunas notas que locutores o conductores de radio bastante aislados empezaron a pasar música con discos grabados, sin convertirse en una conducta sistemática y generalizada hasta fines de la década, sino por la necesidad de cubrir el agujero 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 1972.¹⁵

Algunos trabajadores de la radio veían su incorporación 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

¹⁵ Ulanovsky, Carlos y Merkin, Marta: Días de radio (1920-1959): historia de los medios de comunicación en la Argentina, Editorial Emecé, 2004.

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).

Del lado opuesto, vemos que las revistas especializadas comienzan 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, apreciar poco pero ahora, con el avance cada vez mayor de lo técnico, quieren hacer prevalecer el papel del hombre frente a la máquina.

Se prefiere el error humano al avance de la máquina, a la que no se le puede exigir profesionalidad, creatividad, entre otros aspectos, 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”.¹⁶

Esta realidad 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 estos dos actores, como portadores de aspectos positivos.

Con lo cual de criticar la falta de creatividad, el estancamiento, la poca variedad en la oferta y el ensalzamiento desmedido de los artistas, los editoriales comienzan a rescatar que, los cantantes son presencias de personas de carne y hueso que sabían llevar sus conciertos en

¹⁶ Gallo, Ricardo: La radio. Ese mundo tan sonoro. Volumen II. Buenos Aires, editorial Corregidor, 2001, p. 254.

vivo, protagonistas de audiciones realmente atrayentes y que les daban la posibilidad de exigir calidad artística, considerando que su obra es un arte, producto de la labor humana.

Muy a pesar de cierta parte de los sectores que eran 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 llevamos analizado hasta aquí, está centrado en el cantante en su papel de artista. Pero en las editoriales y notas que fueron seleccionadas para este trabajo hay una figuración distinta, que tiene que ver con el 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 realizar una tarea de concientización 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, donde las características de este tono enunciativo se redoblan es hacia el final del texto, cuando se habla de 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 en la actividad diaria de las emisoras y, sobre todo, para lo que recibía el radioescucha, tanto en el estudio, como desde su casa, las dos vías que habían convivido durante este período.

“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.

“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. Lo que ocurre es que el disco grabado es una máquina, un resultado del triunfo de lo técnico sobre el humano para muchos críticos; muchos de los que ponían al disco del lado de lo comercial, de lo mercantil versus el artista que se lo podía asimilar más con lo artesanal, lo artístico, único. El disco cada vez que se reproduce nos 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, 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 lograr 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.

Entonces la propuesta de este artista 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.

Entonces, por un lado, vemos que, al haber diferentes tipos de trabajadores de la música (locutores, técnicos, cantantes), los conflictos pueden ser particulares en 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 como figuración del músico como trabajador sino 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, entre lo técnico como automático, maquínico y despojado del aura en contraposición a lo artístico, del lado de lo humano, los críticos se quedan del lado del quehacer del hombre con todas las cualidades que su actividad conllevaba.

Cuando leemos la definición de arte al estilo “técnico” sólo estamos entendiendo que la misma es una actividad en la cual se requiere habilidad y aprendizaje, pero el arte en sí mismo involucra muchas más características.¹⁷ Para comprender la profundidad de estos pares opuestos tomemos el caso que se dio en el campo de la fotografía.

En el debate por la fotografía se planteaban una serie de afirmaciones tajantes que iban en dirección de eliminar la ambigüedad de ciertas definiciones al interior del campo artístico e intelectual. Uno de los puntos más fuertes y que generaba grandes discrepancias era si la fotografía podía o no ser considerada como un arte.

Los que sostenían que era algo totalmente industrial decían que hacía peligrar a lo verdaderamente artístico por el riesgo de la invasión. Entendían que su característica principal era su técnica de reproducción mecánica. Esta misma posibilitaba el acceso a un número masivo de personas. Esto era lo que 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".¹⁸

Estos presupuestos tienen una estrecha vinculación con este análisis sobre el disco grabado. Es decir el disco es producción de la industria discográfica 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, lo 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 al que cualquiera puede disfrutar desde su hogar implica un consumo homogéneo para todos 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. Las condiciones de esa presentación nunca volvían a darse de la misma manera con

¹⁷ www.abcpedia.com/diccionario/definicion-arte.html

¹⁸ Baudelaire, Charles (1859): "Salón de 1859: El público moderno y la fotografía".

exactitud en completa oposición con lo que sucede con la reproducción infinita e ilimitada de la grabación.

Conclusiones.

En estos 20 años que tomamos para analizar un pasaje, no sólo cambia la modalidad de funcionamiento que se da al interior de lo radial 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 grandes juicios de valor y sentencias 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 irrepetible, que no da lugar ni a la producción en serie, ni a la pérdida del aura.

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

Bibliografía

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

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

FERNÁNDEZ, José Luis (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, Damián (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, Ricardo (2001): *La radio. Ese mundo tan sonoro*. Volumen II. Buenos Aires, editorial Corregidor.
- GONZÁLEZ, Betina y LAPUENTE, Mariano (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, Juan Pablo (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, Patricia (2002): “Para una semiótica del lenguaje gestual”, en revista De Signis, 3, Los gestos Sentidos y prácticas, Fels- Gedisa, Barcelona, oct. 2002.
- PARDO SALGADO, Carmen (1999): La sensibilidad de la máquina: el circuito sonoro: <http://webpages.ull.es/users/reacto/pg/n1/3.htm>
- PAULI, María Cristina (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
- TRAVERSA, Oscar (1997): *Cuerpos de papel. Figuraciones del cuerpo en la prensa 1918-1940*. Barcelona, editorial Gedisa.
- ULANOVSKY, Carlos y MERKIN, Marta (2002): *Días de radio (1920-1959): historia de los medios de comunicación en la Argentina*, Editorial Emecé.
- VIDELA, Santiago (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.