



LOS USOS DE LA HISTORIA EN LOS COMIENZOS DE LA RADIO ARGENTINA

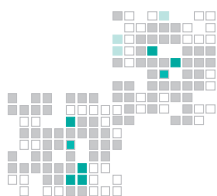
THE USES OF HISTORY IN THE BEGINNING OF ARGENTINE RADIO
OS USOS DA HISTÓRIA NO INÍCIO DO RÁDIO ARGENTINO

Sylvia Saítta

■ Doctora y Profesora Titular, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Investigadora Independiente de CONICET. El trabajo fue financiado por la Universidad de Buenos Aires. Programación Científica 2018-2020. Proyecto trienal UBACYT. Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani". Código 200201 701 00728BA.

■ E-mail: sylviasaitta@gmail.com

326



RESUMEN

En este trabajo, se reflexiona sobre los usos de la historia en la radio argentina de los años treinta, a través del estudio de las ficciones radiales que hicieron de los gauchos, el pasado histórico, el período de Juan Manuel de Rosas y los protagonistas del radioteatro nacional. Se considera que la irrupción y la permanencia del radioteatro histórico y criollista, se dan en el marco de la consolidación de las industrias transnacionales de la comunicación y pueden, por esto mismo, ser pensados en un amplio entramado discursivo que buscaban afianzar la identidad nacional.

PALABRAS CLAVE: RADIO ARGENTINA; RADIOTEATRO; HISTORIA ARGENTINA; HÉCTOR PEDRO BLOMBERG.

ABSTRACT

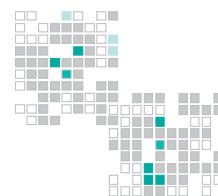
This paper proposes a reflection on the uses of history in the Argentine radio of the thirties through the study of the radio fictions that made the gauchos, the historical past, the period of Juan Manuel de Rosas and the personalities of history Argentina the great protagonists of the national radio theater. Its starting point considers that the irruption and permanence of the historical and criollista radio theater are within the framework of the consolidation of transnational communication industries and can be considered as a response that seeks to strengthen national identity.

KEY WORDS: ARGENTINE RADIO; RADIO THEATER; ARGENTINE HISTORY; HECTOR PEDRO BLOMBERG

RESUMO

Este artigo pondera sobre os usos da história na rádio argentina dos anos trinta, através do estudo das ficções radiofônicas que constituíram os gaúchos, o passado histórico, o período de Juan Manuel de Rosas e as personalidades da história Argentina os grandes protagonistas do teatro de rádio nacional. Seu ponto de partida considera que a irrupção e permanência do radiocomunicador histórico e criollista estão no marco da consolidação das indústrias de comunicação transnacionais e podem, portanto, ser consideradas como uma resposta que busca fortalecer a identidade nacional.

PALAVRAS-CHAVE: RÁDIO ARGENTINA; RÁDIO TEATRO; HISTÓRIA ARGENTINA; HECTOR PEDRO BLOMBERG



En este trabajo, se reflexiona sobre los usos de la historia en la radio argentina de los años treinta, a través del estudio de las ficciones radiales que hicieron de los gauchos, el pasado histórico, el período de Juan Manuel de Rosas y las personalidades de la historia argentina, los grandes protagonistas del radioteatro nacional. Su punto de partida considera que la irrupción y la permanencia del radioteatro histórico y criollista se dan en un momento de consolidación de las industrias transnacionales de la comunicación y pueden, por esto mismo, ser pensados en el marco de un amplio entramado discursivo que, en ese mismo período, en Argentina, buscaban afianzar la identidad nacional. Este estudio, en una primera hipótesis sostiene que estas ficciones radiales, junto con otras producciones populares, contribuyeron a la construcción de un imaginario histórico que desbordó los claustros académicos y los círculos especializados, y se consolidó después en las versiones históricas del cine en los años cuarenta. Su segunda hipótesis considera que los radioteatros pusieron en escena un uso imaginativo de las nuevas técnicas de comunicación y de las industrias culturales en la elaboración de tramas ficcionales, donde se vincularon nuevos proyectos técnicos con imágenes del pasado nacional, el revisionismo histórico y el nacionalismo cultural. Por último, entiende que estas ficciones radiales expresaron, en sede popular, los temas que estaban atravesando la discusión historiográfica y el debate político sobre la historia nacional de los años treinta. Para analizar estas cuestiones, el artículo se centra en *Bajo la Santa Federación* (1933), una producción radial que tuvo a Héctor Pedro Blomberg y Max Viale Paz como autores, a Enrique Maciel como compositor, y a Ignacio Corsini como cantor. Además, de revisar los vínculos entre los medios masivos, las industrias transnacionales de la comunicación y las identidades locales, retomando, en un punto, la hipótesis de Cecilia Gil Mariño

que sostiene que el sistema de producción de las industrias culturales de los años treinta cumplió un rol fundamental en la configuración de imágenes de la argentinidad de carácter moderno, popular y masivo, como parte de sus estrategias comerciales (Gil, 2015). Es precisamente en el marco del gran cambio que implicó la masificación de la radio, con la consecuente incorporación de una industria discográfica también en crecimiento, cuando los gauchos y las personalidades de la historia argentina se convirtieron en grandes protagonistas del radioteatro argentino.

1. Los antecedentes

En los comienzos del radioteatro argentino confluyeron tres grandes tradiciones nacionales: el criollismo, la novela histórica y el relato policial (Karush, 2013; Berman, 2013; Gil, 2015). Tres tradiciones que se actualizaron y reinventaron en la radio, a partir de un uso imaginativo de las nuevas técnicas de comunicación en cruce con procedimientos y temas provenientes del folletín sentimental, el relato de aventuras, el melodrama, el periodismo moderno y la novela negra.

Chispazos de tradición, de Andrés González Pulido, fue la primera audición seriada de la radio argentina y el gran suceso radial de la década (Berman, 2008 y 2010). No se trataba de un autor recién llegado al mundo del espectáculo: muy conocido por su obra *La costurerita* que dio aquel mal paso, inspirada en los poemas de Evaristo Carriego y puesta en escena por la casi totalidad de las compañías de género chico, González Pulido había dirigido las revistas *La Farsa*, *Pluma* y *Tinta* y *El Teatro Nacional*. Su primera labor para el micrófono fue en Radio Prieto, donde inauguró el género de comedias musicales. Pero en 1932, fue un suceso *Chispazos de tradición* diferente: “a los diez días de iniciado *Chispazos de Tradición* —reseña *Radiolandia* años después—, la cuadra donde estaba instalado Radio Belgrano desbordaba de público. Tanto que obstruía el

tráfico. Mujeres apiñadas para verlos de cerca, tocarlos, comprobar que era cierto que existían (...) Buenos Aires no hablaba de otra cosa (...) Más de tres años ininterrumpidos de un suceso nunca igualado, jamás igualado y que, probablemente, no se duplicará en otra oportunidad”.¹

Meses después, en 1933, comenzaron dos importantes emisiones: el radioteatro histórico Bajo la Santa Federación y el radioteatro policial Las aventuras de Carlos Norton: el pasado del Buenos Aires federal y rosista convivió con el presente vertiginoso de la ciudad moderna en dos sagas radioteatrales que se mantuvieron durante años en el dial. A diferencia de Chispazos de tradición, que fue denostada por la crítica contemporánea por anacrónica, inmoral, melodramática, de un gauchismo fetichista y de un falso nacionalismo, se trataba de dos audiciones que fueron elogiosamente reseñadas en diarios y revistas: sus autores supieron transponer, en otro lenguaje y con otra técnica, los mismos temas y estilos que los habían hecho conocidos y respetados en el medio periodístico. Mientras Héctor Pedro Blomberg llevó a la radio la continuación de su “ciclo federal” abierto en 1929 con su “Pulpera de Santa Lucía”, Jacinto Amenábar —seudónimo de Salvador Cordone— ya había escrito El crimen de la noche de bodas, novela policial publicada en Noticias Gráficas en 1933, con gran resonancia pública, Y tenía a su cargo, en el mismo vespertino, una columna diaria sobre el mundo del delito (Saïtta, 2016).

La “novela histórica radio-teatral” Bajo la Santa Federación, de Héctor Pedro Blomberg y Carlos Max Viale, comenzó a emitirse por Radio Nacional y Radio Porteña a mediados de junio de 1933. Es una de las principales piezas del juego de transposiciones genéricas y de escrituras en colaboración (o escrituras colectivas) que comienza un 22 de abril de 1929 con el vals “La pulpera de Santa Lucía” y el tango “La mazorquera de Mont-

serrat”, cuando Ignacio Corsini graba las letras de Blomberg musicalizadas por Enrique Maciel, que “vendieron la cantidad inusitada de 287.000 placas en breve tiempo. El agotamiento de la impresión de las matrices de las tomas que completaban el disco Nacional Odeón n° 18582, fue tan fugaz debido a la demanda de público, que Corsini volvió a repetir otras tres tomas discográficas (una al mes) y las otras dos el 19 de junio de 1929. Dos años más tarde, volvió a registrar otras tomas de La Pulpera” (Taboada, 2011).

En la letra de esas dos primeras canciones aparecen ya los personajes, escenarios y tramas amorosas de la mitología del Buenos Aires rosista que Blomberg reiterará obsesivamente en relatos, novelas y obras de teatro: las pulperas y mazorqueras de las parroquias de Santa Lucía y de Monserrat, con sus rejas con jazmines y patios con diamelas; los payadores federales y unitarios, los sargentos restauradores, las mujeres enamoradas de soldados de Rosas o de Lavalle. Comienza así el Ciclo Federal compuesto por letras de canciones, obras de teatro, narraciones cortas, poemas, cuentos, novelas, crónicas periodísticas que, entre ese 1929 y 1933, conformaron el entramado de textos, imágenes y sonidos sobre el que se asentó después el éxito del radioteatro Bajo la Santa Federación.

No se trataba de un tema nuevo para la literatura para el teatro del siglo veinte; había sido ya publicado en varios relatos de La Novela Semanal (Pierini, 2004) y representado en numerosas obras de teatro (Prieto, 1959; Roman, 2015). Pero lo que acontece entre 1929 y 1933 no tiene precedentes: en sólo cinco años, Blomberg escribió las letras de cinco canciones (“La guitarrera de San Nicolás” y “Tirana unitaria” en 1930; “La bordadora de San Telmo” y “Los jazmines de San Ignacio” en 1932; “La canción de Amalia” en 1933); tres libros de novelas históricas (La pulpera de Santa Lucía y otras novelas históricas, La mulata del Restaurador y La cantora de la Merced: un

¹ “Enluta a la radiotelefonía la desaparición de González Pulido”, *Radiolandia*, n° 454, 28 de noviembre de 1936; p. s/n.



total de catorce novelas cortas); varios poemas y relatos sobre el período rosista publicados en *Caras y Caretas*. En esos mismos años, se estrenaron seis obras de teatro: *La sangre de las guitarras* de Vicente G. Retta y Carlos Max Viale, basada en un relato de Héctor Pedro Blomberg”; *El candombe federal* de Carlos Schaefer Gallo; *La Mazorquera* de Monserra de Carlos Schaefer Gallo; *La pulpera de Santa Lucía* de Héctor Pedro Blomberg y Carlos Viale Paz; *La mulata del Restaurador* de Héctor Pedro Blomberg y Carlos Viale Paz; y *El niño Juancito Rosas* de Héctor Pedro Blomberg y Carlos Viale Paz. Y por fuera del circuito popular, el 17 de agosto de 1932 se estrenó, nada menos que en el Teatro Colón, *La sangre de las guitarras*, una ópera en tres actos de Constantino Gaito (música); Vicente Retta y Carlos Max Viale (libreto), basada en un relato de Héctor Pedro Blomberg. Como sostienen Foster y Lockhart, “received outstanding reviews, as much for the music as for the elegant staging and costumes that were meant to depict the period of Rosas. This was considered to be a culminating moment in national opera history” (1998, p. 131). Que el rosismo estaba en boga se termina de demostrar en septiembre de 1932 cuando la editorial Rovira reedita los cinco tomos de los Dramas de la tiranía, de Eduardo Gutiérrez, que habían sido publicados en *La Patria Argentina* en 1882.

El centro de esta constelación de teatro, música, ópera, radio (y muy poco después también el cine) es Héctor Pedro Blomberg, extremadamente conocido en su época y hoy sólo recordado por las letras de los valeses y tangos que cantó Ignacio Corsini musicalizados por Enrique Maciel. Fue escritor, periodista, dramaturgo, poeta y marinero. En los años veinte, publicó sus relatos en *La Novela Semanal*; fue cronista en el diario *Crítica*; escribió libros de lectura para el aula; fue el “cantor de los puertos y mares” y sus relatos sobre los bajos fondos fueron celebrados por los jóvenes del grupo de Boedo y publicados en ediciones populares: *Las puertas de Babel*, *A la deriva*,

Los habitantes del horizonte, *Los soñadores del bajo fondo*, *Naves*, *Los peregrinos de la espuma*, entre otros. Comenzó a escribir poemas y textos sobre el rosismo en *Caras y Caretas* ya a mediados de los años veinte, pero a partir de 1929, y durante casi una década, el rosismo fue su único tema. El entramado textual de novelas, crónicas y canciones reitera de modo obsesivo un mismo escenario, un mismo sistema de personajes, las mismas tramas sentimentales de amores difíciles o imposibles, el mismo trasfondo histórico. Es así como en los mismos años en que Jorge Luis Borges está concluyendo la construcción de su Buenos Aires en las orillas (Evaristo Carriego se publica en 1930), y Raúl Scalabrini Ortiz la está fundando en una esquina de Corrientes y Esmeralda (*El hombre que está solo y espera*, la “biblia porteña”, se publica en 1931), Blomberg recrea la mitología de la Buenos Aires rosista con todos sus elementos: payadores populares, mazorqueras, mujeres seducidas por los soldados de Rosas o de Lavalle, jóvenes unitarios enamorados de damas federales, sargentos restauradores, pulperas. Y la dulzura de Manuelita, las guitarras, los cielitos, los jazmines, las rejas y las diamelas. Y la prepotencia de doña María Josefa Ezcurra, la obsecuencia de pardos y mulatos, el despotismo de don Juan Manuel, la crueldad federal, la poesía unitaria. Y las voces que exclaman “¡Viva la Santa Federación, mueran los salvajes unitarios!”. En suma, el universo vívido, abigarrado y pintoresco de la ciudad de Buenos Aires, con su plebe, su élite dirigente, sus sirvientes.

Esta fascinación por lo popular urbano define la perspectiva de Blomberg. Antes de la zaga rosista —y en simultáneo con el mundo de puertos, naves y viajes— Blomberg se había dedicado a los bajos fondos de la ciudad en relatos que, publicados en el diario *Crítica* y compilados en los libros *Las puertas de Babel* y *Los habitantes del horizonte*, eran definidos por el mismo Blomberg como “relatos de la vida cosmopolita y miserable” que muestran



“la vida de las barriadas sórdidas y un tanto misteriosas de mi ciudad natal. De las penumbras del Paseo de Julio que yo, periodista curioso, frecuenté en los días de su apogeo (allá por 1915 y 1916); de los muelles, los callejones y los figones de la Boca del Riachuelo” (Blomberg, 1927, p. 11).

En los años treinta, como afirma el mismo Blomberg, hay una reconstrucción de ese mismo mundo popular y urbano pero de un siglo atrás: “En La mulata del Restaurador he intentado describir tipos y escenas eminentemente populares, como digo al principio de este prefacio, apartándome de la trillada ruta de los idilios unitarios y evitando los relatos de sangre, tan caros a los folletinistas de antaño, como el célebre y fecundo Eduardo Gutiérrez, que escribió páginas de admirable realidad entre sus truculentos episodios” (Blomberg, 1932, p. 10). Es la Buenos Aires de Rosas, la ciudad de don Juan Manuel.

El principal rasgo, señalado por Blomberg en prólogos y entrevistas, y reiterado en reseñas bibliográficas y comentarios críticos, es la investigación previa a la ficción. Si antes Blomberg salía a la calle para contar sus relatos urbanos, ahora se sumerge en archivos y bibliotecas. Porque investiga, escribe: “La lectura frecuente de periódicos y papeles de la época, me alentó a revivir en las páginas de La mulata del Restaurador algunos aspectos y tipos de la vida popular en Buenos Aires durante el célebre año de 1840” (Blomberg, 1932, p. 8). Y porque escribe, exhibe sus fuentes: el diario Gaceta Mercantil, que apareció en Buenos Aires durante el gobierno de Rosas; los Índices y Archivos de la Policía, las evocaciones de los sobrevivientes, a algunos de los cuales Blomberg dice haber conocido (por ejemplo, a Camila López Camelo, que murió a los cien años en agosto de 1931), las novelas sobre el tiempo de Rosas, los “Dramas del terror” de Eduardo Gutiérrez, los ensayos históricos, las biografías novelescas.

En segundo lugar, predomina en estas ficciones la fascinación, no por la figura de Rosas ni

por la verdad histórica, sino por la Buenos Aires de entonces: sus personajes, sus costumbres, sus escenarios: las pulperías, los mercados, los cuarteles, el matadero, los suburbios bulliciosos, las parroquias rumorosas. Y principalmente, sus cantos, sus voces, el sonido de la ciudad de los tiempos de Rosas. Como sostiene Claudia Roman, los textos de Blomberg recogen sonidos de la ciudad de la época de Rosas y “los trasladan rítmicamente hacia el futuro. Si José María Ramos Mejía evocaba el paisaje sonoro de la época de Rosas como el contrapunto entre el silencio que anunciaba los ataques subrepticios de la Mazorca, los pregones que esconden crímenes atroces y, sobre todo, la alternancia entre los vivos y muertas políticos y las conversaciones ‘en coro y a los gritos: [ya que] la soledad de dos es actitud de confianza y complicidad’, el Cancionero Federal (1934) compilado y anotado por Héctor Pedro Blomberg y poco después, su Cancionero histórico (1936), modelan las voces y los ritmos urbanos bajo la forma de una poesía melancólica, fervorosa y sentimental” (Roman, 2015, p. 38).

2. En la radio

Si en los relatos, las obras de teatro y las letras de las canciones, Blomberg construye una época, un sistema de personajes, un escenario urbano, es en la radio donde ese universo se sonoriza, trasciende las fronteras de la ciudad y logra, a través de las voces, un alcance nacional. Blomberg conoce la cultura popular urbana; es tanto el tema de sus crónicas y relatos como el medio en el que escribe, inventa obras de teatro, publica. Por eso, quizá, capta tan rápidamente el poder de llegada de la radio; su enorme capacidad de reproducir ficción y, también, su conversión en un ámbito de trabajo para un escritor de la industria cultural. Su punto de partida no podía ser mejor: extremadamente popular y erudito a la vez, portaba un nombre propio ya conocido,



una velocidad de escritura sorprendente y, sobre todo, un mundo ficcional que ya había pasado por varias transposiciones genéricas: la letra de tango, la pieza teatral, el relato popular. Como sostienen Maronna y Sánchez Vilela, la escucha del radioteatro “se edifica sobre la experiencia del consumo de otras narrativas” (2001, p. 92); de alguna manera, los primeros oyentes de Blomberg ya conocían lo que iban a escuchar por primera vez. Pero no de la misma manera.

El primer radioteatro de Blomberg, *Bajo la Santa Federación*, escrito en colaboración con Carlos Viale Paz, obtuvo un éxito inmediato. Se transmitió diariamente en Radio Nacional (después Radio Belgrano) a las 17:30 hs. y en Radio Porteña a las 20:45 hs. entre junio y diciembre de 1933; a partir de 1934, continuó en Radio Prieto, a las 20 hs. En muy pocos meses, y durante años, el éter se pobló de mazorqueros y unitarias, señores federales y payadores sentimentales. Sus radioteatros, a diferencia de los muchos que, como sucede en la industria de masas, proliferaron y se reiteraron, tenían un plus, que las revistas no hacían más que acentuar: se trataba de ficciones que tenían, en su base, la documentación histórica relevada por su autor que, como subrayaba *Micrófono* en 1934, ampliaban el horizonte de los oyentes: “Los partidarios de estas transmisiones aumentan día a día, contándose entre ellos muchos maestros y estudiantes que encuentran en los capítulos que hacen revivir a los personajes de la época rosista, detalles interesantes muchas veces desconocidos”.²

Si en los relatos, las obras de teatro y las letras de las canciones, Blomberg construye una época, un sistema de personajes, un escenario urbano, es en la radio donde ese universo se sonoriza: se convierte en un paisaje sonoro (Schafer, 1977) que trasciende las fronteras de escucha de la ciudad real para lograr un alcance nacional. Y en tanto paisaje sonoro, la ciudad de Rosas está

formada por ciertos sonidos que la caracterizan y describen. Además de la música y los cantos de la época; además de los cielitos que aclaman a Rosas y los gritos que dicen “¡Viva la Santa Federación, mueran los salvajes unitarios, las once han dado y sereno!”; está el rumor, esas voces que llevan y traen chismes, noticias, trascendidos, que es característica de toda época de censura. Como señala Adolfo Prieto, “el rumor debió constituirse en una suerte de cuarto poder, más peligroso y terrible que el de la prensa y la propaganda organizada. Se decía que el tirano celebraba sangrientas orgías en Palermo, que mandó matar a su mujer, que había concebido un morbosos afecto por su hija. Y se decía también que el Restaurador de las Leyes sacrificaba su fortuna, su comodidad y su sueño a la marcha eficaz de los asuntos públicos, que doña Encarnación era el espíritu tutelar de pobres y desamparados, que Manuelita era un hada buena que ablandaba la dura justicia de su padre” (1959, p. 27). Los chismes, los cielitos, las guitarras de Maciel, las voces amenazantes, los negros hablando con la ele en lugar de la erre, los pregones son sonidos que localizan la acción y, a su vez, adquieren un valor simbólico nacional. Conforman entonces un paisaje sonoro que remite a una situación histórica particular y refuerza, por eso mismo, una identidad y una pertenencia de carácter nacional.

La acción del radioteatro comienza en octubre de 1838, al día siguiente de la muerte de Encarnación Ezcurra, la esposa de Don Juan Manuel de Rosas, cuando ya había comenzado el bloqueo francés al Río de la Plata (marzo 1938-octubre 1840). Y ya en la primera audición estamos en el centro de la mitología rosista, en la casa de los Miranda, en la esquina de Del Buen Orden y Santa Clara (hoy Bernardo de Irigoyen y Alsina), donde viven don Santos Miranda, un estanciero federal, amigo y ex vecino de Rosas, su mujer, Misia Dolores, y su hija única, María del Carmen, que no es federal, aborrece secretamente a Rosas, es ami-

² “*El Puñal de la Mazorca*. Olga Casares Pearson, Ángel Walk y Enrique Saenz”, *Micrófono*, n° 1, 28 junio de 1934; p. s/n

ga de Manuelita Rosa, está enamorada de Daniel Castañeda, un joven porteño unitario de la Asociación de Mayo, pero es pretendida por un oficial federal de la escolta del Restaurador, Martín Navarro. Son asiduos visitantes de la casa Fray Miguelito, sobrino de los Miranda, y Felicitas, amiga de María del Carmen. Si bien éste es el principal escenario, en los sucesivos episodios la acción también transcurre en la casa de Juan Manuel de Rosas, en las pulperías, en calles de distintas partes de la ciudad, en la prisión de los Santos Lugares, en la ribera del río. No obstante, Blomberg se separa del mito rosista a través de los sirvientes: Domingo, a diferencia del lugar común, es un negro más unitario que federal; la parda Gabriela no cuenta nada de lo que ve o escucha aun cuando María Josefa Ezcurra la había llevado a la casa de los Miranda para vigilarlos desde adentro. Y también, aunque en menor medida, por la construcción de los federales — bárbaros pero también humanos— y del mismo Juan Manuel de Rosas que es más sentimental que tirano.³

Cada episodio comienza con una voz y un coro que dicen:

VOZ: ¡Viva la Santa Federación, mueran los salvajes unitarios, las once han dado y sereno!
 CORO (con música de cielito):
 Cielito, cielo de Rosas
 Que entona tu pueblo fiel
 Cantando las Refalosas
 Del ilustre Juan Manuel.
 Allá va cielo y más cielo
 Cielo del Restaurador,
 Que defiende nuestro suelo
 Contra el salvaje traidor.

3 Enamorado en secreto de María del Carmen Miranda, dice Rosas en un monólogo: “¡Porteña de Santa Clara que al mismo Restaurador deslumbraste con tus gracias, también yo te debo emoción... Relámpago de ilusión que fue a quebrarse en el sol de tus dos ojos de fuego!... (Transición) ¿Eh? Pero... ¿qué es eso, paisano? No te ablandés, Juan Manuel, que vos no debés mostrar los resquicios de tu alma a naides, ni a tu hija mesma... Despertate, gaucho mandría”. Héctor Pedro Blomberg y Carlos Viale Paz, *Bajo la Santa Federación. Romances de la tiranía*. Episodio XXVI. *La cruz del Restaurador*, p. s/n

Dos son los rasgos distintivos de Bajo la Santa Federación. En primer lugar, el uso de la rima tanto en los diálogos amorosos como en aquellos que revelan la pasión política, que se recortan formalmente del resto de los diálogos, escritos en prosa:

María del Carmen - Volverá pronto... Lo espero...

Daniel - Para cantarla mejor...

María del Carmen - Y no olvide mi trovero
 que una flor

le debe a mi jazminero...

Daniel - Sería olvidarlo vano
 pues recordaré hasta el fin
 que ha cortado con su mano
 la seda de este jazmín,
 y nunca sabrá el ufano
 dueño que supo ganarlo,
 descifrar el bello arcano
 de si es la flor o su mano
 la que besaré al besarlo...⁴

A medida que avanza la trama, la política ocupa un lugar más importante. Cuando Daniel Castañeda se suma a los confabulados contra Rosas, la rima se incorpora también a los diálogos políticos:

Daniel - En el bergantín Leónidas
 embarco a Montevideo.

José Mármol me acompaña,
 e inflamado de ardentía,

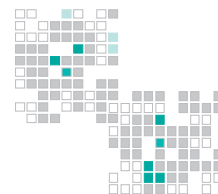
alzará a la tiranía
 su anatema en tierra extraña!

Batido por la crueldad
 de Rosas, a sus ofensas
 contestará en nuestras prensas
 con himnos de libertad!

María del Carmen - ¿Y tú?

Daniel - Con toda cautela les digo
 se me ha confiado
 un informe reservado...
 para Florencio Varela.
 Ya está próximo el instante

4 Héctor Pedro Blomberg y Carlos Viale Paz, *Bajo la Santa Federación. Romances de la tiranía*. Romance III. *La visita de María Josefa*, p. s/n.



en que la escuadra de Francia
arrase con la arrogancia
de ese mandón delirante.

Miguelito - Mira, Daniel, que pactar
el bloqueo, es arriesgado;
el pueblo verá indignado
la intención de traicionar.

Daniel - Qué importan los juicios vanos
de plebeya sumisión,
si hasta es santa la traición
cuando asesina tiranos!⁵

Su segundo rasgo distintivo es el diestro juego intertextual. Las voces ajenas se incorporan de diferentes maneras. A veces lo hacen a través del personaje, autor de la cita. Los más recurridos son Esteban Echeverría y José Mármol, personajes ellos mismos del radioteatro. Por ejemplo, cuando Mármol cae detenido, recita una estrofa de su poema “Al 25 de mayo de 1849”: “Atrás las discordias, atrás los bandidos; / Atrás, y en la tumba quedad maldecidos, / En tanto que el pueblo se va al porvenir; / Caigamos con ellos lidiando prolijos, / Atrás, nuestros restos; llegad, nuestros hijos, / La patria y el genio no pueden morir”.⁶ O en una escena que transcurre en la Asociación de Mayo, Echeverría recita:

Castañeda - ¿Y cómo va su poema? Antes de entrar en materia y esperamos a los otros, díganos unas estrofas...

Tejedor - Según lo tengo entendido, su poema, Echeverría, es algo así como un símbolo.
Echeverría - Lo dijo usted, Tejedor... La cautiva es nuestra patria... y el indio es don Juan Manuel... La barbarie y la esperanza...

Tejedor - Hable más bajo, poeta... Que por la ventana he visto andar unos emponchados.

Castañeda - Diga los versos, entonces... Así

5 Héctor Pedro Blomberg y Carlos Viale Paz, *Bajo la Santa Federación. Romances de la tiranía*. Romance XI. *La santa palabra de Fray Miguelito*, p. s/n.

6 Héctor Pedro Blomberg y Carlos Viale Paz, *Bajo la Santa Federación. Romances de la tiranía*. Episodio XIX. *La voz en la noche*, p. s/n.

no sospecharán nada... ¿Cómo empieza su poema?

Echeverría - Era la tarde, y la hora

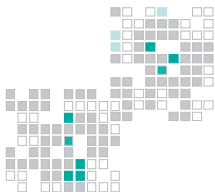
en que el sol la cresta dora
de los Andes. El Desierto
inconmensurable, abierto,
y misterioso a sus pies
se extiende; triste el semblante,
solitario y taciturno
como el mar, cuando un instante
el crepúsculo nocturno,
pone rienda a su altivez.⁷

A veces, el radioteatro no menciona a su intertexto. Por ejemplo, en el segundo episodio, como suele hacerlo en la mayoría de las emisiones, Domingo canta un cielito que dice: “Vaya para Rosas solo / este cielo y pericón, / este cielo de los negros / que lo aman de corazón. // Ay, cielo de la Mazorca, / cielo del Restaurador, / cielo de las pulperías / para este negro cantor”.⁸ Ese comienzo cita las “Coplas de Cielito y Pericón que concertó Lucero para el fandango que armó esa noche Sayago” de Hilario Ascasubi en Paulino Lucero o Los gauchos del Río de la Plata cantando y combatiendo contra los tiranos de la República Argentina y oriental del Uruguay (1839 a 1851): “Vaya para Rosas solo / este cielo y pericón, / pues a los demás rosines / les toca de refilón. // ¡Ay, cielo de la Victoria!, / cielito del Paraná...”

En otras ocasiones, el autor de la cita es mencionado en los diálogos. Por ejemplo, en una escena que transcurre en la casa de Rosas, el oficial federal Navarro dice que se aprendió unos versos de Rivera Indarte para que “rabien los unitarios” que estarán presentes en la fiesta. Recita entonces el “Himno de los restauradores”, dedicado a Rosas, confrontando así el pasado federal de Rivera

7 Héctor Pedro Blomberg y Carlos Viale Paz, *Bajo la Santa Federación. Romances de la tiranía*. Episodio XIX. *La voz en la noche*, p. s/n

8 Héctor Pedro Blomberg y Carlos Viale Paz, *Bajo la Santa Federación. Romances de la tiranía*. Romance II. *La sospecha de don Santos*, p. s/n



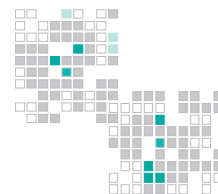
Indarte con el presente de la acción, que muestra a un Rivera Indarte como parte de los complotados. En ese mismo episodio, Manuelita le dice a Navarro que Rosas, a diferencia de lo que sus enemigos creen, es un hombre culto, que escribe poesía. Y lee una copia de sus versos: “Descansa del Empireo de las mansiones / en el seno de Dios; hombre querido; / La libertad te debe sus blasones / y los tiranos su postres gemido. / Rosas, el compañero de tu gloria / consagra esta inscripción a tu memoria”.⁹ Se trata del epitafio sobre mármol que Rosas ordenó colocar en la tumba donde descansan los restos de Estanislao López en el Convento de San Francisco, en la capital santafesina.

Este uso de la cita es funcional al modo en que el radioteatro concibe el pasado rosista porque matiza la oposición entre unitarios y federales: la poesía de Rivera Indarte es rosista y antirosista; Rosas es déspota y letrado a la vez. Es cierto, como dice Luis Soler Cañas, que la postura de Blomberg se deduce no tanto del hecho de que los federales no siempre son demonios sino porque “los unitarios salen indefectiblemente bien parados, lo más santos y, por supuesto, mártires” (Soler Cañas, 1967, p. 22). O que, como dice Romano, la altivez y delicadeza de los enamorados está contrapuesta a la grosería del oficial Navarro” (Romano, 1985, p. 63). Pero también es cierto que, como reconocen ambos autores, ese contraste carece de las simplificaciones habituales ya presentes en Amalia de Mármol. Como en Amalia, en el texto de Blomberg es la política, y no el destino o las diferencias de clase, lo que impide, complica, difiere la trama amorosa; como en Amalia, el melodrama es parte de esa trama, aunque son amplificadas y exacerbadas en la ficción radioteatral a través de los diálogos sentimentales, los arrebatos líricos, las recompensas o injusticias realizadas en nombre del patriotismo.

⁹ Héctor Pedro Blomberg y Carlos Viale Paz, *Bajo la Santa Federación. Romances de la tiranía*. Episodio XXVI. *La cruz del Restaurador*, p. s/n.

2. Algunas conclusiones

Como se señaló, la irrupción y la permanencia del radioteatro histórico se produce en el cruce de la consolidación de las industrias transnacionales de la comunicación en Argentina y un revisionismo histórico que, tanto en los discursos oficiales como en el de historiadores vinculados a los gobiernos conservadores de los años treinta, buscaba afianzar una identidad. La preeminencia del rosismo como tema se produce con este marco enunciativo. Ya en 1927, advierte Alejandro Cattaruzza, el historiador Emilio Ravignani, gran protagonista de la “nueva escuela histórica” que desde la universidad impulsaba la organización institucional y la práctica profesional de la disciplina, señalaba que “la floración de librefijos sobre la época de Rosas” tenía como motor casi exclusivo la búsqueda de beneficios monetarios. Resulta verosímil, concluye Cattaruzza, suponer que el fenómeno de la producción de esas obras era lo suficientemente importante como para que Ravignani decidiera incluirlo en su agenda, pese a que en su propia opinión se tratara de “librefijos” (Cattaruzza, 2009, p. 602). También en 1927, el diario *Crítica* organizaba una encuesta con la que se proponía “mover las opiniones de las más destacadas personalidades sobre nuestro más discutido personaje histórico: Juan Manuel de Rosas”. En 1930, Carlos Ibarguren presenta el libro *Juan Manuel de Rosas; su vida, su tiempo, su drama*, de gran éxito de público y por el que recibió el Premio Nacional de Literatura correspondiente a 1930. Y en junio de 1934, se constituye la Junta por la Repatriación de los Restos de Rosas, un proyecto que suscitó una nueva encuesta del diario *Crítica*, referida ahora a la conveniencia de la repatriación. Un proyecto de repatriación que, según señaló Diana Quattrocchi-Woisson, había correspondido al yrigoyenismo, y no al nacionalismo fascista de, por ejemplo, *Bandera Argentina* que, en septiembre de 1935 lanzaba un poema que, en uno de sus versos, exigía: “ya



basta de Yrigoyen y de Rosas / que pretendan al pueblo pisotear”.¹⁰

Por fuera del ámbito historiográfico, si bien desde Amalia y los folletines de Eduardo Gutiérrez la figura de Rosas se mantuvo presente en la literatura y el teatro argentinos, el nacionalismo cultural de los años treinta crea las condiciones para que ese pasado encuentre una continuidad en su presente, matizando o cuestionando las versiones del infierno rosista que prevalecían en el siglo diecinueve. Como bien señala Adolfo Prieto, “la compartida necesidad de revivir, míticamente, la existencia de un pasado trágico; y la intuición de que el proceso desencadenado por el episodio rosista tiene todavía abierta sus instancias” (Prieto, 1959, p. 41), convierten al rosismo en el centro de un debate en el que se juegan aspectos fundantes de la nacionalidad: la confrontación y los diálogos de la civilización y la barbarie, el mundo letrado y la oralidad, el nacionalismo y el cosmopolitismo, la voz criolla y las voces extranjeras, la tradición y la modernidad.

En este clima de ideas, los radioteatros históricos de Blomberg expresan, en sede popular, los temas que están atravesando la discusión historiográfica de los años treinta. “Se educan por la radio”, dice Adolfo Bioy Casares que dijo Borges en 1957 hablando de los folkloristas, para recordar entonces el éxito de Blomberg, la pulpera de Santa Lucía y su versión de los tiempos de Rosas (Bioy Casares, 2006, p. 362).

Los radioteatros históricos de Blomberg transcurren durante toda la década del treinta, y diversifican sus temas. En abril de 1936 inicia Amores célebres de la América Latina, larga serie de estampas dramáticas de mujeres famosas de la historia americana; en mayo de 1937, Los caminos de la historia o Romances de la patria vieja, que tomaba personajes y hechos reales y transcurría durante las invasiones inglesas, después y durante las guerras de la independencia y la “tiranía” de Rosas; y

en 1939, los radioteatros históricos protagonizados por una muy joven Eva Duarte: Los jazmines del 80 (mayo y junio de 1939); Las rosas de Caseros (julio y agosto de 1939) que trata el romance de Agustina Monteagudo y Manuel Maldonado y transcurre después de la caída de Rosas, cuando Urquiza domina la ciudad de Buenos Aires; La estrella del pirata (septiembre y octubre de 1939). Y a comienzos de los años cuarenta, después de muchos radioteatros histórico-gauchescos que basados en Juan Cuello, Facundo Quiroga, Pancho Ramírez, El Chacho Peñaloza o Santos Vega, regresa el mismísimo Juan Manuel Rosas, esta vez como protagonista. El radioteatro Don Juan Manuel se presenta en abril de 1943 por Radio Argentina, con música de Enrique Maciel y protagonizado por Pedro Tocci y Malvina Pastorino. A la primera audición concurren como invitados: Manuel Gálvez, Juan José de Soiza Reilly, José Antonio Saldías, Nicolás Olivari, Santiago Rocca, entre otros. El mismo Blomberg explica, días antes del estreno, las características de su Rosas:

Hubo muchos Restauradores en nuestra escena. El de Paul Groussac superó a todos, haciendo palidecer a los de Nicolás Granada, Enrique García Velloso, Martín Coronado y Belisario Roldán, más sombrío, más sentimental y acaso más falso que todos. Pero siempre era Juan Manuel de Rosas, con su extraña y poderosa fascinación sobre los argentinos de varias generaciones. Quiso el destino —o el oficio— que yo escribiera muchas novelas y varias piezas teatrales en las que aparece el Restaurador de las leyes, sin fulminarlo ni exaltarlo. Pero en esas producciones Rosas dejaba de ser el protagonista de su propio drama para convertirse en una época, para justificar las pasiones, las costumbres y los romances de su tiempo. Ahora estoy terminando de escribir una biografía dramática y novelesca del Restaurador: la que Pedro

¹⁰ *Bandera Argentina*, 11 de septiembre de 1935.

Tocci va a interpretar desde el primero de abril ante el micrófono de Radio Argentina (...) un Rosas viviente y humano, despojado de toda solemnidad trágica: ni el Rosas sanguinario y cruel de los escritores unitarios, ni el Rosas grandioso y mesiánico de los autores federales, ni el Rosas vulgar y chabacano de los otros.

Los radioteatros históricos, junto con otras producciones populares, contribuyeron a la construcción de un imaginario histórico que desbordó los claustros académicos y los círculos especializados, y se consolidó después en las versiones históricas del cine en los años cuarenta.

REFERENCIAS

- BERMAN, Andrea Mónica. Tesis de doctorado La construcción de un género radiofónico: el radioteatro, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, abril de 2013.
- BIOY CASARES, Adolfo. Borges, Barcelona: Destino, 2006.
- BLOMBERG, Héctor Pedro. "Prólogo. Cómo escribí estos cuentos, y otros". Naves, Buenos Aires: Edén, Biblioteca Sol, 1927; pp. 11-.
- . La pulpera de Santa Lucía y otras novelas históricas, Buenos Aires: Tor, s/f. [finales de 1929 o comienzos de 1930]
- . La mulata del Restaurador. Novela histórica, Buenos Aires: Atlántida, 1932
- . La cantora de la Merced, Buenos Aires, Anaconda, s/f [1933].
- . Poesías. Sus mejores canciones, Buenos Aires, Anaconda, s/f [1933]
- . Cancionero federal. Los poetas de la tiranía (contribución a la historia de la literatura argentina. Selección y notas de Héctor Pedro Blomberg, Buenos Aires, Anaconda, s/f [1937]
- . "Por qué escribí un Rosas para Pedro Tocci", Antena, n° 631, 25 de marzo de 1943
- BLOMBERG, Héctor Pedro; VIALE PAZ, Carlos. Bajo la Santa Federación. La ciudad de don Juan Manuel, Buenos Aires, Tor, 1934.
- CATTARUZZA, Alejandro. "El revisionismo en los años treinta: entre la historia, la cultura y la política", Celina Manzoni (directora), Rupturas, tomo 7, Historia crítica de la literatura argentina, Buenos Aires: Emecé, 2009; pp. 597-620.
- FOSTER, David William; FITCH LOCKHART, Melissa; LOCKHART Darrell. Culture and Customs of Argentina, Westport, Connecticut - London, Greenwood Press, 1998
- GIL MARIÑO, Cecilia. El mercado del deseo. Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los '30, Buenos Aires: Teseo, 2015
- KARUSH, Matthew. Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946), Buenos Aires: Ariel, 2013
- MARONNA, Mónica; SÁNCHEZ VILELA, Rosario. "Prácticas culturales y de consumo. La escucha cotidiana del radioteatro", Signo y pensamiento, vol. XX, n° 39, 2001; pp. 90-96.
- PIERINI, Margarita. "Los géneros narrativos en La Novela Semanal", Margarita Pierini (coordinadora), La Novela Semanal (Buenos Aires, 1917-1927). Un proyecto editorial para la ciudad moderna, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004.
- PRIETO, Adolfo (director). Proyección del rosismo en la literatura argentina, Rosario: Universidad Nacional del Litoral, 1959
- QUATTROCCHI-WOISSON, Diana. Los males de la memoria. Historia y política en la Argentina, Buenos Aires: Emecé, 1995.
- ROMAN, Claudia. "Rosas, entre letras y dibujos", Forjando. Revista del Centro de Estudios e Investigaciones Arturo Jauretche, n° 9, 2015; pp. 34-47.
- ROMANO, Eduardo. "¿Existió el 'escritor' de radioteatro?", Medios de comunicación y cultura popular, Buenos Aires: Legasa 1985; pp. 53-64
- SAÍTTA, Sylvia. "Policías y ladrones en los comienzos del radioteatro argentino", ReHiMe. Cuadernos de la Red de Historia de los Medios. Historia de los medios en América Latina, n° 4, verano de 2015/2016; pp. 150-171.
- SCHAFER, R. Murray. The Tuning of the World, Toronto: McClelland and Stewart, 1977.
- SOLER CAÑAS, Luis. "Don Juan Manuel de Rosas en la poesía del siglo XX: la década del 30", Jauja, n° 6, junio de 1967
- TABOADA, Pablo Darío. "Héctor Pedro Blomberg. Ensayo biográfico", 11 de diciembre de 2011. Disponible en: http://www.investigaciontango.com/inicio/index.php?option=com_content&view=article&id=150:hector-pedro-blomberg&catid=43:poetas&Itemid=63. Acceso en: 1 de octubre de 2019.

