

Transformaciones espaciales de un nuevo espectáculo: el caso de LR1 Radio El Mundo en la ciudad de Buenos Aires. Década de 1930*

Spatial transformations of a new spectacle: the case of LR1 Radio El Mundo in Buenos Aires. 1930s

Martínez Almudevar, Paula

 Paula Martínez Almudevar

paulamalmudevar@gmail.com

Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales /
Universidad Nacional Arturo Jauretche / Consejo
Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas,
Argentina

Avances del Cesor

Universidad Nacional de Rosario, Argentina

ISSN: 1514-3899

ISSN-e: 2422-6580

Periodicidad: Semestral

vol. 20, núm. 28, 2023

revistaavancesdelcesor@ishir-conicet.gov.ar

Recepción: 25 Febrero 2022

Aprobación: 26 Julio 2022

Publicación: 05 Junio 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/27/274120004/>

DOI: <https://doi.org/10.35305/ac.v20i28.1808>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

Resumen: Durante toda la década de 1930, los contemporáneos fueron testigos de varias transformaciones en la radiofonía porteña. Al aumento en la cantidad de horas de transmisión de las emisoras se sumó la multiplicidad de nuevos sujetos que diariamente las transitaban. Pero tal vez el cambio de mayor envergadura —ligado al constante crecimiento del medio— fue la mudanza de varias de ellas a edificios cercanos al centro porteño, buscando ser parte de la “cartografía del ocio” de la ciudad. En ese contexto comenzó la construcción de un edificio especialmente diseñado para albergar una radio: el edificio de la calle Maipú 555 —hoy Radio Nacional— donde se instalaría LR1 Radio El Mundo.

Este trabajo busca recuperar la centralidad del espacio en los procesos históricos y analizar los cambios en la espacialidad de los edificios radiales porteños durante la década de 1930, principalmente los concernientes a la emisora LR1 Radio El Mundo. Se analizan los cambios en el funcionamiento de las emisoras, las motivaciones de los mismos y el impacto de ellos en el proceso de “espectacularización” de la radiofonía, en las experiencias de trabajo de las y los trabajadores de radio y en la aparición del público.

Palabras clave: radiofonía, espacio, espectáculo, Radio El Mundo.

Abstract: Throughout the 1930s, contemporaries witnessed various transformations in Buenos Aires radio. The increase in the number of hours of transmission of the stations was accompanied by a multiplicity of new radio listeners. But perhaps the biggest change —linked to the constant growth of the media— was the moving of several of them to buildings near the center of Buenos Aires, seeking to be part of the “leisure cartography” of the city. In this context, the construction of a building specially designed to house a radio began: the one in Maipú 555 —today Radio Nacional— where LR1 Radio El Mundo would be installed.

This work seeks to recover the centrality of space in historical processes and to analyze the changes in the spatiality of Buenos Aires radio buildings during the 1930s, mainly those concerning the LR1 Radio El Mundo station. Changes in the operation of radio stations, their motivations and their impact on the process of “spectacularization” of radio, on working experiences of radio workers and on the appearance of the public are analyzed.

Keywords: radio, space, spectacle, Radio El Mundo.

Introducción

Durante toda la década de 1930, los contemporáneos fueron testigos de varias transformaciones en la radiofonía porteña. Al aumento en la cantidad de horas de transmisión de las emisoras se sumó la multiplicidad de nuevos sujetos que diariamente las transitaban. Pero tal vez el cambio de mayor envergadura — ligado al constante crecimiento del medio— fue la mudanza de varias de ellas a edificios cercanos al centro porteño¹ buscando ser parte de la “cartografía del ocio” de la ciudad (González Velasco, 2012).

La ciudad de Buenos Aires se vio trastocada por las transformaciones urbanas y tecnológicas que tuvieron lugar en las primeras décadas del siglo XX. Ellas configuraron la imagen de una ciudad fugaz que a comienzos de 1930 producía y reproducía nuevos sonidos y movimientos, producto del continuo —y cada vez más acelerado— ritmo urbano (Caimari, 2012; Fara, 2020; Liernur, 2000). En ese contexto, la velocidad con la que se llevó a cabo la mudanza de las emisoras también impactó en los sentidos con los que la prensa abordaba las cuestiones de la radiofonía y las formas de experimentar lo radiofónico por parte de las y los oyentes.

Ese traslado hizo más fácil que periodistas, artistas y el público curioso en general visitaran los nuevos espacios. Las crónicas y fotografías que comenzaron a aparecer en las columnas y artículos de los *magazines* especializados pusieron el foco en las transformaciones espaciales y en las descripciones de los distintos lugares donde la radiofonía tenía lugar. Así, el espacio radiofónico y los cambios que se sucedían en él tenían gran relevancia entre los diversos temas vinculados al medio.

El espacio está recubierto de historia, de sucesos, estructuras y procesos en que todo es importante excepto esto: que todo tiene lugar, escenario de la acción (Schlögel, 2007). En esa línea, el foco de este trabajo estará puesto en describir dichas transformaciones espaciales, en una apuesta por recuperar la centralidad que el espacio tiene para pensar ciertos procesos socio-históricos. La hipótesis que se sostiene es que las transformaciones materiales y espaciales de la radiofonía en general y LR1 Radio El Mundo en particular expresan un proceso de “espectacularización” del medio, en el que su cada vez mayor popularidad y la presencia del público en las emisoras cumplió un papel central para que los empresarios de radio tomaran ciertas decisiones tendientes a mejorar las condiciones edilicias de las mismas.

¿De qué sirve reespacializar la narrativa histórica en este caso? Algunos historiadores sociales han determinado que poner el espacio en el centro del análisis responde a la búsqueda de una mirada más sensible y situada sobre los objetos de estudio, en este caso los sujetos sociales (Caruso, 2019; Savage, 2011). En ese sentido, poner el foco en el interior de las emisoras permiten percibir —aunque sea fragmentariamente— las condiciones en las que los sujetos desarrollaban sus actividades laborales y los propósitos de las nuevas configuraciones internas que presentaron los edificios de radio.

Asimismo, los nuevos lugares que ocupaba la radio y su cada vez mayor cercanía con el centro porteño pueden explicarse como parte de un proceso más amplio que comenzó a finales del siglo XIX y principios del siglo XX con la modernización de las comunicaciones en Argentina. La historiadora Lila Caimari (2019 y 2021) ha publicado recientemente una serie de artículos con los cuales reconstruye la base material de las comunicaciones postales y el proceso de configuración de espacios comunicacionales así como también los usos que las personas hacen de los mismos. Lo propio han hecho otras historiadoras sobre la prensa gráfica y de los espectáculos (Saítta, 2013; Lida, 2012; Versace, 2014; González Velasco, 2012). Particularmente, la década de 1930 reviste cierta especificidad por la cada vez mayor presencia estatal a través de la obra pública y del desarrollo de grandes obras arquitectónicas con la intención de modernizar la imagen de Buenos Aires (Ballent y Gorelik, 2001; Gorelik, 1987). No es casual que, mientras se producía el ensanchamiento de la calle Avenida 9 de Julio y la construcción del Obelisco a pocas cuadras del teatro, también se comenzaran con los proyectos edilicios de las emisoras y su mudanza hacia el centro.

El *corpus* documental que permite hacer este ejercicio ha sido utilizado en varias oportunidades para analizar el contenido de lo que se transmitía en radio (Matallana, 2006), la construcción de representaciones, imaginarios y sentidos sobre el *starsystem*, los espectáculos y el lugar de las mujeres (Calzón Flores, 2021; Ehrick, 2015; Gil Mariño, 2015, 2019). Sin embargo, en esta ocasión, las fotografías y los artículos publicados en las revistas de espectáculos que mencionan las transformaciones al interior de las radios son útiles para reconstruir las dinámicas espaciales de las emisoras. Atenta a la intencionalidad de las revistas, el objetivo del análisis en este trabajo es recuperar la configuración interna de algo que solía llegar al público a través de los parlantes. Siguiendo los argumentos del historiador Karl Schlögel (2007), quien tiene que escribir sobre lugares siempre ve varias cosas al mismo tiempo; eso significa que todo lo espacial es simultáneo y yuxtapuesto. Para ordenar y descomponer la “rígida” narrativa histórica el historiador alemán apuesta, siguiendo a Edward Soja (2008), a la construcción de una *hermenéutica espacial* que ordene la narración sobre el espacio. En otras palabras, poner el foco en el espacio permite identificar diferentes dimensiones de un proceso de mayor envergadura: en el marco de las transformaciones de los diferentes medios de comunicación y el comienzo de las políticas estatales de modernización y transformación urbana, se busca indagar el impacto de la configuración de una espacialidad radiofónica específica en la ciudad de Buenos Aires.

El *espacio*² radial o radiofónico, es decir sus nuevos edificios y sus inmediaciones fueron expresión no solo del negocio radial, sino también de las de las transformaciones urbanas que se producían en Buenos Aires y de la presencia de un grupo heterogéneo de consumidores presenciales de la radio y de su experiencia específica en el espacio de las emisoras.

Este artículo busca realizar dos tipos de ejercicios analíticos diferentes. En primer lugar, abordar las formas de describir el espacio radiofónico por parte de los cronistas que eran encomendados a visitar las emisoras. De esa manera se busca dar cuenta de las diversas estrategias narrativas que les permitieron a estos visitantes sortear el *horror vacui* de hablar sobre el espacio y cumplir así con su cometido, o eso es lo que parece. Asimismo, la información presente en las

crónicas permitirá esbozar un panorama general acerca de las transformaciones más importantes que presenta la radiofonía en la década de 1930, antes de la llegada de LR1 Radio El Mundo.

En segundo lugar, analizar y construir una narrativa espacial a partir del recorrido por la emisora LR1 Radio El Mundo. La conservación de sus planos originales y fotografías, y la existencia de una serie de videos que recorren su interior son relevantes para dicho propósito. A partir de la información que ellos proporcionan, se buscará construir un recorrido —tentativo y fragmentario— por una de las emisoras más importantes de ese período y dar cuenta de las tensiones que expresaba su configuración espacial.

Para escribir sobre el espacio radial los cronistas debieron atravesar los límites impuestos por los empresarios de radio, escabullirse por los pasillos, observar y tomar nota de todo lo que sucediera en la radio, por más mínimo que sea. Al igual que el *flaneur* de Walter Benjamin (2005), el periodista que era encomendado a la radio, debía “callejear” por los diversos estudios, halls y pasillos, es decir, debía hacer un trabajo de reconocimiento radicado en el movimiento por el espacio. Quien eclipsa la obra de Benjamin es el *flaneur* parisino; en este caso, salvando las distancias, el cronista de las revistas radiales. La apuesta por reconstruir un recorrido por Radio El Mundo implica también el desafío de sortear los límites de las fuentes y poder articular una narración que, aunque fiel a los documentos, logre construir un marco de posibilidades sobre cómo era una emisora porteña de la década de 1930.

El “callejeo” radiofónico de los cronistas y la curiosidad por los espacios radiales

La aparición de revistas especializadas en la temática radial como lo fueron *Radiolandia*, *Sintonía*, *La canción moderna*, entre otras, no solo respondían a la necesidad de publicitar y promocionar los programas que se emitían y los y las artistas que se presentaban en las emisoras (Biltereyst y Van de Vijven, 2020; Calzón Flores, 2012; Gil Mariño, 2015). También se ocuparon de visitar radios y describir el espacio en el que se llevaban a cabo los diferentes programas emitidos. Es por ello que frente al nuevo fenómeno radial que informaba y también entretenía a las y los oyentes, la prensa asumió diferentes papeles y funcionó como un traductor e interlocutor frente la curiosidad de sus lectores.

La adecuación del espacio a las nuevas formas que tomaba el negocio de la radio también significaba abrirlo a nuevos sujetos ajenos a la institución, tal vez poco habituados a la dinámica propia de la radiofonía. Uno de ellos era el ya mencionado periodista, cuya presencia podía corresponderse a la motivación impuesta por las revistas del medio que, en su afán de describir el espacio radial, enviaban a sus corresponsales a transitar por las emisoras y vivir en carne propia la experiencia de la radio.

Las revistas que llevaron adelante la mayor cantidad de crónicas y recorridos durante la década de 1930 fueron *Sintonía*, *Caras y Caretas*. Con una extensa trayectoria, esta última era una de las principales exponentes de la industria editorial del momento. En sus casi 35 años de vida había logrado adaptarse a los cambios de las épocas y su singularidad radicaba en la combinación de recursos gráficos y narrativos diversos, su capacidad tanto de informar como de entretener

(Rogers, 2002; Szir, 2009). En esa línea, inauguró una nueva sección radial a partir de diciembre de 1933 aludiendo a los “nuevos ritmos de la época”³ y en sus primeras páginas aparecieron artículos titulados “Las *Broadcastings* vistas por dentro” que tenían la intención de informar al lector lo que sucedía dentro de una emisora. Una de ellas fue Radio Prieto, cuya crónica ofrece una descripción de un día de trabajo normal —aunque la presencia del cronista despertaba el interés de todos— y en el comienzo de su narración brindaba las primeras descripciones: “El estudio de una estación de radiotelefonía es un organismo complejo cuyas diversas partes deben marchar sincronizadas con la regularidad de un cronómetro”.⁴ El “estudio” y la “estación” no son los mismos espacios ni están habitados por las mismas personas. En el primero se desarrollaban las transmisiones artísticas, es donde se encuentran músicos, artistas y cantantes para llevar a cabo sus diferentes números. La “estación de radio”, era un espacio más amplio que contemplaba otros lugares, salas y sujetos que participaban de la labor radiofónica en su conjunto. La misma crónica menciona también, hacia el final, los lugares que ocupaba el “control técnico de sonido” y la “sala de la dirección”, dando cuenta al lector que había espacios establecidos para quienes trabajaban en la radio, según la labor o el puesto que tuvieran a cargo. La crónica presentaba una secuencia donde cada quien tiene su lugar y debía respetarlo si quería que la transmisión y la programación del día sea exitosa, como menciona hacia el final: “al poco rato la triple cómica le sigue; pero ambos deben estar alertas, a través del grueso cristal de la puerta, para hacer su entrada a tiempo”.⁵

Por otro lado, la revista *Sintonía* también publicaba diálogos y fotografías de diferentes situaciones que tenía lugar en las emisoras. Uno de ellos fue el artículo denominado “Caramelos Surtidos LR4, siete escenas de G. Durval Gogiose”⁶ donde se relataba en forma de diálogo lo que sucedía dentro de LR4 Radio Splendid. Lo llamativo de esta nota (que ocupa dos páginas de la revista) es que antes del comienzo de cada escena se señalaba dónde transcurría la misma. La escena I en el estudio n° 2, la escena II en el pasillo, la III en el Hall, la IV en el estudio n° 3, y así sucesivamente. La misma está acompañada de una serie de fotografías que ilustran la disposición de los sujetos en el espacio y los objetos que decoraban las salas (Fotografía 1).

Imagen 1
 Disposición de diálogos en la nota “Caramelos Surtidos LR4”.



Fuente: (9 de septiembre de 1933). *Sintonía*. Hemeroteca Digital del Instituto Iberoamericano de Berlín.

A partir de estas dos notas, de revistas diferentes, en épocas diferentes y sobre radios diferentes se puede decir varias cosas. La lectura de sus líneas da cuenta de que el ritmo de una emisora pareciera ser acelerado, en constante movimiento, como muestra el fragmento final de la escena I:

“EL TIMBRE — Rrrrrrrr...

SILVIA [Guerrico] — ¡Silencio! ... (*Dramática.*) Va a comenzar Cartel Sonoro.
(Todos huyen.)”⁷

Ese “todos huyen” cobra sentido cuando se observa la imagen al final de la página. Dentro del estudio n° 2 hay una gran cantidad de personas que parecieran no ser esenciales para el programa ya que se retiran cuando comienza la audición. Lo mismo puede verse en la crónica de *Caras y Caretas*, en la cual cada artista espera su turno fuera del estudio, atentos a respetar los tiempos de cada emisión.

Además, permiten pensar en la importancia que el espacio revestía para los periodistas de la época que, buscando responder a la curiosidad de los lectores, visitaban radios, transitaban por los pasillos y daban cuenta de los múltiples lugares que hacían a la radiofonía. Era en ese tránsito por los diferentes salones donde el cronista conocía el interior de uno de los inventos más modernos de la época. Algunos rasgos del *flaneur benjaminiano*, esa figura emblemática de la experiencia urbana y moderna puede verse en el andar del periodista enviado a visitar la radio. Aunque este último no está ahí por interés propio, sino por mandato laboral, el recorrido que queda plasmado en sus artículos da cuenta de su condición de “espectador” frente a un nuevo espacio que es producto de la modernidad.

Pero hay algo más. Tanto la visita a Radio Prieto de *Caras y Caretas* como la narración dialógica y la división de escenas en el artículo de *Sintonía* muestran la sincronía de los hechos, es decir cómo confluyen una serie de sujetos con diferentes responsabilidades, en un mismo lugar. Esto da cuenta que, cuando se quiere hablar de lo que sucede en un espacio determinado, en un lugar específico, todo se vuelve simultáneo (Schlögel, 2007). Entonces, tomando el ejemplo de “Caramelos Surtidos”, la división de escenas pareciera querer indicar que mientras se producía la audición de Cartel Sonoro en el estudio n° 2, en el pasillo se daba una conversación entre artistas.

La mudanza de los edificios de radio hacia el centro de la ciudad también produjo otra serie de efectos dentro de ellas. Los *broadcasters* comenzaron a organizar eventos para celebrar las inauguraciones de los nuevos edificios, salones, transmisores, entre otros espacios destinados a la radiofonía para dar a conocer los avances de los que eran capaces. Se trataba de eventos más *glamourosos*,⁸ con presencia de personajes ilustres, artistas, músicos y hasta políticos, que atraían la atención de una gran cantidad de lectores, y también de espectadores. Es por ello que allí también eran encomendados nuestros cronistas para anotar todo.

Tal vez la inauguración del “Palacio de las Broadcastings”, que tuvo lugar el 20 de mayo de 1933, fue uno de los eventos que mayor cobertura tuvo en las revistas radiales de la época. La crónica de la inauguración, también en un formato dialógico, ilustraba lo siguiente:

“Trá usted al “Palacio” (decir cuál sería una redundancia) y hará una crónica de lo que vea, - se me pidió.

— ¿Veremos al Presidente? Porque yo, como los pibes, quiero ver al Presidente.

— Lo verá

— ¡Ay, que lindo!.

Partimos. Llegamos. Vimos. Una multitud en la calle. Escolares cantando el himno.

Pueblo — ¡oh, amado Pueblo! Dilatando ojos y bocas ante las banderitas flameantes en el portal del Palacio; numerosas chicas, que por las poses parecían

admiradoras de Ochoa y Devin, apretujadas entre una doble hilera de varones boquiabiertos.

El portero nos observa ceñudo. Esta poseído de la importancia de su uniforme (...) Alto, bien plantado, seco, inflexible. A su espalda se extiende la alfombra roja como una invitación al baile.

— ¡SINTONIA! Pasamos con la airosa prestancia de un duque que exhibe su tarjeta ilustre en país republicano.”⁹

Este fragmento nos permite ampliar el foco de lo mencionado anteriormente acerca de quienes participaban de las inauguraciones. La presencia del portero en la entrada de las emisoras —en este caso del Palacio— da cuenta también de una serie de mecanismos para controlar y hasta limitar el ingreso de personas. La necesidad del periodista de decir que representaba a la revista *Sintonía*, acreditando indirectamente que había sido encomendado a cubrir dicho acontecimiento, permite pensar en los requisitos para ingresar a una estación de radio en ciertos eventos específicos como fue la inauguración de Radio Nacional. Es el portero, en este caso quien oficiaba de límite y controlaba quiénes eran los que ingresaban y porqué lo hacían, dando cuenta así de que había situaciones en las que se debía separar de alguna manera a las personas que podían ingresar de las que no.

Otra de las notas, que abordaba el mismo evento de manera más sobria, hacía referencia a la cuestión edilicia y técnica:

Es que el acto inaugural del Palacio de las Broadcastings ha significado algo más que la consagración de un esfuerzo personal y el triunfo de la perseverante iniciativa de don Jaime Yankelevich. Señala el comienzo de una nueva época del broadcasting argentino, definitivamente encauzado por la senda del progreso (...). Hace tres años con su poderoso equipo Telefunken y ahora con un edificio adecuado a su importancia y al desarrollo creciente de la radiodifusión.¹⁰

La mención al “edificio adecuado a su importancia” no era una casualidad. Como si fuera poco, “el Palacio” no era el edificio que ocupaba LR3 Radio Nacional, sino que en sus diferentes salones albergaba también a LS4 Radio Porteña, LR10 Radio Cultura y LR6 Radio La Nación. Todas ellas convivían bajo un mismo techo y eran explotadas por su dueño, Jaime Yankelevich, a través de diferentes contratos, la gran mayoría de forma precaria o sin los papeles correspondientes (Matallana, 2013). También contaba con ciertas comodidades y servicios que dan cuenta del lugar que comenzó a ocupar la radiofonía. En un recorrido por el *petithotel* de la calle Belgrano, la revista *Sintonía* mencionaba que en su interior se encontraba un salón de lustrar calzados hasta una confitería y un restaurant, cuyo servicio es similar al del Plaza Hotel.¹¹ Por lo que no solo artistas y trabajadores de radio frecuentaban el Palacio, personas ajenas al mundo radial comenzaron a frecuentar sus salones. Las fotografías que solían acompañar dichos artículos mostraban cómo iban las y los asistentes de la ceremonia. Los varones vestían traje, corbata o moño, mientras que las pocas mujeres que pueden verse llevan tapados de piel y pequeños tocados en sus cabezas. Esas características, sumadas a la utilización de conceptos como “palacio” o “palacete”¹² eran utilizados por las revistas para configurar una imagen específica sobre lo radiofónico, vinculada a nociones aristocráticas y a códigos de vestimenta y presentación dignos de cualquier evento de gala celebrado en los más importantes teatros o cines del centro de la ciudad.

A medida que avanzaba la década, los límites impuestos por los *broadcasters* y la segmentación de los servicios ofrecidos en su interior no impidieron que el público ingresara por la puerta grande y atravesara el hall hasta llegar a los salones. La promoción de las revistas sobre el medio da cuenta de que éste ofrecía algo más.

En ese sentido, la pregunta por el espacio y los lugares que ocuparon las emisoras —en términos geográficos y arquitectónicos— y por quienes los habitaban permite identificar que las transformaciones que se produjeron buscaban incorporar a la radio al circuito del entretenimiento porteño y los *magazines* configuraban una imagen específica de ello.

La configuración de un nuevo espectáculo porteño

El caso del “Palacio” no era único. Varios *broascasters* buscaron mudarse a las inmediaciones del centro porteño e instalar mejores espacios para el desarrollo de la radiofonía. Sin embargo, el ejemplo de Yankelevich con la inauguración del *petit hotel* que ilumina la intención de todos ellos de formar parte de la cartografía del ocio de la ciudad no era algo circunscripto solo a la radio. La cercanía de los teatros y cines con las emisoras porteñas y la incorporación de otros servicios, comodidades y atracciones dentro de ellas habían sido transformaciones que caracterizaron a los medios gráficos porteños en la década anterior. Varios estudios señalan que estos atravesaron durante la década de 1920 y comienzos de 1930 una serie de transformaciones técnicas. En 1925, el diario *Crítica* había anunciado con mucho entusiasmo la adquisición de una nueva imprenta. Sin embargo, dicho proceso de modernización debía acompañarse con la adquisición de un nuevo edificio que se ajustara a los nuevos volúmenes de imprenta del periódico. En mismo, inaugurado en 1927, se ubicaba en el centro de la ciudad y buscaba ser un espectáculo para los transeúntes que podían ver las maquinarias trabajando desde la calle (Saítta, 2013, p. 76). Unos años después, el diario católico *El Pueblo* también publicita entre sus páginas las intenciones de organizar una colecta para comprar mejores máquinas y así aumentar su tirada diaria, además de anunciar su mudanza a un nuevo edificio con mejores condiciones para desarrollar la actividad (Lida, 2012, p. 82).

Estas transformaciones también tuvieron lugar en diferentes espectáculos públicos que se habían desarrollado con anterioridad. Las salas de teatro acondicionaron sus estructuras y características a medida que las obras se multiplicaban y el público aumentaba. Muchas de las remodelaciones de las salas respondían al funcionamiento de las propias representaciones que se llevaban a cabo (González Velasco, 2012). Asimismo, las salas de cine también fueron acondicionando sus espacios como una respuesta a sus necesidades. Algunas de ellas convivían con cierta estructura teatral por la presencia de palcos y escenarios, mientras que otras implicaban una completa innovación espacial, donde se integran los lugares para la proyección de la película y para la ubicación de los espectadores (Versace, 2014).

El caso de la radio no distaba mucho de estos últimos. La mayor popularidad que presentaba el medio atraía a una gran cantidad de personas, que no habían estado en la cabeza de los dueños de las emisoras en un comienzo. Las crónicas evidencian un aumento en la presencia de ese sujeto que visita la radio: el público radioescucha con sus diversos intereses. De ese modo, las inmediaciones

y los interiores de las emisoras se volvieron lugares de encuentro para una gran cantidad de personas que no solo disfrutaba de escuchar la radio, sino que también asistía a ella.

Sin embargo, a diferencia de lo que sucedía con la prensa gráfica, cuyo espectáculo era la disposición de la imprenta en un lugar que pudiera ser visto por los transeúntes curiosos (Saítta, 2013), la radio lo presentaba en su interior. Por ello las crónicas y fotografías de las revistas radiales de la época no solo permiten analizar las formas que este tomaba, sino que también da cuenta de los nuevos sujetos que circulaban en ella. Estas empresas editoriales se construyeron como mediadoras en la relación entre público y radio. La información publicada servía como un mapa¹³ para que las y los lectores radioescuchas se introdujeran como público en el espacio (físico y simbólico) de una emisora. Sin embargo, y a diferencia de otros espectáculos como el cine y el teatro, el “público radioescucha” parece no solo haber usado dicha construcción mediada por las revistas para comprender las formas en las cuales visitar una emisora, también lo desbordó.

El abordaje de estas dimensiones ilumina un proceso de transformación en las prácticas y los usos de ciertos espacios claves de la radiofonía. Un ejemplo de ello es la crónica de la inauguración del “Palacio”, donde la presencia de portero para regular la entrada de las personas que querían ingresar a la radio da cuenta de la popularidad que comienza a tener el mismo. Otro ejemplo son las fotografías que muestran cómo el público gana espacios dentro de la emisora y pasa de ser percibido como un invasor —cuyo ingreso está vedado— a adquirir un lugar pensado para ellos en la radio.

Como veremos a continuación, la presencia de esas multitudes dentro y fuera de los edificios radiales llevó a los *broadcasters* a impulsar una serie de transformaciones innovadoras para la época. La más importante fue habilitar la presencia de público en las audiciones de mayor popularidad. De esa forma los curiosos, aficionados y admiradores de artistas y cantantes lograron introducirse en el interior de la emisora y llegaron a ocupar hasta los mismísimos estudios de transmisión (Martinez Almudevar, 2021b). Ello impulsó en los empresarios radiales a modificar los espacios, volverlos más cómodos y así mejorar la experiencia de este nuevo público radial que podía ver en la radio un nuevo espectáculo, no solo capaz de ser oído, sino que también visto.

Esos esfuerzos de las emisoras por reconfigurar sus espacios comenzaron a tomar cada vez mayor velocidad y ocuparon mayor importancia en la prensa. La posibilidad de acceder como público a las audiciones era una “novedad” muy requerida en ese período, si analizamos los comentarios sobre el medio. En 1934 por ejemplo, LS8 Radio Stentor inaugura un nuevo edificio sobre la calle Florida. *Caras y caretas* describe que cuenta “con comodidades destinadas al público que desee presenciar las audiciones (...) Se evita así la situación de antipático hermetismo en que se colocan algunas emisoras nuestras, precisamente por falta absoluta de comodidades”.¹⁴ En esa misma sintonía se puede interpretar el movimiento que hizo LR4 Radio Splendid cuyos comienzos fueron en una de las salas del Cine-Teatro Grand Splendid en la Avenida Santa Fe 1800. El 1º de mayo de 1930 se trasladó a un piso en la Avenida Callao y para 1935 adquirió una residencia de categoría en la calle Ayacucho. Para acondicionarla a sus necesidades, los dueños de la emisora Antonio Devoto y Benjamín Gache

contrataron a un arquitecto que llevara adelante las remodelaciones pertinentes: siete estudios, un micro-cine y un teatro con capacidad para 500 personas.¹⁵

Pareciera que todo este proceso de remodelación y adaptación de los espacios radiales era impulsado por el hecho de que la radiofonía se desarrollaba muy velozmente, y las necesidades cambiantes y los nuevos usos del medio requerían innovaciones espaciales y técnicas. En ese contexto se conoció la noticia de que una emisora aparecería en el éter con sus transmisiones para mediados o finales de 1935, pero no se sabía ni cómo ni dónde.

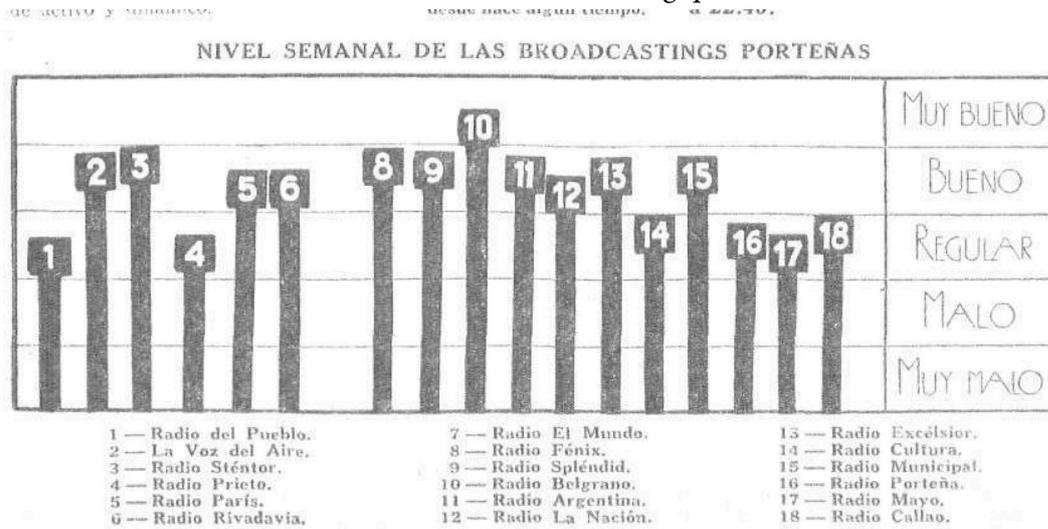
El 30 de mayo de 1934, el Poder Ejecutivo Nacional, mediante el decreto N° 42.594 había concedido a la Editorial Haynes L.S.A., propietaria del diario El Mundo, una licencia para instalar una emisora de radio. Para ese año, la ciudad de Buenos Aires contaba con más de 20 emisoras y cada una de ellas tenía una programación que comenzaba a las 9 de la mañana y finalizaba, según el día, entre las 22 hs. y las 2 hs. de la madrugada. Además, no era la primera vez que una empresa de diarios decidía incursionar en la radiofonía. En realidad, la unión entre la prensa escrita y la radio era algo habitual para esa época. El diario *La Prensa* había adquirido una frecuencia para instalar su emisora, aunque nunca concretó el proyecto. El diario *La Nación* también tenía su propia emisora y *Crítica* propalaba desde Radio Argentina. Sin embargo, la diferencia era que se trataba de la primera emisora cuya licencia se otorgaba mediante concurso público ya que las demás estaciones tenían autorizaciones precarias o carecían de ellas. La diferencia en la cesión de la onda se debía a que el Estado Nacional había comprendido que la radio era un potente medio de comunicación para informar a la ciudadanía sus acciones de gobierno. Por ello, había llegado a un acuerdo con la Empresa Haynes para que, a cambio de la cesión a través de concurso público de la última onda que quedaba sin concesionario, construyeran un transmisor y una emisora para el Estado.¹⁶

La ya mencionada revista *Sintonía*, propiedad de la editorial, seguía paso a paso las futuras novedades de la emisora. En septiembre de 1935 informaba:

Días pasados a las cero veinte, sintonizamos una emisión extraordinariamente nítida y potente en una frecuencia de 1.070 Khz. Es decir, entre Radio Fenix y Radio Rivadavia (...) La radiodifusora es de una perfección técnica asombrosa.¹⁷

Las emisiones de prueba eran frecuentes en la radiofonía. Cuando una nueva emisora o un nuevo transmisor era instalado se llevaban adelante algunos testeos para garantizar que el día de la inauguración no haya ningún inconveniente. Las y los oyentes sabían de su existencia porque varias revistas habían informado sobre la instalación de la nueva emisora. *Caras y Caretas*, por ejemplo, ya la designaba con el número 7 en su gráfico de “Nivel Semanal de las Broadcastings”¹⁸ antes de su primera emisión (fotografía 2):

Imagen 2
Nivel semanal de las broadcastings porteñas



Fuente: *Caras y Caretas*, 5 de octubre de 1935, Biblioteca Nacional de España - Colecciones Digitales.

Hasta acá los pasos por los cuales una emisora surgía en el dial eran los mismos, tal vez la mayor diferencia en este caso fue la obtención de una licencia por concurso por parte de los dueños de la futura emisora. Lo que generó las mayores expectativas fue la decisión por parte de los dueños de no adecuar un edificio para las funciones de la radio, sino que decidieron construir uno desde cero. Se puede pensar entonces que los arquitectos e ingenieros aprovecharon toda la experiencia previa acumulada y diseñaron un edificio que se adecúe a las formas que estaba tomando dicho medio a mediados de la década de 1930. ¿Cuáles fueron las grandes innovaciones? ¿Qué marcó la diferencia respecto a las radios que ya existían en la ciudad de Buenos Aires?

"Un edificio para LRI Radio El Mundo"¹⁹

La llegada de LR1 Radio El Mundo condensa una serie de transformaciones que comenzaron con los inicios de la radiofonía, allá por agosto de 1920. La posibilidad de la Editorial Haynes de diseñar y construir un edificio que tenía como finalidad albergar la emisora, le permitió cristalizar las configuraciones que sus antecesores venían realizando, de una forma renovada y con los mayores avances técnicos.

Aunque LR3 Radio Belgrano (ex Nacional) y LS8 Radio Stentor, por mencionar algunas de las emisoras analizadas, se habían instalado en edificios acondicionados para dichas actividades, ninguna había construido uno de cero, y con las previsiones arquitectónicas necesarias para la actividad.

Con la construcción del edificio y posterior la inauguración de la emisora, el 28 de noviembre de 1935, comenzó a cobrar una mayor relevancia en el ambiente el lugar que debía ocupar el público radiofónico. Eso se debe a que en la proyección de los diferentes espacios, estudios y controles del nuevo edificio radial, estaba contemplada y planificada la presencia de público dentro de los propios estudios²⁰ como en otros lugares.²¹

Imaginemos por un momento que somos una de las tantas personas que asistieron al evento y estamos por ingresar a la misma. ¿Qué es lo primero que vemos? La entrada principal con la cartelera que indica en qué piso se encuentra cada oficina y estudio. Además, podemos ver que antes de llegar a la puerta que nos permita ingresar al interior de la emisora se encuentran dos recepciones, una de cada lado, con —suponemos— personas encargadas de registrar quienes ingresaban al edificio. En una entrevista realizada el 27 de noviembre de 1937, el director artístico de Radio El Mundo, Osvaldo Valle, comentaba que por día visitaban la radio unas 1000 personas: “Se lleva un control perfecto. Toda persona que entra en la radio es registrada en una oficina especial que está dispuesta en el hall”.²² Se puede pensar entonces que dicha oficina es la que precede el ingreso al interior de la radio (Fotografía 3).

Imagen 3
Hall de Radio *El Mundo*



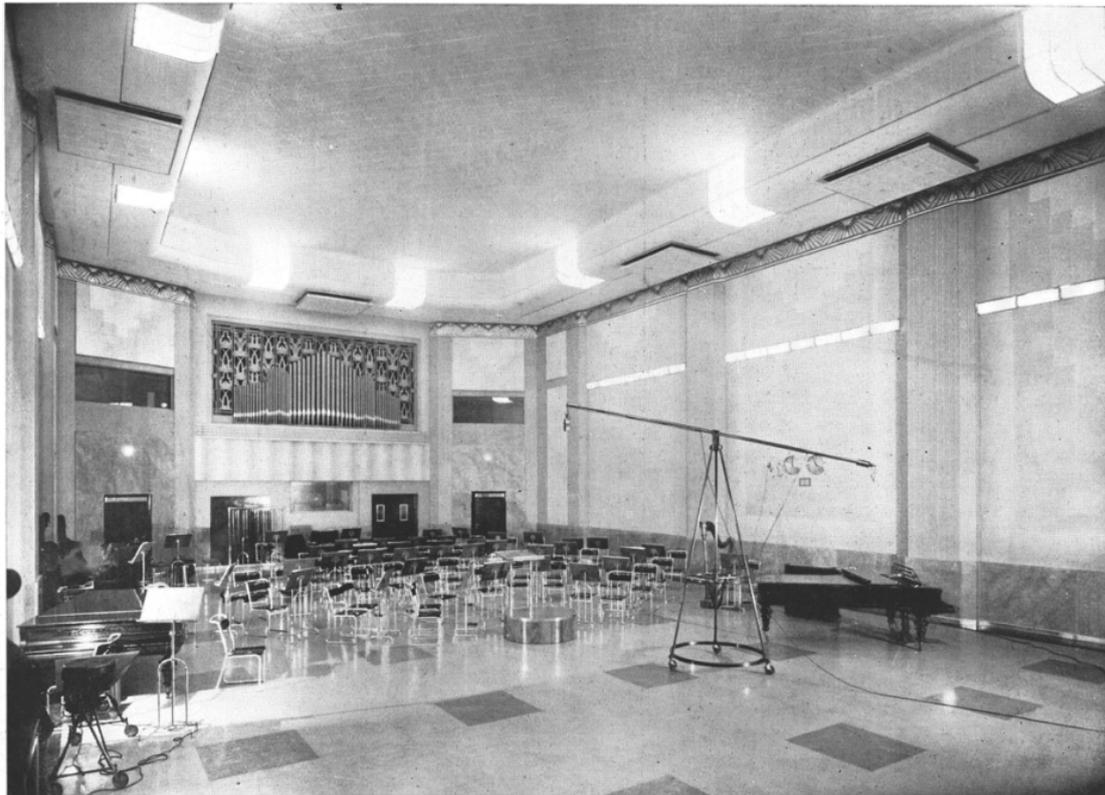
El Hall Principal en el edificio para Estudios y Administración

Fuente: (marzo de 1936). *Nuestra arquitectura*. Biblioteca de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo—Universidad de Buenos Aires.

Ahora bien, ya registrados podemos hacer el ingreso correspondiente a través del hall y una vez allí tenemos múltiples recorridos posibles. Si somos parte del público que se dirige a la radio a presenciar una audición, nos dirigimos, apenas ingresamos, a la sala de espera del público que se encontraba a la izquierda. Si seguimos por el pasillo vamos a encontrar los baños, la sala de espera de los y las artistas y los camarines, pero esa entrada seguramente está custodiada por algún guardia, con el objetivo de preservar la intimidad de los grupos artísticos.

Si por alguna razón, todavía seguimos en el hall principal, a nuestra derecha encontramos el ascensor que nos lleva a los pisos superiores. Si la audición que venimos a presenciar se realiza en el Auditorio A (fotografía 4) puede ser posible que necesitemos utilizarlo para subir al primer piso y dar con la puerta de entrada al auditorio, o al segundo, donde se ubican los palcos. Pero si llegamos unos minutos antes, lo más probable es que nos pidan que aguardemos en la sala de espera destinada al público radioescucha.

Imagen 4
Estudio A de Radio *El Mundo*



ARQ. A. G. SPANDRI. Edificio para L. R. 1 Radio El Mundo.- El Estudio A

Fuente: (marzo de 1936). *Nuestra arquitectura*. Biblioteca de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo– Universidad de Buenos Aires.

Antes de seguir el posible recorrido, algunos comentarios. La separación de las y los artistas del público fue una idea que estuvo pensada desde el comienzo de la planificación del edificio. El propio arquitecto, Alfonso G. Spandri, señala:

Ese fue uno de los puntos que después de la distribución de los estudios mereció preferente atención, ya que a una broadcasting concurren tres clases de público: la primera, compuesta del personal de la administración que ocupa la parte anterior y debe frecuentemente concurrir a la posterior; la segunda, compuesta de los artistas que se desempeñan en los diferentes estudios, ha de llegar fácilmente a ellos y ser al mismo tiempo controlada por el personal de entrada y la tercera, o sea el público que concurre por diversas razones a la parte administrativa, debe separarse fácilmente de las dos primeras. Hay además una cuarta clase de público: la de los visitando que, por su número crecido, crean necesidades que han de tenerse muy en cuenta.²³

Es por eso que resulta interesante que desde el primer momento se pensara en la multiplicidad de sujetos que recorrerían una emisora, estableciendo espacios determinados para unos y para otros. La experiencia de las emisoras preexistentes tal vez había servido a quienes diseñaron el edificio y proyectaron las diversas dinámicas que se producirían en ella al mismo tiempo. Entonces mientras el público se encontraba en la sala de espera, las y los artistas se alistaban en la sección de los camarines y los trabajadores técnicos y administrativos ocupaban sus respectivas oficinas.

Los espacios que estaban relacionados con el control técnico se encontraban siempre próximos a los auditorios y estudios de transmisión. Ya se mencionó el estudio A, el cual se utilizaba para la transmisión de las grandes orquestas y los programas de gran popularidad ya que contaba con palcos vidriados por donde el público podía observar el espectáculo. Pero LR1 Radio El Mundo también contaba con seis estudios de transmisión más, identificados con las letras consecutivas del alfabeto (de la A a la G). A diferencia del auditorio A, el resto de ellos era de menor tamaño y se reservaban para las transmisiones de programas que contaban con un menor repertorio artístico o eran de menor popularidad.

Imagen 5

Estudio de Transmisión de Radio El Mundo



Fuente: (marzo de 1936). *Nuestra arquitectura*. Biblioteca de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo—Universidad de Buenos Aires.

Las oficinas del control técnico y del sonido estaban contiguas a los estudios de transmisión y contaban con una ventana por la que se podía observar lo que sucedía dentro. Esto puede corresponderse con la necesidad de saber si durante la transmisión había algún desperfecto con los micrófonos y la existencia de una ventana permitía comunicar los posibles problemas (fotografía 5).

Las oficinas administrativas, de prensa y de publicidad, y la denominada “discoteca” se encontraban en el ala opuesta a los estudios, en el primer piso.

En dicho sector también se encontraba una “sala de audición de programas” equipada por un cómodo mobiliario donde los directores y/o visitantes especiales podían reunirse para escuchar las transmisiones (fotografía 6)

Imagen 6

Sala de Audición de Programas dentro de Radio El Mundo



Fuente: (marzo de 1936). *Nuestra arquitectura*. Biblioteca de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo–Universidad de Buenos Aires.

Estos últimos espacios quedaron expuestos en un video informativo titulado “Recorriendo Radio El Mundo” filmado en 1969.²⁴ Aunque el año se escapa de nuestro período, las imágenes que quedaron registradas resultan valiosas porque dan cuenta de la cantidad de personas que trabajaban en las oficinas. Una primera parte del video busca mostrar el sector técnico. El control central aparece siendo manejado por un técnico mientras que, en la discoteca, la sala de prensa y varios estudios pueden verse entre cuatro o cinco personas ordenando discos, atendiendo teléfonos y escribiendo en las máquinas de escribir dispuestas en los escritorios. La segunda parte se centra en la programación artística presentando unas secuencias que muestran el auditorio A colmado de personas sentadas en sillas dispuestas por todo el lugar, mientras que las y los artistas llevan adelante sus programas frente al micrófono.

Esta separación temática entre lo administrativo y lo artístico puede vincularse con la intención que también tenían quienes diseñaron y planificaron la construcción de este edificio. El sector que ocupaba lo “administrativo” no debía interferir en la circulación de las y los artistas y visitantes en general. Esa separación parece ser importante si recuperamos el fragmento de la entrevista donde el director artístico de Radio El Mundo en 1938, Osvaldo Valle, mencionaba que por día visitaban la emisora unas 1000 personas. Se trataba de un gran número de personas que decidían por diversos motivos asistir a la radio. Las

configuraciones internas de la emisora permitían que esa cantidad de visitantes no interfiriera —o lo hiciera en menor medida— el trabajo administrativo, técnico y artístico. Al menos eso podemos pensar a partir del recorrido que hemos realizado y de los propósitos propuestos por el arquitecto, señaladas anteriormente.

Como se trata de una reconstrucción parcial, vamos a contraponerla con algunas notas y fotografías de la época, que dan cuenta del uso que se hizo de algunos de esos espacios. Lo que evidencian las revistas de la época difiere en parte de las ideas originales establecidas por el arquitecto del proyecto. El público aparece en las fotografías sentado en sillas ubicadas en el interior del estudio y no en las gradas que se encontraban en los laterales (lo mismo puede observarse en el video de 1969). Como sucedió por ejemplo en la iniciación del espectáculo “Cafiaspirina” el 15 de mayo de 1937 que describe la nota de *Radiolandia* incluye algunas fotografías donde puede observarse claramente la presencia del público dentro del auditorio (fotografía 7).²⁵

Imagen 7
Audición “Cafiaspirina”.



Fuente: (15 de mayo de 1931). *Radiolandia*, 478. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Buenos Aires.

Estas diferencias en los usos de los espacios permiten apuntar hacia la hipótesis central de este trabajo: las transformaciones de la radiofonía tendieron a moldearla como un espectáculo más dentro del mercado de entretenimiento de la época. Mientras que en la proyección original se trataba de un espacio que debía ocupar sólo las y los músicos y artistas, la prensa mostraba otra cosa. En la práctica la propia dinámica radiofónica y la popularidad de algunos programas volvió una costumbre que el público se encuentre presente en los estudios. Esto asemejaba la experiencia de visitar la radio a la del teatro o el cine. El público dispuesto en sillas que rodeaban el escenario donde las y los artistas llevaban adelante sus audiciones.

Está claro entonces que al igual que el cine y el teatro, la radio también debía ser un espectáculo que el público pudiera ver y, como parte de la configuración del negocio radial, las emisoras más importantes de la ciudad decidieron realizar algunos cambios que permitieran al público oyente acercarse a sus estudios. Los eventos que dejan en evidencia estas intenciones son, principalmente, las “galas de los sábados”. Se trataba de eventos que se realizaban en las emisoras con los auditorios colmados y los principales elencos artísticos en escena como es el caso señalado anteriormente del espectáculo “Cafiaspirina” o de otros grandes radioteatros de la época como “Radio-Cine Lux” (Martínez Almudevar, 2021a).

Aunque el edificio de LR1 Radio El Mundo se había planificado en sus espacios y sus usos, con el correr del tiempo se tomaron algunas decisiones que produjeron ciertas modificaciones como la presencia del público en espacios que no estaban planificados para ellos. Estos cambios dan cuenta de que la radiofonía a mediados de la década de 1930 estaba en continuo cambio y expansión y las rigurosas planificaciones previas de los arquitectos —siguiendo los modelos y las experiencias de otras emisoras— no aseguraban un uso determinado e inamovible para cada espacio.

Esas transformaciones no solo se veían en los usos que los administradores de LR1 les daban a los espacios. En septiembre de 1937 *Radiolandia* informaba a sus lectores y lectoras que LR3 Radio Belgrano —para ese entonces la competencia directa de Radio El Mundo (Berrade, 2009)— estaba próxima a inaugurar su nuevo *auditorium* en la calle Victoria 1934 (actual teatro Empire en la calle Hipólito Yrigoyen).²⁶

A diferencia del auditorio A de LR1 Radio El Mundo que no dejaba de ser un estudio de radio con sillas dispuestas a su alrededor, Jaime Yankelevich apostaba a un espacio exclusivamente teatral, desde donde transmitir la programación con el público presente. Las múltiples transformaciones acaecidas sobre las formas en las que se llevaba a cabo la radiofonía, tendieron hacia un formato teatral donde el entretenimiento no solo pasaba por escuchar, sino que también por ver. En otras palabras, para finales de la década del treinta la radio y sus programas se habían vuelto un espectáculo más dentro del mercado de entretenimientos porteño.

Conclusiones

En febrero de 1939 una nota en *Radiolandia* presentaba el siguiente titular: “208.790 visitas tuvo LR1 RADIO EL MUNDO en 1938” y luego agregaba “... dicha cifra supera en 92.808 a la que se registra en 1937, año en que visitaron LR1 115.082 personas”.²⁷ El aumento de visitantes entre un año y otro es impactante y al mismo tiempo explica algunas de las motivaciones de los *broadcasters* por planificar, construir e inaugurar nuevas salas con mejores comodidades y más capacidad para quienes decidieran asistir a ellas.

Dichos espacios aparecieron en el marco de las transformaciones de los diferentes medios de comunicación y el comienzo de las políticas estatales de modernización y transformación urbana. El foco en el espacio radial permitió dar cuenta de la configuración de una espacialidad radiofónica específica en la ciudad de Buenos Aires, su impacto en el mercado de entretenimientos porteño y las nuevas formas de habitar esos lugares por un público radial.

Para 1933 eran varias las radios que se habían mudado hacia el centro de la ciudad y se encontraban cercanas a otros entretenimientos como los teatros, los bares y los cines. La prensa radial se ocupó de informar acerca de las mudanzas de varias de ellas, y con ello construyó un relato sobre su nuevo lugar vinculado a los propósitos de los *broadcasters*. Así configuraban en sus páginas algunos sentidos en torno a la radiofonía en general, y sobre el público radioescucha en particular. Eran los *flaneurs* radiofónicos los que evidenciaban la cada vez mayor presencia de ese sujeto que visitaba la radio: el público radioescucha con sus diversos intereses.

El aumento de la popularidad del medio y de quienes actuaban y cantaban en él, fomentó la presencia de curiosos y admiradores que buscaban ver a sus

artistas favoritos. De ese modo, las intermediaciones y los interiores de las emisoras se volvieron lugares de encuentro para una gran cantidad de personas que no solo disfrutaba de escuchar la radio, sino que también asistía a ella.

La llegada de LR1 Radio El Mundo al dial y la construcción de un edificio destinado a albergar dicha emisora con una espacialidad específica es un claro ejemplo de la cristalización de las transformaciones. Los arquitectos e ingenieros contratados para diseñar las diferentes salas ya sabían que por las emisoras no solo transitaban empleados administrativos, técnicos y artistas. El público, que tantas veces había sido retratado en las revistas especializadas, también visitaría los nuevos estudios de LR1 y por ello debían tener un lugar especialmente diseñado para ellos. Pero lo que sucedió en la práctica fue que las autoridades de la emisora acomodaron e hicieron uso del espacio en la medida que las necesidades del mismo lo requerían.

El proceso de “espectacularización” que se produjo en la radiofonía en ese período se evidencia en la presencia de las personas que asistían a las transmisiones de LR1 dentro del auditorio A y no en los palcos que se encontraban sobre él. Dicho proceso también explica por qué Radio Belgrano decidió adecuar un teatro y transformarlo en el *auditorium* de la emisora, donde se emitirían los principales programas y radioteatros, con la presencia de público en la sala.

¿Qué diferencias había entonces con el teatro o cine? La realidad es que pocas. Pareciera que los propios *broadcasters* decidían asemejar cada vez más el negocio de la radio con el del cine o teatro y hasta combinar algunos de ellos. Por ejemplo, en la inauguración del *auditorium* de Radio Belgrano, se emitieron dos cortometrajes antes de iniciar con las presentaciones artística.²⁸ Las posibilidades que brindaba la convergencia de medios del período lo volvían posible (Gil Mariño, 2015 y 2019). Pero nada de todo ello hubiera sucedido sin la popularidad que tuvo la radiofonía desde sus comienzos, lo que configuró nuevas prácticas y presencias dentro y fuera de las emisoras.

Referencias Bibliográficas

- Ballent, A. y Gorelik, A. (2001). País urbano o país rural: la modernización territorial y su crisis. En A. Cattaruzza (Dir.), *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política*. Sudamericana: Buenos Aires.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. España: Akal
- Berrade, M. (2009). *El Mundo, la radio... un recorrido por el esplendor de la BBC argentina*. Buenos Aires: Corregidor.
- Bilteyest, D. y Van de Vijven, L. (Eds.). (2020). *Mapping Movie Magazines: Digitization, Periodicals and Cinema History*. Londres: Palgrave MacMillan.
- Briggs, A. (1995). *The History of Broadcasting in the United Kingdom: Volume II: The Golden Age of Wireless*. Oxford: Oxford University Press.
- Caimari, L. (2012). *Mientras la ciudad duerme. Pistoleros, policías y periodistas en Buenos Aires, 1920-1945*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Caimari, L. (2019). Derrotar la distancia. Articulación al mundo y políticas de la conexión en la Argentina, 1870-1910. *Estudios Sociales del Estado*, 5(10), 128-167. Recuperado de <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/63150>
- Caimari, L. (2021). La carta y el paquete. Travesías de la palabra escrita entre Argentina y Chile a fines del siglo XIX. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*

- 48(2), 177-208. Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/95652>
- Calzón Flores, F. (2012). Hacia una reconstrucción de las revistas del espectáculo: el caso de Radiolandia en los cuarenta y cincuenta. *Temas de historia argentina y americana*, (20).
- Caruso, L. (2019). La huelga, el carnaval y los comicios: el mundo del trabajo portuario en Buenos Aires y la configuración de una comunidad obrera, verano de 1904. *Historia Crítica*. (73), 163-191. <https://doi.org/10.7440/histcrit73.2019.08>
- Fara, C. (2020). *Un horizonte vertical. Paisaje Urbano de Buenos Aires (1910-1936)*. Buenos Aires: Ampersand.
- Fritzsche, P. (2008). *Berlin 1900. Prensa, lectores y vida moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gil Mariño, C. (2015). *El mercado del deseo. Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los '30*. Buenos Aires: Teseo.
- Gil Mariño, C. (2019). *Negocios de cine. Circuitos del entretenimiento, diplomacia cultural y Nación en los inicios del Sonoro en Argentina y Brasil*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Gonzalez Velasco, C. (2012). *Gente de teatro. Ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gorelik, A. (1987). La arquitectura de YPF: 1934-1943. Notas para la interpretación de las relaciones entre Estado, modernidad e identidad en la arquitectura argentina de los años treinta. *Anales del Instituto de Arte Americano*, (25), 97-106.
- Hilmes, M. (1990). *Hollywood and Broadcasting. From radio to cable*. Illinois: University of Illinois Press.
- Lida, M. (2012). *La rotativa de Dios. Prensa católica y sociedad. El Pueblo, 1900-1960*. Buenos Aires: Biblos
- Liernur, J. F. (2000). La construcción del paisaje urbano. En M. Lobato (Ed.), *El progreso, la modernización y sus límites* (pp. 409-465). Buenos Aires: Sudamericana.
- Martinez Almudevar, P. (2021a). De la radio al cine y del cine a la radio. Conexiones y circulaciones en el mercado de entretenimientos argentino de la década de 1930. *Imagofagia*, (23), 169-193. Recuperado de <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/15>
- Martinez Almudevar P. (2021b). Los usos sociales del espacio radiofónico porteño en la década de 1930. Ponencia presentada en *XI Jornadas de Historia Moderna y Contemporánea*, Bahía Blanca, Argentina.
- Matallana, A. (2006). *Locos por la radio: una historia social de la radiofonía en la Argentina, 1923-1947*. Buenos Aires: Prometeo.
- Matallana, A. (2013). (2013). *Jaime Yankelevich, la oportunidad y la audacia*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Morales, M. (1998). *El 555 de la calle Maipú*. Buenos Aires: Editorial Escuela Poly Balestrini.
- Rogers, G. (2002). Rasgos materiales y mundo de la producción en el semanario *Caras y Caretas*. *Sociohistórica*, (13-14), 143-166. Recuperado de <https://www.sociohistorica.fahce.unlp.edu.ar/article/view/SHn13-14n05>
- Saitta, S. (2013). *Regueros de tinta: el diario Crítica en la década de 1920*. Buenos Aires: Siglo XXI

- Savage, M. (2011). Espaço, redes e formação de classe. *Revista Mundos do Trabalho* 3(5), 6-33. Recuperado de <https://periodicos.ufsc.br/index.php/mundosdotrabalho/article/view/1984-9222.2011v3n5p6>
- Soja, E. (2008). *Posmetropolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Madrid: Traficante de sueños
- Schlögel, K. (2007). *En el espacio leemos el tiempo. Sobre historia de la civilización y geopolítica*. Madrid: Siruela.
- Szir, S. (2009). Entre el arte y la cultura masiva. Las ilustraciones de la ficción literaria en Caras y Caretas (1898-1908). En L. Malosetti Costa y M. Gene (Comps.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires* (pp. 109-139). Buenos Aires: Edhasa.
- Versace, I. (2014). Imágenes en movimiento. De una arqueología documental a los primeros cinematógrafos porteños. *Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, (193). Recuperado de <http://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/noticias/0193Versace.pdf>

Notas

- * Este artículo es resultado de una ponencia presentada en las VI Jornadas Política de masas y cultura de masas en América Latina: conexiones, circulación y redes transnacionales de la Red interuniversitaria Política de masas y cultura de masas en América Latina (UNGS-UNAJ-UNL). Agradezco enormemente las sugerencias de las y los comentaristas de la mesa así como también a las y los evaluadores de la revista.
- 1 Muchas comenzaron en habitaciones de los barrios alejados del centro de la ciudad.
 - 2 Algunos historiadores sociales han determinado que poner el espacio en el centro del análisis responde a la búsqueda de una mirada más sensible y situada sobre los objetos de estudio, en este caso los sujetos sociales (Caruso, 2019; Savage, 2011, Schlögel, 2007)
 - 3 Nuestros propósitos (2 de julio de 1933). *Caras y Caretas*, 1835. Biblioteca Nacional de España. Hemeroteca Digital (BNE-HD).
 - 4 Una noche en Radio Prieto (12 de mayo de 1934). *Caras y Caretas*, 1858.
 - 5 Una noche en Radio Prieto (12 de mayo de 1934). *Caras y Caretas*, 1858.
 - 6 Durval Gogiose, G. (9 de septiembre de 1933). Caramelos Surtidos LR4, siete escenas de G. Durval Gogiose. *Sintonía*. Hemeroteca Digital del Instituto Iberoamericano de Berlín.
 - 7 Durval Gogiose, G. (9 de septiembre de 1933). Caramelos Surtidos LR4, siete escenas de G. Durval Gogiose.
 - 8 Las fotografías de la época dan cuenta de que se trataba de eventos de gala, donde los invitados debían vestir de manera formal. Cfr. (3 de junio de 1933). *Sintonía*. Publicaciones Periódicas Antiguas. Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Buenos Aires (BNMM).
 - 9 Lo que se vio y escuchó en la inauguración del Palacio (3 junio de 1933). *Sintonía*. BNMM.
 - 10 Se inauguró el Palacio (3 junio de 1933). *Sintonía*. (subrayado propio).
 - 11 Hotel de categoría de la ciudad de Buenos Aires.
 - 12 La utilización de denominaciones aristocráticas como “palacio” o “palacete” no fueron exclusivas de la radiofonía. Muchas salas de cine porteñas también se convirtieron hacia los años treinta y cuarenta en edificios de gran importancia, cuyas denominaciones como *Palais* eran corrientes (Cosarinsky, 2006) y los asemeja a las utilizadas para las emisoras.
 - 13 Peter Fritzsche (2008) analizó el lugar de la prensa berlinesa en la configuración de mapas cognitivos y sociales que les permitieron percibir, interpretar y representar a Berlín en un momento de profundos cambios.
 - 14 Inauguración del nuevo edificio de Radio Stentor (15 de septiembre de 1934). *Caras y Caretas*, 1876.

- 15 La remodelación del nuevo edificio sufrió varias postergaciones y terminó inaugurándose en 1938. (4 de agosto de 1938). *Sintonía*. BNMM.
- 16 La onda de 280 metros resolvió el gobierno sacarla a licitación (21 de enero de 1933). *Antena*, 88. (BNMM).
- 17 Revista *Sintonía*, citado en Morales (1998).
- 18 Nivel semanal de las Broadcastings (5 de octubre de 1935). *Caras y Caretas*.
- 19 (marzo de 1936). *Nuestra arquitectura*, p. 82. Biblioteca de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad Nacional de Buenos Aires (BFADU), Buenos Aires.
- 20 La incorporación de un teatro o de un espacio con butacas y un escenario, destinado a la transmisión de programas radiales, fue una decisión que no solo tomaron unos pocos broadcasters porteños. Grandes emisoras extranjeras como la *British Broadcasting Company*, en Reino Unido y la *National Broadcasting Company*, en Estados Unidos, diseñaron sus nuevas instalaciones con auditorios con butacas para el público (Briggs, 1995; Hilmes, 1990).
- 21 Los planos de la emisora muestran que había “salas de espera” para ordenar la presencia del público que asistía a las transmisiones en vivo.
- 22 Radio El Mundo en su segundo aniversario (27 de noviembre de 1937). *Radiolandia*, 506. BNMM.
- 23 Un edificio para LR 1 Radio El Mundo (marzo de 1936). *Nuestra arquitectura*, p. 86.
- 24 Recorrida por Radio El Mundo. Año 1969. *Tambor* 1258. C. 16. Archivo General de la Nación (AGN).
- 25 Nuevos programas en Radio El Mundo (15 de mayo de 1937). *Radiolandia*, 478.
- 26 Auditorium de L.R.3 proxima inauguración (4 de septiembre de 1937). *Radiolandia*, 494.
- 27 208.790 visitas tuvo LR1 Radio El Mundo en 1938 (4 de febrero de 1939). *Radiolandia*, 568.
- 28 Se inauguró el magnífico Auditorium (25 de septiembre de 1937). *Radiolandia* 478.