



**RIDAA**  
Repositorio Institucional  
Digital de Acceso Abierto de la  
Universidad Nacional de Quilmes



Universidad  
Nacional  
de Quilmes

Badenes, Daniel

# Historia oral de los medios : una experiencia pedagógica de investigación



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.  
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

*Cita recomendada:*

*Badenes, D. (Comp.) (2018). Historia oral de los medios : una experiencia pedagógica de investigación. Bernal : Universidad Nacional de Quilmes, Unidad de Publicaciones del Departamento de Ciencias Sociales. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/1028>*

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://ridaa.unq.edu.ar>



(serie cursos)

# Historia oral de los medios

## Una experiencia pedagógica de investigación

Daniel Badenes  
(compilador)

# **Historia oral de los medios**

Una experiencia pedagógica de investigación

Compilado por:

**Daniel Badenes**

**Alessandro Portelli, Anahí Alberico, Florencia Aquino,  
Agustina Arredondo, Sabrina Artigas, Daniela Campo,  
María Belén Castiglione, Hernán López Di Nezio,  
Lautaro Foppiano, Laura Mangifesta, Matías Piro,  
Daniela Magalí Sayal, Agustina Valente, Gustavo Zanella**



Universidad  
Nacional  
de Quilmes



(serie  **cursos**)

## **Universidad Nacional de Quilmes**

---

*Rector*

Alejandro Villar

*Vicerrector*

Alfredo Alfonso

## **Departamento de Ciencias Sociales**

---

*Directora*

Nancy Calvo

*Vicedirector*

Néstor Daniel González

*Coordinador de Gestión Académica*

Guillermo De Martinelli

## **Unidad de Publicaciones para la Comunicación Social de la Ciencia**

---

*Coordinadora*

Patricia Berrotarán

*Integrantes del Comité Editorial*

Matías Bruera

Cora Gornitzky

Mónica Rubalcaba

*Editoras*

Brenda Rubinstein

Josefina López Mac Kenzie

*Diseño gráfico*

Julia Gouffier

*Asistencia Técnica*

Eleonora Anabel Benczearki

## **Historia oral de los medios**

Una experiencia pedagógica de investigación

Compilado por:

**Daniel Badenes**

**Alessandro Portelli, Anahí Alberico, Florencia Aquino,  
Agustina Arredondo, Sabrina Artigas, Daniela Campo,  
María Belén Castiglione, Hernán López Di Nezio,  
Lautaro Foppiano, Laura Mangifesta, Matías Piro,  
Daniela Magalí Sayal, Agostina Valente, Gustavo Zanella**

Historia oral de los medios : una experiencia pedagógica de investigación / Daniel Badenes ... [et al.] ; compilado por Daniel Badenes. - 1a ed. - Bernal : Universidad Nacional de Quilmes, 2018.

Libro digital, PDF





Archivo Digital: descarga  
ISBN 978-987-558-516-4

1. Medios de Comunicación. 2. Historia. 3. Oralidad. I. Badenes, Daniel II. Badenes, Daniel, comp.  
CDD 302.23

Departamento de Ciencias Sociales  
Unidad de Publicaciones para la Comunicación Social de la Ciencia  
Serie Cursos

*[sociales.unq.edu.ar/publicaciones](http://sociales.unq.edu.ar/publicaciones)  
[sociales\\_publicaciones@unq.edu.ar](mailto:sociales_publicaciones@unq.edu.ar)*

Los capítulos publicados aquí han sido sometidos a evaluadores internos y externos de acuerdo con las normas de uso en el ámbito académico internacional.

-  Esta edición se realiza bajo licencia de uso creativo compartido o Creative Commons. Está permitida la copia, distribución, exhibición y utilización de la obra bajo las siguientes condiciones:
-  **Atribución:** se debe mencionar la fuente (título de la obra, autor, editor, año).
-  **No comercial:** no se permite la utilización de esta obra con fines comerciales.
-  **Mantener estas condiciones para obras derivadas:** solo está autorizado el uso parcial o alterado de esta obra para la creación de obras derivadas siempre que estas condiciones de licencia se mantengan en la obra resultante.

## **INTRODUCCIÓN**

Una historia local de los medios con fuentes orales

*Daniel Badenes [2017]*.....9

## **CAPÍTULO 1**

La consigna de trabajo

*[2008-2017]*.....23

## **CAPÍTULO 2**

Lo que hace diferente a la historia oral

*Alessandro Portelli [1979]*.....35

## **CAPÍTULO 3**

La fiesta, el club, el cine: momentos de reunión pública

*Sabrina Artigas [2008]*.....57

## **CAPÍTULO 4**

El auge de los bailes con orquestas en vivo y las tecnologías del sonido que lo posibilitaron

*Lautaro Javier Foppiano [2014]*.....77

## **CAPÍTULO 5**

La reconfiguración de las formas de socialización por el uso de medios de comunicación

*Daniela Campo [2010]*.....107

## **CAPÍTULO 6**

El desarrollo del teléfono y su incorporación en los usos y costumbres

*Daniela Magalí Sayal [2008]*.....119

## **CAPÍTULO 7**

De la galena a los transistores. Evolución de los aparatos receptores de radio y sus implicancias sociales

*Hernán Daniel López Di Nezio [2011]*.....131

## **CAPÍTULO 8**

El cine en Buenos Aires durante las décadas de los '40 y '50: una institución cultural de la clase trabajadora bonaerense

*Matías Antonio Piro [2012]*.....143

## **CAPÍTULO 9**

Representaciones sociales en el uso de la radio en Argentina entre 1935 y 1960

*María Belén Castiglione [2013]*.....159

## **CAPÍTULO 10**

Los primeros años de la televisión argentina: recuerdos de un hábito en construcción

*Laura Mangifesta [2017]*.....181



**CAPÍTULO 11**

El técnico. La importancia del servicio de reparación en los albores de la comunicación audiovisual

*Gustavo Zanella [2016]*.....199

**CAPÍTULO 12**

Un híbrido audio-visual: del cine y la radio a la televisión

*Anahí Alberico [2013]*.....209

**CAPÍTULO 13**

Pautas de consumo de la televisión en el período 1960-1980

*Agostina Valente [2009]*.....227

**CAPÍTULO 14**

La TV como novedad tecnológica: prácticas sociales en la Argentina de los '50 y '60

*Florencia Aquino [2015]*.....239

**CAPÍTULO 15**

El uso histórico de los medios como expresión de diferencias de género

*Agustina Arredondo [2016]*.....253

**FUENTES**

Entrevistas realizadas.....267

Bibliografía consultada.....272

## | INTRODUCCIÓN |

### **Una historia local de los medios con fuentes orales**

Daniel Badenes (2017)

“Se puede decir que lo que ha alterado nuestro mundo no es la televisión, ni la radio, ni la imprenta como tales, sino los usos que se les da en cada sociedad”. (Williams, 1992)

Este libro da cuenta de una década de producción de conocimiento en el marco del curso de Historia de los Medios y Sistemas de Comunicación, que comparten las y los estudiantes de la Licenciatura en Comunicación Social y la Licenciatura en Historia de la Universidad Nacional de Quilmes<sup>1</sup>. Se trata de una experiencia de investigación en el aula -y claro, fuera de ella- que comenzamos en 2008 y ya ha dado como resultado 244 ponencias y artículos sobre diversas temáticas que abordan la historia de los medios con una perspectiva local; este anclaje deviene de un aspecto central de la consigna que se propone al curso: trabajar con fuentes orales.

---

<sup>1</sup>Utilizamos aquí el nombre original de la materia, que en el Plan de la Licenciatura en Comunicación Social pasó a llamarse Historia de los medios de comunicación. La carrera de Historia comenzó a tomar el curso a partir de su apertura -primero como ciclo de complementación curricular- en 2013. Durante tres años, Luciana Cáceres acompañó las clases como becaria de formación en docencia e investigación del Departamento de Ciencias Sociales y dio un apoyo importante para el desarrollo de esta propuesta. En 2017 colaboraron con el proceso de enseñanza-aprendizaje Belén Olivares y Sofía Castellón, también como becarias del Departamento.

Hemos evitado siempre llamar “trabajo final” a esta producción, ya que atraviesa todo el desarrollo de la asignatura, organizada en varias etapas. En la primera de ellas, el conjunto de estudiantes propone, discute y consensúa un protocolo para realizar entrevistas a adultos mayores, con la impronta de una historia de vida temática o focalizada, centrada en el acceso, la apropiación y el uso de distintas tecnologías mediáticas. En una segunda instancia, cada estudiante realiza entrevistas, que una vez concluidas y transcritas pasan a formar el *corpus* de análisis que abordará toda la cursada, convertida en grupo de investigación<sup>2</sup>. De los análisis realizados en clase y fuera de ella -que constituyen la tercera etapa- surgen distintas temáticas que pueden problematizarse a partir de los testimonios orales, con las cuales se proponen escritos -ahora sí, individuales- que son la última etapa del proceso<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup>El “compendio de entrevistas” que analizan los estudiantes cada año se basa en las transcripciones, con todos los riesgos que ello implica, como bien señala Alessandro Portelli en su artículo incluido en este libro.

<sup>3</sup>Los últimos años hemos incorporado una quinta etapa: la realización de una jornada pública a la que se invita a comentaristas externos al curso y donde se presentan los resultados de las investigaciones. El programa de dichos encuentros se encuentra para la consulta en línea en <http://comunicacion.unq.edu.ar/1a-jornada-una-historia-de-los-medios-con-fuentes-orales/> (2015), <http://comunicacion.unq.edu.ar/2a-jornada-una-historia-de-los-medios-con-fuentes-orales/> (2016) y <http://comunicacion.unq.edu.ar/3a-jornada-una-historia-de-los-medios-con-fuentes-orales/> (2017). Es interesante observar cómo docentes e investigadoras que fueron estudiantes de la materia años antes (Luciana Cáceres, de la cátedra de Historia Social de los Medios de la UNLP y de la Escuela Universitaria de Artes de la UNQ; Bárbara Bilbao, becaria de CONICET y también profesora universitaria) vuelven al curso para participar con este rol. También se ha invitado a profesores de cátedras afines y ha sido una oportunidad para convocar a los directores y directoras de las carreras de las que forma parte la materia.

Esta compilación contiene una selección acotada de trabajos realizados en ese marco, algunos de los cuales se volvieron a posteriori parte de la bibliografía obligatoria o ampliatoria de la materia. Muestra de ello es la propia dinámica de las citas, que podrá verse en los distintos capítulos: Matías Piro (2012) cita a Agustina Silombra (2011) y a Eduardo Guzmán (2009); y Gustavo Zanella (2016) recupera a Hernán López Di Nezio (2011), que a su vez retoma el trabajo realizado antes por Alejandra Cajal (2009).

A su vez, el libro incluye la consigna de trabajo y la principal lectura utilizada en el curso para pensar la historia oral: un texto fundante de Alessandro Portelli, que gentilmente autorizó su reproducción en esta compilación. Es decir, conjugamos aquí las herramientas metodológicas y conceptuales con algunos de los resultados de la investigación pedagógica realizada en estos diez años.

Esta publicación nos permite compartir el trabajo con otros equipos docentes<sup>4</sup>, que podrían replicarlo, así como reconocer y valorizar el trabajo realizado por las y los estudiantes en el marco de un curso cuatrimestral. En ese sentido, esta propuesta siempre tuvo el objetivo -además, claro, de pensar ciertos aspectos de la historia de los medios con una mirada centrada en sus usos sociales- de promover en ellas y ellos un interés por la investigación y un mayor conocimiento sobre las dinámicas y rituales de esa práctica profesional. La última etapa, ya mencionada, se presenta en el curso como “la escritura de una po-

---

<sup>4</sup>En 2014, en el marco de los encuentros promovidos por la Red de Carreras de Comunicación Social y Periodismo (REDCOM), en la UNQ impulsamos el 1º Encuentro de Cátedras de Historia de los Medios. Fue el paso inicial para una red de trabajo que ya realizó cinco encuentros (UNLa, UNLP, UNER, UNaM), en cuyas reuniones este tipo de prácticas fueron intercambiadas con gran interés.

nencia” -lo que incluye formular un resumen o *abstract*, entre otras formalidades-. Y una vez finalizada la materia y sin que esto implique una obligación, se incentiva que los buenos trabajos sean presentados en congresos o jornadas. Así, por ejemplo, el texto de Belén Castiglione sobre las representaciones en el uso de la radio fue discutido en las XVII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación, realizadas en la UNGS en septiembre de 2013. También sucedió con otros trabajos, que no forman parte de esta compilación.

### **El trabajo con fuentes orales**

Ya en la primera versión de la consigna sobre estas “biografías tecnológicas” se señalaba un enriquecedor punto de contacto entre la investigación sociohistórica y el periodismo. El origen de las historias orales, desde los márgenes de la academia (Portelli, 2010), está signado por un encuentro de la historia con la etnografía, la literatura y el periodismo. Los testimonios relevados por Oscar Lewis en *Los hijos de Sánchez* (1961) y *Pedro Martínez* (1965); el trabajo de Elena Poniatowska con Josefina Bohórquez en *Hasta no verte Jesús mío* (1969), la *Biografía de un cimarrón*, de Miguel Barnet (1966), escrita a partir de entrevistas con un antiguo esclavo negro de 108 años, o *Eisejuaz*, de la narradora argentina Sara Gallardo, a partir de sus entrevistas con Lisandro Vega, señalan rastros de ese camino que comenzó a trazarse hace medio siglo. Como señalan Cacopardo y Duizeide,

(...) se trataba de una época en la cual se producían muchos textos que borraban los límites entre periodismo, etnografía y literatura -algunos trabajos de Rodolfo Walsh, Haroldo Conti, Enrique Raab, y también de una época en la cual el continente americano se re-

velaba y se rebelaba, de allí interés por la(s) historia(s) de los de abajo. (Cacopardo, 2016: 366).

Como señala en el texto incluido en este volumen Sandro Portelli -que por esos años iniciaba su trabajo en el Instituto Ernesto de Martino-, “las fuentes orales son una condición necesaria (no suficiente) para una historia de las clases no hegemónicas”. Y a diferencia de los documentos -que son fijos y existen aun antes de que sean encontrados- son recursos potenciales: no están hasta que se produce el diálogo, hasta que el investigador o la investigadora le dan existencia. Un mérito, entonces, del trabajo que realizamos estos diez años en el curso curricular de historia de los medios es haber puesto a funcionar eso que el referente italiano llama *la máquina de narrar*. El primer aspecto significativo de esta experiencia es haber dinamizado muchos diálogos -en suma, más de 250 entrevistas-, con todo lo transformador que implica ese momento de interacción, de habla y de escucha.

Frecuentemente, las entrevistas provocan sorpresas y concitan el interés de las y los estudiantes con mucha más efectividad que la bibliografía trabajada previamente. El “regreso” de esa etapa de trabajo siempre demanda un tiempo de compartir anécdotas y también hallazgos, que a veces son sencillamente la sorpresa por el tamaño que tenía una vieja radio, el funcionamiento de la máquina de discos, el tiempo que demoraba el correo o el consumo de ciertos géneros hoy desplazados en la programación de los medios masivos. En 2010, después de haber atravesado la segunda instancia propuesta en la consigna, uno de los estudiantes del curso, Víctor Juárez, compartió a la cursada una tira de Rudy y Pati que, desde el humor, resultaba bien ilustrativa de esa instancia de *descubrimiento*:



Reproducido con autorización de los autores.

En ese sentido, la experiencia de las entrevistas -si bien como vimos es parte de un trabajo más amplio- merece una atención en sí misma. Constituye un momento muy significativo del trabajo realizado, sobre el que cabe compartir algunos apuntes.

Frente a la consigna de contactar a una persona mayor de 65 años, muchos estudiantes deciden entrevistar a sus abuelas/os u otros familiares. Vale decir que al presentar la consigna no se niega esta posibilidad, sino que se señalan ciertos recaudos que conviene tener, como el de estar atentos a repreguntar cuando se dan datos por conocidos y señalar en la transcripción todo elemento que permita una mayor comprensión a referencias basadas en el vínculo familiar (expresiones como “el almacén quedaba a la vuelta de lo de tu tío”). Año a año, es notable el impacto que produce esa propuesta de diálogo cuando habilita a reconocer aspectos y trayectorias desconocidas en un familiar o una persona cercana. Muchos estudiantes volvieron a clase sorprendidos por oficios o militancias que desconocían de sus propios abuelos o incluso sus padres o madres, interesados en continuar la conversación más allá de la construcción de una “biografía tecnológica”. Esa vinculación, que transforma relaciones y subjetividades al interior de una familia, se revela entonces como un logro del curso, aun cuando no formara parte de su currículum explícito.

Un segundo punto para destacar es la pertenencia social de los sujetos entrevistados. Ubicada en el Conurbano bonaerense, la Universidad Nacional de Quilmes tiene un estudiantado que -al igual que el de otras

universidades públicas de la región- proviene de familias trabajadoras. En su mayoría, los alumnos y las alumnas pertenecen a la primera generación de su familia que accede a la educación superior. Aquella condición social se traslada, en general, a la identidad de las y los entrevistados. Así, sin haberlo planeado en la primera formulación de la propuesta, de la instancia de las entrevistas siempre resulta un *corpus* de testimonios donde predominan trayectorias de familias obreras radicadas en la zona metropolitana de Buenos Aires. En los primeros años, cuando las entrevistadas de *setenta y pico* eran personas nacidas en la década de los '30, se advertía en sus relatos de vida la movilidad de las migraciones internas sobre la que los estudiantes habían leído o escuchado hablar en los cursos básicos de historia argentina.

Recuperar esas voces resultó clave para analizar ese “elemento singular y precioso” que nos da la historia oral: la subjetividad del hablante. “Las fuentes orales nos dicen no sólo lo que hizo la gente sino lo que deseaba hacer, lo que creerán estar haciendo y lo que ahora piensan que hicieron” (Portelli). En nuestro caso: no nos dice tanto sobre la tecnología de televisión como sobre lo que significaba acceder al “primer” televisor o los sentimientos que provocaba su visualización.

Más allá de lo que se refleja en los capítulos aquí compilados, éste ha sido un aspecto central de la reflexión en las clases. Al igual que Portelli cuando propone pensar la trasposición de la fecha de muerte de Luigi Trastulli como un hecho histórico en sí mismo, en más de una ocasión los estudiantes han reflexionado sobre dos referencias recurrentes en las entrevistas: los bombardeos a Plaza de Mayo en junio de 1955 y la aparición de la televisión a color. En el primer caso, es común que los entrevistados ubiquen los ataques en el mes de septiembre, fundiendo las bombas y el golpe de Estado en un mis-



mo acontecimiento. En el segundo, el recuerdo de la transformación tecnológica se asocia al Mundial 1978, que se transmitió al mundo en colores pero a nivel local se vio en blanco y negro. Que muchos entrevistados recuerden haber visto aquel evento deportivo en TV color revela mucho sobre el mundo de las significaciones, del que da cuenta la historia oral.

Por último, es interesante pensar la instancia de entrevistas como parte de un proceso de aprendizaje metodológico. Hay otra constante de los diálogos luego de realizarlas y tras la primera lectura de todos los testimonios: los propios estudiantes señalan situaciones en las que no se cumplió el protocolo acordado, o bien donde hubiese sido mejor pautar la entrevista de otra manera. En uno de los trabajos incluidos en este volumen, Belén Castiglione termina sus reflexiones con un planteo sobre las limitaciones de las entrevistas.

En 2012, otra estudiante, Nahir Haber, propuso como trabajo final un análisis de las entrevistas realizadas desde un punto de vista epistemológico y metodológico. De forma original y provocativa, decidió no concentrarse en la historia de los medios, sino en pensar la interacción entrevistador-entrevistado, las relaciones de poder en la conversación, y las limitaciones de la historia oral y del trabajo realizado. Clasificó y analizó en detalle las preguntas y repreguntas efectuadas, con una mirada sumamente crítica sobre la aplicación del “protocolo” consensuado:

En definitiva, se cumplió con los parámetros generales, pero la cantidad de preguntas calificativas da cuenta de que no se respetaron los espacios del entrevistado, de su relato, de sus sentimientos, y se tornó, de lo contrario, en aproximaciones atropelladas sobre

los soportes que atentan con la pérdida de matices en el relato. (Haber, 2012: 14)

Finalmente, reflexionaba:

Es sustancial tener en cuenta que no sólo los entrevistados están “cargados de historia”, sino que cada entrevistador llega a la entrevista con su propia conciencia histórica y con su interpretación de la misma. Sus intervenciones no resultan ingenuas ni mucho menos inocentes. Por lo tanto, quien entrevista debe tener muy claro desde donde se pregunta. En nuestro caso, fue desde una materia, desde una carrera, desde determinada corriente histórica, desde un campo o ciencia determinada. No es un dato menor que en el contenido de las entrevistas se hayan repetido frases textuales de las clases. (Haber, 2012: 14)

### **Los productos de la investigación**

Una vez realizadas las entrevistas se pasa a una instancia de análisis, que contempla un trabajo conjunto de todo el grupo en clase y también una lectura intensiva del material por parte de cada estudiante fuera del aula. De allí surgen diversos problemas de investigación que se plasman en textos académicos, para los que se plantean las pautas formales de una ponencia. Esto implica recuperar el aporte de las fuentes orales y entrecruzarlo con la bibliografía disponible, ya sean materiales leídos en el curso u otros. Trabajos como los de Hernán López Di Nezio -por mencionar sólo uno- son ricos en la búsqueda de bibliografía propia a partir del tema-problema elegido. Como resultado final se espera un texto que articule testimonios orales, bibliografía y reflexión propia, con un hilo argumentativo claro. Esa fue la búsqueda, con resultados

disímiles, en las más de 200 “ponencias” realizadas en el marco de la materia hasta la fecha en que se edita esta compilación.

Realizar la selección no fue nada fácil y, como siempre sucede, muchos buenos trabajos quedaron fuera de esta compilación. Una decisión central fue garantizar que hubiera al menos una producción por cada cursada, como reconocimiento a cada colectivo de estudiantes que recibió y se comprometió con esta consigna de investigación. En ese sentido, vale señalar una autoría colectiva de cada uno de los trece trabajos seleccionados. Si bien cada uno tiene su firma -la de quien enfocó el problema, lo indagó a la luz de los testimonios orales disponibles, incorporó bibliografía pertinente e hizo sus propias reflexiones-, la autoría se vuelve difusa en lo que refiere a la labor con fuentes orales. Por un lado porque, como podrá observarse al final del libro en la nómina de Fuentes, hubo muchos entrevistadores y entrevistadoras involucrados, autores ellos de otros artículos que no quedaron seleccionados. Por otro lado, porque como señala Portelli a partir de un trabajo de Michael Frisch, la historia oral requiere siempre pensar en una *autoría compartida*:

Porque podemos ser profesores y académicos entrevistando a una persona analfabeta; sin embargo, en la entrevista, quien tiene el conocimiento que se necesita es la analfabeta. Nosotros estamos allí porque no sabemos cosas que los entrevistados saben. Se trata de una experiencia de aprendizaje para nosotros, para el historiador, y es una experiencia en que la relación entre quien enseña y quien aprende se invierte, se intercambia. (Portelli, 2010)

Otra cuestión para señalar sobre los artículos que se recuperan aquí es la decisión de publicarlos con una edición mínima, sin ampliaciones

o modificaciones sustantivas a sus versiones originales. Para dar cuenta de una experiencia pedagógica, nada mejor que mostrarla tal cual es, con sus alcances y limitaciones: los trabajos, pues, deben ser leídos como producciones de estudiantes de grado, realizadas en el lapso de diez o doce semanas que abarcan las distintas etapas comentadas. Como tales, fueron y son excelentes trabajos, que expresan un momento productivo del proceso de aprendizaje. Y realizan, además, aportes interesantes para seguir pensando e indagando la historia de la comunicación.

El primer texto corresponde a Sabrina Artigas y es bien ilustrativo de un tema frecuente en las cursadas. En la mayoría de los años en que se desarrolló esta consigna, se acordó que la entrevista no indagara puntualmente sobre ningún medio -para no condicionar a las y los entrevistados- sino que se preguntó por las formas de entretenerse y/o de informarse en distintos momentos de vida. Primera sorpresa: las personas de mayor edad revelaban trayectorias que estaban escasamente atravesadas por las tecnologías mediáticas. En más de una ocasión, hubo estudiantes que plantearon que su entrevista “salió mal” porque no se había nombrado ningún medio. La reflexión colectiva permitió otra conclusión: hay otras prácticas de comunicación que también constituyen la historia; así, los clubes y sus bailes, por ejemplo, son una parte necesaria de la historia que debemos construir. A ellos se dedica el aporte de Sabrina Artigas sobre “momentos de reunión pública”, que finalmente refiere también al cine, sobre el cual -a través de los testimonios orales- se revelan modalidades hoy desconocidas. Capítulos más adelante ese tema es profundizado por Matías Piro, que analiza las formas de uso y apropiación de los cines de barrio entre las décadas de 1940 y 1950 en la provincia de Buenos Aires.

Por su parte, Lautaro Foppiano pone en tensión la idea simplificada de que las formas de entretenimiento de los años 40 y 50 estén desvinculadas de las tecnologías. Su trabajo reconstruye la experiencia de los bailes que se realizaban en Capital y en la provincia de Buenos Aires, analizando su relación con aparatos del sonido que “funcionaron como su condición necesaria de existencia” y también, más tarde “de su paulatina desaparición de la arena cultural”. No se refiere sólo a la música grabada: los propias orquestas en vivo, sostiene, no hubiesen sido lo convocantes que fueron sin el sustento que daba la radio.

En el siguiente capítulo, Daniela Campo centra la mirada en el momento de aparición de algunos dispositivos de comunicación, para visibilizar ciertas prácticas de uso colectivo y en el espacio público o semipúblico, a las que confronta con el uso individualizado característico de las sociedades actuales:

Por motivos de costo, por gusto o por costumbre familiar, la radio y la televisión fueron en un comienzo medios de casi-interacción mediática con su abanico de receptores, pero crearon escenarios de compartimento y de reunión, que hacían de ese momento una interacción híbrida: la unidireccional productor-receptor, en discontinuidad temporal y espacial, y la retroalimentación y el diálogo sobre esa transmisión que se daba cara a cara entre quienes se reunían para compartir ese programa. (Daniela Campo).

En un sentido similar, Magalí Sayal destaca el uso compartido del teléfono entre vecinos, en un contexto condicionado no sólo por los costos del servicio sino también, especialmente, por las limitaciones tecnológicas para la obtención de nuevas líneas. También refiere a una figura hoy extinta, la de la operadora telefónica, un personaje cla-

ve para pensar la historia social de la telefonía. Gustavo Zanella hace lo propio unos capítulos más adelante, al enfocar la mirada en otra figura social que hoy ha perdido relevancia pero fue clave en los orígenes del tocadiscos, la radio y la televisión: el servicio técnico. Se trata de uno de los capítulos menos anclados en las fuentes orales, pero que destacamos por la originalidad de la elección temática. A partir de un tema tangencial de las entrevistas, reintroduce en la historia a quienes, como amateurs o como empleados calificados, “permitieron la subsistencia y el uso de radios, televisores, *wincofones*, combinados estereofónicos, magazines en un medio económico y social en el que no era habitual su compra”.

En una misma línea, que atraviesa las narrativas de las fuentes orales con una exploración propia sobre la historia técnica, Hernán López Di Nezio reflexiona sobre la evolución de los aparatos receptores de radio, en un recorrido que va desde la radio a galena hasta la aparición del transistor. La clave de este artículo es enfocar la transformación tecnológica a partir de las experiencias de uso.

La radio también es tematizada -desde otro punto de vista- por Belén Castiglione, que propone un abordaje desde el marco conceptual de las representaciones sociales, para “dilucidar cuáles son las posibilidades que brinda el medio desde la perspectiva de los entrevistados en sus inicios hasta el surgimiento de la televisión y auge en los ‘60”. La autora observa con atención un tiempo en que la radio ocupó un lugar central en el hogar y *ordenó* la vida familiar a partir de su programación.

De la televisión se ocupan, por su parte, los trabajos de Laura Mangifista, Anahí Alberico -uno sobre las prácticas de uso y otro sobre la programación-, Agostina Valente -que extiende la mirada hacia las siguientes décadas- y Florencia Aquino. En el texto de esta última

autora se observa cómo el televisor fue signo de status o jerarquía, y en un primer momento -como señalaba antes Daniela Campo- fue característico el uso compartido: “Casi todos los relatos de los adultos coinciden con que el acto de ver televisión era una práctica de placer que se disfrutaba con el entorno familiar o barrial”.

Finalmente, en el último capítulo de la compilación Agustina Arredondo incorpora la problematización sobre los géneros en el análisis histórico, con preguntas que siempre estuvieron presentes en las clases en las que analizamos colectivamente el corpus de entrevistas: ¿había diferencia entre qué escuchaban, veían y leían hombres y mujeres?; ¿cómo accedía cada uno a los distintos medios de comunicación?; ¿quién manejó el control remoto al interior del hogar? La autora destaca así el valor central de las fuentes orales, que “nos permiten alejarnos de un determinismo tecnológico y acercarnos hacia un estudio de las prácticas sociales que rodean a los medios”.

De ese aprendizaje trata esta experiencia de investigación en el aula que a través de esta publicación ahora se proyecta también más allá.

## | CAPÍTULO 1 |

### Consigna de trabajo (2008-2017)<sup>5</sup>

“La Información es saber y saber es poder (Foucault) y ciertamente dentro de la organización del sistema mundial de países explotados -a los que se les extrae valor- primero colonizados y luego dependientes o subdesarrollados, también son objeto de extracción de información. Pero no sólo se la llevaron, sino que dejaron con el concurso y la complicidad pasiva de los colonizados una actitud bien arraigada: el descuido de la información. De muchas maneras los controles para el acceso a ella, el alejamiento de los saberes para generarla y de los cuidados para preservarla, han hecho un severo efecto en nuestra cultura de la información”. (González, 1995b: 154)

La reflexión de Jorge González que abre este capítulo está situada en México y relacionada con el interesante trabajo realizado a mediados de los '90 para el Sistema Nacional de Información Cultural, que implicó una “búsqueda de las huellas de los equipamientos y ofertas culturales”, tarea dificultada porque “muchas instituciones que deberían tener la información disponible, no la tienen o la tienen dispersa, descuidada y con muchas dificultades para su acceso” (González, 1995b: 154). El panorama de pobreza informativa tiende a ser común

---

<sup>5</sup>Reproducimos aquí la consigna utilizada para organizar el trabajo con fuentes orales en la cursada de Historia de los Medios y Sistemas de Comunicación. Con los años, esta pauta ha sufrido mínimas modificaciones; sólo se eliminaron del documento original las referencias a fechas de entrega y otras referencias puntuales.



para toda América Latina. En un artículo que leímos al inicio de algunas cursadas, Mirta Varela (2004) apunta que “intentar escribir una historia de los medios en la Argentina, donde los archivos no existen o están diezmados es una tarea tan tediosa, tantas veces frustrante y agotadora, que puede llevar fácilmente a ocultar o hacer a un lado los problemas metodológicos que supone escribir una historia de los medios en éstas o en mejores condiciones”.

El carácter *reciente* de la historia de los medios –o al menos de ciertos sistemas de comunicación– abre la posibilidad de explorar fuentes orales, una alternativa enriquecedora aunque no exenta de debates metodológicos. La propuesta final de esta materia es producir colectivamente un aporte en ese sentido.

Al hacerlo ampliaremos los alcances de la mención que hace Varela sobre quienes “todavía están vivos y son susceptibles de ser entrevistados”: entenderemos como actores no sólo a los sujetos que formaron parte de la historia de los medios *desde adentro* –como productores–, sino también a los distintos usuarios, partícipes de la apropiación social de las tecnologías.

En lo pedagógico, esta propuesta considera que la investigación –como un proceso de búsqueda que implica ensayos, tentativas, errores y “la transformación paulatina de preguntas no pertinentes en preguntas pertinentes” (Reguillo, 1995: 55)– puede constituirse como una parte vital del proceso de aprendizaje.

En el campo específico, encuentra afinidad con movimientos que renovaron la práctica historiográfica en las últimas décadas<sup>6</sup>. Por un

---

<sup>6</sup>Dichos movimientos renovadores implican largos e importantes debates metodológicos, epistemológicos y, en última instancia, ideológicos. Contextualmente, ellos mismos

lado, asume que la historia cuenta con una multiplicidad de fuentes a su disposición, lo que rompe la hegemonía del documento escrito, heredada de una tradición positivista del siglo XIX. Por el otro, expande el criterio de valoración de las fuentes orales respecto de la perspectiva dominante en los inicios de la historia oral norteamericana –en la que los proyectos se circunscribían a “gente famosa” o grandes figuras.

En fin, esta actividad práctica final se posiciona decididamente en el terreno de la *historia oral*, entendida como la producción y el uso de fuentes orales en la reconstrucción de la historia como narrativa. Reconocemos que su práctica ha conducido a “replantear críticamente la práctica misma del historiador y/o del investigador positivista más convencional. Para ello, debió tomar en consideración a los sujetos sociales antes ‘invisibles’ para la historiografía convencional y dominante, desplegar nuevas miradas críticas sobre las fuentes de la historia oficial, y afrontar el desafío de construir sistemáticamente ‘nuevas fuentes’ con base en la palabra, para la ‘versión propia’ de los nuevos actores sociales” (Aceves Lozano, 1999).

No se trata, sin embargo, de sostener un fundamentalismo de las fuentes orales. Entendemos –siguiendo a Portelli<sup>7</sup>– que “las fuentes escritas y orales no son mutuamente excluyentes. Tienen características comunes así como autónomas y funciones específicas que sólo cada una puede cumplir (o que un conjunto de fuentes cumple mejor que otro)”.

---

están vinculados al desarrollo de las tecnologías mediáticas: la invención del grabador no es ajena a la recuperación de lo oral en la investigación histórica.

<sup>7</sup>Ver el siguiente capítulo en esta compilación.

La propuesta es **aproximarnos a la historicidad de las tecnologías mediáticas a través de narraciones subjetivas**, estructuradas en torno a trayectorias sociales de vida<sup>8</sup>. Tomamos el término **biografías tecnológicas** del trabajo de Jorge González en el grupo de investigación de la mexicana Red de Comunicación Compleja, que precisamente incluyó en su estrategia metodológica esa “reconstrucción (...) mediante entrevistas en las que los maestros nos contaban cómo había sido su contacto y su *actividad* con diferentes artefactos tecnológicos durante el curso de su vida”, pues “la relación cotidiana de la gente con la tecnología es siempre social e inicia con la vida misma” (González, 1999: 156). En esto están involucrados tanto el *entorno tecnológico* de los agentes como su incorporación y generación de *esquemas cognitivos* de percepción, valoración y acción que le permiten o impiden el uso y el disfrute.

La historia producida con fuentes orales aborda ante todo la significación: “nos dice menos sobre los *acontecimientos* que sobre su significado”, admite Portelli, aunque “esto no significa que aceptemos el prejuicio dominante que ve la credibilidad factual como un monopolio de los documentos escritos”.

La herramienta a utilizar será la *entrevista*, que constituye un punto de encuentro entre el oficio periodístico y la investigación social. Si bien hay diferencias entre ambas aplicaciones, es cierto que en buena medida esa técnica se desarrolló por su uso “en el

---

<sup>8</sup>Las *trayectorias de vida* son “el conjunto de movimientos sucesivos de un agente dentro de un espacio estructurado (jerarquizado), sujeto a desplazamientos y distorsiones, o más precisamente, en la estructura de distribución de diferentes especies de capital que se disputan en el campo, el capital económico y el capital específico de consagración (en sus diferentes tipos)”. (Bourdieu, citado en González, 1995a: 143).

ejercicio y la práctica profesional del periodismo moderno” y que un investigador debe, igual que el periodista, “dominar el arte de la conversación, ser humanista en el sentido etimológico de la palabra” (Sierra, 1998: 277, 296). Ronald Fraser también reconoce el aporte del periodismo a su formación como entrevistador (Fraser, 1991: 57).

Para Dora Schwarzstein (1991: 12-13), “la entrevista de historia oral es una conversación que sin embargo no puede ser comparada a otras formas de indagación. Se trata de un producto intelectual compartido mediante el cual se produce conocimiento. Indudablemente es el recuerdo del entrevistado el objeto de la propuesta, pero es la intervención del historiador y lo que éste pone en términos de preguntas (en función de sus propios objetivos y conocimiento del tema sobre el que se está indagando) lo que sirve como impulsor para la producción de la información histórica”.

La entrevista cualitativa o en profundidad<sup>9</sup> es “una narrativa, un relato de historias diversas que refuerzan un orden de la vida, del pensamiento, de las posiciones sociales, las pertenencias (...). Fragmentaria, como toda conversación, centrada en el detalle, la anécdota, la fluctuación de la memoria, la entrevista nos acerca a la vida de los otros, sus creencias, su filosofía personal, sus sentimientos, sus miedos” (Arfuch, citada en Galindo, 1998: 298).

---

<sup>9</sup>Aunque algunos metodólogos plantean matices, aquí consideramos ambos términos como equivalentes. En un texto metodológico sugerido como bibliografía de apoyo, Francisco Sierra reconoce que “numerosos autores equiparan la entrevista en profundidad con la entrevista cualitativa”, incluyendo otras variantes (en Galindo, 1998: 300).

Estas ideas nos aproximan a una técnica que forma parte del arsenal metodológico de las ciencias sociales: la *historia de vida* –si bien no la adoptaremos en todo lo que implica-. Las historias de vida están formadas por relatos que se producen con la intención de elaborar y transmitir una memoria, personal o colectiva, que hace referencia a las formas de vida de una comunidad en un período histórico concreto. El investigador o la investigadora deben ser conscientes de que una *historia de vida* (o la entrevista en profundidad que, sin pretensiones de constituir una *historia*, ronda sobre una trayectoria de vida) es una narración subjetiva que, por lo tanto, no sólo aporta “información” sino que involucra la reflexividad.

Más que sobre *historias de vida* en el sentido más específico del término, trabajaremos sobre relatos de vida que conformen cierta **historia oral focal o temática** (Aceves Lozano, 1999), una polifonía cuyo **tópico transversal será el desarrollo, la difusión y la apropiación social de tecnologías mediáticas**. En ese plano, no debemos perder de vista que “se trata de la reconstrucción de objetos que cambian aceleradamente y cuyo lugar también ha variado aceleradamente en la vida de los entrevistados” (Varela, 2004).

Produciremos entonces una historia localizada, reflexiva y mediada por los procesos de recuerdo/olvido, pues la memoria “es siempre selectiva y situacional. No nos acordamos de «todo» sino de partes seleccionadas en función de la situación social en las que nos vemos requeridos a recordar. Con las biografías tecnológicas obtuvimos un relato cronológicamente organizado” sobre las herramientas con que los entrevistados recordaban haber trabajado; relato “formado por representaciones y evaluaciones orientadas que componen la trama perceptiva en función de la cual se actúa con la tecnología...” (González, 1999: 158).

## Organización del trabajo

### *Primera etapa*

Consiste en construir colectivamente una pauta básica para las entrevistas que se van a realizar. Este *protocolo de la entrevista*, más o menos estructurado, deberá apuntar a reconstruir la presencia y el impacto de los medios en las trayectorias de vida de los sujetos entrevistados. Dicha reconstrucción no se limitará a “cuándo apareció” una tecnología, sino que (especialmente) se interesará por quiénes la usaron, cómo la usaron, para qué la usaron. Es decir, indagará en los procesos de apropiación social de las tecnologías mediáticas, las *brechas* en la disponibilidad y el acceso a las mismas, las transformaciones que produjeron en la sociabilidad, etcétera. Por esto, si bien el eje de la conversación estará dado por la construcción de una *biografía tecnológica*, no se debe abandonar la atención sobre el contexto socio-cultural que da marco a esa biografía –las coordenadas familiares, laborales, educativas, recreativas, políticas, religiosas, residenciales, etcétera.

¿Se preguntará primero la zona de crianza o la formación? ¿Se indagará sobre el equipamiento tecnológico en distintas épocas o se interrogará directamente sobre ciertos medios? ¿Se abordará, de algún modo, qué recuerdan acerca de los contenidos (la programación de la radio, de la televisión)?... La decisión de las preguntas a realizar implica decisiones temáticas –sobre qué preguntar– y tácticas –cómo preguntar y en qué orden hacerlo–. Deberán ser tenidas en cuenta las sugerencias de la bibliografía aportada sobre historia oral y entrevistas cualitativas.

Esta primera etapa será también el momento de tomar algunas decisiones respecto de los entrevistados y las entrevistadas. ¿Se circunscribirán a una zona geográfica? ¿Habrá alguna segmentación social (por clase social, género, formación cultural)?

La consigna del trabajo plantea la realización de entrevistas a personas mayores de 65 años<sup>10</sup>. El resto de las decisiones serán tomadas –y argumentadas– en el trabajo grupal.

*Esta parte del trabajo se realiza en clase (se le dedica una jornada completa). El resultado es una pauta para la realización de entrevistas y la definición del perfil de los entrevistados.*

### **Segunda etapa**

Como segundo paso se encarará la realización de entrevistas, una por estudiante<sup>11</sup>. Aquí también es fundamental atender a las sugerencias aportadas por la bibliografía y en clase (saber escuchar y re-repreguntar, *manejar* los silencios, etcétera).

La situación de entrevista pone en el centro de la experiencia la vivencia del contacto dialógico, narrativo y reflexivo. Se llega a esta instancia con decisiones tomadas, aunque la conversación no debe *atarse* a las pautas del cuestionario construido en la primera etapa (que además no será un cuestionario cerrado). De hecho, la posesión de esa *guía* durante la entrevista es una decisión a meditar. Hay varias posturas al respecto; veremos por ejemplo que Fraser (1991: 64) cuestiona esa práctica.

---

<sup>10</sup>En los artículos incluidos en esta compilación se advertirá que los cursos de 2008 (del que participaron Sabrina Artigas y Magalí Sayal) y 2017 (Laura Mangifesta) constituyeron una excepción este sentido, ya que trabajaron con dos cortes generacionales.

<sup>11</sup>Esta es la regla general, que varió sólo excepcionalmente en diez años de trabajo. El primer año (cuando la materia tenía sólo nueve estudiantes) y en el último abarcado por esta compilación (2017, con 11 alumnos) cada uno/a realizó dos entrevistas. A la inversa, en 2010 el curso alcanzó un número elevado, de 42 estudiantes, que resolvieron esta instancia de la consigna en duplas, lo que se tradujo en un corpus de 21 entrevistas.

En última instancia, como plantea Portelli (2010), “no hay técnicas de entrevista, sino éticas en la entrevista: respeto, paciencia, flexibilidad, pasión auténtica de conocer a los otros y de estar con ellos en una historia compartida, como decía Ernesto de Martino”.

*En el marco de un trabajo colectivo, esta etapa se cumple a partir de aportes individuales. El resultado que se entregará (en formato digital) es la transcripción de las entrevistas, acompañadas por las observaciones o notas de campo que se consideren necesarias<sup>12</sup>.*

### **Tercera etapa**

La fase analítica requiere tiempo y dedicación. González (1995a: 149) remarca “la necesidad de leer y releer muchas veces el material completo, para dar tiempo de surgir lentamente dentro de la conciencia del investigador, los patrones de sentido escondidos en ellas”.

Esta etapa apunta al análisis colectivo del conjunto de entrevistas realizadas, a partir de distintos ejes posibles.

Además de los temas-problemas que articularán la reflexión, el análisis debe ser reflexivo en torno a la propia producción de la entrevista: desde qué condiciones hicieron posible el testimonio (Pollak, 2006: 55) hasta su carácter *interpretativo* –más que *descriptivo*– de hechos y contextos.

---

<sup>12</sup>La suma de las transcripciones será editada por el docente en un *compendio de entrevistas* que compone el material empírico con el que trabajará todo el grupo. A la luz de lo planteado por Portelli, para mayor fidelidad con la fuente, también sería deseable la entrega de los audios originales de las entrevistas, que conformaría un verdadero archivo oral sobre la temática.



*Este trabajo se realiza en el aula y también demanda bastante tiempo de lectura analítica fuera de ella. Las ideas apuntadas en esta etapa son un insumo para la instancia final de la investigación.*

### **Cuarta etapa**

La etapa final se aborda en forma individual. Consiste en una producción académica escrita sobre una problemática específica (a elección), que recupere como insumo los relatos de vida/ biografías tecnológicas construidas anteriormente.

La reflexión deberá enfocarse sobre algún problema de interés para la materia y deberá articular, además del material empírico, lecturas realizadas durante el curso. Si se lo considera pertinente, la bibliografía podrá sumar también otros textos teóricos o históricos que contribuyan a la comprensión del problema analizado.

El trabajo escrito tendrá el formato de un *paper* o ponencia. En ese sentido, deberá respetar las reglas propias de ese género de escritura académica. Esto implica que el destinatario supuesto en la escritura no deberá ser el docente-evaluador sino otros posibles lectores de esa ponencia, por lo que sería conveniente mencionar el marco en que se desarrolla la investigación, explicitar el carácter colectivo del trabajo de campo y sus condiciones de producción, realizar las observaciones metodológicas que se consideren pertinentes, etcétera.

Con relación al trabajo con historias de vida/familia, González (1995a: 149) sugiere “insertar un número máximo de extractos de las entrevistas para hacer escuchar la voz de los protagonistas”; pero esto no debe conducirnos a olvidar que “es el historiador el que selecciona a la gente que será entrevistada; el que contribuye a modelar el testimonio formulando las preguntas y reaccionando a las respuestas; y el

que le da al testimonio su forma publicada final y su contexto (aunque sólo sea en términos de montaje y transcripción)”. (Portelli, ver capítulo 2 en esta misma compilación).

En lo formal, deberán tenerse en cuenta las siguientes pautas:

-Las ponencias deberán tener un mínimo de 12 páginas y un máximo de 15; presentadas en formato A4 con márgenes estándar, tipografía *Times New Roman* o equivalente, cuerpo 12, interlineado 1,5.

-El trabajo deberá contener al principio: título, nombre del autor/a y un resumen o *abstract* de 1600 caracteres.

-Las citas textuales deberán estar correctamente adjudicadas.

-Incluir bibliografía al final.

Previamente, deberá entregarse un breve resumen (máximo 1.600 caracteres) anticipando el tema que abordará y problematizará el trabajo. Una vez realizada esta entrega, el docente dedicará una clase para realizar devoluciones sobre la misma y revisar pautas de escritura del trabajo final.

### ***Última instancia: la presentación oral***

A modo de “Jornada Académica”, organizados en distintos bloques temáticos, los/las estudiantes-investigadores/as compartirán sus resultados presentando sus trabajos oralmente. El encuentro se realizará al final de la cursada y contará con docentes invitados que habrán leído previamente las ponencias y participarán como “comentaristas”.

*Es importante señalar que la evaluación final de cada estudiante tendrá en cuenta no sólo la calidad de la ponencia elaborada y su presentación oral, sino la intervención en todo el proceso, desde la preparación, realización y transcripción de las entrevistas hasta el aporte en las discusiones colectivas.*

## | CAPÍTULO 2 |

### Lo que hace diferente a la historia oral

Alessandro Portelli (1979)<sup>13</sup>

“Sí, dijo la señora Oliver, ‘y cuando mucho tiempo después hablan del asunto, tienen una solución que ellos mismos han elaborado. Eso no es demasiado útil, ¿verdad?’. ‘Es útil’, dijo Poirot... ‘Es importante conocer ciertos datos que han perdurado en la memoria de las personas aunque ellas no puedan saber exactamente cuál fue el hecho, por qué sucedió o qué llevó a él. Pero pueden muy bien saber algo que nosotros no sabemos y que no tenemos modo de conocer. Ha habido recuerdos que han llevado a teorías’...”.

Agatha Christie. *Los elefantes recuerdan*

“Sus investigaciones históricas, sin embargo, no fueron realizadas tanto entre libros como entre hombres; porque los primeros son lamentablemente escasos respecto de sus temas favoritos, mientras que él descubrió que los viejos vecinos, y aun mas sus esposas, son ricos en ese saber legendario, tan invaluable para la verdadera historia. Así, cada vez que daba con una genuina familia holandesa, cómodamente encerrada en su casa de campo de techo bajo, a la sombra de un coposo sicómoro, la miraba como a un pequeño volumen cerrado en letra gótica y la estudiaba con el entusiasmo de un ratón de biblioteca”.

Washington Irving, *Rip Van Winkle*

---

<sup>13</sup>Traducción de Antonio Bonanno.

## Recuerdos que llevan a teorías

Un espectro ronda los salones de la academia: el espectro de la historia oral. La comunidad intelectual italiana, siempre recelosa de las novedades del exterior -y sin embargo tan subordinada a los “descubrimientos extranjeros”- se apresuró a recortar la historia oral aun antes de tratar de entender qué es y cómo se la usa. El método empleado ha sido el de cargar a la historia oral con pretensiones que no posee, para tranquilizar la mente de todos rechazándola. Por ejemplo, *La Repubblica*, el periódico italiano de orientación más intelectual e internacional de cuantos se publican en Italia, se apresuró a desechar las “descripciones desde abajo” y los paquetes artificiales de “historia oral” donde se supone que las cosas se mueven y hablan por *sí mismas*, sin siquiera detenerse a advertir que no se trata de cosas sino de personas (si bien personas a menudo consideradas no más que “cosas”) que la historia oral espera que “se muevan y hablen por *sí mismas*”<sup>14</sup>.

Parece existir el temor de que una vez que se abren las compuertas de la oralidad, la escritura (y con ella, la racionalidad) será expulsada por una masa espontánea e incontrolable de material fluido y amorfo. Pero esta actitud nos ciega al hecho de que nuestro temor reverencial por la escritura ha distorsionado nuestra percepción del lenguaje y de la comunicación al punto que ya no entendemos ni la oralidad ni la naturaleza de la escritura misma. En realidad, las fuentes escritas y orales no son mutuamente excluyentes. Tienen características comunes así como autónomas y funciones específicas que sólo cada una puede cumplir (o que un conjunto de fuentes cumple mejor que otro). Por lo tanto, requieren instrumentos interpretativos diferentes y es-

---

<sup>14</sup>Benjamino Placido, en *La Repubblica*, 3 de octubre de 1978.

pecíficos. Pero la subestimación y la sobreestimación de las fuentes orales termina por anular cualidades específicas, convirtiendo a estas fuentes ya en meros apoyos para las fuentes escritas tradicionales, ya en una cura ilusoria para todos los males. Este capítulo tratará de sugerir algunos de los modos en que la historia oral es intrínsecamente diferente y por lo tanto, específicamente útil.

### La oralidad de las fuentes orales

Las fuentes orales son fuentes *orales*. Los estudiosos están dispuestos a admitir que el documento real es la cinta grabada, pero casi todos trabajan con las transcripciones y son sólo las transcripciones las que se publican<sup>15</sup>. En ocasiones, las cintas se destruyen: un caso simbólico de la destrucción de la palabra hablada.

La transcripción convierte los objetos orales en visuales, lo que inevitablemente implica cambios e interpretación. La diferente eficacia de las grabaciones, comparada con las transcripciones -por ejemplo, para los fines del aula- sólo puede apreciarse mediante la experiencia directa. Esta es una de las razones por las cuales creo que es innecesario darle una atención excesiva a la búsqueda de métodos nuevos y más inmediatos de transcripción. Esperar que la transcripción reemplace a la cinta para los fines científicos equivale a hacer crítica de arte con reproducciones o crítica literaria con traducciones.

---

<sup>15</sup>Una excepción italiana es el Instituto Ernesto De Martino, una organización investigadora radical independiente con base en Milán, que ha publicado “archivos sonoros” en discos de larga duración desde mediados de la década de 1960, sin que lo advierta nadie en el “establishment” cultural; ver Franco Coggiola, “L’atti vita dell’Istituto Ernesto De Martino”, en Diego Carpitella (comp.), *L’ero musicologia in Italia*, Palermo, Flaccovio, 1975, pp. 265-270.

La traducción más literal casi nunca es la mejor y una traducción verdaderamente fiel siempre implica cierta cantidad de invención. Otro tanto puede decirse de la transcripción de fuentes orales.

El desprecio de la oralidad de las fuentes orales tiene un peso directo sobre la teoría interpretativa. El primer aspecto que suele acentuarse es el origen: las fuentes orales nos dan información sobre personas o grupos sociales analfabetos cuya historia escrita falta o esta distorsionada. Otro aspecto concierne al contenido: la vida cotidiana y la cultura material de esas personas o grupos. Sin embargo, no son específicas de las fuentes orales. Las cartas de los emigrantes, por ejemplo, tienen el mismo origen y contenido, pero son escritas. Por otra parte, muchos proyectos de historia oral han reunido entrevistas con miembros de grupos sociales que usan la escritura y se han ocupado de tópicos habitualmente cubiertos por el material de archivo escrito estándar. Por lo tanto, origen y contenido no son suficientes para distinguir las fuentes orales de la variedad de fuentes empleadas por la historia social en general; así, muchas teorías de la historia oral son, en realidad, teorías de la historia social en su conjunto<sup>16</sup>.

En la búsqueda de un factor diferenciador, debemos volvernos en primer lugar a la forma. No necesitamos repetir acá que la escritura representa el lenguaje casi exclusivamente por medio de rasgos segmentarios (grafemas, sílabas, palabras y oraciones). Pero el lenguaje también está compuesto por otro conjunto de rasgos, que no pueden ser contenidos dentro de un solo segmento pero que también son por-

---

<sup>16</sup>Luisa Passerini, "Sull'utilità e il danno delle fonti orali per la storia", introducción a Passerini, comp., *Storia Orale. Vita quotidiana e cultura materiale delle classi subalterne*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1978, discute la relación de la historia oral y la historia social.

tadores de significado. La variedad de tono y volumen, y el ritmo del habla popular llevan un significado implícito y connotaciones sociales que no son reproducibles por escrito, salvo, y entonces en forma inadecuada y poco accesible, como notación musical<sup>17</sup>. La misma declaración puede tener significados muy contradictorios, según la entonación del que habla, lo que no puede representarse objetivamente en la transcripción sino describirse aproximadamente en las propias palabras del transcriptor.

Para hacer legible la transcripción, habitualmente es necesario incluir signos de puntuación, que son siempre un agregado más o menos arbitrario del transcriptor. La puntuación indica pausas distribuidas de acuerdo con reglas gramaticales: cada signo tiene un lugar, un significado y una extensión convencionales. Estos casi nunca coinciden con los ritmos y pausas del sujeto que habla y, por lo tanto, terminan por confinar el discurso dentro de reglas gramaticales y lógicas que no sigue necesariamente. La extensión exacta y la ubicación de la pausa tienen una función importante en el entendimiento del significado del discurso. Las pausas gramaticales regulares tienden a organizar lo que se dice en torno de un modelo básicamente expositivo y referencial, mientras que las pausas de extensión y ubicación irregulares acentúan el contenido emocional y las pausas muy pesadas y rítmicas recuerdan el estilo de las narraciones épicas. Muchos narradores pasan de un tipo de ritmo a otro dentro de la misma entrevista, a medida

---

<sup>17</sup>Sobre la notación musical como reproducción de sonidos del habla, véase Giovanna Marini, “*Musica popolare e parlato popolare urbano*”, en *Circolo Gianni Bosio*, ed., *I giorni cantati* Milano, Mazzotta, 1978, pp. 33-34. Alan Lomax, *Folk Song Styles and Culture*, Washington, D.C., American Association for the Advancement of Sciences, 1968, Publication n° 88. Discute la representación electrónica de los estilos vocales.

que cambia su actitud hacia los temas que se están tratando. Por supuesto, eso sólo puede percibirse escuchando, no leyendo.

Otro tanto puede decirse respecto de la velocidad del habla y sus cambios durante la entrevista. No hay reglas interpretativas fijas: la desaceleración puede significar mayor énfasis así como mayor dificultad, y la aceleración puede demostrar un deseo de pasar por alto ciertos puntos, así como una mayor familiaridad o comodidad. En todos los casos, el análisis de los cambios en la velocidad debe combinarse con el análisis del ritmo. Los cambios son la norma en el habla, mientras que la regularidad es la norma en la escritura (impresa, sobre todo) y la presunta norma de la lectura: el lector introduce las variaciones, no el texto mismo.

No es una cuestión de pureza filológica. Los rasgos que no pueden ser contenidos dentro de segmentos son el sitio (no exclusivo, pero muy importante) de las funciones narrativas esenciales: revelan las emociones de los narradores, su participación en la historia y el modo en que la historia los afectó. A menudo esto implica actitudes que los hablantes pueden no ser capaces de (o estar dispuestos a) expresar de otra manera, o elementos que no están plenamente dentro de su control. Aboliendo estos rasgos, achatamos el contenido emocional del habla hasta que alcanza la supuesta ecuanimidad y la objetividad del documento escrito. Esto puede agudizarse cuando participan informantes del pueblo: pueden tener un vocabulario pobre pero a menudo son más ricos en variedad de tono, volumen y entonación que los hablantes de clase media que han aprendido a imitar en el habla el tono parejo de la escritura<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup>Véase William Labov, "The Logic of Non-Standard English", en Louis Kampaf y Paul Lauter, comps., *The Politics of Literature*, New York, Random House, 1970, pp. 194-244, sobre las cualidades expresivas del habla no estándar.



## La historia oral como narración

Las fuentes históricas orales son fuentes *narrativas*. Por lo tanto, el análisis de los materiales de la historia oral debe valerse de algunas de las categorías generales desarrolladas por la teoría de la narrativa en la literatura y el folklore. Esto es tan cierto del testimonio dado en las entrevistas libre como de los materiales del folklore organizados más formalmente.

Por ejemplo, algunas narraciones contienen cambios sustanciales en la “velocidad” de la narración, es decir, en la proporción entre la duración de los acontecimientos descritos y la duración de la narración. Un informante puede contar en pocas palabras experiencias que duraron un tiempo largo, o demorarse largamente en episodios breves. Las oscilaciones son significativas, aunque no podemos establecer una norma general de interpretación: demorarse en un episodio puede ser un modo de acentuar su importancia pero también una estrategia para distraer la atención de otros puntos más delicados. En todos los casos hay una relación entre la velocidad de la narración y el significado del narrador. Lo mismo puede decirse de otras categorías entre aquellas elaboradas por Gérard Genette, tales como “distancia” o “perspectiva”<sup>19</sup>, que definen la posición del narrador hacia la historia<sup>19</sup>.

Las fuentes orales de clases no hegemónicas están vinculadas con la tradición de la narrativa folk. En esta tradición, las distinciones entre géneros narrativos se perciben de manera diferente que en la tradición escrita de las clases educadas. Esto se verifica en la distinción genérica entre narrativas “factuales” y “artísticas”, entre “acon-

---

<sup>19</sup>En este artículo, uso estos términos como los define y los emplea Gérard Genette, *Figures 1/1*, Paris, Seuil, 1972.

tecimientos” y sentimiento o imaginación. Mientras la percepción de un relato como “verdadero” es relevante tanto para la leyenda como para la experiencia personal y la memoria histórica; las narraciones históricas, poéticas y legendarias a menudo se mezclan de manera inextricable<sup>20</sup>. El resultado son las narrativas en que el límite entre lo que tiene lugar fuera del narrador y lo que sucede dentro, entre lo que le concierne al individuo y lo que concierne al grupo, puede tornarse más alusivo que en los géneros escritos establecidos, de modo que la “verdad” personal puede coincidir con la “imaginación” compartida.

Cada uno de estos factores puede revelarse mediante factores formales y estilísticos. La mayor o menor presencia de materiales formalizados (proverbios, canciones, fórmulas y estereotipos) puede medir el grado en que existe un punto de vista colectivo dentro de la narrativa de un individuo. Estos cambios entre el lenguaje estándar y el dialecto a menudo son un signo de la clase de control que tienen los habitantes sobre la narrativa.

Una estructura típica recurrente es aquella en la que se usa el lenguaje estándar en general mientras que el dialecto aparece en digresiones o anécdotas, coincidiendo con una participación más personal del narrador o (como cuando las presencias del dialecto coinciden con el lenguaje formalizado) la intrusión de la memoria colectiva. Por otra parte, el lenguaje estándar puede surgir en una narrativa en dialecto cuando los temas están más estrechamente relacionados con la esfera pública, como la política. Nuevamente, esto puede significar tanto un

---

<sup>20</sup>Sobre la distinciones de género en la narrativa folk y oral, ver Dan Ben-Amos, “Categories analytiques et genres populaires”, *Poétique*, 19 (1974), pp. 268-93; y Jan Vansino, *Oral Tradition*, Harmondsworth, Middlesex, United Kingdom, Penguin Books, 1973 (1961).

grado más o menos consciente de separación como un proceso de “conquista” de una forma más “educada” de expresión que comienza con la participación en política<sup>21</sup>. A la inversa, *la dialectización de los términos técnicos puede ser un signo de la vitalidad del habla tradicional y del modo en que los hablantes se esfuerzan por ampliar la variedad expresiva de su cultura.*

### Acontecimientos y significado

Lo primero que hace que la historia oral sea diferente, entonces, es que nos dice menos sobre los *acontecimientos* que sobre su *significado*. Esto no implica que la historia oral no tenga validez factual. Las entrevistas suelen revelar acontecimientos desconocidos o aspectos desconocidos de acontecimientos conocidos; siempre arrojan nueva luz sobre áreas inexploradas de la vida cotidiana de las clases no hegemónicas. Desde este punto de vista, el único problema que plantean las fuentes orales es al de la verificación (al que volveré en la sección siguiente).

Pero el elemento singular y precioso que las fuentes orales imponen al historiador, que ninguna otra fuente posee en igual medida, es la subjetividad del hablante. Si el enfoque de la investigación es amplio y lo bastante articulado, puede surgir una sección transversal de la subjetividad de un grupo o de una clase. Las fuentes orales nos dicen no sólo lo que hizo la gente sino lo que deseaba hacer, lo que crearán estar haciendo y lo que ahora piensan que hicieron. Las fuen-

---

<sup>21</sup>Por ejemplo, Gaetano Bordoni, activista comunista de Roma, hablaba sobre familia y comunidad principalmente en dialecto, pero pasaba brevemente a una forma más estandarizada de italiano cada vez que deseaba reafirmar su lealtad al partido. El cambio demostraba que, si bien él aceptaba las decisiones del partido, se mantenían diferenciadas de su experiencia directa. Su expresión recurrente era: “No se puede hacer nada al respecto”. Véase *Circolo Gianni Bosio, I giorni cantati*, pp. 58-66.

tes orales pueden no agregar mucho a lo que sabemos, por ejemplo, del costo material de una huelga para los trabajadores participantes; pero nos dicen mucho sobre los costos psicológicos. Tomando una categoría literaria de los formalistas rusos, podríamos decir que las fuentes orales, en especial de los grupos de hegemónicos, son una muy útil integración de otras fuentes en lo que concierne a la *fábula* -la secuencia lógica, causal, de la historia-; pero se tornan únicas y necesarias por su *argumento*, el modo en que los materiales de la historia son ordenados por los narradores para contar la historia<sup>22</sup>. La organización de la narrativa revela mucho de las relaciones de los hablantes con su historia.

La subjetividad es asunto de la historia tanto como lo son los “hechos” más visibles. Lo que creen los informantes es en verdad un *hecho* histórico (es decir, el hecho de que ellos lo crean), tanto como lo que realmente sucedió. Cuando los trabajadores de Terni ubican mal un acontecimiento crucial de su historia (la muerte de Luigi Trastulli) de una fecha y un contexto a otro, esto no arroja dudas sobre la cronología real pero nos obliga a reordenar nuestra interpretación de una entera fase de la historia del pueblo. Cuando un viejo líder de masas, también en Terni, sueña una historia acerca de cómo casi consigue que el Partido Comunista revierta su estrategia después de la Segunda Guerra Mundial, no revisamos nuestras reconstrucciones de los debates políticos dentro de la izquierda, sino que nos enteramos de la magnitud del costo real de ciertas decisiones para esos activistas de las masas que debieron sepultar en su subconsciente sus necesidades y deseos de re-

---

<sup>22</sup>Sobre *fábula* y *argumento*, ver Boris Tomasevskij, “Sjuzvetnoe postroenie”, en *Teorija literatury, Poetika* Moscú. Leningrado, 1928; trad. Italiana, “La costruzione dell’intreccio”, en Tzvetan Todorov, comp., *I formalisti russi*, Torino, Einaudi, 1968; publicado como *Théorie de la littérature*, París, Seuil, 1965.

volución. Cuando descubrimos que en otras partes del país se cuentan historias semejantes, reconocemos un complejo legendario semiformalizado en el cual las “divagaciones seniles” de un anciano decepcionado revelan mucho acerca de la historia de su partido que o se expresa en las memorias extensas y lúcidas de sus líderes oficiales.

### ¿Debemos creer en las fuentes orales?

Las fuentes orales son creíbles pero con una credibilidad *diferente*. La importancia del testimonio oral puede residir no en su adherencia al hecho, sino más bien en su alejamiento del mismo, cuando surgen la imaginación, el simbolismo y el deseo. Por lo tanto, no hay fuentes orales “falsas”. Una vez que hemos verificado su credibilidad factual con todos los criterios establecidos de la crítica filológica y la verificación factual requeridos por todos los tipos de fuentes, la diversidad de la historia oral consiste en el hecho de que las declaraciones “equivocadas” son psicológicamente “verídicas” y que esa verdad puede ser igualmente importante como los relatos factualmente confiables.

Por supuesto, esto no significa que aceptemos el prejuicio dominante que ve la credibilidad factual como un monopolio de los documentos escritos. Muy a menudo, los documentos escritos son sólo la transmisión no controlada de fuentes orales no identificadas (como en el caso del informe sobre la muerte de Trastulli, que comienza: “De acuerdo con la información verbal tomada...”). El pasaje de esas “fuentes-ur” orales al documento escrito suele ser el resultado de procesos que no tienen credibilidad científica y que a menudo estilo cargados de sesgo clasista. En los registros de juicios (al menos en Italia, donde no se les reconoce ningún valor legal a las transcripciones taquigráficas o de cintas grabadas), lo que se registra no son las palabras real-

mente pronunciadas por los testigos, sino un resumen dictado por el juez al escribiente. La distorsión inherente a tal procedimiento supera toda evaluación, en especial cuando los hablantes se han expresado originalmente en dialecto. Sin embargo, muchos historiadores que desprecian las fuentes orales aceptan esas transcripciones legales sin formular ninguna pregunta. En menor medida (gracias al uso frecuente de la taquigrafía), esto corresponde a los registros parlamentarios, a las minutas de encuentros y convenciones, y a las entrevistas publicadas en periódicos: todas fuentes que son usadas legítima y ampliamente en la investigación histórica estándar.

Un subproducto de este prejuicio es la insistencia en que las fuentes orales son distantes de los acontecimientos y por lo tanto sufren la distorsión de la memoria defectuosa. En verdad, este problema existe para muchos documentos escritos, que suelen escribirse algún tiempo después del acontecimiento al que se refieren, a menudo por parte de no participantes. Las fuentes orales pueden compensar la distancia cronológica con una participación personal mucho más próxima. Mientras las memorias escritas de los políticos o de los líderes sindicales gozan de crédito hasta que se demuestra que cometen errores, son tan distantes de algunos aspectos del acontecimiento que narran como lo son muchas entrevistas históricas orales, y solo ocultan su dependencia del tiempo asumiendo la forma inmutable de un “texto”. Por otra parte, los narradores orales tienen ciertas ayudas para la memoria dentro de su cultura. Muchas historias son narradas una y otra vez, o discutidas con miembros de la comunidad; la narrativa formalizada, incluso el metro, pueden ayudar a preservar una versión textual de un acontecimiento.

De hecho, no se debe olvidar que los informantes orales pueden ser también alfabetizados. Tiberio Ducci, un ex líder de la liga de trabaja-

dores agrícolas de Genzano, en las colinas romanas, puede ser atípico: además de recordar su propia experiencia, también ha investigado en los archivos locales. Pero muchos informantes leen libros y periódicos, escuchan la radio y la televisión, atienden sermones y discursos políticos, y guardan diarios personales, cartas, recortes y álbumes fotográficos. La oralidad y la escritura, ya desde hace muchos siglos, no han existido en forma separada: si muchas fuentes escritas se basan en la oralidad, la oralidad moderna misma está saturada de escritura.

Pero lo realmente importante es que la memoria no es un depósito pasivo de hechos, sino un activo proceso de creación de significados. Así, la utilidad específica de las fuentes orales para el historiador no está tanto en su capacidad para preservar el pasado como en los cambios mismos elaborados por la memoria. Estos cambios revelan el esfuerzo de los narradores por darle un sentido al pasado y una forma a sus vidas y colocan a la entrevista y a la narración en su contexto histórico.

Los cambios que pueden haber tenido lugar posteriormente en la conciencia subjetiva personal de los narradores o en su posición socioeconómica pueden afectar si no la narración concreta de acontecimientos anteriores, al menos la evaluación y al modo de “colorear” la historia. Muchas personas son reticentes, por ejemplo, cuando se trata de describir formas ilegales de lucha, por ejemplo el sabotaje. Eso no significa que no las recuerden claramente, sino que ha habido un cambio en sus opiniones políticas, sus circunstancias personales o en la línea de su partido. Por lo tanto, acciones consideradas legítimas e incluso normales o necesarias en el pasado son vistas ahora como inaceptables y literalmente son desechadas de la tradición. En estos casos, la información más preciosa puede estar en lo que *ocultan* los informantes y en el hecho de que lo oculten, antes que en lo que cuentan.

Sin embargo, con frecuencia los narradores son capaces de reconstruir sus actitudes pasadas aun cuando ya no coinciden con las presentes. Este es el caso de los trabajadores de la fábrica de Terni que admiten que las represalias violentas contra los ejecutivos responsables de los despidos masivos en 1953 pueden haber sido contraproducentes, aunque reconstruyen con gran lucidez por qué parecieron útiles y razonables en su momento. En uno de los testimonios orales más importantes de nuestra época, *La autobiografía de Malcom X*, el narrador describe muy vívidamente cómo trabajaba su mente antes de alcanzar su actual percepción y luego juzga su propia personalidad pasada según las pautas de su actual conciencia política y religiosa. Si la entrevista se realiza con habilidad y sus fines son claros para los narradores, a estos no les resulta difícil hacer una distinción entre su personalidad pasada y la presente, objetivando la pasada como diferente de la actual. En estos casos -Malcolm X es nuevamente típico- la *ironía* es el principal modo narrativo: dos pautas diferentes éticas (o políticas, o religiosas) y narrativas se interfieren y se superponen y su tensión modela la narración de la historia.

Por otra parte, también podemos encontrar narradores cuya percepción parece haberse detenido en momentos álgidos de su experiencia personal: ciertos luchadores de la Resistencia o veteranos de guerra; y tal vez ciertos militantes estudiantiles de la década de los '60. A menudo, esos individuos están totalmente absorbidos por la totalidad del acontecimiento histórico del que fueron parte y su relato asume las cadencias y la formulación de la *épica*. La distinción entre un estilo irónico y uno épico implica una distinción entre perspectivas históricas, que deben ser tenidas en cuenta en nuestra interpretación del testimonio.



## Objetividad

Las fuentes orales no son *objetivas*. Esto por supuesto corresponde a todas las fuentes, aunque la santidad de la escritura a menudo nos lleva a olvidarlo. Pero la no objetividad inherente a las fuentes orales está en características intrínsecas específicas, siendo las más importantes el hecho de que son *artificiales, variables y parciales*.

La introducción de Alax Haly a *La autobiografía de Malcolm X* describe que Malcolm no cambió su enfoque narrativo espontáneamente, sino porque el interrogatorio de su entrevistador lo fue apartando de la imagen exclusivamente pública y oficial de sí mismo y de la Nación del Islam que estaba intentando proyectar. Esto ilustra el hecho de que los documentos de historia oral son siempre el resultado de una relación, de un proyecto compartido en el cual tanto el entrevistador como el entrevistado están participando, aunque no necesariamente en armonía. Los documentos escritos son fijos, existen sea que tengamos conciencia de ellos o no, y no cambian una vez que los hemos encontrado. El testimonio oral es solo un recurso potencial hasta que los investigadores le dan existencia. La condición para la existencia de una fuente escrita es la emisión; para las fuentes orales, la transmisión: una diferencia semejante a la descrita por Roman Jakobson y Piotr Bogatyrev entre los sucesos creativos del folklore y los de la literatura<sup>23</sup>.

El contenido de la fuente escrita es independiente de las necesidades y las hipótesis del investigador: es un texto estable, que sólo podemos interpretar. El contenido de las fuentes orales, por otra parte,

---

<sup>23</sup>Roman Jakobson y Piotr Bogatyrev, "Le folklore forme spécifique de création", en R. Jakobson, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, págs. 59-72.

depende en buena medida de cuanto les ponen los entrevistadores en términos de preguntas, dialogo y relación personal.

Es el investigador el que decide que habrá una entrevista, en primer lugar. Los investigadores a menudo introducen distorsiones específicas: los informantes les dicen lo que creen que ellos desearían que les digan y así revelan quién creen que es el investigador. Por otra parte, las entrevistas rígidamente estructuradas pueden excluir elementos cuya existencia o relevancia eran previamente desconocidas para el entrevistador y por lo tanto no fueron contempladas en el programa de preguntas. Tales entrevistas tienden a confirmar el marco de referencia previo del historiador.

El primer requisito, entonces, es que el investigador “acepte” al informante y le dé prioridad a lo que éste desee decir, antes que a lo que el investigador desee oír, dejando toda pregunta no respondida para más tarde o para otra entrevista. Las comunicaciones son siempre en dos sentidos. Los entrevistados siempre están estudiando, aunque recatadamente, a los entrevistadores que los “estudian”. Convendría que los historiadores reconozcan este hecho y lo aprovechen en lugar de tratar de eliminarlo en favor de una neutralidad imposible (y tal vez indeseable).

El resultado final de la entrevista es el producto tanto del narrador como del investigador. Cuando las entrevistas, como sucede con frecuencia, se preparan para la publicación omitiendo por completo la voz del entrevistador, se produce una sutil distorsión: el texto da las respuestas sin las preguntas, lo que lleva a suponer que un narrador dado siempre dice las mismas cosas, con independencia de las circunstancias; en otras palabras: se tiene la impresión de que un hablante es tan estable y reiterativo como un documento escrito. Cuando se suprime la voz del investigador, la voz del narrador se distorsiona.

El testimonio oral, en realidad, nunca es dos veces igual. Esa es una característica de toda la comunicación oral, pero se verifica en especial en las formas relativamente no estructuradas, como las declaraciones autobiográficas o históricas dadas en una entrevista. Incluso el mismo entrevistador obtiene diferentes versiones del mismo narrador en distintas ocasiones. Cuando los dos sujetos llegan a conocerse mejor, puede atenuarse la “vigilancia” del narrador. La subordinación de clase -tratar de identificarse con lo que cree el narrador que es el interés del entrevistador- puede verse reemplazada por una mayor independencia o por un mejor entendimiento de los propósitos de la entrevista. O una entrevista previa simplemente puede haber desperdado recursos que luego son narrados en encuentros posteriores.

El hecho de que las entrevistas con la misma persona puedan continuarse indefinidamente nos lleva a la cuestión del carácter de incompleto propio de las fuentes orales. Es imposible agotar toda la memoria de un informante; los datos extraídos de cada entrevista son siempre el resultado de una selección producida por la relación mutua. La investigación histórica con fuentes orales, entonces, siempre posee la naturaleza inconclusa del trabajo en realización. Para revisar todas las fuentes orales posibles de las huelgas de Terni de 1949 a 1953, se debería entrevistar en profundidad a varios miles de personas: toda muestra sería solo tan confiable como los métodos de muestreo empleados y nunca podría garantizar que no queden fuera narradores de “calidad” cuyo testimonio solo podría valer por diez testimonios seleccionados estadísticamente.

El carácter inconcluso de las fuentes orales afecta a todas las otras fuentes. Dado que ninguna investigación (respecto de un tiempo histórico del que se dispone de memorias vivas) está completa a menos

que haya agotado las fuentes tanto orales como escritas, y a que las fuentes orales son inagotables, el objetivo ideal de agotar todas las fuentes posibles se torna inviable. El trabajo histórico que emplea fuentes orales es inconcluso por la naturaleza de las fuentes; el trabajo histórico que excluye las fuentes orales (cuando son disponibles) es incompleto por definición.

### ¿Quién habla en la historia oral?

La historia oral no está donde las clases trabajadoras hablan por sí mismas. La afirmación contraria, por supuesto, no sería del todo infundada: la narración de una huelga mediante las palabras y los recuerdos de los trabajadores antes que los de la policía y la prensa (a menudo poco amistosa) obviamente ayuda (aunque no automáticamente) a balancear una distorsión implícita en esas fuentes. Las fuentes orales son una condición necesarias (no suficiente) para una historia de las clases no hegemónicas; son menos necesarias (aunque de ningún modo inútiles) para la historia de las clases dirigentes, que han tenido control sobre la escritura y dejan un registro escrito mucho más abundante.

No obstante, el control del discurso histórico permanente firmemente en manos del historiador. Es el historiador el que selecciona a la gente que será entrevistada; el que contribuye a modelar el testimonio formulando las preguntas y reaccionando a las respuestas; y el que le da al testimonio su forma publicada final y su contexto (aunque sólo sea en términos de montaje y transcripción). Aun aceptando que la clase trabajadora habla mediante la historia oral, es obvio que la clase no habla en abstracto, sino que le habla *al* historiador, *con* el historiador y, en la medida en que se publica el material, *mediante* el historiador.

En verdad, las cosas también pueden ser al revés. El historiador puede validar su discurso “ventrilocuizándolo” por medio del testimonio del narrador. De modo que lejos de desaparecer en la objetividad de las fuentes, el historiador sigue siendo importante al menos como socio en el diálogo, a menudo como “director de escena” de la entrevista, o como un “organizador” del testimonio. En lugar de descubrir fuentes, los historiadores orales en parte las crean. Lejos de convertirse en meros voceros de las clases trabajadoras, los historiadores orales pueden estar usando palabras de otra gente pero seguir siendo responsable del discurso en general.

Mucho más que los documentos escritos, que a menudo llevan el aura impersonal de las instituciones que las han emitido -aunque, por supuesto, están formadas por individuos, de los cuales a menudo sabemos poco o nada-, las fuentes orales envuelven el entero relato en su propia subjetividad. Junto a la primera narrativa del entrevistado está la primera persona del historiador, sin el cual no habría entrevista. Tanto el discurso del informante como el del historiador están en forma narrativa, que con mucha menor frecuencia es el caso de los documentos archivísticos. Los informantes son historiadores, en cierto sentido; y el historiador es, en ciertos sentidos, una parte de la fuente.

Los tradicionales escritos de historia suelen presentarse en el rol de lo que la teoría literaria describiría como un “narrador omnisciente”. Dan un relato en tercera persona de acontecimientos de los que no fueron parte, y que ellos dominan por completo y desde arriba (por encima de la conciencia de los participantes mismos). Parecen imparciales y desapegados, sin entrar nunca en la narrativa salvo para hacer comentarios laterales, a la manera de algunos novelistas del siglo XIX. La historia oral cambia la escritura de la historia del mismo modo en

que la novela moderna transformó la escritura de ficción literaria: el cambio más importante es que el narrador ahora entra en la narración y es parte de la historia.

Esto no es solo un cambio gramatical de la tercera a la primera persona, sino toda una nueva actitud narrativa. El narrador es ahora uno de los personajes y la *narración* de la historia es parte de la historia que se está contando. Esto implícitamente indica una participación política y personal mucho más profunda que la del narrador externo. Escribir historia oral radical, entonces, no es una cuestión de ideología, de tomar partido subjetivamente, o de elegir un conjunto de fuentes en lugar de otro. Antes bien, es inherente a la presencia del historiador en la historia, a la asunción de responsabilidad que lo inscribe en el relato y revela la historiografía como un acto autónomo de narración. Las opciones políticas se tornan menos visibles y vocales, pero más básicas.

El mito de que el historiador como sujeto podría desaparecer en la verdad objetiva de las fuentes de la clase trabajadora era parte de una visión de la militancia política como la aniquilación de todos los roles subjetivos en el del activista dedicado, y como absorción en una clase trabajadora abstracta. Esto resultaba en una irónica semejanza con la actitud tradicional que verá a los historiadores como no implicados subjetivamente en la historia que estaban escribiendo. Los historiadores orales parecen ceder a otros sujetos del discurso pero, en realidad, el historiador se torna cada vez menos un “intermediario” entre la clase trabajadora y el lector y cada vez más un protagonista.

En la escritura de historia, como en la literatura, el acto de centrarse en la función del narrador hace que esa función se fragmente. En una novela como *Lord Jim*, de Joseph Conrad, el personaje/narrador

Marlow puede contar sólo lo que él mismo ha visto y oído; para contar la “historia completa” se ve obligado a incorporar a varios otros “informantes” a su relato. Lo mismo sucede con los historiadores que trabajan con fuentes orales. Al entrar explícitamente en la historia, los historiadores deben permitir que las fuentes entren en el relato con su discurso autónomo.

La historia oral no tiene un sujeto unificado; se la narra desde una multitud de puntos de vista y la imparcialidad tradicionalmente reivindicada por los historiadores es reemplazada por la parcialidad del narrador. Aquí “parcialidad” equivale a “lo inacabado” y a “tomar partido”: la historia oral nunca puede contarse sin tomar partido, ya que los “partidos” existen en el relato. Y, con independencia de sus historias y sus creencias personales, los historiadores y las “fuentes” difícilmente estén en el mismo “partido”. La confrontación de sus particularidades diferentes -confrontación como “conflicto”, y confrontación como “búsqueda de unidad”- es una de las cosas que hacen interesante a la historia oral.

## | CAPÍTULO 3 |

### **La fiesta, el club, el cine: momentos de reunión pública**

Sabrina Artigas (2008)

Hay distintas formas de reunión que convergen en el espacio de la *socialidad* pública. La variedad de prácticas y consumos culturales que se desarrollan allí son el resultado de la combinación de múltiples posiciones adoptadas por los agentes sociales que se dan cita en determinado lugar. Ellos intentan legitimar sus propias definiciones en torno a los usos, hábitos, normas y valores.

En las siguientes páginas se tratará de caracterizar los sentidos y las formas de organización de las reuniones públicas en las décadas de los años 40 y 50 de las que participaron residentes actuales del Conurbano bonaerense.

Este análisis se realiza a partir de los aportes obtenidos en 18 entrevistas, circunscriptas a dos cortes generacionales específicos: mayores de 65 años (nacidos antes de 1943) y menores de 55 años (nacidos entre 1952 y 1961). Esos testimonios -asociados a la idea de “biografías tecnológicas”- fueron recogidos por estudiantes del curso de Historia de los Medios y Sistemas de Comunicación en 2008.

A partir de esas narraciones orales, se prestará atención a los sentidos compartidos, así como también a aquellos modos diferenciales de significar a la hora de interpretar y darle un valor, al comparar los testimonios de los distintos sujetos sobre los momentos de reunión



pública que atraviesan sus historias de vida. Las trayectorias narradas permiten visualizar los sentidos que estos sujetos le otorgaron a la visibilidad pública y los consumos culturales que se efectúan en ella, así como los desplazamientos espaciales -de espacios indiferenciados a establecimientos mediatizadores concretos- y conceptuales -transformaciones en los cuerpos normativos y culturales- problematizados como modos diferenciales de interpretar la interacción en las reuniones públicas a lo largo de la historia.

### **Los momentos de reunión pública**

Al rememorar algunos de los encuentros o reuniones, los entrevistados de ambos cortes generacionales destacaron la relación que se daba entre ellos y su núcleo familiar con otros sujetos, eventos u establecimientos mediatizadores pertenecientes a la visibilidad pública en los alrededores de su lugar de residencia.

En este sentido, podría decirse que estos son los primeros momentos a partir de los cuales entraron en contacto con otros actores sociales, a quienes identificaban como familiares, vecinos, gente del barrio, amigos, etcétera. Por ello, es importante destacar que al interactuar no sólo incorporaron un conjunto de normas, valores y usos relativos a determinada reunión pública sino que además ejercieron un reconocimiento acerca de cuáles eran los sujetos con los que compartían esas redes de significados y, por lo tanto, eran recurrentes o estaban habilitados para participar de ese tipo de prácticas sociales.

En estos momentos de socialidad los sujetos aprendían a individualizar a determinadas personas, a quienes les reconocían un estatus destacado dentro de la totalidad de los asistentes. Tal es el caso de uno

de los entrevistados del primer corte generacional, que vivió hasta los diez años en Las Flores, una ciudad del interior de Buenos Aires, y destaca que

*[...] en cualquier fiesta estaba: el Intendente, el jefe de estación, los gerentes de los bancos y algunas figuras principales... pero no hay posibilidades, no había posibilidades de vida, si no trabajabas en un banco, si no trabajabas en el ferrocarril, si no trabajabas en una pequeña, en una tienda o dos que había en el pueblo, otros trabajos no tenías, tenías que ir a trabajar al campo. (Rubén Lizaso)*

En este fragmento de testimonio también puede notarse que la cuestión de la visibilidad en la esfera pública de estas figuras principales tenía como correlato el tamaño reducido de la ciudad, la escasez de densidad poblacional y oferta laboral. Las “fiestas”, como eventos destacados, eran concebidas como momentos de celebración popular, donde también se producían los encuentros directos con agentes sociales de ámbitos diversos pero fundamentales para la vida de la ciudad: individuos que representaban al gobierno local, a un medio de transporte y a una institución bancaria, entre otros.

En el caso del primer corte generacional, dos de las entrevistadas [Teresa Ruiz y Rosa Insfrán] afirmaron que durante su infancia y adolescencia vivieron en zonas rurales del interior del país, donde la cuestión de la reunión pública se encarnaba principalmente en las fiestas. Para estos sujetos, la definición de “fiesta” englobaba varios momentos o actividades que confluían en un mismo espacio físico próximo a sus hogares (no especificado explícitamente), que bien podrían darse fuera de ese marco, pero cuya simultaneidad los convertía en una fiesta popular: prácticas destinadas al ocio y al entretenimien-

to, actividades comerciales, oficios religiosos, expresiones artísticas vinculadas a los estilos musicales, todos ellos reconocidos como propios de la cultura del lugar:

*Allá [en la provincia de Santiago del Estero] se hacían campeonatos de fútbol donde se hacían bailes también. Entonces bailábamos la chacarera, el chamamé, el tango. Toda esa música se bailaba ahí. Igual se hacían en las fiestas de los santos. Nosotros íbamos a la del santito de Mailín. Yo llevaba pan para vender. Yo era chica, tendría siete años [aproximadamente en 1941], y mi mamá hacía el pan que yo llevaba a vender en el baile.*

*La música, en el campo, también la hacían con los instrumentos de la gente. Pocos eran los que tenían, pero tenían bandoneón, guitarra y bombo. Esos instrumentos para el folklore. Después, había vitrolas<sup>24</sup> para poner y escuchar la música. (Teresa Ruiz)*

Asimismo, de este testimonio puede destacarse el valor que se le otorgaba a la posesión de las habilidades de los sujetos para ejecutar los instrumentos musicales, cuestión que la propia entrevistada remarca como un modo diferencial de vivenciar este conjunto de prácticas, cuando las compara con las fiestas realizadas en un barrio urbano (Villa Domínico), luego de haber migrado a Buenos Aires: “Nos juntábamos todos los vecinos y hacíamos fiestas para fin de año y para los cumpleaños. Bailábamos con la música, pero no de conjuntos en vivo ni alguien que cantara o tocara un instrumento sino con música de tocadiscos”. Como puede observarse a continuación, otros sujetos que

---

<sup>24</sup>La *vitrola* o *vitrola* es un aparato con un diafragma que reproduce las vibraciones sobre un disco de acetato que gira en un plato movido por una manivela, gramófono, ortofónica, anterior al tocadiscos. Sobre esta tecnología, véase el capítulo 4 de esta compilación, de Lautaro Javier Foppiano.

también residían en un espacio rural apreciaban el acompañamiento musical mediado por una tecnología, al mismo tiempo que remarca-  
ban que estaban dispuestos a invertir significativamente en ello, tiempo y dinero:

*También pudimos adquirir un fonógrafo con una bocina inmensa, marca Víctor; ahí escuchábamos discos de pasta de chamamé, pasodoble y con eso armábamos bailes. Tener todos estos aparatos constituía un lujo, se debía viajar a las capitales como Resistencia para comprarlos, y tener muchísimo dinero. (Diznarda Ponce)*

De este modo se introduce otro aspecto que sirve de parangón con los anteriores: las zonas de mayor urbanización como marco para estas fiestas. En el barrio, la calle es el escenario que ciertos sujetos mencionan como espacio de encuentro público para realizar fiestas y carnavales. Es en ella donde la socialidad en su forma primaria (intercambios cara a cara) hace participar al barrio en su totalidad de estos eventos populares. Para dos de los entrevistados (uno de cada corte generacional), más allá de la tecnología puesta en juego, la cuestión relevante era la fisonomía de la reunión y las normas que regulaban lo permitido y lo prohibido. El carnaval comenzaba en la calle principal (definida como tal por el nucleamiento de comercios) y daba lugar a desfiles de disfraces, ambientado con música instrumental y personas que acompañaban su recorrido por las calles aledañas.

Sometido al punto de vista de Susana Ramundo (segundo corte generacional), en el carnaval podían participar todos los integrantes de la familia, pues era una oportunidad para la distracción y la dis-tensión donde estaban habilitadas ciertas actividades lúdicas (como hacerse bromas entre los vecinos); pero como en ese mismo espacio

también se daban otras prácticas, los participantes debían saber diferenciar a los otros agentes sociales que no integraban el carnaval. Una actitud contraria, es decir, una acción que no atendiese a las fronteras implícitas entre las distintas prácticas, era vista como una violación a las normas que regulaban el carnaval. En palabras de la entrevistada:

*[...] Y era todo tan inocente que me acuerdo que mi hermano le sacaba las plumas a las gallinas, las teñía con anilina y se la pasaba caminando entre la gente haciéndole cosquillas. También se tiraban papel picado y agua, pero sólo a los que estaban en el carnaval. Se respetaba mucho a la gente que tenía que ir a trabajar y se la dejaba tranquila. No como ahora.*  
(Susana Ramundo)

Nótese que en la última frase la entrevistada percibe que entre aquel momento del carnaval de su infancia y adolescencia en el barrio de Villa Domínico y el actual ha habido una pérdida en la forma de concebir esta reunión pública, que puede traducirse como un abandono de la “mirada inocente” y la pérdida del “respeto por el otro”.

Para mostrar un posible contraste es preciso mencionar otra manera de trabajar la significación en torno a la noción de carnaval. En este caso, vale introducir el referente a la provincia de Corrientes, desde el punto de vista de un sujeto. Una de las entrevistadas [Ramona Ruiz Díaz, primer corte], que vivió en una ciudad de esa provincia y asistió durante su juventud a estos carnavales, destaca el aspecto *espectacular* del carnaval.

A través de su experiencia, ella define a esta reunión pública no desde la participación activa de los sujetos en tanto vecinos o habitantes de un mismo espacio urbano reducido, sino que subraya su po-

sición de espectadora que apreciaba la combinación de los elementos en las distintas carrozas que desfilaban en un corsódromo.

La identificación se realizaba a través de un nombre particular que poseía cada carroza, nombre que evocaba cierta historia y atributos adjudicados a ésta, que se mantenía a través del tiempo. Además la forma de construcción de este momento de reunión era percibida: como una situación propicia para la exposición y competencia entre las distintas carrozas provenientes de determinada ciudad; como la elaboración de presentaciones temáticas modificadas año a año y; como un evento de mayor envergadura que los corsos formados por agrupaciones menores (como los mencionados en los testimonios anteriores). Particularmente, Ramona pone énfasis en el aspecto económico, al resaltar que los representantes de las carrozas eran personas que pertenecían a sectores de clase alta:

*¡Ay, qué carnaval que era, qué hermosura! Todos me dicen que el carnaval de Entre Ríos es lo mejor... les digo "porque nunca vieron el carnaval, lo que fue, de Corrientes...". Es espectacular, qué carnaval que era... Ahí sí, mirabas carnaval, carnaval. Porque había gente de mucha guita; cada comparsa tenía un representante con mucha guita. Por ejemplo, Copacabana era todo hotelero. Traía mucho dinero y tenía los mejores trajes, las mejores carrozas. Traía del Brasil bailarinas del Brasil, traía gente de afuera para que le hiciera las carrozas... Una vez hizo una carroza, Copacabana, hizo un pomelo grande; al medio del pomelo, un bebito... bebito de verdad, eh. Entonces el pomelo se abría y estaba el bebito ahí, todo iluminado. Era una belleza, era una belleza. Entonces eso uno no se olvida [...]. Ara Berá. Esas, lo más grande que había. Después había comparsas más chicas; estaba Mambay, que era de Bella Vista... pero era más chica.*  
(Ramona Ruiz Díaz)

Como puede observarse, la preparación de los carnavales en el marco del corsódromo también subraya su carácter de sustento material (circunscripto y separado explícitamente de otras prácticas sociales que se podían dar en la calle) y lo convierte en un *establecimiento mediatizador*<sup>25</sup> entre determinados cuerpos normativo-culturales y los sujetos -en este caso, indiferenciados dentro del público (Martín-Barbero, 1987)-. Otras organizaciones, entendidas en términos de establecimientos mediatizadores, son mencionadas como lugares para las reuniones públicas son los clubes. Entrevistados de ambos cortes generacionales (residiendo en zonas urbanas) afirmaron que durante su juventud formaron parte de algún club.

Como organización, el *club* era definido por un conjunto de actividades: en materia deportiva y lúdica, por el fútbol y los juegos de barajas, por ejemplo; en aspectos asociados a las expresiones populares, por el dictado de clases de baile, la preparación de bailes y fiestas varias, conciertos de cantantes y grupos “del momento” y concursos de talento. También se lo concebía como un lugar propicio para interrelacionarse con otros individuos a través de la conversación sobre temas tales como la actualidad del barrio (a nivel micro-social) y del país (a nivel macro-social), exponer opiniones o comentar sobre consumos culturales realizados en otros momentos de socialidad (tales como el último capítulo del radioteatro o el resultado del partido del domingo), o tener sus primeros contactos con alguna tecnología mediática que no poseían en sus hogares (la radio, la televisión), entre otras prácticas.

---

<sup>25</sup>Organización con una visibilidad física concreta y diferenciada que sirve de marco para determinadas prácticas y consumos culturales. Dicha organización configura significativamente las interacciones de los agentes sociales (y simultáneamente es configurada por éstos).

De ese modo, la visibilidad en este espacio en distintos momentos de reunión pública permitía que los sujetos tomaran conocimiento sobre quiénes y cómo eran los actores sociales que convivían en su *misma* comunidad, por lo que los usos y prácticas se legitimaban a través del consenso entre ellos.

Por estos mismos sentidos consensuados, al club se lo concebía como un establecimiento habilitado para crear nuevas relaciones (amistosas, amorosas), justificado por las redes de significados y valores comunes que se ponían en juego y que se suponía que estaban previamente internalizadas por los sujetos (y/o naturalizadas a partir de la asistencia frecuente al club). No obstante, lo anterior era acompañado por otra norma principal: tratar de percibir los parámetros diferenciales dentro de los cuales se movían *los otros* (los vecinos) para *respetar* los valores y las jerarquías que estos trasladaban de manera significativa desde su seno privado a este espacio de socialidad pública:

*En Bernal vivíamos al lado de un club, se llamaba Club Estudiantes de Bernal, íbamos con mis hermanos, y ahí lo conocí a mi marido. Cuando me mudé, el tipo me fichó, ya no me dejó elegir, no es como ahora que ustedes pueden elegir, ustedes dicen que no hay muchachos, pero hay, lo que pasa es que no se sabe quiénes son, antes sí porque eran del barrio. A mi marido yo no lo conocía, era nueva ahí, pero se podía saber, los vecinos corrían la voz, mi viejo enseguida pidió información.* (Esther Rodríguez)

El sentido de pertenencia vinculado a la cercanía del hogar, según lo expuesto por los entrevistados, hacía que lo vieran como una extensión inmediata de sus relaciones en la vida privada para con el resto del barrio. El club era, pues, el lugar elegido para asistir con la familia -padres, hijos, hermanos- ya que sus instalaciones estaban acondicionadas



para recibirla durante gran parte de su tiempo y el ingreso, en términos monetarios, era accesible para las clases medias, como ejemplifican los siguientes testimonios de ambos cortes generacionales:

*También había fiestas en los clubes, que eran peñas. Tenías que ir al club y sacar una entrada, pero eran moneditas lo que nos cobraban. Entonces ahí se vendían las cosas para comer. Y había música en vivo, con conjuntos de folklore, aunque también se pasaba tango, que se bailaba mucho acá [en Buenos Aires] como la milonga. (Teresa Ruiz)*

*Y a la vuelta de mi casa había un club que traía artistas internacionales. Ahí conocí a Sandro, a los Cinco latinos. Pero el ambiente era muy familiar, no como ahora. Ponía mesitas e iba la familia: los padres con los hijos. Se hacían mucho los recitales en las canchas de Independiente y de Racing, pero más en Racing. Había muchos clubes que eran de ambiente familiar, eran muy distintos a lo que son hoy. (Susana Ramundo)*

Por otra parte, en varios de los testimonios se puede detectar el pronunciamiento de distintos modos de *desplazamiento* en las formas de definir los usos, valores e incluso a los sujetos que interactuaban en los clubes. Un ejemplo de ello es el caso en el que el establecimiento mediatizador cambió su ubicación física y esto tuvo repercusión en la composición de sus miembros. De ese modo se hizo efectiva una transformación en la identidad simbólica del club, puesto que comenzó a destinar el uso de sus instalaciones de un sector popular a un sector de más altos recursos económicos, como expresa a través de su experiencia un entrevistado del segundo corte generacional:

*[Iba] al Quilmes Oeste, que hasta el día de hoy está, en la calle Vicente López y Santiago del Estero, es un club de la alta sociedad, pero cuando yo empecé a ir era de la baja sociedad, estaba a dos cuadras de casa. Un club*

*de barrio, donde íbamos todos a jugar al básquet, a las bochas, después se trasladó, se fue, y se volvió más elitista, pero como yo era socio desde que nací, no tuve problemas. (Ricardo Galván)*

Como puede observarse, el entrevistado relaciona la mudanza del club a otro edificio con un cambio fundamental en las bases socio-culturales de éste. Además, en su testimonio se manifiesta una operación de identificación de los actores sociales, que realiza a partir de reconocer a los *otros* ya no desde su calidad de iguales -como un vecino con el que se comparten determinados rasgos comunes- sino por poseer un perfil vinculado a la “alta sociedad”, mientras que él se ubicaba a sí mismo dentro de la “baja sociedad”. No obstante, afirma que su estatus de socio, sumado a la antigüedad de su condición como tal, atenuaron las posibles tensiones sociales que podrían haber surgido y le facilitaron la continuidad de su participación activa en las reuniones públicas que se daban cita allí.

En contraste con el caso anterior, los cambios en las rutinas de los sujetos también tuvieron sus efectos en los modos de concebir el uso y el tiempo dedicado a la socialidad pública en los clubes. Para tres de los entrevistados del primer corte, luego de contraer matrimonio el acceso a las instancias de reunión pública en estos establecimientos mediatizadores se vio modificado, puesto que dejaron de ser contemplados dentro de su escala de prioridades.

Su definición del club se mantuvo en tanto a las prácticas permitidas, pero lo que se transformó fue su percepción en cuanto a cuáles eran los sujetos y las edades más recomendados para introducirse en el club. A través de sus testimonios, algunos sujetos afirmaron que su vinculación con este establecimiento se redujo en términos tempora-

les, ya que las actividades del ocio y la distracción fueron desplazadas progresivamente por otros deberes, como su consagración a los asuntos familiares, entre ellos, la crianza de los hijos:

*Teníamos un club cerca, el Moreno Junior, acá en Quilmes. Íbamos un ratito a la tarde, a jugar a la baraja, pero una o dos horas. Eso cuando era joven, soltero. Después de grande, no. Cuando me casé seguí yendo a ver a Quilmes, pero no tan seguido. Solo iba cuando jugaban en Quilmes. Prefería estar con la familia. (Hugo Martín)*

*Ya después de casada no, a los clubes no. Mi marido sí iba, iba porque siempre le gustó, se reunía con los vecinos a jugar un partido, al truco, en el club que estaba al lado de mi casa, que todavía está. Él eso lo hacía siempre. (Esther Rodríguez)*

No obstante, se advierte que mientras algunos individuos se iban desvinculando del club, otros de los miembros de su seno familiar mantuvieron ese espacio de interacción para la socialidad pública. Al mismo tiempo, implícitamente reconocían que este establecimiento mediatizador no podía seguir siendo definido como un lugar que convocara a la familia en su totalidad. Eso se acentúa aún más desde el punto de vista de una entrevistada del segundo corte, que manifiesta explícitamente que el club ya no puede ser concebido como una extensión del mundo privado -en tanto a los valores y jerarquías-, aspecto que empezó a notar desde temprana edad: “Lo que se perdió fue ese tipo de bailes que reunía a la familia en los clubes. Ya no se hacen más festivales como los de cuando yo era chiquita”.

Es importante mencionar a dos organizaciones, que también fueron evocadas por los entrevistados de ambos cortes, con relación a los momentos de reunión pública: el cine y el teatro. Para algunos sujetos,

estos eran dos establecimientos mediatizadores más dentro de la vida regular en el ámbito urbano. De ello puede inferirse que el cine ya se ubicaba en el contexto de la reproducción de productos culturales aunque, como se hará observar, su distribución y consumo eran variables.

Uno de los rasgos característicos que se desprenden de los testimonios es la rememoración de los espacios físicos donde se hallaban ciertos cines que consideraban clave en su formación como espectadores o, en su defecto, como espacios destacados -por el nombre que quedó grabado en sus recuerdos- dentro de la visibilidad pública general, aun cuando ellos no hubiesen tenido un contacto directo con ellos.

A su vez, algunos entrevistados ubicaron cronológicamente su asistencia a estos establecimientos en sus primeros años de vida, dato que relacionan con determinadas particularidades de éste. Dichas particularidades fueron empleadas para realizar distintas definiciones, de acuerdo a la perspectiva adoptada: el énfasis en los contenidos, la cuestión de la ambientación y el dispositivo técnico, la accesibilidad en términos económicos y los destinatarios de los productos culturales cinematográficos. En cuanto a los contenidos, algunos sujetos definían la calidad de lo ofrecido en los cines por la aparición de determinados actores, géneros de películas o acontecimientos que vinculaban a una época particular de sus vidas:

*Cuando me casé, fui con mi marido al cine a ver “Por cuatro días locos”, y antes creo que también vimos “Pelota de trapo”. Adonde íbamos era a un cine de la Capital, en la calle Lavalle, porque en Avellaneda no había.*  
(Teresa Ruiz)

*No existía la tele a color todavía. Yo me acuerdo que lo fui a ver [al mundial de fútbol del 20] al cine. [...] A mí me gustaban mucho, cuando era*

*muy chica las [películas] de Lolita Torres. [Y a medida que ibas creciendo] Me gustaban las comedias, las historias de amor, como por ejemplo “Tuya en Septiembre”, “La novicia rebelde”, “Mi bella dama”, ese tipo de películas. (Susana Sgarlata)*

*Recuerdo que la primera vez que fui al cine tenía siete años, nos llevaron de la escuela. Y fuimos a ver, ¡Mirá como me quedó grabado! “La espada en la piedra” de Disney. ¡Qué lindo! Era una cosa sorprendente, mágica. Imaginate, nosotros que nunca salíamos. (Olga Susana Urquiza)*

En el primer testimonio, además, aparece una acotación referida a la ubicación espacial del cine. Al no estar dentro de la misma localidad de la entrevistada, no se correspondía con el marco de cercanía con el hogar y al introducirse en una reunión pública no podía concebirla como un momento demasiado frecuente. Además, cabe recordar lo mencionado antes sobre esta persona: debido a que provenía de un ámbito rural, conoció el cine recién en su vida adulta, luego de que migró hacia una zona urbana.

Un ejemplo contrario fue el de Rodolfo Barni, que afirma que la proximidad física con este espacio jugó un papel importante en lo que respecta a su rol como espectador desde su niñez. Tanto en este caso como en el de Hugo Martín y Ricardo Galván, se rescata una definición de la instancia cinematográfica a partir de la rememoración del acondicionamiento y la ambientación del espacio físico -donde mencionan otras prácticas complementarias al visionado de los films-, así como de los formatos y las formas de gestión de los contenidos:

*El cine estaba a la vuelta de mi casa, y a veces mi mamá tenía que salir por ejemplo al médico [...] entonces me mandaba al cine y ahí me quedaba toda la tarde. Me acuerdo que daban tres películas, empezaba a las dos de*

*la tarde y [...] terminaría a las ocho de la noche, siete y media [...]. La particularidad [era] que en esa época en el cine había buffet, donde te vendían sánquches de pan de Viena, de salame, mortadela, queso; también podías tomar algo no me acuerdo qué pero había para comprar bebidas también. [...] Un cine común y corriente. Era grande, cuando entrabas te encontrabas con el famoso cortinado, después las butacas, la parte de arriba, la pantalla que estaba en una especie de escenario... bien modesto pero cómodo. [...] Yo iba los días de semana a la tarde, la gente trabaja a esa hora entonces no había mucha. (Rodolfo Barni)*

*Cuando era chico, a los doce años. Acá había un cine que hoy no existe, que pasaba quince episodios juntos, por ejemplo del “Llanero Solitario”, “Flash Gordon”, o no sé cómo se llamaba. Daban todos juntos y se llenaba el cine. Entraba a las tres de la tarde y salía a las seis, a las siete. (Hugo Martín)*

*Si, íbamos al cine Colón de Quilmes, donde ahora está el edificio Colón. Los domingos a la mañana había función para chicos, daban “El zorro” o dibujitos animados, era exclusivo para nosotros, nos daban dos películas y las noticias. (Ricardo Galván)*

Puede notarse que en la concepción de los sujetos sobre el cine se incluyen aquellas actividades directamente relacionadas con el tipo de proyecciones destinadas a individuos de una edad específica (niños) y también que dicho consumo era asumido como una práctica habitual, a la cual le dedicaban determinado tiempo en los momentos de distensión: algunos, por tener conocimiento acerca de los movimientos del público, concurrían en las franjas horarias en las que asistía menos gente; otros preferían esperar la función infantil. Ambas pueden ser vistas como maneras particulares de apropiarse de esta instancia de reunión pública.

Un rasgo común era, entonces, el sentido del cine como espacio para el entretenimiento. Era valorado por la extensión de su duración: la serie ininterrumpida de varias proyecciones en una misma sesión al precio de una entrada -que en la mayoría de los relatos correspondía a un continuado del mismo género, actor o serie- permite observar la predisposición de los sujetos a pasar gran parte de su tiempo de ocio en este establecimiento, puesto que habían internalizado las pautas de su funcionamiento. Además, también se consideraba como parte de los contenidos del cine la proyección de un segmento noticioso, donde se informaba sobre la actualidad: una convergencia en términos mediáticos, donde el espectador podía *informarse* sobre sucesos políticos, deportivos, etc., y a la vez *entretenerse*<sup>26</sup>.

Como contraejemplo puede citarse el testimonio de Esther Rodríguez, una persona que recuerda detalladamente la forma de organización de este establecimiento mediatizador pero cuya valoración se expresa de manera conflictiva. La entrevistada manifiesta que tenía dificultades para habituarse a este momento de reunión pública, factor que influía negativamente a la hora de otorgarle un lugar entre sus consumos culturales usuales, ya que no se encontraba entre sus instancias preferidas por la forma en la que estaba organizado:

*¿El edificio [del cine]?, y... era grande. Yo me acuerdo la época de cinerama, “esto es cinerama”<sup>27</sup>. Era imponente. La sala era amplia, muchas*

---

<sup>26</sup>Sobre las prácticas y modalidades del cine, se recomienda consultar el capítulo 8 de este volumen, “El cine en Buenos Aires durante la década de los ‘40 y ‘50: una institución cultural de la clase trabajadora bonaerense”, que corresponde al trabajo realizado por Matías Piro en 2012.

<sup>27</sup>Es decir, un cine cuyo procedimiento empleaba tres películas, tres proyectores y tres pantallas. Patentado en 1897, colocaba al espectador en una sala redonda, cuyos muros

*butacas, y eran de madera. Y lo que es el cine Cervantes ahora que son dos salas, antes era una sola. [...] Era muy chica ahí. Eso me gustaba, “esto es cinerama”. [...] Y cada vez que salía del cine, salía con dolor de cabeza. Odiaba ir al cine porque se ve que no me gustaba la oscuridad, las tres películas. Cuando salía parecía que llovía, y después había un sol bárbaro.*  
(Susana Sgarlata)

Otra de las miradas a las que fue sometido este establecimiento mediatizador en una de las entrevistas se vincula a una clasificación de los cines de acuerdo a los sectores sociales que se daban cita en ellos. Algunos entrevistados legitimaban su asistencia a un cine específico porque lo definían como un espacio en donde se reunían sujetos cuyas condiciones socio-económicas eran similares a las suyas, mientras que a los *otros* cines concurrían otras clases sociales que no se correspondían con la clase popular, con la que sí se identificaban.

Específicamente, algunos entrevistados hicieron notar los bajos costos del cine popular -que definían como aquel que se venimos describiendo hasta aquí- aunque afirmaron que podían tener algunas dificultades para acceder a estos establecimientos mediatizadores. Por este motivo, también buscaban las formas participar activamente en ellos a través de las promociones que abarataban el precio de la entrada (de acuerdo a la función y al día) o a través del contacto directo con los agentes sociales que gestionaban los cines.

Este aspecto puede subrayarse, pues se vuelve significativo el hecho de que los sujetos contaran con la ventaja de conocer a los dueños de los cines -especialmente cuando se trataba de cines barriales- y

---

circulares eran cubiertos con proyecciones animadas, y trabajaba sobre la sensación de una panorámica gigantesca.



esas relaciones personales eran importantes a la hora de ingresar a esta instancia. Asimismo, esta característica del cine concebido en su faceta popular se relaciona con el tipo de espectadores que contemplaba. Según una de las entrevistadas, a pesar de que califica a este tipo de cine como uno de baja calidad, reconoce que su fácil acceso convocaba a la familia y a personas cercanas al seno privado:

*Si, íbamos al cine con mis amigas. En ese momento era muy barato y los miércoles había como una promoción y nos salía más barato todavía. Y mirá, te voy a contar una anécdota: cuando vivíamos en Sarandí, había un señor, que era dueño de un cine, entonces pasaba con su auto y regalaba, por casa, una entrada, y así nos enganchaba, porque ya teníamos una y te terminaba saliendo más barato, ese cine era una porquería, pero todos, tío, tía, sobrina teníamos una entrada e íbamos, nomás. (Esther Rodríguez).*

Cabe añadir una particularidad de la instancia del cine que los sujetos hicieron notar: el desplazamiento de sus hábitos de consumo cultural hacia otro establecimiento mediatizador. Algunos de los testimonios rescatados mostraron que a la hora de referirse al teatro como reunión pública, la adopción de esta otra forma de socialidad se hizo conforme a un progresivo abandono de la instancia cinematográfica. Este desplazamiento podría entenderse en términos de convergencia, puesto que algunos de esos cines funcionaban al mismo tiempo como teatros.

Pero a su vez la interpretación desde el plano de la significación atendería al cambio en los modos de definir ambos establecimientos mediatizadores. Los sujetos vieron modificado su perfil social, por lo que comenzaron a concebir al teatro como el lugar que los convocaba como público adulto e ingresaron en él luego de algún acontecimiento

persona importante. Al evocar el recuerdo de esta reunión pública, se la valoró teniendo en cuenta dicho acontecimiento, que venía acompañado por un cambio en la organización de la vida cotidiana, como por ejemplo, la composición familiar a partir del nacimiento de los hijos.

### **Reflexiones finales**

En este trabajo se han intentado recuperar aquellas formas de evocar significativamente las prácticas sociales y los consumos culturales en determinados momentos de reunión pública, a través del recurso de las fuentes orales. En el espacio de la visibilidad pública se ha observado que los sujetos entrevistados trabajaban los modos de apropiación de esos momentos, definiendo sus usos, reglas y valores, identificando a los agentes sociales que participaban y a las transformaciones normativas y conceptuales.

Como pudo notarse, el ámbito rural y el urbano no fueron los únicos aspectos que permitieron visualizar distinciones en la dimensión significativa de, por ejemplo, eventos tales como las fiestas y los carnavales. El análisis de las experiencias aportadas por los entrevistados indica que no es posible realizar generalizaciones acerca de los sentidos otorgados a estas reuniones públicas. No obstante, si se tiene en cuenta la mención de algunos rasgos que se reiteran en los testimonios de ambos cortes generacionales, es válido esbozar algunas aproximaciones.

Entre los posibles abordajes, en las páginas anteriores se ha intentado trabajar tres cuestiones. Una corresponde a la simultaneidad de prácticas que se dan en espacios no delimitados específicamente. Aquí se destacó el hecho de que esta indiferenciación permitía la puesta en común de los valores, reglas y relaciones de la visibilidad privada con

el resto de los sujetos. En cierta medida, esto requería tomar conocimiento acerca de quiénes eran los agentes sociales y sus conceptualizaciones sociales, como así también tratar de gestionar ciertos consensos acerca de lo permitido y lo prohibido en el espacio compartido.

Otro abordaje surgió al notar que los entrevistados manifestaron su vinculación con determinadas organizaciones, las cuales habían servido para diferenciar las prácticas sociales y se habían convertido en espacios concretos de mediación entre los sujetos y sus consumos culturales. Para ello, se introdujo la noción de *establecimiento mediatizador*, y se identificó de esa manera a los clubes, cines y teatros. En cada uno de ellos se ha pretendido hallar aquellas características a través de las cuales los entrevistados eran capaces de plantear definiciones de estos momentos de reunión. Se ha recurrido a la contraposición de casos surgidos de los testimonios para mostrar la convivencia de mecanismos diferenciales de sentido que afectaban a la organización y preparación de las reuniones públicas, tanto como a los agentes que socializaban en ellas.

Para concluir, se ha de identificar un último abordaje englobado dentro del bloque de los desplazamientos. Estos eran percibidos en materia de contenidos y formatos, de sectores sociales involucrados, de condiciones de accesibilidad y de innovaciones y convergencias tecnológicas. En todos estos desplazamientos enumerados, la lectura de sus señales esboza un tema que podría ser planteado con la profundidad que requiere en trabajos posteriores: la operatividad de los significados constitutivos y los significados emergentes que atraviesan las biografías tecnológicas de los entrevistados.

## | CAPÍTULO 4 |

### **El auge de los bailes con orquestas en vivo y las tecnologías del sonido que lo posibilitaron**

Lautaro Javier Foppiano (2014)

El presente capítulo se propone reconstruir la experiencia de los bailes con orquestas en vivo de las décadas de los años cuarenta y del cincuenta en la Capital Federal y en la provincia de Buenos Aires, analizando la relación entre su auge y las tecnologías del sonido que funcionaron como condición necesaria para su existencia y, años más tarde, para su paulatina desaparición de la arena cultural.

A la hora de narrar trayectorias de vida, la mayoría de las entrevistas realizadas en 2014 que constituyen el universo de testimonios orales con el que abordaremos el presente estudio destacan el rol poco significativo que la “tecnología” tuvo durante las infancias transcurridas entre las décadas del cuarenta y del cincuenta, asociando las formas de entretenimiento –en claro contraste con la actualidad- a actividades recreativas que se desarrollaban en el espacio público, “al aire libre”, o a acciones que, aun quedando restringidas al ámbito privado, ponían en juego prácticas y objetos que no se asocian tradicionalmente al mundo tecnológico.

Uno de los objetivos del este trabajo consiste en demostrar que dichas narraciones orales, en tanto construcciones discursivas de una serie de eventos pasados que son pensados desde un presente en el que la injerencia del factor tecnológico es el dato insoslayable, opacan (acaso de forma no consciente) el rol que las tecnologías del sonido

tuvieron en uno de los recuerdos que más valoran como instancia de recreación individual y colectiva a la vez: los bailes comunitarios en los clubes de barrio con orquestas tocando en vivo. Si es válido para los historiadores el apotegma que señala que la historia se escribe desde un presente que aporta inquietudes, problemáticas e interrogantes, también lo es para quien se aventura en la tarea de reconstruir la propia experiencia de vida y se dispone a narrarla. Quien así actúa evoca una serie de recuerdos pasados *desde* su tiempo presente y es éste el que condiciona sus inquietudes, sus intereses, sus preocupaciones y hasta sus valoraciones, elementos todos que influyen sin duda en la construcción discursiva del propio pasado. Son muchos los entrevistados que explícitamente manifiestan esta relación dialéctica entre presente y pasado. Expresiones como “no pasaba *como ahora*”, “no eran tan grandes *como ahora*” (Raquel Alonso), “nada que ver con la educación *de ahora*” (Josefa Consuelo Martínez), “*hoy en día* los chicos viven sentados frente a una computadora” (Jorge), o “no hacían *como ahora*, en esta época moderna” (Salvador Oscar Guillermo) reafirman el punto que intentamos sostener, a saber: que los entrevistados evocan su propia historia de vida desde un presente que orienta y condiciona la mirada con que interpelan su propio pasado. La historia oral da cuenta del mundo de las significaciones, dentro del cual es comprensible que elementos como el gramófono o la radio difícilmente puedan inscribirse en el registro de “adelantos tecnológicos” para un sujeto que, habiendo atravesado su juventud entre los años cuarenta y cincuenta, construye su discurso desde el siglo XXI. El hecho de que los entrevistados anoten con naturalidad la presencia de las que en su momento fueran “nuevas” tecnologías del sonido es, pues, por demás elocuente.

Ahora bien, al reconstruir el escenario histórico que es objeto de su estudio el historiador debe poner en juego la mayor cantidad de herramientas a su alcance a los efectos de profundizar el análisis y evitar las conclusiones ancladas únicamente en interpretaciones fragmentarias y subjetivas del pasado. Teniendo presentes estas consideraciones es que abordaremos el estudio de los bailes con orquesta en vivo y su relación con las tecnologías del sonido vigentes en el período.

En efecto, nos resulta imposible analizar tal fenómeno sin pensar en sus condiciones históricas de posibilidad y, al hacerlo, surgen con meridiana claridad una serie de interrogantes que nos conducen inequívocamente al estudio del aporte que diversos aparatos mecánicos de difusión de los sonidos tuvieron en tal sentido.

Se nos dice, por ejemplo, que determinadas orquestas causaban tal furor en el contexto de los bailes y que los concurrentes detenían la danza para concentrarse exclusivamente en los cantantes:

*¡Todo esto que yo refiero es impresionante porque la gente no bailaba! Se paraba para escuchar a la orquesta y al cantor. La pista era toda quieta y todos estaban escuchando. (Alfredo Sosa)*

*Cada barrio tenía su club. Y las orquestas iban (...) tenían cuatro o cinco cantores que estaban en el auge... Y nosotras nos parábamos delante del escenario y cantaban. El que quería bailaba. Pero las chicas por lo general nos quedábamos adelante mirando al que cantaba. (Raquel Alonso)*

Nos preguntamos, pues, ¿cuál era el origen de la fascinación que estas figuras despertaban? Dado que las orquestas más reconocidas no tocaban sino unas pocas veces al año en el club de barrio específico al que estas personas asistían, debemos preguntarnos por los medios

que difundían su música y los convertían en personalidades tan popularmente reconocidas<sup>28</sup>.

Lo que nos proponemos es trascender la lógica anecdotaria que podría tener un estudio sobre los bailes populares con orquestas en vivo que se agotara por ejemplo en una enumeración, descripción y clasificación de las orquestas, los cantores y los clubes de barrio más renombrados, y en su reemplazo ofrecer un abordaje que creemos de mayor utilidad para una comprensión profunda de la trascendencia y representatividad que el fenómeno estudiado tuvo en su época. Pensamos, pues, en un enfoque que, aunque lo incluya, supere lo anecdótico o meramente descriptivo y se concentre en un abordaje más profundo y conceptual sobre la relación entre las tecnologías del sonido y la sociedad, específicamente aquellas que lograron difusión en el marco de los límites cronológicos y geográficos asignados al presente estudio, a saber: las décadas del cuarenta y cincuenta, así como los comienzos de los años sesenta, en el contexto de la Provincia y la actual ciudad de Buenos Aires (en ese momento identificada como Capital

---

<sup>28</sup>No se descarta aquí, desde luego, el poder de la transmisión oral –el comúnmente denominado “boca a boca”– a la hora de incrementar la fama o el prestigio de las orquestas y sus cantantes, y fomentar la asistencia a sus presentaciones, pero consideramos que este solo elemento no es suficiente para dar cuenta de un fenómeno social de la magnitud del que estamos estudiando. Son varios los testimonios que indican que muchas veces el baile mismo quedaba en un segundo plano y el principal elemento de convocatoria lo constituían las orquestas y sobre todo, sus cantantes. Un reconocimiento social de esas características se explica mejor (aunque no excluyentemente por cierto, sino en forma complementaria) a partir del influjo social de un medio masivo de comunicación como lo es la radio, en el que las orquestas tocaban en vivo, en el que había programas especialmente dedicados a la difusión de su música, y que a su vez generaba una producción gráfica –plasmada en revistas como *El alma que canta* o *La canción moderna*– que retroalimentaba el reconocimiento de los grandes directores de orquestas y aún más, de los grandes cantores.

Federal). Sólo una reconstrucción de este tipo, creemos, nos permitirá recrear aquello que los testimonios orales recogidos nos transmiten con tanta fuerza emotiva y nostálgica.

A partir de las trayectorias de vida que trazan las entrevistas que constituyen el corpus de esta investigación<sup>29</sup>, intentaremos en primer lugar reconstruir la experiencia de los bailes con orquesta en vivo en el contexto de los clubes de barrio, para luego indagar en cada una de las tecnologías del sonido que constituyeron –a nuestro criterio– su condición necesaria de existencia. Por último, esbozaremos un breve cuadro de los años en que las orquestas en vivo pierden vigencia, vinculando dicha situación con las nuevas tecnologías de sonido que surgen hacia mediados de la década de los cincuenta y que son uno de los elementos que permiten comprender el proceso por el cual el tango y las orquestas que lo interpretaban pierden presencia en el universo de consumos culturales de las nuevas generaciones.

### **Los bailes con orquesta en vivo**

Si nos dispusiéramos a proyectar escenas que reflejen las modalidades de entretenimiento juvenil en el marco del amplio abanico de tiempo que se desarrolla entre mediados de la década de los años treinta y fines de la década de los cincuenta en la ciudad de Buenos Aires y los partidos de la provincia homónima, que la rodean, encontraríamos que –como surge del capítulo anterior de esta compilación– un lugar importante lo ocupaban los clubes de barrio y una de las actividades más convocantes que en ellos se desarrollaban: los bailes con

---

<sup>29</sup>En el caso de este capítulo, se trabajó con un corpus de 22 entrevistas seleccionadas de un total de 29 realizadas en el primer cuatrimestre de 2014.



orquestras en vivo o “fiestas danzantes”, según rezaban las tarjetas de invitación que aún conservan algunos de sus concurrentes de antaño (Figura 1).



Figura 1. Tarjeta del Club Terremoto de Barracas. Imagen tomada del archivo personal de Salvador Oscar Guillermo.

Según afirma el historiador Sergio Pujol al referirse a la década de los cuarenta, “parte sustancial de la vida de millones de damas y caballeros adquiere verdadero sentido en las grandes pistas de baile” (Pujol, 2011: 154). Una sentencia que prueban testimonios orales como el de Josefa Consuelo Martínez, cuya infancia transcurrió en el barrio de Mataderos de la Capital Federal, y en quien la experiencia del baile en míticos clubes, como el de Vélez Sarsfield o el “Glorias Argentinas”, dejó una profunda huella que la lleva a afirmar que “es el día de hoy que voy a cumplir 80 [años] y *lo sueño*, porque siempre la pasábamos re bien”. De igual modo la entrevistada “XY1”<sup>30</sup> afirma: “Es el día de

<sup>30</sup>Ver al final del libro el listado de personas entrevistadas.

hoy que pongo la radio de noche y cuando escucho algún tema de aquellos años digo ‘éste lo bailaba con fulano, éste con mengano’”. La experiencia de los bailes en el contexto de los clubes de barrio es un elemento recurrente en las trayectorias de vida que reflejan una parte considerable de las entrevistas analizadas:

***-¿Las orquestas las escuchaban sólo por la radio?***

*-No, las fui a ver con mi tía Delia (...) y con mi primo de Lanús cuando había alguno bueno también íbamos. (...) Íbamos a los clubes, se armaban bailes. Había clubes ahí en Mataderos que todavía están (...), en estos clubes bailabas con D’Arienzo, con Di Sarli... con lo que sea. Había baile todos los sábados (...) siempre era de noche y siempre tocaba una orquesta. (Josefa Consuelo Martínez)*

***-¿Pero había bailes?***

*-Sí, pero no íbamos solos como van ahora ustedes, nosotros íbamos con mamá (...). En aquel tiempo no era la misma música de ahora sino que había orquestas en vivo, estaba la típica y la de música movida. (Elvira Rosa Vaglio)*

*-Había clubes de barrio... Cada barrio tenía su club. Y las orquestas iban (...) tenían cuatro o cinco cantores, que estaban en el auge. (Raquel Alonso)*

Vemos pues que el barrio, el club y la cartelera de baile son elementos constitutivos de las trayectorias de vida analizadas. Su conjunción daba lugar a un escenario en el que el vecino tenía, más cerca o más lejos, una serie de clubes de barrio a partir de los cuales organizar -en palabras de Pujol (2011: 157)- su “cronogramaailable”.

Ahora bien, en el contexto de los códigos culturales de la época, la preparación para estos bailes era estricta. Recuerda el ya mencionado

Salvador Oscar Guillermo que para dichas ocasiones él y sus hermanos parecían “los hijos del doctor”, en clara alusión a la pulcritud y a la formalidad de la vestimenta con la que asistían. El acceso a estos bailes, sin embargo, no era en modo alguno costoso. Una de las invitaciones del Club Social y Deportivo Terremoto de Barracas correspondiente al baile del jueves 18 de mayo de 1944 (Figura 2) mostraba en su reverso los precios del ingreso a la “fiesta danzante”: mientras que los invitados de sexo masculino pagaban \$2 y las de sexo femenino \$0,30, los socios debían abonar \$1 y las socias entraban gratis. Un matrimonio de socios con dos hijos menores gastaba pues sólo \$1 para ingresar y disfrutar de las orquestas en vivo.

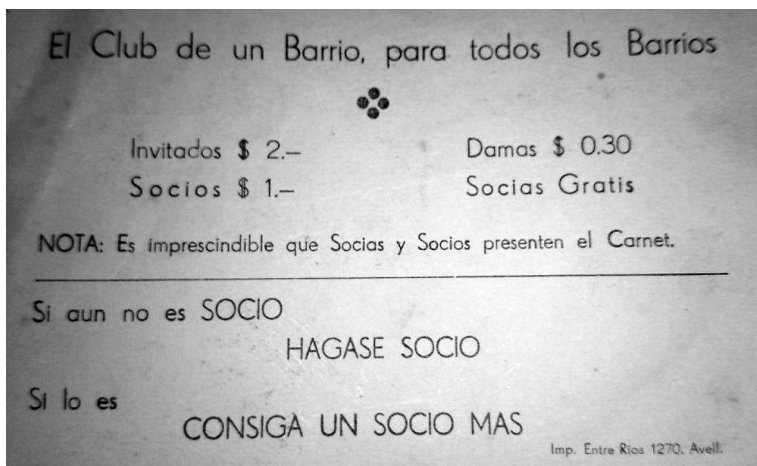


Figura 2

Siguiendo con la lectura de la misma tarjeta de invitación, podemos obtener otros datos valiosos para reconstruir mentalmente la experiencia de los bailes, a saber:

-Si bien los encuentros se llevaban a cabo principalmente los fines de semana (en particular los sábados), algunos más especiales se llegaban a hacer en días de semana laborables –aquellos que, por ejemplo, implicaban la presencia de alguna prestigiosa orquesta que no tenía en el tiempo inmediato fechas disponibles para los fines de semana.

-Los encuentros comenzaban al caer la tarde; en el caso puntual del baile analizado, a las 18:30.

-El principal motivo de convocatoria no era únicamente el mero hecho de bailar –al menos, no a mediados de los cuarenta- sino también la oportunidad de ver a la orquesta anunciada (en el caso analizado, la orquesta característica de Feliciano Brunelli, creador de la denominadas “orquestas características”, que complementaban a las “típicas” ejecutando piezas bailables en diferentes ritmos y géneros, excepto el tango).

-Los clubes tenían una comisión de fiesta, que era la que organizaba la totalidad del evento, incluso la redacción de las tarjetas de invitación como la que analizamos (que incluye el nombre de cada uno de los miembros de la comisión de fiesta, lo que nos permite intuir cierto prestigio social que podría llegar a implicar el hecho de integrarlas).

-La vocación universalista con que los clubes de barrio invitaban a asistir (en efecto, reza la invitación: “El club de un barrio, para todos los barrios”).

De frecuencia semanal, los bailes de los clubes de barrio adquirían sin embargo una irrefutable centralidad durante los festejos del carnaval. Motivo de reunión y celebración colectiva por antonomasia, la evocación de los carnavales se hace presente en numerosos testimonios orales cargada de una fuerte emotividad.

*Para los carnavales se organizaban los “ocho bailes, ocho”, así rezaban los afiches callejeros. Y bueno eran éxitos, un gentío... Mucha gente que venía de otros lugares que Barracas, de zonas de la Provincia, de Lanús, Avellaneda a festejar esa fiesta en el club de mi barrio. (Salvador Oscar Guillermo)*

*[durante] los carnavales casi siempre íbamos cerca de mi casa o al Glorias Argentinas (...), nos juntábamos con primas y hermanas y éramos nueve personas, [o] diez y algunas amigas, (...) bailábamos en las esquinas de la casa, te juro era divino. ¡Qué juventud divina! (Josefa Consuelo Martínez)*

La entrevistada Raquel Alonso, al evocar estas fiestas populares afirma que, pese al escaso interés que la actividad le despertaba en ocasiones no festivas, “bailaba para los carnavales, eso sí, una vez al año”. Situación similar a la de la entrevistada “XY1”, quien a pesar de no ser una asidua concurrente a los bailes semanales de los clubes de barrio, “iba [a bailar] en los carnavales porque iban todos los muchachos y chicas del barrio. También iban los padres a acompañarlos”. Los carnavales eran, en efecto, el escenario predilecto de la celebración comunitaria y una plataforma inmejorable para que las numerosas orquestas, fueran típicas o características, difundieran su música en vivo.

Ahora bien, por fuera de los clubes de barrio existían otros espacios en los que las orquestas podían desarrollar su labor. En efecto, estaban los “picnics” en los que Aníbal Troilo se enamoró por primera vez del sonido de un bandoneón, o las kermeses al aire libre durante el verano (que llegaban a juntar entre 700 y 800 personas), e incluso los cafés y las confiterías de las zonas céntricas (célebres instituciones retratadas en las letras de famosos tangos). Sin embargo, es un hecho

significativo que la memoria colectiva –ya que es un fenómeno común a gran parte del conjunto de adultos mayores que fueron entrevistados– rescate de modo tan elocuente los bailes de los clubes de barrio antes que cualquiera de las demás instancias de encuentro con sus pares y con la música recién mencionadas. En tal sentido, afirma Pujol:

Un día de fin de semana cualquiera delata la omnipresencia del baile en la vida urbana: el domingo 7 de marzo de 1943, entre los barrios del sur de Buenos Aires y San Isidro, hay 120 ‘reuniones danzantes’ organizadas por clubes deportivos y sociales, salones del centro y asociaciones de inmigrantes. (Pujol, 2011: 159)

De uno de estos clubes deportivos y sociales nos habla Salvador Oscar Guillermo: el Club Social y Deportivo Terremoto de Barracas. Conservando aún su carnet de socio, nos describe del siguiente modo aquellas “reuniones danzantes” a las que concurría durante las décadas de los cuarenta y cincuenta:

*Así fui llegando a ser vecino y socio del Club Terremoto de Barracas, gloria de tener las mejores orquestas del año 40... hasta el cincuenta y algo más también, donde se amenizaban las veladas con una orquesta típica y una característica o jazz. [Las orquestas] podían ser la de Carlos Di Sarli, Aníbal Troilo, Osvaldo Pugliese, Francini - Portier (...) La orquesta quedaba toda la noche en el club. (Salvador Oscar Guillermo)*

La fascinación que despertaban estos eventos, y en particular las orquestas y sus cantores, ha sido abundantemente documentada hasta aquí. Acaso el más categórico de estos testimonios sea el de Josefa Consuelo Martínez, que luego de recordar las veladas en que escuchaba tangos cantados por Alberto Morán, por medio de la radio, reconoce que la fascinación llegaba a tal extremo que “nos peleábamos por Morán”.

A los efectos de comprender los orígenes de este sentimiento tan fuerte que manifiestan los entrevistados por las orquestas y los cantores, indagaremos en los espacios y en las tecnologías que –por fuera de los bailes del club de barrio- les permitían acceder a su música.

### **La difusión de las orquestas por fuera de las “fiestas danzantes”**

Una página aparte en la comprensión de las condiciones de posibilidad de los bailes con orquestas en vivo es la que han escrito las distintas etapas de la historia del registro del sonido, tanto de su grabación como de su reproducción. En efecto, primero para contribuir a su difusión y más tarde para difundir otros ritmos y géneros que lo relegarán contundentemente, las tecnologías del sonido han marcado profundamente los senderos que transitaron el tango y el mundo de las orquestas en vivo a lo largo del siglo XX.

Tras eclipsar al fonógrafo<sup>31</sup> de Edison (creado en 1877, como el primer dispositivo que permitió la grabación y reproducción del sonido), el gramófono constituirá el artefacto de difusión del sonido por antonomasia hasta el surgimiento de los discos de vinilo. A diferencia del fonógrafo, que grababa sobre un cilindro, el gramófono fue el primer artefacto capaz de operar a partir de la utilización de un disco plano, que trabajaba a una velocidad de 78 RPM. Debido a sus características técnicas de grabación, el gramófono implicó una notable reducción de

---

<sup>31</sup>Por considerar que escapa a los objetivos y límites cronológicos y geográficos inherentes a este trabajo y por una deliberada intención de evitar una historia técnica en tono de anecdotario –centrada en las “primeras veces”–, hemos optado por obviar una detallada descripción de los primeros hitos de la historia del registro del sonido, como el “fonoautógrafo”. Existe abundante bibliografía para el lector que quiera adentrarse en su estudio.

los costos de grabación al permitir la realización de grandes cantidades de copias a partir del “molde” original en el que se produjo la grabación. De este modo, por primera vez en la historia de la humanidad un registro sonoro podría ser almacenado y difundido en cantidades monumentales y reproducido cada vez que se deseara.

Es en este sentido que puede afirmarse que las nuevas tecnologías del sonido suponen el desarrollo de transformaciones sociales profundas que se manifiestan tanto en la esfera pública como en la privada. En efecto, si bien la música tuvo una presencia importante en los hogares aun antes de la masificación de los aparatos mecánicos de difusión del sonido, la inclusión de estos últimos en la escena familiar supone una serie de transformaciones tanto en el contenido como en el sentido que tiene la música para sus integrantes. En sus inicios, el gramófono acompañó al piano en la centralidad de las reuniones sociales que, en la sala principal del hogar, convocan al baile. De la mano de esta transformación, durante las dos primeras décadas del siglo XX cambian los géneros musicales predominantes al interior de los hogares: de la música de salón ligada a fiestas o reuniones familiares que predomina hasta los años treinta –entiéndase aquí desde música sinfónica o de teatro hasta religiosa o sacra- pasamos a piezas más breves y populares, propias del ámbito doméstico del que ahora son el centro. De los extensos y elaborados vales (pieza romántica de salón por excelencia) pasamos a los pasodobles, las vidalitas y estilos (música nativista) o, en su defecto, a un pequeño vals de forma simple. Es en este contexto de efervescencia de la denominada *música típica nacional* que el tango hará su entrada triunfal en los hogares porteños y bonaerenses. Según sostiene el investigador Juan María Veniard:



la gran promoción del tango no estaba en los cafés, en los locales de baile ni en los teatros de variedad (...) sino en las salas familiares. Muchos compositores de allí salieron, y salvo aquellos que componían para el espectáculo teatral y las orquestas típicas, todos los demás lo hacían pensando en la sala familiar. Así lo revelan las muy familiares dedicatorias. Lo mismo debe decirse de las grabaciones fonográficas. (Veniard, 2003: 249)

De la mano del gramófono el tango se hace presente en reuniones familiares -al interior de los hogares- pero también, según se vio líneas atrás, en picnics al aire libre para los que se alquilan las famosas “victrolas” o “vitrolas”. Son numerosas las letras de tangos que rememoran este artefacto de reproducción sonora. Acaso uno de los más famosos, el tango “A media luz”, evocaba ya en 1925 la imagen de “una vitrola que llora viejos tangos de mi flor”. Y aún en 1945, otro tango insistía en afirmar “cuando escucho en la vitrola viejos discos de Gardel”. Los propios poetas del tango nos muestran, pues, la importancia que este artefacto de reproducción del sonido tuvo en la historia del dos por cuatro. Importancia que se remonta, claro está, a los tiempos en que la radio no había hecho aún su aparición y el gramófono despertaba la curiosidad y el asombro de la sociedad. Una publicidad de principios del siglo XX lo anunciaba como el artefacto capaz de hablar y de cantar tan alto como la voz humana. Y en otro aviso publicitario de la casa Cassels y Cía. de 1901 se leía, bajo el sugestivo título “Oír para creer”:

Invitamos a todos los interesados, se sirvan pasar por nuestra casa para oír los discos que recibimos. Sólo oyéndolos puede uno darse cuenta de los extraordinarios adelantos que en el arte de recoger los sonidos se ha conseguido con el nuevo: GRAM-O-FON.

Hacia mediados de la segunda década del siglo XX se observa claramente que en materia de grabación de discos el tango predomina con absoluta contundencia sobre el resto de los géneros de la época. Una publicidad de discos Nacional-Odeón publicada en la revista *Caras y Caretas* presentaba a la firma como “la fiel expresión del arte criollo” y publicitaba únicamente discos de los autores más representativos del tango, desde Carlos Gardel a Francisco Canaro, pasando por Roberto Firpo e Ignacio Corsini. El tango concentraba la mayor parte de los esfuerzos y la inversión de las compañías discográficas de la época. Es célebre el audio en que el propio Carlos Gardel anunciaba a sus seguidores que “la casa Víctor quiere que les anuncie mi contrato de exclusividad con ellos, y yo lo hago muy gustoso porque sé que nuestras grabaciones serán cada vez más perfectas y encontrarán en ustedes oyentes cordiales e interesados”.<sup>32</sup>

Sin embargo, es necesario medir con precisión el alcance de esta nueva tecnología durante las primeras décadas del siglo XX. A falta de datos precisos sobre las dos primeras décadas, podemos afirmar que hacia los años treinta los discos de pasta representaban una parte nada desdeñable de los ingresos de una familia tipo. En efecto, con precios que oscilaban entre los dos y los cinco pesos moneda nacional en un contexto donde el salario mensual promedio para una jornada de ocho horas se calcula en 176 pesos, un disco podía representar un gasto considerable para una familia obrera. El mayor consumo provendría, pues, de los sectores de ingresos altos y medios.

---

<sup>32</sup>Disponible en línea en: [http://www.tangocity.com/video\\_player.php?width=464&keepThis=true&TB\\_iframe=true&height=225&medio\\_id=0-8023&lang=87](http://www.tangocity.com/video_player.php?width=464&keepThis=true&TB_iframe=true&height=225&medio_id=0-8023&lang=87)

Ahora bien, pese a lo que sugieren estos datos, no podemos negar que con el correr de los años, sobre todo pasada la crisis del treinta, entrando a la segunda mitad de dicha década y fundamentalmente durante los años cuarenta, los discos posibilitaron ampliamente la difusión del tango dado que así lo señalan incluso numerosos entrevistados:

*Los tangos, mi debilidad. Y en el tocadiscos también tangos, milongas, todos los días. (Josefa Consuelo Martínez)*

*Tenía tocadiscos, se llamaban vitrolas con disco de pasta, gracias a esto los fines de semana nos reuníamos toda la familia y lo sacábamos al patio y bailábamos todo el domingo... (Entrevistada XY2)*

*Había un “disc jockey”, antes no se llamaba así, tenía otro nombre que no recuerdo en este momento. El que tenía los discos los pasaba y se bailaba en la casa... (Entrevistada XY1)*

Por otra parte, las grabaciones de tango posibilitaron que muchos clubes de barrio modestos, al no disponer de los recursos económicos necesarios para la contratación de una orquesta en vivo, recurrieran a la organización de bailes en los que la música la proveía el tocadiscos. En este sentido recuerda uno de los entrevistados, Salvador Oscar Guillermo, que las invitaciones a esos eventos rezaban “baile con selectas grabaciones”.

Ahora bien, aun aceptando el alto costo que los discos tenían para la clase obrera, la dificultad para acceder a los mismos no implicaba en modo alguno el desconocimiento de la música que atesoraban. En palabras de Sergio Pujol, la música popular porteña “se graba y se difunde por la radio y las fonolas que alegran algunos bares y restaurantes de Buenos Aires” (Pujol, 2011: 158). La radio –en tanto unión de “lo técnico y lo maravilloso” (Sarlo, 1994)- se convierte en el instrumento

de propagación por excelencia de la obra musical de las orquestas y los cantores que luego serían multitudinariamente ovacionados en los clubes de barrio. En palabras de Ithiel de Sola Pool (1922), “lo que surgió como emisión de radio era un medio ‘de masas’, mucho más aún que los periódicos”. Recuerda en tal sentido Oscar Rodríguez que en el seno del hogar familiar se informaban “sólo por radio, nunca por la prensa escrita. No comprábamos diarios porque era un costo aparte, nos enterábamos sólo por la radio (...) el programa de radio era música de fondo digamos”.

En este sentido acierta Sola Pool al afirmar, en el contexto de una sociedad que no era la porteña desde luego, que la radio “fue un medio irreversible que dio a unos pocos productores de las capitales un modo de dirigirse a toda la nación”. Como bien advierte Beatriz Sarlo, aunque enfocándolo al caso argentino, existe un trasvasamiento social si se observa que aquello que acaso fue en sus inicios un emprendimiento ligado a determinados sectores de la burguesía se convertirá en un indiscutido fenómeno de masas (Sarlo, 1994: 110) que superó incluso los límites de la Capital Federal y se diseminó rápidamente por la geografía nacional. Aplicando dichas ideas a la sociedad argentina en el período analizado se puede afirmar que el desarrollo de la radiotelefonía (proceso que reconoce una primera etapa dedicada a la experimentación y, a mediados de la década de los años veinte, una segunda caracterizada por la expansión comercial y técnica) desplegó una función de integración social, al proyectar la modernidad urbana del centro a la periferia (Matallana, 2006: 33). En tal sentido se pueden citar algunos testimonios que rescatan la presencia de la radio en el interior del país. Para el caso de la provincia de Córdoba, por ejemplo, recuerda José Antonio Sosa que:

*(...) en ese momento las familias escuchaban la radio. Escuchaban programas (...) muy del momento digamos..., musicales, por supuesto, siempre había musicales (...) se escuchaba mucho los radioteatros (...) y eran todos radioteatros que tenían que ver con la literatura argentina.*

De igual modo se pronuncia Alfredo Diego Garzaniti, que, en el contexto de la provincia de La Pampa, afirma:

*(...) algunos comenzamos a escuchar audiciones de las pocas radios que llegaban desde Buenos Aires y LRA 3 Radio del Estado de Santa Rosa. Entramos así en mayor contacto con el mundo.*

La presencia de la radiotelefonía en distintas áreas de la geografía argentina es un hecho bien documentado. Para la década de los veinte la ciudad de Buenos Aires contaba con catorce emisoras, a las que se sumarán unas siete durante el siguiente decenio con marcada presencia en los testimonios orales de los entrevistados, entre las que podemos destacar LR1 Radio El Mundo y LS5 Radio Rivadavia. Y si bien la expansión de la radio fue más lenta y tardía en el interior, durante la década de los treinta el número de emisoras diseminadas por su extensa geografía alcanzará el número nada desdeñable de 29. Por lo demás, este proceso de expansión se incrementó exponencialmente durante los años cuarenta, conclusión que puede extraerse de los datos proporcionados por el Censo Nacional de 1947, según el cual sólo en el ámbito de la Capital Federal existían más de seiscientos mil receptores de radio, llegando a un millón ochocientos mil en la totalidad del territorio nacional, lo que indica una proporción de un receptor cada dos hogares y de uno cada nueve habitantes (Matallana, 2006: 37).

No es extraño, pues, que numerosos entrevistados asocien directamente la experiencia de oír tango a la radiofonía en el contexto

hogareño. Acaso el más significativo de estos testimonios sea el de Salvador Oscar Guillermo, para quien:

*[Fuera de los clubes de barrio, a las orquestas de tango se accedía] por la radio. Estaba Radio El Mundo con “Los grandes bailables Modart” (...) se hacían bailables los sábados a la tarde y se transmitían por radio, sobre todo por Radio El Mundo, Radio Splendid...*

Esta inequívoca asociación entre tango y radiofonía se ve confirmada por numerosos elementos, entre los cuales puede destacarse que para la década de los treinta la mayoría de las radios porteñas tenían contratadas sus orquestas estables. Acaso el ejemplo más contundente sea brindar una síntesis de la programación de Radio Belgrano (primera en audiencia desde la segunda mitad de los años treinta) de los domingos:

Roberto Zerrillo y su orquesta típica con los cantores Ernesto Medina y Juan Cardoso; Azucena Maizani, acompañada de piano y violín; Ignacio Corsini y sus guitarras; Enrique Rodríguez y su orquesta típica (...) A partir de las 17:30, “horas bailables”, intervenían Sassone, Roberto Firpo, Osvaldo Fresedo, la jazz de Raúl Marengo y la característica de Feliciano Brunelli. (Carretero, 2013: 234)

La abrumadora mayoría de las orquestas típicas y los principales cantores de tango en la radio de mayor audiencia de la época constituye una irrefutable evidencia en favor de nuestra tesis: la fascinación que las orquestas en vivo despertaban –según los mencionados testimonios orales- tenía como sustento o condición de posibilidad el monumental desarrollo que en la época experimentan las tecnologías del sonido. Acaso la creación que mejor sintetizó en un solo cuerpo

lo hasta aquí expuesto fue el combinado, artefacto que -justamente-combinaba la reproducción de discos con la sintonización de la radio.

Por otra parte, y en contraste con el impulso y la fama que la radio podía dar a las orquestas, su aporte al sostenimiento económico de las mismas no fue en verdad relevante. Si bien es cierto que -como recuerda Salvador Guillermo- “las orquestas tocaban [en la radio] en vivo”, los artistas estaban por lo general muy mal remunerados. “Entre 1930 y 1933, en Radio Municipal se pagaba 30 pesos a las figuras de primer nivel, mientras que otros artistas de menor significación, en busca de cartel, no vacilaron en trabajar sin retribución” (Carretero, 2013: 230).

Aun cuando las orquestas tuvieran trabajo abundante, muchas veces los músicos que recién comenzaban tenían serias dificultades para su sostenimiento económico. En palabras de Mario Abramovich, músico integrante del Sexteto Mayor:

En 1941 tenía 16 años, me puse los pantalones largos y debuté en el cabaret Marabú. Me acuerdo que en ese momento estaba Carlos Dante, antes de que empezara con De Angelis. Después estuve en el Chantecler con Héctor Varela, en el Maipú Pigalle... En ese tiempo ganábamos una miseria. Para llegar a fin de mes había que hacer confitería, radio, cabaret, giras, carnavales, grabaciones, todas las noches. Y aun así no llegábamos ni a un sueldito, por eso llegué a tocar en 12 orquestas a la vez.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup>Entrevista a Mario Abramovich publicada por el diario *La Nación* el 5 de octubre de 2012. Disponible en línea en: <http://blogs.lanacion.com.ar/maldito-tango/maestros/mario-abramovich-el-mayor-del-sexteto/> [consultada el 25 de junio de 2014]

En el mismo sentido se inscribe el testimonio de Salvador Guillermo, que recuerda:

*Yo tuve un cuñado (...) que trabajaba en Molinos Río de La Plata y a la noche era primero bandoneonista y después fue contrabajo en una orquesta de relleno de Héctor Varela en el Maipú Pigalle. ¿Y sabe cómo trasladaba el contrabajo? Con el tranvía, en la parte delantera. Se lo dejaba al motor-man ahí y venía de Corrientes y Maipú (...) hasta Barracas.*

Ahora bien, aun cuando no representara el mayor aporte a su sostenimiento económico, la expansión de la radiofonía implicó otro tipo de contribución, acaso indirecta aunque por demás valiosa, en la vida del tango, a saber: surgen en torno a su universo diversas publicaciones que contribuyen significativamente a acrecentar la fama de las orquestas y sus cantores. En palabras de nuestro último entrevistado:

*Había revistas como “El alma que canta”. Esas revistas eran semanales y traían la historia y la foto de los cantores, su actividad, y también traía canciones... y así se llenaba una revista con la historia de los cantores y de las orquestas también. (Salvador Oscar Guillermo)*

El caso de *El alma que canta* es por demás interesante. Fundada en 1916, la revista será furor durante los años treinta y cuarenta como nexo entre la radiofonía y la música popular, que contribuye a difundir. En palabras del periodista Jorge Göttling, “ya en la década del 30, impuesto el tango, era el medio único de relación entre los autores y la población, ávida de conocer los versos que se oían a través de la incipiente radiofonía” (Göttling, 2014). Participar del mundo de la radio, pues, implicaba beneficios secundarios ligados al público conocimiento de la figura del cantor o de las orquestas, hecho decisivo a la hora



de entender la fascinación que despertaban en los bailes de los clubes de barrio. Aquellos entrevistados que manifestaban mirar absortos a los músicos en vez de bailar, cerraban en esas noches de ensueño un círculo que podía comenzar con una audición en la que conocieron determinadas interpretaciones de la orquesta y continuar con la lectura de una de las tantas revistas en las que sus rostros ocupaban la portada, siguiendo la letra del tango que escuchaban en el combinado. Sergio Pujol lo expresa al señalarlos que, en el contexto de la sociedad de los años cuarenta y cincuenta, “la música está diseminada aquí y allá, rodea a los argentinos y los sumerge en una temporalidad que no puede dejar de bailarse” (Pujol, 2011: 158).

Pero acaso el modo más novedoso de acceder a la música de las orquestas típicas lo constituía el denominado “jukebox”, también conocidas como “rocola”, que se impondrá en forma definitiva en los años 40, bajo marcas comerciales como Wurlitzer y Jeehurg, en el contexto de lugares públicos del centro en los que los concurrentes pueden oír sus piezas preferidas mientras almuerzan, cenan, o simplemente toman un café.

Resulta sumamente significativa la columna que Rodolfo Taboada dedicó a estos dispositivos de reproducción musical en la revista de humor *Rico Tipo*:

Al principio la innovación se mantenía recluida en ciertas pizzerías con inquietudes filarmónicas. Luego fueron entrando por la variante algunos bares de menor cuantía. Y, en la actualidad casi no queda local de ambos géneros que no luzca en su epicentro (...) los hidrópicos aparatos de marras que ofrecen entre su repertorio, además de los consabidos tangos, algunos Fox Trots, Rumbas y Boleros. (Citado en Pujol, 2011: 158)

Estos dispositivos, que, en principio no hacen más que dar un nuevo uso a una tecnología que en sus lineamientos fundamentales no ha sido profundamente transformada, llevan el tango a la escena pública allí donde las orquestas en vivo no llegan, fundamentalmente por cuestiones de logística, por un lado, y de rentabilidad, por el otro. Podría decirse, pues, que prácticamente no hay espacio de la ciudad en que uno no pueda acceder al tango: con los discos y la radio al interior del hogar, con las orquestas en vivo en los clubes de barrio, en los cabarets y en tantos otros lugares donde se presentaban, y ahora en aquellas casas de comida o bares que no podían acceder a los servicios de una orquesta, merced al *jukebox* o rocola. En palabras de Sergio Pujol, “junto al lanzamiento mundial del disco de larga duración, en 1948, la rocola es uno de los inventos tecnológicos de mayores efectos en los modos de recepción ‘pública’ de la música (...) Todas estas nuevas facilidades en la difusión musical tienen, para muchos, el fin último de hacer más llevadera la transición de un fin de semana a otro, de un baile a otro”. (Pujol, 2011: 158)

### **El comienzo del fin de una época**

La pérdida del peso específico que el tango supo tener en los años cuarenta y cincuenta se advierte en las entrevistas realizadas a personas que, siendo en la actualidad menores de setenta años, comenzaron a concurrir a los bailes ya entrada la década del sesenta. En efecto, si bien la experiencia del baile sigue presente en los relatos, los gustos musicales de la juventud ya no tienen al tango como principal referente.

*[los bailes eran] muy lindos. Íbamos a algún club o había una sociedad de fomento cerca de mi barrio. Iban artistas que tocaban música de ese*

*momento. Música de Palito Ortega, Leo Dan o los Wawancó. Pero a mí me gustaba mucho el rock, igual a mis amigos (...) También iba a la costanera de Quilmes, donde había bailes que duraban todo el día. Sábado y domingo podías ir a escuchar música y bailar. Sobre todo rock, los Beatles, Creedence, qué sé yo. (Iris Ledesma)*

*...Hablando siempre del año cincuenta y pico, casi 60, después empezó El Club del Clan, con Palito, Estela Raval. (Nora Cavanna)*

*También íbamos a bailar a Elsieland y al Savoy Hotel en las épocas de Palito Ortega y el Club del Clan. ¡Qué época! Nos vestíamos igual que en las películas. (Matilde Isabel Tulián)*

*Ya a los 16 años [escuchaba] el Twist, Palito Ortega, el Club del Clan que mirábamos por la tele los sábados a la tarde (...) recuerdo que cuando tenía 18 años a mi hermana la mayor el novio le regaló el combinado y música para escuchar. Él era fanático de Los Beatles... (Ana María Buono)*

Aun cuando en el registro de la memoria quedan recuerdos de los grandes cantores de tango y de las orquestas que los acompañaban, dichas figuras no se asocian ya a los bailes juveniles sino a la música que se escucha –acaso por vocación de los padres– en el interior del hogar. Las propias Matilde Isabel Tulián y Nora Cavanna, que afirmaban bailar al ritmo de los integrantes del Club del Clan, evocan con cierta nostalgia:

*Me acuerdo cuando nos compramos el winco y escuchábamos los “larga duración”. Los discos de vinilo, que todavía tengo, como los que le gustaban a mi papá, todos tangos de Fresedo y Di Sarli. (Matilde Isabel Tulián)*

*Mi mamá era apasionada por la radio (...) ella cantaba bellísimamente tango, milonga, y ponía mucha música (...) yo la recuerdo siempre al lado de la radio cantando a la par. (Nora Cavanna)*

La difusión del “Wincofon”, emblema de la década de los sesenta, y la de los Long Play (LP), que se hacían eco de la música vigente en Estados Unidos o en Inglaterra, implicó para el tango un duro golpe –aunque no el único– que sin duda le restó espacio y representatividad entre las preferencias de los jóvenes de los años sesenta. Como mostramos líneas arriba, son muchas las entrevistas de menores de setenta años que aluden a los músicos de la llamada “nueva ola” y al rock en general (nacional o internacional) a la hora de describir sus gustos musicales. Situación que coincide con la época de mayor difusión del “Wincofón”, tocadiscos desarrollado por la empresa “Winco”. En efecto, el nuevo tocadiscos fue concebido para ingresar en la mayor cantidad de hogares posibles, logrando en su momento de mayor éxito alcanzar una producción de veintisiete unidades por mes. En palabras de su creador, Raúl Vega: “lo importante era que un obrero pudiese comprarlo”<sup>34</sup>. Muchas de sus publicidades nos permiten comprender las ventajas con las que era presentado, en comparación con el viejo combinado. En efecto, el “Wincofón” contaba con un cambiador automático de discos y había sido diseñado para el uso del adaptador de discos de 45 R.P.M. Por lo demás, no dañaba los discos como su predecesor, contaba con cuatro velocidades de reproducción<sup>35</sup> (lo que permitía la reproducción de los antiguos discos de pasta, de mayor presencia en los primeros años en las discotecas del hogar), una garantía de cinco años y resultaba sumamente práctico debido a su

---

<sup>34</sup>Entrevista a Raúl Vega publicada por el diario *Perfil*. Recuperada de: <http://www.gacemil.com.ar/notas.php?idnota=15891>

<sup>35</sup>Las velocidades de reproducción del Wincofón eran: 16 R.P.M., 33 R.P.M. –la más usual para la reproducción de los discos a partir de los mediados de la década de los cincuenta–, 45 R.P.M. y 78 R.P.M. –velocidad de reproducción de los antiguos discos de pasta.

carácter portátil (en contraste con los aparatosos combinados, que debido a su tamaño y peso se ubicaba en lugares estratégicos de la casa de modo tal de evitar periódicos movimientos).

A su vez, una amplísima producción discográfica se destina al folclore y son muchos los jóvenes que aprenden a tocar la guitarra de la mano de alguna zamba de Los Chalchaleros o Los Fronterizos.

*[accedíamos a la música por los] discos. Al principio eran discos que compraba yo, después eran discos que tenía mi señora o mis amigos. Teníamos muchos, nos gustaba mucho eso. Después nos juntábamos por el tema de las guitarras, eran tres o cuatro que conocían los rasguidos (...) tocábamos la guitarra, hacíamos una pequeña peña dentro de la casa y nos pasábamos horas con eso. (Oscar Rodríguez)*

*Se escuchaba bastante la música. (...) Por ejemplo, en el 60 fue el boom del folclore, antes del '60 inclusive empezó (...) después surgió Cosquín en el 61, el festival de Cosquín, toda esa época... yo me acuerdo que se escuchaba y (...) todas las semanas había un ranking musical.... Me acuerdo que en esa época estuvo de moda una canción que era "Angélica" por ejemplo, y era todos los días, todas las semanas, se mantenía en primer lugar en el ranking. (José Antonio Sosa)*

La acelerada expansión de nuevos aparatos de difusión del sonido como el Wincofón, que implicó la posibilidad de difundir con mayor éxito distintos géneros musicales, sin duda fue uno de los elementos que contribuyeron a desplazar al tango -y con él, a las orquestas en vivo- del centro de las preferencias musicales y dancísticas de la generación de jóvenes de los años sesenta. Los años de los grandes "asaltos" directamente organizados por estos jóvenes al ritmo del twist y del rock -favorecidos sin duda por el carácter portátil del Wincofón- serán

la postal con que las nuevas generaciones comenzarán a reemplazar el universo de los bailes con orquesta en vivo en el contexto de los clubes de barrio. En este sentido puede afirmarse que la transformación social que se produce en los años sesenta es mucho más profunda de lo que en estas breves páginas se describe, de modo tal que la suerte de las orquestas de tango en vivo no puede desentenderse del destino de los propios clubes de barrio que antaño las albergaban. Acaso fue Julio Sosa el último contendiente con el que los miembros de la “Nueva Ola” tendrían que enfrentarse en esta agónica pulseada que, de la mano del Varón del Tango, la música porteña y arrabalera se vio forzada a librar en un universo cultural que se transformaba profundamente.

Resulta significativa una anécdota comentada por Sergio Pujol según la cual “la destrucción de un valioso catálogo de grabaciones históricas para reemplazarlo por el melodismo baladí del Clan –un crimen que los tangueros le endilgan al productor de RCA Ricardo Mejía– simboliza la radicalidad de la mudanza generacional” (Pujol, 2011: 242).

Las adversas condiciones descriptas se tradujeron en la imposibilidad material de sostener económicamente a las orquestas del período. En este sentido se inscribe el recuerdo del entrevistado Alfredo Sosa:

*Las contrataciones ya eran diferentes (...), las orquestas se fueron achicando en sextetos, en cuartetos, en dúos como Troilo-Grella, y salían a trabajar así porque una orquesta era imposible de mantener. Quince personas: cuatro bandoneones, cuatro violines, piano, contrabajo, una junta de cantores, hasta un animador, un presentador... ¿cómo hacés para pagarles?*

Desde luego, las hipótesis que intentan explicar la drástica reducción de la cantidad de orquestas de tango son múltiples, y van desde

la adjudicación de responsabilidad a los excesivos impuestos que recaerán sobre los salones de baile hasta las demandas sindicales de los músicos, que actuaban en detrimento de la viabilidad económica de la orquesta en tanto que emprendimiento lucrativo. Lo cierto es que, si bien ninguna de estas explicaciones debe descartarse, la complejidad del fenómeno se percibe cabalmente cuando se lo inscribe en el proceso de las profundas transformaciones que se dan desde mediados de los años cincuenta hasta entrada la década de los setenta. Y dado que no pretendemos en este capítulo ensayar una tesis elaborada sobre un fenómeno complejo y multicausal como la pérdida de masividad del tango durante los años sesenta, lo hasta aquí expuesto resulta suficiente para postular que entre las causas de dicho fenómeno debe anotarse la del surgimiento de nuevas tecnologías del sonido.

## **Conclusión**

Creemos haber demostrado que la experiencia de los bailes con orquestas en vivo –con presencia tan destacada y emotiva en gran parte de los testimonios orales recogidos- no puede comprenderse acabadamente si no se piensa en relación con el colosal desarrollo que durante la primera mitad del siglo XX experimentan las tecnologías del sonido.

Es claro, a su vez, que dicho desarrollo no puede desentenderse de procesos que le son contemporáneos, como la redefinición del espacio de las ciudades, el repliegue sobre lo doméstico y el surgimiento de nuevas instancias y prácticas de sociabilidad. Lo cual nos permite comprender la profunda relación que existe entre los medios de comunicación y la sociedad de la que surgen: hijas de determinadas coordenadas históricas y sociales, las tecnologías de la comunica-

ción producen profundas transformaciones en la socialidad de la que emergieron (Badenes, 2014).

Dentro del caso específico estudiado, las nuevas tecnologías del sonido constituyeron para las orquestas un arma de doble filo: de primordial estímulo y herramienta de difusión se convirtieron en elementos centrales del escenario que relegó al tango en la lista de preferencias musicales de las nuevas generaciones. Hemos sostenido que las escenas recogidas en diversas entrevistas analizadas (como aquella en la que, eclipsados por el brillo de una orquesta o de un cantante, las personas dejaban de bailar y miraban, quietas, fijo al escenario) resultan impensables sin el aporte que elementos como el gramófono primero y la radio después brindaron a la difusión de la música popular porteña.

A la vez, creemos haber brindado elementos suficientes para comprender el hecho de que los entrevistados no recojan explícitamente el aporte que hicieron a la difusión y consolidación del tango las distintas tecnologías del sonido que lo acunaron e impulsaron. La memoria, como categoría de análisis, debe ser entendida como una construcción que intenta organizar y exponer en forma selectiva, pública y coherente un conjunto de vivencias personales desarrolladas en sociedad. Las preguntas que el entrevistado formula a su pasado, y la perspectiva desde la que lo hace, no tienen por qué coincidir con los intereses desde los que el cientista social indagará a ese mismo tiempo pretérito. La riqueza de la historia oral reside precisamente en complejizar el análisis de una fuente provista por un sujeto que, a la vez, rememora y olvida. En efecto, la memoria también se compone de olvidos y necesariamente parte de vivencias subjetivas y miradas fragmentarias. Lo interesante del caso reside en la posibilidad de construcción, a partir del riguroso y metódico tratamiento de un cú-



mulo de testimonios orales que a simple vista resultan fragmentarios y parciales, de una historia social capaz de indagar en el universo de las significaciones y de dar cuenta de aquellos elementos del pasado que otras operaciones historiográficas desdeñaron.

En palabras de uno de los entrevistados, Salvador Oscar Guillermo, “los tangos son historias de vida de tres minutos”. Acaso la reconstrucción de esas historias constituya un aporte significativo a la tarea de escribir una historia oral de los medios de comunicación.

## | CAPÍTULO 5 |

### **La reconfiguración de las formas de socialización por el uso de medios de comunicación**

Daniela Campo (2010)

#### **Introducción**

La apropiación que las distintas generaciones fueron haciendo de los sucesivos “nuevos” medios y tecnologías presenta a lo largo de la historia diferencias en cuanto a sus usos, su consumo, su permanencia o vigencia en el tiempo, y a las resignificaciones de las relaciones sociales que estas tecnologías mediatizan. Este trabajo se centra en este último aspecto: las transformaciones de las formas de sociabilidad, atravesadas por las lógicas y los usos de los medios de comunicación imperantes en cada época.

Proponer un análisis sobre las transformaciones en las formas de relacionarse de nuestra sociedad a partir del uso y la apropiación de los medios de comunicación y las nuevas tecnologías supone una mirada teórica que piensa a la cultura a partir de “naturaleza comunicativa”. Se trata de comprender, como plantea Jesús Martín Barbero (1987), “su carácter de proceso productor de significaciones y no de mera circulación de informaciones y por tanto, en el que el receptor no es un mero decodificador de lo que en el mensaje puso el emisor, sino un productor también”. Se produce lo que se conoce como apropiación transformadora, donde el individuo expuesto a un medio de comunicación resignifica el mensaje, lo internaliza y actúa en su vida, luego, en función de las significaciones que esa mediación produjo.

Desde esta mirada es posible comenzar a analizar el papel que jugaron el desarrollo tecnológico y la llegada a través del tiempo de nuevos dispositivos de comunicación, en la configuración de una sociedad actual que, alejándose de su modelo moderno, enfatiza la exteriorización de la individualidad desde el espacio privado y pierde la frescura de la interacción en el espacio público y el sentido de comunidad que solía anclarse tiempo atrás en el territorio barrial.

¿Cómo influyeron los medios en este proceso? ¿Cuáles son los cambios de los cuáles se habla? Para responder a estas preguntas recurrimos al análisis de una serie de entrevistas realizadas en 2010 a adultos mayores de 65 años que, entre melancolía y añoranzas, realizaron una reconstrucción oral de sus historias de vida a partir de los usos que hacían de los medios de comunicación en su juventud y ahora, en su vejez. A través de fragmentos de éstas y contribuciones de autores que se retoman, se irá trazando el esquema de comprensión de las relaciones que llamaremos “cara a cara” en oposición a la “interacción mediática”.

Históricamente, la humanidad se ha relacionado en presencia y cara a cara. La llegada de los medios de comunicación -transgresores para sus épocas- como la radio hacia fines del siglo XIX, el teléfono y la televisión, implicó una reordenación de las pautas de interacción de los individuos a través del tiempo y del espacio. Es decir, implicó el esfuerzo social de “internalizar la idea de que dos personas pueden relacionarse unos con otros incluso sin compartir una ubicación espacio-temporal en común” (Thompson, 1998). Y así como los usos y apropiaciones de estos medios a comienzos y mediados del siglo XX en nuestro país devinieron en transformaciones socioculturales significativas, lo mismo ocurriría años después con la llegada del uso ma-

sivo de teléfonos celulares, las computadoras personales e internet. A estas dos instancias de transformación es que se hace referencia cuando se enuncian los procesos de cambio en las relaciones sociales.

En adelante, se nombrará como interacciones “cara a cara”, retomando las ideas de Thompson, a aquellas que remiten a su espacio de co-presencia, donde los participantes se encuentran uno enfrente del otro, compartiendo un tiempo y un lugar. Este tipo de comunicación posee un carácter dialógico, en tanto admite la retroalimentación. La riqueza de estas relaciones es que abundan en ellas las señales simbólicas como gestos y miradas, completando la significación del mensaje que se está transmitiendo. Por su parte, se comprenderá como “interacción mediática” a aquella posibilitada por un medio técnico entre individuos que están en lugares distantes, alejados en tiempo y espacio. Sin embargo, las posibilidades no se agotan aquí, ya que el autor introduce una nueva forma: la casi interacción mediática, aquella que nace con los medios de comunicación de masas, como la radio o la televisión, donde los mensajes son producidos para un abanico de receptores potenciales y se caracterizan por ser un discurso unidireccional y, por supuesto, mucho menos personalizado. Siguiendo estas tres líneas, es preciso pensar la transición, a través de los testimonios disponibles, de modalidades de relaciones en presencia a formas de interacción en ausencia y distancia del otro.

### **El barrio, la esquina y el club: las experiencias cara a cara**

En la construcción de la ciudad moderna, la diferencia entre el espacio público y el privado estuvo siempre bien delimitada. Para la consolidación de un sentido de unidad y pertenencia, en pueblos conformados por un crisol de razas, como el nuestro, el proyecto de la

Modernidad se encargó de crear lugares de recreación que sirvieran de comunión, de intercambio y de conocimiento entre quienes compartían la misma tierra. Las plazas, los bares, los clubes, la esquina y la calle en sí eran el punto de encuentro para los jóvenes de aquella época. Como reflexiona Ángela Granello, “antes el barrio era más comunicativo”.

Al recordar los momentos de entretenimiento durante su juventud, la mayoría de los entrevistados se detuvo en contar que esos encuentros se producían en “la esquina”, como Alberdi y Brown, por ejemplo, para Héctor Giffoni -nacido en 1932- y sus amigos. Ese lugar preciso, la esquina, donde aun siendo tácito el arreglo y sin tener que ser confirmado, congregaba todas las tardes de sábados a las “barras” de muchachos y muchachas de la zona.

El club, con sus bailes familiares, y los carnavales en las calles todos los años, formaban parte de la cultura popular de cada barrio y fueron parte significativa en la vida de los entrevistados. El diario *El Mundo* se encargaba de publicar cada sábado una página dedicada a los clubes de Buenos Aires donde se realizaban bailes ese día, aunque siempre lo conocido y lo local terminaban triunfando. Los carnavales tenían esa magia de hacer participar a toda la familia y hacen que, al recordarlos, todos expresen el cariño con que ese recuerdo vuelve a sus memorias. Como Nélide Lafonte, que confiesa:

*Me disfrazaba con cualquier cosa. Me ponía una camisa de mi tío, mi tía me había hecho una pollera floreada hermosa. Nos poníamos corbata. Me iba con unos tacos así... Íbamos a los clubes de barrio de la casa de mi tía. Y me llamaban del escenario porque me querían hacer reina del carnaval. Y mi abuela me dijo: “Si llegás a subir al escenario le cuento a tu papá”. Y no podía, ¡no podía ir a ningún lado! (se enoja). Salíamos a bailar y mi*

*abuela siempre se estaba fijando qué hacía. Eran clubes familiares, iba toda la familia. Bailábamos hasta las cuatro de la mañana. Ahí conocí a mi primer novio... un churro bárbaro.*

Otra figura recurrente en los testimonios es “la lotería”. Tanto para los amigos durante una tarde como para la familia los domingos, la lotería era el juego elegido para compartir y disfrutar, aunque fuera por “caramelos”, como recuerda Osvaldo Ubaldino Torales.

*Y después se jugaba a la lotería, por eso será que me gusta tanto la lotería. Porque los domingos se juntaban las vecinas ahí enfrente de mi casa (ellos eran italianos), y se jugaba a la lotería. (Beatriz Guano de Scalisi)*

Cada una de estas formas de compartir, de reunirse entre vecinos y de apropiarse del espacio público constituye lo que Jesús Martín-Barbero reconoce como la principal virtud del barrio:

El barrio aparece entonces como el gran mediador entre el universo privado de la casa y el mundo público de la ciudad, un espacio que se estructura con base con ciertos tipos específicos de sociabilidad y en últimas de comunicación: entre parientes y entre vecinos. El barrio proporciona a las personas algunas referencias básicas para la formación de un “nosotros”, esto es una sociabilidad más ancha que la fundada en los lazos familiares y al mismo tiempo más densa y estable que las relaciones formales e individualizadas impuestas por la sociedad. (Jesús Martín-Barbero, 1987: 217)

Y con su rol de mediador, el barrio fue construyendo identidades y sentidos de pertenencia que aún pueden verse reflejados en las entrevistas con expresiones comparativas entre esa forma de interactuar y

las de las generaciones siguientes. El próximo paso es ver cómo estas maneras de relacionarse se vieron transformadas con la llegada de los medios masivos, como la radio y la televisión.

### **La casi-interacción mediática**

En rigor teórico, las formas de interacción que proponen medios como la radio y la televisión son aquellas en donde un productor de mensajes simbólicos transmite unidireccionalmente para un abanico de receptores posibles. Estas casi-interacciones mediáticas se vieron fuertemente atravesadas por las lógicas modernas de reunión que se les precedían, haciendo de su función, más que un medio masivo, un medio popular y de uso colectivo.

Las radionovelas y los teleteatros, rubros que como señala Martín-Barbero han tenido un desarrollo pionero en América Latina, fueron furor en las familias argentinas, especialmente en las jóvenes que dejaban volar su imaginación con los relatos representados. Sin embargo, la utilización de este dispositivo técnico, no se resumía a los límites de una familia, sino que, al igual que con la televisión, los grupos de amigos se reunían para escuchar juntos sus programas favoritos. La condición de sociabilidad y el sentido de lo colectivo que el hombre moderno había construido, se trasladó durante algunos años a los primeros usos que hizo de la radio, en este caso.

*La radio ya estaba en casa, yo ponía la música y la escuchaba. Cuando yo nací ya había una radio en casa. Con mi amiga y mi prima nos juntábamos a escuchar radio, ellas venían a mi casa y yo a la casa de ellas. Escuchábamos radio El mundo, radio Splendid, radio Belgrano y radio Continental. (Liria Andrea Vásquez)*

Con la llegada de la televisión sucedió algo similar, aunque mucho más acrecentado, seguramente porque el acceso a uno de estos aparatos nuevos era limitado sólo para aquellos que tenían los recursos económicos para hacerlo. De esta manera, el primer vecino del barrio que pudo comprarse un televisor, además de ser el pionero, con todo lo que eso conlleva en la cultura barrial, debía recibir a sus vecinos en su casa para compartir la programación. El uso del medio televisivo también fue colectivo en sus primeros tiempos, hasta que el consumo se volvió masivo y entonces se circunscribió a los hogares y la mesa familiar.

*Cuando uno de los vecinos pudo comprar un televisor hizo una fiesta en el patio y todo el mundo llevo su sillita para sentarse a ver el primer televisor del barrio. Y después le pagábamos un horario para ir a ver la televisión. Era una novedad para el humilde tener un televisor, era la gran cosa en ese momento. Pero después pasó el tiempo y bajó el precio de los aparatos, y la televisión se hizo más popular. Llegó para el pobre, para el humilde, la posibilidad de tener televisión. (Cointa Melgarejo Soto)*

*Nosotros fuimos los primeros que tuvimos la televisión en el barrio. Eran pocos los que tenían televisión porque era carisma en esa época. No sé cuanto salían ese tiempo pero que era cara, era cara. Para mucha gente casi inalcanzable. Igual venían chicas del barrio amigas por la tardecita, venían se quedaban 1 hora o 2. Era algo nuevo y nos gustaba comentar entre todas lo que pasaba en la tele, era novedoso para todos. (Graciela Ruiz Mancilla)*

Por motivos de costo, por gusto o por costumbre familiar, la radio y la televisión fueron en un comienzo medios de casi-interacción mediática con su abanico de receptores, pero crearon escenarios de compartimento y de reunión, que hacían de ese momento una interacción híbrida: la unidireccional productor-receptor, en discontinui-



dad temporal y espacial, y la retroalimentación y el diálogo sobre esa transmisión que se daba cara a cara entre quienes se reunían para compartir ese programa.

Si bien hoy no se puede negar el uso cotidiano de la televisión en las mesas argentinas en aquellas horas donde la familia se reúne, no es posible afirmar que exista el mismo nivel de interacción entre los pares presentes, así como tampoco se comparte el nivel de concentración de un espectador que pasó de ser novato a ser un perfecto conocedor de lo que Thompson denomina espectadores competentes, en términos de reglas de construcción del discurso televisivo.

### **De lo colectivo a lo individual**

La vorágine en la que vivimos expuestos en los últimos tiempos, la fluidez con la que corre el tiempo y pasa la vida, la liviandad en los lazos sociales, el paso a la individualidad profunda en un mundo cada vez más globalizado, fueron cuestiones que llevaron al filósofo Zygmunt Bauman (1987) a pensar lo que él denomina “la modernidad líquida”.

La conceptualización general que el autor realiza de esta época y, principalmente, la cuestión de la comunidad y la individualidad pueden funcionar como puntos de referencia para este apartado. Se refiere a ésta como una época en la que lo liviano, ligero y efímero ha reemplazado a lo grande, sólido y denso (que entorpece y dificulta el movimiento) de lo que llama la “modernidad pesada”, donde la conquista del espacio significaba mayor poder. Aquella modernidad preocupada por el gran tamaño asociándolo con lo mejor, el volumen con el éxito; aquella “época de las gigantescas plantas industriales, de las maquinarias pesadas y engorrosas, de los altos muros de las fábricas

que rodeaban plantas cada vez más grandes, de las enormes locomotoras y gigantescos vapores oceánicos”. Hoy todo ha cambiado.

La manera en que el hombre de hoy habita el mundo y se relaciona con sus pares se ha transformado radicalmente a partir de las nuevas tecnologías y los medios que éstas ofrecen. Hoy nos resultaría casi impensable prescindir de un teléfono celular, una computadora, una cuenta de correo electrónico (y el consecuente *MSN*) o hasta (para los más jóvenes) un perfil en *Facebook*, porque resultan la base de la comunicación primera. Y no podemos ir en contra de la técnica porque, de lo contrario, quedaríamos excluidos de una marcha ya propia del mundo. Todos advertimos la eficacia de estas técnicas y adoramos la manera en que nos hacen la vida más fácil pero muy pocos (o casi nadie) podemos advertir el estrés que provoca estar permanentemente alerta frente a los estímulos virtuales: chequear mensajería, actualizar perfiles, estar al tanto de la información en línea.

Con el fenómeno de las redes sociales aparece el quiebre de la línea que separa lo público de lo privado, principio fundamental del modelo moderno. Los sujetos se sumergen en un mundo de apariencias, porque les resulta seductor y les sirve para “ofrecer” su imagen al escenario público desde la intimidad de su hogar. Expresan sus estados de ánimo, sentimientos, comentarios, pensamientos e ideas y hace de sus temas personales, asuntos colectivos. Bauman afirma que “lo privado coloniza el espacio público” y así éste último es “donde se realiza la confesión pública de los secretos e intimidades privados”.

De estas transformaciones sociales y tecnológicas fueron testigos los adultos mayores protagonistas de las entrevistas que tomamos como referencia empírica de este trabajo. No resulta raro entonces, que concuerden en su mayoría con afirmar que la vida y las relaciones

“antes eran más lindas”, “que jugar en la calle era más sano” o que “la familia se juntaba más”. Porque desde la cosmovisión del mundo que a ellos caracteriza, y que tiene que ver con una matriz moderna, cuestiones como reunirse en la esquina, compartir el espacio público e incluso, como vimos, juntarse para ver un programa de televisión, formaban parte de una forma de habitar el mundo. Pero esa forma de habitar el mundo, acelerada por los cambios continuos y mediatizada cada vez por un número mayor de tecnologías, se ha transformado y hoy presenta un escenario distinto del de ayer.

*Porque antes se visitaban mucho los vecinos. Ahora se habla por teléfono, se mandan un mail, ahora se terminó eso de la sociedad que había antes, que nosotros íbamos a la casa de los vecinos. Yo tanto no porque estuve muy ocupada, pero otra gente ama de casa se iban de la vecina a tomar mate a la tarde, se iba con los chicos, escuchaban la radio, tomaban mate conversaban, hacían buñuelos, tortas, cosas así caseras, era lindo antes porque había mucha relación entre los vecinos, se conocían todos, sabían lo que le pasaba a todo el mundo, sin necesidad del diario y esas cosas. Ahora nadie sabe nada y se enteran por la radio por la televisión o por los medios de comunicación, las revistas y esas cosas ahora a uno lo tienen más al tanto. (Ángela Granello)*

Como puede observarse en este punto de la entrevista, está muy marcado en la mirada de los adultos mayores -que vivieron su juventud en la calle- el quiebre de la sociabilidad cara a cara que caracterizó a su época.

### **Palabras finales**

Con el advenimiento del avance tecnológico y la incorporación masiva de las nuevas tecnologías e internet a la vida cotidiana, su

apropiación social dio como resultado una reconfiguración de la vida social contemporánea.

Este trabajo apunta a la reflexión de las transformaciones que se produjeron en las formas en que el hombre y la mujer posmodernos se relacionan con sus pares, y que dista mucho de las significaciones que de éstas hacía el individuo moderno.

Si bien se pudo demostrar que, en un comienzo, los usos que se hacían de medios masivos como la televisión y la radio mantenían las lógicas de reunión del barrio, el paso del tiempo y el advenimiento de nuevas tecnologías de comunicación dieron lugar a la individuación y la pérdida de los espacios comunes.

Se propuso realizar un recorrido por tres etapas que, a criterio de la autora, marcan los cambios que se han dado en el último siglo en Argentina. Para ello, la utilización de las entrevistas ha permitido ejemplificar las ideas más importantes desarrolladas en estas páginas, y dotar de humanismo y de historias a una generación que fue testigo y vivenció el advenimiento de grandes innovaciones.

De la presencia, a la virtualidad. Del amigo de “la esquina”, al amigo en Facebook. De jugar a la lotería, reunirse los domingos en familia y escuchar la radionovela todos juntos, a la soledad de una sola persona frente a una máquina que, si bien es mediador entre el mundo y ella, no deja de mostrarle que a su alrededor no hay nadie más que la máquina y ella.

## | CAPÍTULO 6 |

### **El desarrollo del teléfono y su incorporación en los usos y costumbres**

Daniela Magalí Sayal (2008)

Desde el tendido de las primeras líneas telefónicas, la comunicación a gran escala ocupó un lugar muy importante para el desarrollo socio-económico de las principales ciudades del mundo, no sólo por facilitar intercambios comerciales sino también porque se convirtió en un medio de interacción entre las personas.

Esta característica, que simbolizaba cierto status social difícil de alcanzar en aquel momento, fue popularizada a través del cine estadounidense de principios de siglo XX, en el que se reflejaban los deportes con los que aquel país contaba, necesarios para explotar este servicio desde su invención, en la década de 1870. El teléfono, durante aquellos años, fue símbolo de distinción, lujo y poder económico: dado que era considerado un bien escaso, su valor económico era elevado, dejando fuera del sistema telefónico a gran parte de la sociedad.

Luego de más de un siglo de su existencia, actualmente el teléfono es un elemento cuya presencia en los hogares está incorporada y forma parte de los hábitos de comunicación cotidianos de las personas<sup>36</sup>. No sólo se ha masificado, sino que la evolución tecnológica que

---

<sup>36</sup> *Nota del compilador:* como se explicó en la Introducción, los trabajos se publican aquí en su versión original, con correcciones mínimas. En este caso –uno de los más viejos–, en un intercambio de correos a propósito de la propuesta del libro, la autora señalaba

ha incorporado en su desarrollo permite conexiones instantáneas con lugares remotos del planeta.

Sin embargo, y como se desarrollará a lo largo de este trabajo, su accesibilidad no siempre contó con las facilidades de hoy en día. La apropiación desigual y limitada de esta tecnología puede verse desde los primeros aportes de Alexander Graham Bell en 1873, para expandir las fronteras de la comunicación a distancia, hasta la actual limitación de acceso al servicio telefónico (fijo, móvil, público, etc.) por motivos económicos o geográficos, pero el análisis de los factores que condicionan su acceso en la actualidad excede los límites de este trabajo.

La investigación a partir de fuentes orales partícipes del conjunto de los movimientos sociales atravesados por la incorporación de diversas tecnologías muestra la manera en que fueron apropiadas para darles un uso particular, que muchas veces no coincide con aquel para el que fueron concebidas.

En el caso específico del teléfono, su desarrollo progresivo dio lugar a un uso intensivo por parte de toda la sociedad (llamadas de urgencia, mensajes de saludo, conversaciones coloquiales, etc.). Para analizar cómo fueron evolucionando dicha apropiación y los usos de la tecnología telefónica, tomamos aquí como referencia una serie de 18 entrevistas realizadas por alumnos de la materia Historia de los Medios y Sistemas de Comunicación de la Licenciatura en Comunicación Social de la Universidad de Quilmes durante mayo y junio de

---

cuánto habría que modificar en relación a los cambios que sucedieron en los 10 años que pasaron desde su escritura: “Actualmente hay una generación entera que ya ni tiene teléfono fijo en su casa porque fue reemplazado por el celular”.

2008<sup>37</sup>. En ellas se consultó a grupos de personas de distintas generaciones acerca del impacto de las tecnologías en las trayectorias de sus vidas, con la finalidad de reconstruir la presencia y las formas de apropiación presentes en los relatos.

El primer corte generacional incluye a mayores de 65 años, testigos directos y partícipes de los comienzos de las innovaciones tecnológicas. El segundo grupo comprende una franja etaria de entre 53 y 55 años, con personas que vivieron de manera diferente el impacto de estas tecnologías. En lo que al teléfono se refiere, si bien el acceso seguía siendo limitado, las mejoras en la infraestructura y la evolución tecnológica de la telefonía permitieron que este grupo generacional accediera con mayor facilidad a este servicio.

A lo largo del análisis de las entrevistas es posible reconocer las dificultades al acceso del teléfono en dos aspectos: los costos del servicio y las limitaciones tecnológicas referidas a la obtención de nuevas líneas.

Algunos entrevistados se refirieron al primer aspecto citado como una de las principales razones por las cuales no tenían conexión telefónica en sus hogares: el costo de instalación representaba una cifra considerable para la economía de una familia de clase media, por lo que su adquisición no era una operación sencilla de concretar. Sumado a esto, la cantidad limitada de líneas activas imposibilitaba el acceso al servicio, incluso para aquellos que estaban en condiciones económicas de adquirirlo. El sistema telefónico permitía que una cantidad fija de abonados pudieran contar con el servicio, sin posibilidad

---

<sup>37</sup>Para la realización de este trabajo, de las 18 entrevistas originales fueron utilizadas 15, que son las que aportan relatos significativos y vívidos sobre la historia del teléfono y su posterior expansión.

de ampliar ese cupo de usuarios. Aquellos interesados en obtener una línea debían anotarse en interminables listas de espera en las oficinas de la Empresa Nacional de Teléfonos (ENTel), creada en 1956 como empresa de capital estatal, que funcionó como tal hasta 1990, año en que pasó a manos privadas. La vacante telefónica y su posterior instalación tardaban años, incluso décadas.

El testimonio de uno de los entrevistados resulta significativo para ilustrar la problemática de la adquisición de nuevas líneas para uso particular:

*Nosotros apenas llegamos lo pedimos, en el año 55, por ahí, y me lo colocaron 20 años después. Había gente que hacía 30 años que lo tenía pedido. [...] Había un número limitado, por ejemplo había cuatro mil abonados y eran cuatro mil, como era manual la central, no entraba uno más. Había que esperar que alguno se quiera borrar, algo que era imposible: quién se iba a querer borrar, quién se iba a querer privar del teléfono. (Rodolfo Barni)*

Resulta evidente la clara conciencia que se tenía de la escasez de líneas telefónicas, y de la importancia de su obtención: poseer teléfono significaba ser un “privilegiado”, motivo por el cual aquellos que contaban con el servicio cumplían con el pago mensual religiosamente para no quedar fuera del sistema telefónico, debido a la dificultad para volver a ingresar. Las vacantes que quedaban libres eran ocupadas rápidamente.

A raíz de la cantidad insuficiente de líneas de aquella época y la imposibilidad de obtener nuevas en el corto plazo, comenzó a darse un fenómeno de *uso colectivo* del teléfono entre vecinos. Ante la necesidad de realizar llamadas urbanas o interurbanas, aquellos que no tenían teléfono usualmente lo pedían prestado. En muchas ocasiones,



sólo una casa en toda la cuadra contaba con la instalación de un teléfono, que era facilitado a quien lo necesitaba como acto de solidaridad.

Esta práctica era muy común, y teniendo en cuenta que la llamada no tenía un costo elevado, los vecinos estaban bien predispuestos a prestar por unos minutos el teléfono. Sin embargo, este préstamo era concedido sólo en ocasiones especiales o de urgencia, por lo que las conversaciones triviales entre familiares y amigos por esa vía no estaban contempladas.

Era frecuente que los comerciantes que poseían teléfono pidieran a cambio del préstamo unas pocas monedas en calidad de pago simbólico, probablemente para amortizar los gastos de la tarifa diferenciada que tenían los comercios, y que a su vez se utilizaba para generar un ingreso extra:

*Antes íbamos a hablar al almacén de la esquina, el almacenero tenía teléfono, y vos le dabas diez centavos y él te dejaba hablar [...] y si te pasabas, diez más. (Ricardo Galván)*

También se pudo tomar contacto con testimonio de aquellos que poseían teléfono en sus hogares y lo prestaban sin ningún tipo condicionamiento, conscientes de la necesidad de las personas de comunicarse, sobre todo en casos de urgencia. El teléfono era considerado un lujo para el que lo tenía, y representaba un privilegio digno de ser compartido.

*[...] fui una privilegiada porque mi familia fue una de las primeras en tener teléfono en la casa. Después venían los vecinos porque no había muchas líneas telefónicas; en ese momento costaba mucho tener teléfono. (Susana Ramundo)*

Esta modalidad de uso compartido entre vecinos se originó desde los comienzos de la implementación del servicio y se mantuvo constante hasta que los avances tecnológicos y las mejoras en la infraestructura permitieron una apertura en la accesibilidad a la telefonía, característica de la década de los '90. Dicho punto de inflexión no fue arbitrario: durante el gobierno de Carlos Saúl Menem, en 1990, el servicio telefónico pasó a manos privadas, al igual que otras empresas estatales, que fueron transferidas como parte de un proceso de privatizaciones y concesiones de empresas públicas.

El éxito de las firmas extranjeras que obtuvieron la licitación para explotar el servicio telefónico en la Argentina radicó en la estrategia de mercado que combinaba de manera eficiente el marketing del servicio telefónico con la posibilidad de acceso rápido a una línea telefónica, hecho que el Estado no había podido satisfacer en 30 años. Esta expansión del mercado sin precedentes impactó positivamente en los estratos sociales ávidos de obtener su línea telefónica, que no había podido ser obtenida a través de ninguno de los planes que brindaba el Estado, a lo que se refieren algunos testimonios que rescata este trabajo. El interés de las empresas estaba centrado en el beneficio de un mercado sin explotar, lo que garantizaba una alta rentabilidad.

Uno de los proyectos que había tenido el Estado para otorgar líneas fue denominado "Plan Megatel", surgido en los años ochenta, que fue considerado un fraude de la empresa que brindaba el servicio en esa época. Los abonados pagaron una alta cuota mensual en australes, que luego no fue reconocida por las empresas que privatizaron ENTel, y muchas personas que querían acceder al teléfono resultaron estafadas.

Los recuerdos amargos de la época de las privatizaciones surgieron en las entrevistas:

*Antiguamente, ENTEL, te daba un plan de 60 cuotas para que puedas tener el teléfono, entonces nosotros todos los meses, íbamos y pagábamos, hasta que se privatizó y perdí toda la gaita, como siempre el país te jode, y perdí el plan, la plata, todo. Era tan caro, que yo calculo que más del 70% del país no tenía teléfono en ese momento. (Ricardo Galván)*

Sin embargo, otro de los relatos que también reconocen en el Plan Megatel una estafa a la buena fe de las personas expresa que sirvió para conseguir un acceso medianamente flexible a las líneas telefónicas comprometidas con quienes deseaban contar con ese servicio:

*Ya había más teléfonos, en esa época los años 70, había más teléfonos, habían salido algunos planes, como plan Megatel, por ejemplo, esos planes que la gente pagó durante años fortunas, pero pudo tener acceso al teléfono, yo me acuerdo, te digo tenía 26 años, 27, pedía un teléfono, hice un pedido de teléfono a mi casa y en 90 días me lo instalaron. Era una cosa de locos que en 90 días te pongan un teléfono... (Jorge Emilio Pons)*

Otro aspecto a considerar en el marco de análisis de las características socio-culturales de los entrevistados, que influyó en la apropiación de la tecnología telefónica y delimitó un consumo específico del servicio, fueron las olas de migraciones características de los años treinta y cuarenta del siglo XX, de las que aquellos entrevistados mayores de 65 años fueron partícipes. Estas migraciones eran de carácter interno, es decir que las familias se trasladaban desde zonas rurales hacia las grandes urbes por motivos laborales, en busca de un crecimiento económico que brindase un bienestar con el que no contaban en sus zonas de origen. En consecuencia, el uso del teléfono permitía que las distancias físicas no interfirieran en mantener la continuidad de los lazos familiares. Si bien la comunicación no era inmediata sino

que podía tardar algunas horas en concretarse, el teléfono se utilizó como un canal efectivo de interacción familiar. La necesidad de mantener el contacto con parientes residentes en otras provincias encontró en el teléfono una forma de sociabilidad a larga distancia que aún perdura hasta estos días.

Sin embargo, en un principio el uso del teléfono para la comunicación interfamiliar no estaba muy arraigado dentro de la sociedad. Resultaba mucho más sencillo dirigirse al correo y enviar una carta que llamar por teléfono, muchas veces porque debido a la escasez de líneas no todos contaban con el servicio, hecho que convertía al teléfono en un objeto inservible, que sólo podía ser utilizado por quienes efectivamente poseían el aparato: *“Para qué pedir [el teléfono] si casi nadie tenía: no nos servía de mucho”* (Esther Rodríguez). Sumado a este factor, la costumbre de utilizar el correo tradicional como medio de comunicación hizo que las cartas continuaran siendo el principal medio de comunicación en aquel entonces. La correspondencia, pese al tiempo en llegar a destino y la posterior respuesta, seguía siendo el medio que concentraba la mayor parte del flujo de comunicación interprovincial e internacional entre familiares y amigos. El valor de los manuscritos, y la emoción de recibir la correspondencia de un pariente lejano tenía su razón de ser en la accesibilidad de este medio: *“El correo se utilizaba continuamente, todo manuscrito, querías comunicarte con un pariente y era por medio de carta”* (Ricardo Galván).

Los usos y costumbres, tales como la correspondencia epistolar, hicieron que conviviera la práctica de escribir cartas con el uso del teléfono. El flujo de comunicación vía carta era mayor que las telecomunicaciones, producto de la continuidad de prácticas transmitidas por generaciones anteriores, y el mayor tiempo disponible con el que las

personas contaban para redactar, ensobrar y enviar una correspondencia, sin tener en cuenta la velocidad de la comunicación telefónica:

*También tenía que ver la costumbre; de pronto se tenía teléfono pero se estaba acostumbrado a escribir cartas. Era muy común mandarse cartas, o cuando uno iba a veranear se enviaban postales, saludos de Navidad...*  
(Susana Ramundo)

La ventaja del teléfono sobre la correspondencia consistía básicamente en la velocidad de entablar la comunicación requerida, y al hacerse masiva la adquisición de líneas telefónicas la práctica de enviar correspondencia fue decayendo hasta quedar reservada en un lugar más personal e íntimo.

Con el advenimiento de las telecomunicaciones, el conjunto de la sociedad tomó conciencia de que el tiempo también es un elemento preciado, y prefirió el beneficio de esperar durante algunas horas la concreción de un llamado telefónico a esperar días o semanas para recibir una respuesta vía carta.

Las frecuentes demoras en la comunicación quedaron plasmadas en la memoria colectiva de los entrevistados, que relataron detalladamente el proceso llevado a cabo para concretar una llamada:

*Tenías que ir a ENTeL y pedir una llamada a larga distancia por operadora, no estaba el tele discado directo... sino [debía ir] de mi abuela, que tenía teléfono y pedir por operadora, y las llamadas eran generalmente condicionales, condicionales quiere decir que te la podían pasar en cualquier momento, y si no tenías una o dos horas de demora. (Jorge Emilio Pons)*

Respecto del sistema manual de conmutación existente en esa época, resulta ineludible hacer referencia a la figura de la operadora

telefónica, que hacía posible la comunicación y conformaba así una especie de “puente” entre el emisor y el receptor, por lo que su función tuvo una importante relevancia en la memoria colectiva de los entrevistados.

Si bien las migraciones mencionadas anteriormente eran por lo general de carácter interno, muchas familias provenían de países limítrofes y del continente europeo, por lo que también era frecuente que el flujo de llamadas a gran escala estuviera compuesto por comunicaciones con el exterior. El factor común entre las llamadas hacia el interior y el exterior del país era el lapso de espera para lograr la comunicación. Si la demora era muy prolongada, la operadora telefónica era quien se encargaba de organizar las llamadas para luego contactar al interesado en comunicarse cuando las líneas se desocupaban, como lo describe el siguiente relato:

*Se pedía la comunicación con la operadora y te comunicaban a las 2 horas, te llamaba la operadora a tu casa, por ejemplo vos querías hablar a Italia llamabas a la operadora, y la operadora te decía tengo media hora, 1 hora o 2 horas de demora. Y a las 2 horas la operadora te llamaba a vos y te decía “te comunico”. (Ana María Rizzotto)*

El trabajo de las operadoras consistía en recibir las llamadas y, mediante un sistema de clavijas, tomar contacto con el número telefónico indicado, siempre y cuando las líneas estuvieran disponibles. Las reiteradas llamadas por parte de una misma persona generaban un vínculo con la operadora de turno, que en ocasiones llegaba a traspasar el mero intercambio telefónico. La interacción operadora-cliente llegaba en algunos casos a formar desde vínculos amistosos hasta un cortejo amoroso que rozaba el denominado “coqueteo”.

La eficiencia era una característica de estas empleadas, cuyo desenvolvimiento laboral ha sido destacado en varias oportunidades por los entrevistados. También el hecho de contar con una persona “conocida” dentro del manejo de la conmutación manual garantizaba una comunicación en forma rápida y segura. Estas operadoras eran recompensadas con algunos obsequios de gentileza de parte de los clientes habituales. El testimonio que se transcribe a continuación así lo detalla:

*Uno trataba de hacerse amigo de una operadora de ENTeL, entonces llamaba y uno pedía con la operadora, me acuerdo que yo pedía con la operadora 15, que me había hecho amigo, de vez en cuando me tomaba el trabajo de llevarle una caja de bombones, cosa por el estilo, que era... si querías una comunicación a la larga distancia con Buenos Aires o con Córdoba, esta persona te la daba a lo mejor en 5 minutos. (Jorge Emilio Pons)*

Estas conversaciones de galantería no distinguían género: también los operadores intentaban concertar citas con las clientas que se comunicaban a la central telefónica:

*Muchos telefonistas hablaban con las chicas y se las levantaban ahí nomás. Había algunos que tenían mucha labia y aparte linda voz, de aspecto generalmente eran feos pero tenían linda voz. No era la primera vez que te encontrabas con una chica que te decía -siempre hablo con un telefonista, me invita a salir y todo... (Rodolfo Barni)*

Los temas tratados anteriormente, en una mirada retrospectiva, dan cuenta de que la apropiación de los medios en sus comienzos siempre se dio en forma limitada y desigual. Paulatinamente, los usos, las costumbres, las necesidades a satisfacer, etc., fueron unificándose para dar como resultado una mayor interacción entre las personas a larga y corta distancia.

## | CAPÍTULO 7 |

### **De la galena a los transistores. Evolución de los aparatos receptores de radio y sus implicancias sociales**

Hernán Daniel López Di Nezio (2011)

Este trabajo propone reflexionar sobre la evolución tecnológica de los aparatos receptores de radio desde las radios a galena hasta las radios transistorizadas, tomando en cuenta su funcionamiento, su arquitectura y sus repercusiones, tanto sociales como comunicacionales, según las peculiaridades geográficas y socio-económicas. El estudio toma como base 13 testimonios orales seleccionados del conjunto de entrevistas realizadas por estudiantes de Historia de los Medios y Sistemas de Comunicación entre 2008 y 2011.

Como ningún otro *medio*<sup>38</sup>, la radio ha logrado que amigos y desconocidos compartan un sinfín de experiencias; tal vez sea éste el medio de comunicación social más accesible y sencillo en proporción a la capacidad difusiva de sus mensajes. No debemos pasar por alto que la posibilidad de transmitir sonidos a través de ondas electromagnéticas y poder captarlos a gran distancia no fue motivada con el objetivo de inventar la radio, entonces es válido afirmar que “cualquiera de

---

<sup>38</sup>Denomino medio a “todo dispositivo técnico o conjunto de ellos que, con sus prácticas sociales vinculadas, permiten la relación discursiva entre individuos y/o sectores sociales, más allá del contacto cara a cara (entendiendo a este último como coincidencia espacio-temporal y posibilidad de contacto perceptivo pleno entre los individuos o sectores vinculados)”. (Fernández, 2008: 93).



los medios de comunicación social es el resultado de un cúmulo de elementos técnicos y creativos heterogéneos” (Muñoz y Gil, 1988: 4).

La radio evidenció la transformación de la actividad inventiva e investigadora, ya que desde 1840, aproximadamente, los inventores no eran científicos sino técnicos autodidactas (Flichy, 1993). Es difícil atribuir la invención de la radio a una única persona. En diferentes países se reconoce la paternidad en clave local: Popov en Rusia, Tesla en Estados Unidos y Marconi en el Reino Unido. Pero fue este último quien encontró un primer uso social para la radio, como la transmisión entre navíos. Desde nuestra perspectiva, se puede tomar a esta comunicación inalámbrica no sólo como un simple avance tecnológico, también marcó un importante paso hacia una rápida globalización (con todas las consecuencias sociales y económicas a gran escala que produjo); la transmisión de Marconi fue la primera comunicación global en un tiempo real. Su compañía se proponía superar el uso militar, por lo que en 1904 se promovió un uso informativo. Pero al desatarse la Primera Guerra Mundial, la radio quedó sujeta nuevamente al marco militar. Así avanzó la producción de radio pero con uso restringido como el de transmisiones de mensajes.

En términos de instalación social, la figura de los *aficionados* (Sarlo, 1994: 120) es clave, aunque ya a lo largo de los años veinte la radio se torna el principal medio de masas:

Los primeros experimentos argentinos en torno de la transmisión de sonidos por medio de ondas hertzianas datan de 1915. [...] Esas experimentaciones se realizaban en el quinquenio que va de 1915 a 1920 período que fue testigo del desarrollo de una cada vez más difundida cultura del ‘hágalo usted mismo’ (Sarlo se refiere a la

moral del artesano-aficionado-bricoleur, una moral del reciclaje). (Fernández, 2008: 76).

El 27 de agosto de 1920 ha quedado en la historia como el día del nacimiento de la *radiodifusión*<sup>39</sup> en la Argentina, cuando desde la azotea del Teatro Coliseo de Buenos Aires la Sociedad Radio Argentina transmitió la ópera de Richard Wagner “Parsifal”, y dio comienzo así a la programación de la primera emisora de radiodifusión en el mundo, que hizo de Argentina una de las pioneras de la radiodifusión en Latinoamérica. Su creador, organizador y primer locutor fue el Dr. Enrique Telémaco Susini. No obstante, las posibilidades técnicas de emitir y/o transmitir sonidos a través del éter era una posibilidad técnica disponible desde mediados de la década de 1910, explotada por una comunidad de aficionados. Sin embargo, “el proceso de construcción de lo radiofónico difícilmente pueda resumirse a un día memorable”. (Fernández, 2008: 76)

Durante la década de los '20 se da una expansión tanto comercial como técnica de la radio en Argentina: “Toda esta locura por la radio podría revelar la masividad de su acceso y que todo aquel que quisiera pudiera tener su aparato radiofónico en casa. No sólo por el hecho de que fuera económicamente accesible, sino también porque los medios gráficos ayudaban a la difusión del armado de los aparatos” (Cajal, 2009: 3), de las casas que vendían las piezas para construirlos y también de “receptores terminados, cuyo precio final duplicaba el

---

<sup>39</sup>“Radiodifusión es el sistema de transmisión y comunicación por medio de la radiofonía. La radiodifusión se refiere, por tanto, a la difusión pública de mensajes sonoros mediante ondas electromagnéticas y es un concepto más amplio que el de radiofonía”. (Muñoz y Gil, 1988: 7).

de los autoconstruidos aunque presentaban la ventaja financiera de ser accesibles a través de un crédito de en diez o más cuotas” (Sarlo, 1994: 116). En una primera etapa, la radio era una obra del amateur, en tanto técnico y oyente haciendo imposible la diferenciación entre la radiodifusión y la radioafición. A partir de las entrevistas utilizadas como base empírica podemos afirmar lo anterior:

*Los radioaficionados de la primera época eran radioaficionados por querer saber, por curiosidad, por querer saber. (Elena González)*

*[...] al abuelo le apasionaba mucho la electrónica. Me acuerdo que hacía un curso de armado de radios, le encantaba. Armó una, fue la primera que tuvimos. Estaba formada por una caja de madera y perillas enormes, con botones grandes. (Irene Svete [2009])*

*Mi papa nació en el '9... 9 más 18... en el '27. Y en esa época ya existía la radio. Por supuesto, precario todo. Incluso había una radio a galena. Y él como joven que era a los 18 años se hizo radioaficionado, sino antes, eh. Porque le gustaba todo eso nuevo de la electricidad, de comunicarse. Les atraía eso, pensó que desde un aparatito se escuchaba de aquí a muchos lugares. A pesar de la precariedad del aparato, ¿no? (Elena González)*

Pero pocos años después este mundo se dividió: por un lado los radioaficionados, que armaban y desarmaban sus propios receptores, y por el otro, los “meros oyentes de radio”, que tomaban a la radio como un entretenimiento o un pasatiempo (Cajal, 2009: 3).

Los aparatos receptores que se utilizaron durante los primeros años de vida de la radio eran las radios a galena (una limitación importante de los primeros receptores electrónicos es que funcionaban a baterías, que resultaban costosas y cuya carga no duraba demasiado),

que se vieron en nuestro país hasta mediados de siglo. Estos receptores presentaban grandes dificultades para su manejo, ya que había que localizar el “punto crítico” para escuchar la emisión a través de los auriculares conectados al receptor y cada vez que se conectaba la radio se debía repetir el mecanismo. Para localizar dicho punto había que mover el sintonizador o detector denominado comúnmente como “bigote de gato”, al ser un fino cable móvil que se movía hasta encontrar la mejor detección de la señal, sin olvidar de conectar la antena exterior a un cable a tierra para asegurar un sonido relativamente fiel. “Por esta razón, los detectores de este tipo nunca fueron demasiado confiables, pues con mucha frecuencia era necesario reajustar el ‘bigote’ para obtener una seña clara y bien detectada” (Fernández, 2008: 99). A pesar de estos inconvenientes, gozaron de una gran popularidad, a causa de la sencillez de su diseño y montaje, su funcionamiento sin necesidad de energía eléctrica, su bajo costo y la posibilidad de ser contruidos por los propios usuarios, lo que hacía posible el acercamiento de la radiodifusión al público en general:

*¡El medio de comunicación que más me intrigaba era la radio! En ese momento estaba la radio galena, era una radio especial para radioaficionados. Funcionaba con antenas y era solo para los aficionados. (Fernando Calcagno)*

*[...] Me contaban que tenían radio galena cuando recién se casaron. Ellos se casaron en el año 29. Susana nació en el '30 y yo nací en el '32. Pero en casa estaban los auriculares, que eran dos cablecitos que no sé qué tocaban y escuchaban radio. Era una radio galena, decían ellos. (Elisa Lavena)*

Dado que el único modo de escuchar la emisión de los aparatos receptores a galena era a través de la utilización de auriculares, el oyente encontraba restringida su movilidad. Dicha situación obligaba a que

el tiempo de escucha dejara de lado otras actividades cotidianas, lo que establecía “una dependencia más marcada de la grilla de programación que se publicaba en las revistas” (Fernández, 2008: 105). El desarrollo de la tecnología permitió la construcción de receptores de mayor sensibilidad y selectividad. Con lo primero se posibilitó la escucha por medio de parlantes, inicialmente separados de los receptores, y después fueron integrándose a los aparatos, y al resolverse los problemas de selectividad se fomentó el crecimiento del número de emisoras dentro de un espectro de frecuencias reducido, puesto que ahora sí se podían evitar las constantes interferencias al sintonizar frecuencias próximas:

De esta manera, la recepción dejaba de ser unipersonal y la radio comienza a ser escuchada en grupos, en los cafés, en las oficinas, en los clubes de barrio y especialmente en las casas, donde un poco por las dimensiones y otro poco por la importancia del mensaje, los receptores, que ya empiezan a funcionar a válvulas, ocupan el centro de las habitaciones. (Ulanovsky, 2000: 40).

En palabras de Andrea Matallana en su libro *Locos por la radio*,

Este nuevo medio no sólo venía a ocupar un lugar sino que también establecía nuevos lazos pero insertándose en un espacio ya existente, lo que provocaba un desplazamiento de funciones sociales: el narrador, el músico improvisado, debían ceder el centro del ‘moderno fogón campero’ al receptor de radio, que con asombrosa similitud reproducía los sonidos, voces, relatos, etc.

Vale destacar que el desarrollo de estas innovaciones fue posible una vez terminada la Primera Guerra Mundial, a raíz del costo de las válvulas (de cuatro, seis u ocho) que precisaban los circuitos ‘superheterodinos’ de los receptores y de la poca cantidad de emisoras por

aquel entonces. Ahora la recepción se realizaba de forma regular, es decir, los niveles de recepción eran constantes puesto que la escucha era uniforme cuando se sintonizaba cualquier estación (para 1925 había 12 estaciones en la Ciudad de Buenos Aires).

Así, la radio se integró de forma definitiva a la vida diaria, lo que permitió la inclusión del tiempo radiofónico dentro de las distintas prácticas cotidianas y simplificó notablemente la operación de los aparatos receptores. “Alrededor de 1935 la mayoría eran superheterodino y utilizaban parlantes; además no funcionaban con baterías sino con electricidad de red, fuera corriente alterna o continua, sin embargo en las áreas rurales siguieron operando con baterías” (Fernández, 2008: 104). Las fluctuaciones en la tensión de la red provocaban averías importantes en los circuitos de los receptores, esto hizo necesario incorporar sistemas estabilizadores y limitadores de tensión. Mientras que para las zonas rurales se proponían receptores que podían conectarse tanto a baterías como a acumuladores, ambos recargables:

*Mis papás se enteraban por la radio. Tenía una radio acumulador. Antes no había radios como estas a pilas. Hasta que fuimos más grandes había una radio acumulador que se cargaba con un molino de viento. Un molino que tenía especial para cargar acumuladores. Todos los vecinos escuchábamos con eso. O sea, la radio era acumulador con la carga de acumulador viste como la de los autos, con eso andaba. (Luisa)*

*...la gente que tenía radio, tenían radio con batería; algunos tenían molinillos, ¿viste?, que cargaban la batería, y otros tenían que llevarla a Viale, al pueblo más cerca, que estaba a 35 km y lo llevaban, por ejemplo, y lo dejaban ocho días, llevaban una y traían otra, y así: tenían siempre dos baterías. (David Meier)*

Aparte de evolucionar en su funcionamiento, los receptores de progresaron en su diseño exterior de acuerdo a las modas y tendencias del momento. Como señala en su tesis doctoral Salvador López (2001: 32), “la arquitectura de los receptores de radio tuvo una evolución distinta en cada país, en función de sus peculiaridades geográficas, políticas y socioeconómicas”.

El gabinete de una radio ya no era una serie de lámparas y botones puestos en una caja de madera sino que se comenzaron a diseñar muebles en los cuales ubicar los componentes. Los primeros diseñadores se basaron en la estética del gramófono y posteriormente fueron arcones de madera u otros materiales duros (en algunas oportunidades, cerrados bajo llave). En los años treinta se incorporó el parlante junto con los demás componentes, aprovechando de esa forma las propiedades acústicas de los diferentes muebles. Para decorarlos se emplearon todo tipo de lacas y barnices, luces que iluminaban la escala graduada en la que se sintonizaban las distintas emisoras (dial). Asimismo, los muebles fueron adquiriendo distintas formas: rectangular, cuadrada u otras formas no tan comunes, como las de arco románico o gótico (conocidas comúnmente como ‘capilla’, muy famosas en nuestro país):

*...a fines de la década de los '50 teníamos la radio, una radio que para esa época era una cosa extraordinaria. [...] Con eso escuchábamos, con esa radio tipo ‘capilla’, hasta (se queda pensando unos segundos)...después de la década de los '60. (Rubén Garzón)*

En casa escuchábamos la radio. Teníamos la radio capilla, como todos (Ana María Palahí)

Las marcas más importantes del mercado realizaron diseños característicos que marcaron su propio estilo; emplearon como base

materiales distintos como maderas, baquelitas, plástico y metal. Es curioso, pero gran parte del público prestaba más atención a la arquitectura de los receptores de radio que a sus bondades técnicas:

*(...) me acuerdo que la radio de casa tenía como un ojo verde para la sintonía, con una especie de párpado que cubría el dial y ese ojo se ponía de distintos colores cuando te acercabas a la sintonía más fina. Era el año 48 cuando mi padre la compró... siempre quiso comprar el último grito de la moda... le gustaba la tecnología. (María Marta Neira)*

Entre los cuarenta y cincuenta, los circuitos de los receptores se modificaron de tal manera que se lograron diseños específicos para automóviles y se desarrollaron radios portátiles pero sólo por la manopla para su transporte y una tapa protectora; su tamaño y su peso seguían siendo bastante incómodos para su transporte. Otra innovación fue el material de los receptores, ya que progresivamente la madera fue sustituyéndose por el plástico, y ahora era posible la “clonación” de receptores de radios.

Con el advenimiento de las radios a transistores, en la década de los sesenta y setenta, más los diminutos semiconductores, se logró la efectiva reducción del tamaño de los receptores de radio, lo que permitía llevarlos a todas partes de manera muy cómoda, y la producción a gran escala:

*Eran mucho más grandes; la electrónica de ahora era totalmente distinta a la de ese momento. Había unos componentes que tenían las radios que se llamaban válvulas y que más tarde se reemplazaron por transistores; eso hizo que poco a poco estos aparatos fueran mejorando y modernizándose. (Carlos Prioglio)*



*Las radios antes eran re pesadas, enormes, ahora las que tengo son de plástico, a pila y eléctrica.* (Esther Rodríguez)

El transistor hizo posible la escucha individual con receptores móviles,

(...) las programaciones de las distintas estaciones y cadenas de radio comenzaron a cambiar, e incluso el propio lenguaje radiofónico se hizo más intimista: se comienza a hablar para un oyente que puede escuchar desde cualquier punto y a cualquier hora, su manejo se simplificó hasta el extremo que el oyente podía sujetarlo y sintonizarlo con una sola mano. (López, 2011: 533)

De esta manera, la escucha moderna de radio podía darse en los más diversos ámbitos y bajo cualquier condición: mientras nos desplazamos, en el transporte, en el trabajo, en el estadio de fútbol, con la característica que puede ser tanto privada como grupal. Algunos testimonios orales refuerzan estos usos:

*...la radio comenzó a tener 'el volumen' otra vez, cuando empezó la radio a transistores, que vos la llevabas a todos lados, la mayoría de la gente la tenía.* (Sara Dalli de Deboti)

*[...] usaba una portátil chiquita a pilas, y después, durante la guerra de Malvinas, una Noblex con onda corta<sup>40</sup> que servía para escuchar de noche noticias del exterior, Radio Moscú, de España, de Alemania.* (Irene Skerlak)

---

<sup>40</sup>La transmisión de radio a través de onda corta es el medio usado por muchas radiodifusoras internacionales para transmitir su programación al mundo. La radio de onda corta es similar a las estaciones de onda que sintonizamos cotidianamente, sólo que la señal de onda corta viaja por todo el planeta y lo que se necesita para sintonizarla es una radio normal pero con la capacidad de recibirla al igual que a la AM y FM. La gran mayoría de las transmisiones internacionales tiene programas en inglés y español.

En este trabajo se pretendió describir el desarrollo y el perfeccionamiento de los aparatos receptores de radio desde la época de los radios a galena hasta los receptores de radio transistorizados, relacionando dichos dispositivos técnicos con prácticas socioculturales de la vida diaria, ya que la radio se inscribió claramente en ellas. Sin dejar de lado, además, que:

(...) su aparición había creado nuevas formas de sociabilidad. La escucha de las emisiones se producía en un ámbito íntimo, familiar, y establecía una relación social nueva (en cierto sentido recreaba una antigua relación social que históricamente se había generado alrededor de la lectura en voz alta de las sociedades del siglo XVII) que implicaba la ruptura de la sociedad o el silencio instando a los miembros de una familia, amigos o vecinos a compartir la escucha y elaborar comentarios e impresiones al respecto. (Matallana, 2006: 125)

Para esto fue necesario analizar tanto a los radioaficionados, que construían sus equipos y transmitían desde sus casas, como a la transformación de estos dispositivos y las prácticas de los oyentes relacionadas con dicho dispositivo técnico. Es por esta razón que se dio cuenta de un conjunto de progresos técnicos que implicaron “modificaciones sustanciales en la situación de escucha radiofónica y determinaron la inscripción plena de lo radiofónico en el tiempo y el espacio de lo cotidiano” (Fernández, 2008: 93). Las narraciones orales refuerzan, dando cuenta de experiencias prácticas y subjetivas, el aporte de la bibliografía acerca de las transformaciones técnicas de la radio.

## | CAPÍTULO 8 |

### **El cine en Buenos Aires durante las décadas de los '40 y '50: una institución cultural de la clase trabajadora bonaerense**

Matías Antonio Piro (2012)

El presente trabajo indaga las formas de uso y apropiación del cine local entre la década de 1940 y 1950 en la provincia de Buenos Aires. En ese espacio/tiempo, buscaremos describir cómo el cine se erige en una institución cultural local para la clase trabajadora, enfatizando en las caracterizaciones sobre las prácticas sociales que giraban en torno al medio y su relación con otras instituciones tradicionales de la sociedad argentina.

Los interrogantes que se plantearán giran en torno a las formas de apropiación del medio por una generación que nació en una cultura mediática en la cual el cine era un medio de entretenimiento y esparcimiento para toda la sociedad argentina, especialmente la clase trabajadora. Para ello, el análisis surge del material empírico recogido en 22 entrevistas que rescatan la historia oral de un grupo de adultos mayores de 65 años. De ese corpus sólo se tomarán 16, aquellas que permiten rastrear diferentes caminos biográficos que describen una historia del cine<sup>41</sup>, la cual brinda respuestas a los interrogantes que construyen el eje indagatorio de este análisis.

---

<sup>41</sup>También se dejó de lado una entrevista que menciona en su mayor parte al cine durante la infancia del entrevistado pero que por aquellos años residía en la provincia de Mendoza, por lo que escapa a la territorialidad del objeto de estudio propuesto.

La pregunta por las prácticas como modo de uso y apropiación se apoya en tradiciones y hábitos de consumo del cine dentro de la cultura popular barrial de la clase trabajadora bonaerense. ¿Esta particular forma de apropiación del cine hace de éste una institución cultural característica de la época? ¿Cuáles eran los usos y las formas de apropiación del medio en aquellas décadas? ¿Qué otras instituciones y actores sociales se encuentran involucrados con el medio? ¿En qué contexto social, histórico y económico se inscriben estas formas de consumo del medio?

La historia oral emerge de los sujetos, que muchas veces consideran a los medios un elemento fuerte de su identidad. Como nos planteó Portelli, esta historia nos dice poco sobre los acontecimientos y mucho sobre sus significados, “aquello que deseaban hacer, lo que creían estar haciendo y lo que ahora piensan que hicieron”.

### **El cine en 1940 y 1950**

Una primera aproximación a la hora de pensar en el cine argentino es dar cuenta del contexto sociohistórico en que estaba emplazado, lo que nos permitirá, junto a los testimonios, dilucidar sus características y su presencia en la vida cotidiana de sus consumidores.

Referirse al cine de aquellos años es abordar un momento particular que se llamó la “etapa de oro del cine argentino”, que comprende desde 1933 hasta 1955. Hacia 1930, una serie de condiciones favorecieron el desarrollo del cine, señala Octavio Getino (1998). El impulso del cine estuvo dado por el repliegue de las grandes naciones sobre sí mismas, que fomentó el inicio de la industrialización en Argentina; la incorporación de nuevos públicos provenientes de migraciones internas, que multipli-

cará el mercado; un empresariado emprendedor y una temática (en término de géneros) consustanciada con las grandes masas latinoamericanas. Sin embargo, después de 1955 este proceso de crecimiento sufrió un retroceso irreversible debido a dificultades políticas, económicas, técnicas y artísticas propias de la industria cinematográfica argentina, así como por el carácter monopólico de la industria norteamericana, que operando en instancias de producción, distribución y exhibiciones regionales, consolidó mecanismos de control que impidieron el desarrollo autónomo de la industria del cine en Argentina.

La cinematografía argentina se desarrolló con una producción local con dificultades para acceder a insumos y bienes de capital (es conocido el problema del precio de importación de celuloide), y también problemas con los dueños de salas y empresas de distribución que imponían condiciones. Por ejemplo, se les concedía a las películas argentinas un sólo día de presentación por semana, en general los lunes, cuando había menos público y con valores menores al de las producciones extranjeras.

Hacia 1943, los cambios abiertos con el golpe de Estado de ese año impulsaron a los sectores productores locales y a los trabajadores del sector presentar sus antiguos reclamos antes las nuevas autoridades. Con la firma del primer decreto, N° 21.344, vinculado a la industria cinematográfica, en agosto de 1944, se establecieron tres categorías de salas (las de estreno, con más de 2.500 butacas, las de Capital y las del Interior), la frecuencia y la cantidad de películas argentinas que debían exhibir.

Con el triunfo del peronismo, en la coyuntura posbélica, se planteó una política económica que profundizó los mecanismos de intervencionismo estatal, debido a una renovación del pensamiento economi-

co volcado al keynesianismo. La aplicación de políticas sociales, que según la concepción del propio Juan Domingo Perón se constituyeron en la alianza de la burguesía nacional y el movimiento obrero, provocaron una fuerte redistribución de los ingresos, que generaron un poder adquisitivo más elevado y mejores posibilidades de salida para la producción local.

Dicho esto, por su parte, podemos dilucidar la notoriedad que tuvo el cine a bajos precios para los consumos de entretenimiento de la clase trabajadora bonaerense. Los testimonios de los entrevistados revelan que en el desarrollo de su infancia<sup>42</sup> el cine tenía una gran popularidad a la hora del ocio. Así, la mayoría de los entrevistados lo menciona rápidamente al responder sobre la forma en que se entretenía:

- *¿Y en tu tiempo libre qué hacías?*

-Y, nosotros *teníamos una vida linda, íbamos al cine los domingos (...)*.  
(Graciela Bessie Nelson)

-*(...) el cine era lo más común, en cada barrio acá en Buenos Aires había un cine, que era el entretenimiento más grande (...)*. (Rubén Héctor Lekini)

-*(...) todos los domingos, todos los sagrados domingos íbamos al cine (...)*.  
(Cristina Corbalán)

Así, la práctica de asistir al cine aparece consecuentemente en los testimonios del corpus de entrevistas. Tal vez, una de las razones de esta popularidad puede rastrearse en el bajo costo de las entradas y en

---

<sup>42</sup>Teniendo en cuenta que la edad promedio de los entrevistados son los 74 años, si hablamos de su infancia nos estamos refiriendo a los finales de la década de los '30 y mediados de los '40.

la posibilidad de asistir a una o más película de una proyección, por lo general, triple.

*- ¿Te acordás de si era caro ir al cine?*

*-No, yo pienso que no era caro, iba dos veces por semana los sábados o domingos. (...) Pero no era caro eso pienso, mis hermanas no me retaban nunca cuando iba al cine (...). Eran cines de barrio muy baratos (...), me acuerdo que muchas veces te daban dos películas al precio (...). (Luisa Viollaz)*

*(...) era el entretenimiento más grande. Con una entrada te podías ver tres películas y uno se las veía todas. (Rubén Héctor Lekini)*

*(...) el cine estaba lleno (...) daban tres películas, la primera y después la más importante era la última (...) era accesible. (Graciela Bessie Nelson)*

Con el fin de buscar lazos entre el espacio/tiempo del cine argentino que compete a este análisis y otras formas de consumo del cine en el mundo, podemos citar a Douglas Gomery (1997) al describir los “teatros democráticos”, los *nickelodeons*<sup>43</sup> de la sociedad norteamericana de comienzos de siglo XX. El bajísimo costo de los espectáculos cinematográficos, incluso más barato que algunos rudimentarios espectáculos teatrales, y la ola de prosperidad económica colmaron las salas de los cines. El autor define a este contexto como “la fiebre de cinco centavos”. De esta forma, y salvando distancias de toda índole, podemos intentar encontrar en los precios accesibles para la clase popular una de las tantas razones de la popularidad del cine argentino por aquel entonces, sin que su verdad se agote ahí.

---

<sup>43</sup>Apodados así por el bajo precio de las entradas: *nickel* es el nombre de la moneda de 5 centavos.

Siguiendo con el análisis descriptivo del cine, a través de los testimonios también se puede detectar una segmentación de la programación del cine, lo cual demuestra la conformación de diversos públicos en distintas salas:

*(...) había cines que era de fama medio dudosa. ¿No? Por el ejemplo el cine Lima, que ya era un cine de muy baja categoría (...) iban los homosexuales. (Rubén Héctor Lekini)*

*-(...) había en Chivilcoy tres cines. En uno pasaban todas películas en castellano. (...) En el otro cine pasaban películas “yanquis” y en el otro pasaban películas ¡pero no eran para chicas! ¡Eran para varones!*

**-Las famosas prohibidas.**

*-Claro. (María de las Mercedes Giamichelli)*

También esta segmentación establecía un tipo de audiencia para distintos días y horarios en las salas tradicionales, lo que confirma el carácter masivo y heterogéneo del público del medio.

*Los miércoles daban tres películas. Yo iba con Neri, nos pasábamos la tarde en el cine, en esa época me las veía todas. (Zulema)*

*La gente iba los fines de semana, el que podía pagar una entrada, que era accesible porque daban tres películas continuadas, estabas toda la tarde en el cine: empezaba a las dos de la tarde y salías a las ocho de la noche. (María Elena Barrios)*

En el corpus citado no aparecen explícitamente descriptos ni el llamado “día de damas” (Guzmán, 2009) ni las llamadas *matiné*<sup>44</sup>, días

---

<sup>44</sup>Silombra (2011) cita el texto de Fernando Ferreira “Luz, cámara, memoria...”, para dar cuenta de ciertos días especiales con descuentos para las mujeres, llamados



y horarios especiales con descuentos para mujeres y niños. Tal vez se mencione, aunque sin utilizar esos nombres:

*Íbamos el día martes, que era más barato, martes y miércoles, que es como ahora* (Clara Angélica López)

Quizá esto demuestre algunos de los límites del conjunto de entrevistas, pero a los efectos de describir la presencia del cine en el consumo de entretenimiento de aquellos años es importante recurrir a la historia reconstruida por otros y recuperar estos rasgos propios del cine en Argentina. Tampoco aparece, pero era conocido el cine exclusivo para hombres, donde la sala de cine se convertía en un lugar para el vermut y actividades de esparcimiento masculinas.

Siguiendo con las características de este cine continuado y a bajo precio es importante destacar una particularidad que emerge en los relatos. Entre cada una de las películas del cine continuado se abría un espacio para el esparcimiento y el consumo. En los cortes se solía utilizar el tiempo para comer o mirar algún número vivo mientras en las pantallas proyectaban un flash noticioso.

**-¿Cómo era eso de ver tres películas en el cine?**

*-(...) se daban tres películas cuando se iba al cine, era muy entretenido, había pausas entre cada película y a veces, un número vivo.* (Marta)

*(...) llevaba buñuelos o bizcochuelo, cosas que hacía, y (...) compraba algunos caramelos y nada más. Porque era sentarse al cine y (...) comer.* (Clara Angélica López)

---

popularmente “día de damas”, que solían ser los martes o miércoles. Los niños, por su parte, tenían lo que se denominó *matiné*. También ellos podían repartir volantes entre vecinos, lo que les otorgaba el beneficio de una entrada gratis los sábados.

*La gente tenía acceso a algunos en el cine (la entrevistada está hablando de shows de teatro amateur.) (...) Habían actuaciones de teatro en las salas. (María Elena Barrios)*

Otra característica que hace a la masividad del cine en las clases populares fue su afinidad con los géneros cinematográficos que se exhibían. Para Getino (1998), el auge y desarrollo del cine que se dispara a partir de la segunda mitad de la década de los '30 tiene como condiciones de posibilidad, además de una serie de características coyunturales de la economía mundial y de la industria cinematográfica local, los rasgos del principal público argentino, constituido por masas de trabajadores urbanos, recién llegados del interior del país o provenientes de la inmigración europea, cuyo gusto y sensibilidad atendían de manera consustanciada los géneros cinematográficos. En el corpus de entrevistas aparece la correspondencia que plantea Getino entre ciertos géneros cinematográficos y la sensibilidad del público de clase trabajadora bonaerense, que hizo de la práctica del cine un consumo de clase<sup>45</sup>.

*Las películas eran hermosas (...), de todo, había musicales, las de Fred Astaire. (Graciela Bessie Nelson)*

*El Roca era una cosa de locos (...), mirábamos las películas de Cowboys de John Wayne y de Gregory Peck. (Alberto Vichy)*

*Íbamos al cine, de Villa Urquiza, en donde yo nací, era un cine que se llamaba Supremo. Y todos los miércoles daban películas de Cowboys. (Antonio Schinea)*

---

<sup>45</sup>En este análisis no se tomará en cuenta la distinción entre contenidos estadounidenses y argentinos, ya que este enfoque excede el objetivo analítico expuesto.

*Y todos los domingos seguíamos una serie. (...) El Zorro. Pero les gustaba a todos los chicos, porque cuando ponían en el escenario la pantalla, todos los pibes gritaban (...). También pasaban muchas argentinas (...).* (Juana, 70 años)

Sin detenernos en un análisis exhaustivo de los géneros y su implicancia dentro de políticas culturales más amplias, que no hacen al objetivo de este trabajo, el cine en sus distintos géneros colmaba un espacio de construcción simbólica a través de su función principal: la poética. Martín-Barbero (1987) define a esta última como la “transfiguración arquetípica de la realidad”, donde a pesar de la distancia entre las imágenes y los espectadores, aquellas imágenes que profesan rostros, objetos y acciones se cargan de valor simbólico, aquello que no se podía alcanzar pero que se abrazaba en el imaginario de cada uno de sus espectadores y formaba un sedimento activo a la hora de la construcción identitaria.

### Uso y apropiación del medio

Es evidente que el **cine** ejerció un papel socializador importante entre las clases populares bonaerenses. Por aquel entonces existían, solamente en la Capital Federal, alrededor de 200 salas, que se dividían entre las del centro y las de los barrios. Pero antes de adentrarnos en las particularidades de los usos y apropiaciones, es preciso definir la práctica de consumo desde la perspectiva de un intelectual latinoamericano.

Por “consumo” podemos entender, según Néstor García Canclini (1999), aquel conjunto de procesos socioculturales que se realizan en la apropiación y los usos de los objetos. El autor considera al consumo como una instancia superadora de un ciclo en de la producción

de mercancías, ya que lo entiende como un espacio de interacción, un lugar de diferenciación e integración. García Canclini define una lógica al momento del consumo que actúa construyendo signos de status sociales y la manera en que éstos se comunican. Por tanto, el momento de la apropiación del medio es la arena donde se construye la racionalidad de las relaciones sociales, más que en la lucha de clases por los medios de producción:

A través de cómo nos vestimos, de los lugares que entramos, de los modos en que usamos la lengua y los lenguajes de la ciudad, construimos y reproducimos la lógica que nos vincula, que nos hace ser una ciudad, una sociedad. (García Canclini, 1999: 256)

Esta forma de identidad comunal que se construye en torno al cine está emplazada en un modo de estar juntos, donde el cine es el catalizador de la “experiencia de la multitud” de la que habla Martín-Barbero (1987, 2001), experiencia que conservaba el carácter colectivo de la pluralidad de sujetos que se encontraban reunidos en los cines de aquellos años.

*En una especie de sala, y bueno ahí veíamos películas, nos gustaba bastante. Además tenés que tener en cuenta que pagábamos veinte centavos y veíamos la película, entonces todos los de la Iglesia solían ir. Era barato y estabas junto a tus compañeros. (Héctor)*

*Siempre a las tres el cine estaba lleno de gente conocida, de chicos y muchachos conocidos. (Graciela Bessie Nelson)*

Para dar cuenta de las formas de consumo del cine tenemos que desplazarnos ahora hacia los espacios donde tenían lugar los usos y apropiaciones del medio. Estos lugares conformaban verdaderos espa-

cios de encuentro popular, un espacio público de apropiación social, en donde los grupos populares de familias, vecinos, amigos y demás células sociales se encontraban para compartir y hacer del visionado de películas y sus intervalos espacios de verdadera convivencia social.

Para ello es pertinente detenerse a definir qué entendemos por espacio público. Nora Rabotnikof nos ayuda a pensar aquel espacio como “lugares comunes, compartidos o compartibles (plazas, calles, foro), como aquellos donde aparecen, se dramatizan o se ventilan, entre todos y para todos, cuestiones de interés común”. Así entendido, el espacio público podría ser estudiado desde el “cómo se construyen los temas, se moviliza la atención, se estimula el juicio ciudadano y se manifiesta la pluralidad”. (Rabotnikof, 2008: 10-11 y 296)

*También íbamos a la Rambla, que estaba la pantalla grande en el río, que pasaban películas. (Juana)*

*Después estaba también en el río una pantalla gigante que daban así para la gente, que no había que pagar entrada. Entrabas, te sentabas y mirabas películas a la noche con el río de fondo, en el Pejerrey estaba. (María Elena Barrios)*

Otras de las formas de uso y apropiación del cine aparecen fuera de los teatros y cines del circuito comercial, como la calle Lavalle en la actual Ciudad Autónoma de Buenos Aires, o de las zonas céntricas de las ciudades. El cine aparece ligado a una fuerte institución de la tradición católica argentina: la Iglesia.

**-Ah, ¿era un grupo conformado dónde?**

*-En la iglesia. Se hacían reuniones semanales, (...) entre deportes y también como entretenimiento mirábamos películas, había un cine allí dentro (...).*

*Estaba en la iglesia, pero en otra parte digamos. En una especie de sala, y bueno ahí veíamos películas. Nos gustaba bastante. Además, tenés que tener en cuenta que pagábamos veinte centavos y veíamos la película, entonces todos los de la iglesia solían ir. (Héctor)*

*Entonces al lado de la iglesia había un cine, el cine parroquial le decían, los sábados, salía 50 centavos y a mí me encantaba, daban películas mudas, de Tarzán y mi papá me daba para ir al cine y a mí me gustaba. Eran salas bastantes grandes... (María Esther Gómez)*

Por otra parte, la pregunta por los usos y la apropiación que se hizo del cine nos obliga a desplazarnos ahora del espacio físico del medio al lugar en que se produce sentido, a las audiencias, a los grupos sociales. Al referirnos a los usos y apropiaciones del medio estamos dando cuenta de la capacidad de las audiencias activas para integrar creativamente al cine en sus rutinas y en su vida cotidiana, haciendo de éste un insumo para su interacción social, sus conversaciones cotidianas, sus rituales familiares o sus necesidades de evasión y entretenimiento. Estudiar las prácticas en torno al cine como espacio de mediación es poner el ojo de análisis en la articulación entre prácticas populares e industria cultural, en una forma de celebrar la identidad del grupo que hace uso y apropiación del mismo. Una identidad de grupo que se construye alrededor del consumo del medio.

*(...) Era toda una salida me acuerdo. Y prepararse y arreglarse, otra historia eh....te bañabas una vez a la semana. Te bañabas los domingos. Con ropa de salida, fina, que mi mamá mandaba a hacer a la modista. Era una ceremonia (...). (Cristina Corbalán)*

*(...) Eran verdaderos días de descanso, no había ni supermercados ni negocios abiertos, solo transporte y confiterías. (...) Eso sí, nos empilchábamos*

*como bacanes (...). No era una salida como las de hoy, con lo puesto, sino una verdadera fiesta en familia (...) un ritual maravilloso...* (Noemí Larrouyet)

*Íbamos en familia, cuando fuimos adolescentes íbamos solos.* (María Elena Barrios)

Así, en el relato de los entrevistados queda la plasmada la idea de que sus usos y apropiaciones del medio, sus identidades culturales, sus rutinas y su pertenencia a grupos, aquella mediación en términos de Martín-Barbero les permite apropiarse creativamente del cine para sus construcciones identitarias.

### **El cine: una institución cultural**

El cine como industria genera un producto para el mercado con el que busca realizar su beneficio, su rentabilidad comercial. Pero en tanto vehículo cultural es un difusor de emociones, valores, actitudes, costumbres, identidad e ideología, y cumplió un rol casi único en la transmisión sociocultural del pueblo bonaerense.

***-¿Y cuáles fueron tus primeras emociones cuando fuiste al cine?***

*-Y me emocioné, me gustó mucho, sí.* (María Esther Gómez)

Martín-Barbero demuestra que la identidad de un pueblo no se reduce al hecho de estar aglutinado a un grupo, sino a la expresión de lo que le da sentido y valor a la vida del individuo, en este caso, la práctica del cine como mediación:

Es al tornarse expresiva de un sujeto individual o colectivo que la identidad depende de, y por lo tanto vive del, reconocimiento de los otros: la identidad se construye en el diálogo y el intercambio (*en las*

*mediaciones*), ya que es ahí que individuos y grupos se sienten despreciados o reconocidos por los demás. (Martín-Barbero, 2002: 16)

Es por eso, que a través de los usos y apropiaciones que la clase popular hizo del cine argentino durante los años 40 y 50 en la provincia de Buenos Aires podemos evidenciar la conformación de un tejido de sociabilidad y pertenencia alrededor del medio que nos permite plantear que el cine en aquellos años se instauró como una institución cultural próxima y en relación con otras instituciones sociales más tradicionales, como la familia, el barrio o incluso la Iglesia.

Para pensar al cine de esta manera es preciso pensar a las instituciones como lo hizo Castoriadis (1993). Para el autor, la institución de la sociedad y las significaciones imaginarias que la animan son creadoras de un “mundo de significaciones” que permiten dar sentido y regularidad a aquella vida social que, en el comienzo, no era más que un “caos”, un abismo. Es entonces la institución misma de “lo social”<sup>46</sup> la que dota de significación a aquello que no tenía un sentido previamente. El mundo, lejos de quedar “plenamente determinado” de una vez y para siempre, no deja de ser significado y re-significado, creado y re-creado, a partir de la institución de representaciones imaginarias sociales que actúan como principios de pensamiento, de acción y de valoración de las prácticas humanas. Desde “lo imaginario” se entreteje una “realidad institucional” con lo simbólico y con lo económico/funcional. Así el cine se posiciona en un lugar estratégico de las dinámicas culturales cotidianas de las mayorías, en la transformación de las sensibilidades y en los modos de construir imaginarios e iden-

---

<sup>46</sup>Sin forzar la interpretación, podemos reconocer al cine como un apéndice de aquello que Castoriadis denomina “lo social” en tanto práctica cultural de un pueblo.



tidades, como una institución de imaginarios sociales, creando una urdimbre de nuevos significados sociales.

## **Conclusiones**

A lo largo de estas líneas hemos descripto una atmósfera epocal, de límites claros, en la cual los usos y las apropiaciones del cine posibilitaron el emplazamiento del mismo dentro de las dinámicas socioculturales de la clase popular. Indagando la articulación entre las prácticas de consumo del cine y la clase trabajadora bonaerense durante las décadas de 1940 y 1950 podemos arribar a su caracterización como institución cultural junto a otras entidades sociales y políticas.

Tal vez aquel cine aquí abordado diste en muchos aspectos del cine actual y su forma de consumo social. Aquellas salas ruidosas, céntricas, locales o barriales, vívidamente pobladas, con funciones múltiples de largas horas a precios accesibles son hoy grandes complejos empresariales de capitales desconocidos que no se adaptan a ningún bolsillo, con salas herméticas y espectadores en tránsito efímero y constante, que ya no buscan aquel cine como espacio para estar junto a sus pares sino como un espacio solitario de intimidad con la imagen proyectada.

Partir desde las mediaciones y los sujetos fue la metodología propuesta para abordar esta ponencia, como herramienta que nos permitió pensar el consumo colectivo del cine a través de su emplazamiento en el espacio público, y donde sus usos y apropiaciones resignificaron la identidad de la clase trabajadora bonaerense, lo que convirtió al cine en una institución cultural propia e identitaria.

Así, la historia oral nos permite reconstruir un intrincado mapa cultural donde ya ciertos caminos y espacios se esclarecen y nos per-

miten visualizar los indicios que dan cuenta de la vida social de un pueblo y a través de los cuales el fenómeno sociocultural del cine puede revelarse, re-crearse y comprenderse. Es a través del espesor simbólico del lenguaje que las palabras crean y re-crean sentido, desde los sujetos y hacia ellos, para dar cuenta de la historia de su pueblo, en la que ellos mismos son actores.

## | CAPÍTULO 9 |

### **Representaciones sociales en el uso de la radio en Argentina entre 1935 y 1960**

María Belén Castiglione (2013)

Este trabajo tiene el objetivo de reflexionar sobre la relación entre los medios de comunicación y la sociedad argentina entre mediados de los años 30 y fines de los 50, enfocando las representaciones sociales sobre la producción radial. A partir del concepto de representaciones sociales como forma de comprensión del mundo social, se intentará dilucidar cuáles fueron -desde la perspectiva de los entrevistados- las posibilidades que brindó la radio, desde sus inicios hasta el surgimiento de la televisión y su auge en los '60, para estimular la imaginación de los oyentes mediante sonidos, como parte del entretenimiento propuesto.

Para indagar esas correspondencias entre la producción técnica de la radio y las representaciones que ella generaba, contrastamos la bibliografía disponible sobre el tema con una serie de entrevistas<sup>47</sup> realizadas en forma colectiva por los alumnos de la asignatura Historia de los Medios y Sistemas de Comunicación de la Licenciatura en Comunicación Social y de la Licenciatura en Historia de la Universidad Nacional de Quilmes, entre abril y mayo de 2013.

---

<sup>47</sup>De las 32 entrevistas recogidas sólo se utilizaron las más representativas para el tema de estudio elegido aquí.

Estas entrevistas implicaban pequeñas historias de vida que se encuentran atravesadas por su relación con los medios de comunicación desde la infancia de los entrevistados hasta la actualidad. Si se logra dicho propósito, podrá obtenerse como resultado la reflexión sociológica<sup>48</sup> de la radio en la historia de los medios. Cada historia es particular, y esa vivencia no puede compararse con otras del mismo compendio de entrevistas; es por ello que cada entrevista utilizada en este trabajo tendrá un tratamiento singular. Las entrevistas forman parte de la historia oral, cuya característica principal es decir menos sobre los acontecimientos que sobre sus significados. El único problema que puede surgir a partir de la consideración de fuentes orales es su verificación, debido a que el elemento singular de toda fuente oral es la subjetividad del hablante, como plantea Alessandro Portelli<sup>49</sup>. No por ello dejan de ser creíbles, pero su credibilidad es diferente: aportan otra perspectiva sobre la relación de las personas con la radio, desde su función como oyentes<sup>50</sup>. Es importante destacar que el análisis se realizará desde el

---

<sup>48</sup>La reflexión sociológica que se intenta complejizar no se detiene en líneas teóricas que podrán ser retomadas en trabajos que extiendan este estudio, por el riesgo de ocasionar ahora la desviación del eje central del análisis y perder así el objeto de este estudio.

<sup>49</sup>Véase el primer capítulo de este volumen.

<sup>50</sup> Se utilizará *oyente* en lugar de *receptor* debido a que este último connota en primera instancia al aparato tecnológico (la radio) que recepta señales eléctricas o una persona que en un acto de comunicación recibe el mensaje. La intención sobre esta diferenciación es destacar que en el acto comunicativo un *oyente* (término que proviene del verbo oír, en referencia a la capacidad fisiológica de todo individuo para percibir cualquier sonido), puede recibir mensajes con la capacidad de reelaborarlos y generar significaciones múltiples. Entre los dos términos, es quizás más apropiado el primero, debido a que también se corresponde con un nuevo tipo cultural creado en la sociedad argentina a partir del surgimiento de la radio. Desde el aspecto semántico, puede consultarse: Real Academia Española. Diccionario de la lengua española. “Receptor”. <http://lema.rae.es/drae/?val=oyente> (26 de junio de 2013); y Real Academia Española. Diccionario de la len-

presente, en donde no se evidenciará la evolución de la radio año a año porque no se corresponde con el objetivo del presente estudio.

La radio tuvo su esplendor a mediados de la década de 1930. Esa “época de oro” fue decayendo a lo largo de los años y este medio dejó de ser el atractivo principal cuando los cambios tecnológicos volvieron a hacerse evidentes, esta vez en la década de los '50, con la aparición de la televisión. En este sentido, “la historia -de larga duración- permite tomar cierta distancia de exaltación producida por la aceleración de los cambios, pero al mismo tiempo permite percibir la fractura cultural producida por las técnicas contemporáneas” (Varela, 2004: 12).

### La época de oro

Fue a partir de la inauguración de Radio El Mundo, en noviembre de 1935, cuando el medio creció al compás de la modernización de la tecnología aplicada a los aparatos receptores. En ese momento, la radio pasó a tener un lugar preponderante en la vida cotidiana. Se había constituido como un medio de entretenimiento hacia el interior del hogar y podía ser una actividad familiar o individual:

*[...] mi papá creo que tenía una Spika... pero teníamos una radio grande, marrón me acuerdo que era... y yo tenía como doce años... pero esa se cortaba la correa y sonaba [se rompía] porque tenía la perilla y llevaba una correa pero como mi hermano Alfredo se daba maña, si no se conseguía la inventaba... Pero era sagrada la radio, la radio era sagrada. Mi mamá tenía*

---

gua española. “Oyente” <http://lema.rae.es/drae/?val=receptor> (fecha de la consulta: 26 de junio de 2013). Y desde un abordaje comunicacional, Antonio Pasquali cuestiona el término *receptor* como correspondiente a un proceso donde sólo se transmite información de forma unilineal en contraposición a la comunicación. Pasquali (1972: 41-91).

*un mueble de cocina más grande que éste [señala un mueble de su cocina], donde ponían las cosas y tenía un hueco como éste y la radio vivía ahí... no se tocaba. Mi papá no se acostaba la siesta... escuchaba la radio... ahí... y se dormía [hace imitación de apoyarse contra el mueble con la cabeza sobre la mano], escuchaba la quiniela ahí...y nosotros nada. (Norma Ingribelli)*

*Mi mamá cuando hacía sus cosas escuchaba la radio, siempre estaba prendida. (Oscar Schombroun)*

La radio se había convertido en la “ordenadora” de la vida de cada hogar para todos los que tenían acceso a ella. Tenía un lugar destacado en la casa, una programación con horarios fijados que la familia respetaba y a su vez complementaba con sus actividades cotidianas. María Éliida Vezzulla de 86 años, junto con su hermana “Cuqui”, de 84 (en mayo de 2013), distinguen entre sus tareas diarias que cuando eran niñas cenaban a las siete de la tarde, luego escuchaban el noticiero y finalmente, las novelas. Si bien la radio constituía un elemento central para el entretenimiento, en la familia se respetaban los horarios centrales de reunión familiar (almuerzo y cena) y luego se escuchaba la radio.

Un aparato de grandes proporciones y delicado, que a través de su inserción en la vida cotidiana implicó un cambio a nivel cultural (llegando a ser para algunos especialistas como una “unificación” de la cultura) y también cambió la forma de pensar las comunicaciones y la transformación en las percepciones de los oyentes sobre otras realidades fuera de la propia (Matallana, 2006: 24).

### **Desde las representaciones sociales: el oyente**

Pensar cómo las representaciones sociales sobre la radio, construidas a partir de la producción del medio, interactuaron con la sociedad de aquel entonces, es una historia que atraviesa los discursos de los

oyentes que rescatan los imaginarios presentes en aquella época. Son microhistorias, porque son historias de vida particulares de quienes en su interacción con el medio recibían los mensajes producidos en la radio y que de alguna forma u otra incidieron en su vida cotidiana.

Si bien la radiofonía fue un instrumento de entretenimiento, un instrumento de información e instrucción, un instrumento político, fueron los oyentes quienes le dieron un lugar protagónico. Las reuniones entre jóvenes (“asaltos”), en alguna casa donde pudieran reunirse para bailar, tenían a la radio como principal actor, porque era el que transmitía la música y los radioteatros, que de acuerdo a su nivel de popularidad impulsaban el comentario general al día siguiente en el trabajo, en la escuela y en todo lugar de reunión.

Es importante subrayar que la posición del oyente, considerando que representa el consumo cultural, no es pasiva. El oyente de radio produce elecciones culturales entre una variedad de opciones disponibles, desde emisoras hasta contenidos, y le da un sentido particular a aquello que escucha. Mientras pasa tiempo oyendo los diversos programas constituye un lugar privilegiado en su experiencia diaria.

A partir de ese sentido particular que el oyente le da a lo que escucha es que encuentran lugar las representaciones sociales: son las imágenes inmediatas que se rescatan del mundo presentes dentro de cualquier comunidad lingüística. Una representación es una imagen mental que cualquier individuo tiene sobre alguna cosa, algún evento acción o proceso no mental que puede percibir de alguna forma. Y en la medida en que dicha representación es conservada, llega a constituir una creencia, siendo ésta “la base del significado que adquiere cada nuevo estímulo relacionado con esa cosa, evento, acción o proceso” (Raiter *et al.*, 2001: 1). El proceso cognitivo que cada sujeto

realiza puede devenir en social. Las imágenes existentes intervienen en el proceso de construcción de representaciones, y no dependen sólo de estímulos externos y mecanismos cognitivos, sino que esto último sucede sólo en un momento ideal. En esta misma línea, es fundamental el rol que juegan las creencias previas en la construcción de nuevas representaciones. Sucede además que el lenguaje es de gran importancia en las representaciones: permite no sólo la transmisión y el intercambio de las representaciones entre individuos sino también la modificación del mundo. A través del lenguaje, las representaciones no se limitan a ser un reflejo del mundo sino que pueden ser diferentes.

*Estaba en la primaria y me enloquecían los teleteatros, pero los que había eran algo siniestros, pensándolo hoy. Porque por ejemplo, había un teleteatro que decía: “Los hijos de nadie”, y era terrible cuando preguntaba, “¿quiénes son estos?, ¡ahí van los hijos de nadie!”. Todas las mujeres lloraban. Mis vecinas, porque ya se había estado poblando un poco más, tenía una o dos vecinas que eran fanáticas y ponían la radio con todo, y era una cosa, ¿viste? De llorar, en vez de disfrutar lloraban [...]. Entonces mi mamá no quería que escuchara esas cosas y a mí me encantaban [...]. Decía que no era bueno para los chicos. Porque yo era chica y sufría y lloraba, me dejaba una fea sensación. (María Carmen Arroyo)*

La connotación que tenía por ese entonces la frase “los hijos de nadie” se despliega en infinitas representaciones, imágenes ya construidas sobre quiénes son “los hijos de nadie” y a su vez alimentadas por la emisión de aquel radioteatro que resignificaba aquellas creencias. Por otra parte, mencionar que se trataba de algo “siniestro”, desde este análisis no sólo significa que se vinculaba a algo extraño sino además que era malintencionado, tendiente a lo malo y capaz de producir



daño; y en el testimonio se verifica: “De llorar, en vez de disfrutar lloraban [...]. Entonces mi mamá no quería que escuchara esas cosas y a mí me encantaban [...]. Decía que no era bueno para los chicos. Porque yo era chica y sufría y lloraba, me dejaba una fea sensación”.

Las representaciones sociales se trazan sobre un contorno ideológico donde se les “otorgan significado a los objetos más específicos de la vida social sobre el trasfondo de alguna concepción del mundo” (Castorina, 2007: 218). Por ello, las creencias previas son la base sobre la cual se producirán sentidos, de una forma u otra, sobre el nuevo estímulo. Los programas emitidos por la radio tendían a reproducir estereotipos de la sociedad argentina de aquella época: “el inmigrante, el empleado, el ama de casa, el cadete de oficina, la familia, vale decir, los problemas y ambiciones y esperanzas de la gente común” (Girbal-Blacha, 2003: 230).

He aquí una digresión; no es absurdo detenerse en la concepción del radioteatro como “teleteatro” para la entrevistada. Es preciso evidenciar la influencia que la televisión tiene sobre la radio. En realidad, el teleteatro se corresponde con la televisión, y es quizás la presencia de fuertes recuerdos sobre teateatros lo que la lleva a confundirlos o transponerlos con los radioteatros, que por aquel momento se escuchaban pero que no siguieron emitiéndose como consecuencia del inicio de la televisión en los ‘50 y auge en los ‘60.

### **Escuchar sin ver<sup>51</sup>**

La experiencia de conectarse con un hecho ocurrido en un lugar tan distante y con realidades tan disímiles marcaría el interés de la

<sup>51</sup>“En algunas casas particulares, en los barcos del puerto y de la rada, y en las estaciones radiotelegráficas de toda la ciudad, en un gran espacio alrededor de Buenos Aires, puede

gente por escuchar sin ver; mediante la conexión con el moderno aparato tecnológico, la radio, permitía una escucha invisible, y sumado a la distancia, exigiendo del oyente el despliegue de su imaginación (Matallana, 2006: 191).

*Después de las siete de la tarde, que era la hora de cenar en invierno, empezaba el Glostora Tango Club y después aparecían Los Pérez García, una serie de una familia que estaba todos los días, de lunes a viernes, media hora. Contaba la vida de la familia desde que los chicos eran chicos hasta que crecieron [...]. Héctor Bates era el que las escribía y las narraba, vos te tenías que hacer la cabeza porque no veías nada, era radio, cada uno la veía a su forma, y tal es así que se comenta que a un actor que hacía a un personaje malo a la salida de un teatro lo quisieron fajar. (Juan Carlos Sambartolomeo)*

Más allá del proceso cognitivo que se hace presente en la imaginación, las representaciones sociales se originan y se modifican en los actos de comunicación. Las representaciones son algo para alguien orientando la conducta de los individuos en el mundo social. Pero no son reflejo de la realidad, sólo su estructura significante, y se convierten para los individuos en la realidad misma. Los radioteatros tenían un componente tal de verosimilitud que provocaba en los oyentes el efecto de realidad, como si realmente los personajes construidos para la ficción no se deshicieran de su personaje luego de la transmisión convirtiéndose así los actores en aquello que representaban. Y aquí se destaca para Beatriz Sarlo “el carácter fantástico del medio técnico” (Sarlo, 1994: 115). La autora afirma que la radio se había convertido en la gran maravilla. Hacia

---

asistirse en estas noches a un espectáculo realmente maravilloso: un grupo de personas, en actitud atenta y recogida, **escuchan sin ver**, la realización de los espectáculos líricos del Coliseo”. (Matallana, 2006: 13)

los años 30 podía confundirse con una de las maravillas del mundo, en la radio residía algo místico, oculto, un potencial aún inexplorado. Este carácter misterioso del medio técnico plasmaba las hipótesis hasta entonces construidas en torno a lo ficcional y maravilloso.

El entrevistado Carlos Alberto García Pereira comentó que entre los programas que había cuando era un niño había una novela de Héctor Bates titulada (no se acuerda bien) “El Lobizón”, “El hombre y el lobizón” o “El lobizón y el lobo”<sup>52</sup>; y trataba sobre el mito del lobizón:

*El lobizón era el séptimo hijo varón de una familia, ahí en el campo se convertía en lobizón y hacía daño ahí, hacía estragos y bueno no lo podían agarrar, y lo dirigía una vieja, una bruja al lobizón. Y cuando salía, principalmente los viernes de luna llena, gritaba por los campos gritaba el lobizón, y al otro día se veía el desastre que hacía, y era un hombre que se convertía en lobizón. Y esa era la comedia que se escuchaba, eso no se lo perdía nadie en el campo, los que tenían radio. Lo daban como a las seis de la tarde. (Carlos Alberto García Pereira)*

El recuerdo sobre el argumento de la obra hace recordar al entrevistador el día después de la emisión, el comentario inevitable y lo que provocaba en los oyentes:

---

<sup>52</sup>En realidad, se refiere a la obra de Juan Carlos Chiappe y su obra “Nazareno Cruz y el lobo”, llevada posteriormente al cine por Leonardo Favio. Respecto de este radioteatro en particular, en *Días de radio* (de Carlos Ulanovsky, Marta Merkin, Juan José Panno y Gabriela Tijman) en los años 50 los gustos de los oyentes se habían dividido: por un lado quienes preferían los personajes grotescos, dramones sentimentales y los personajes extremadamente buenos o intolerablemente malos; y por otro la ficción urbana, en sintonía con los tiempos que corrían y la condición del hombre. La obra “Nazareno Cruz y el lobo”, emitida por Radio del Pueblo en 78 capítulos, se correspondía con la primera línea, que en 1951 “probablemente sin saberlo, Chiappe desarrolló ‘desde una cultura arrabalera’, una sabiduría de multitudes que, según algunos artistas del género, representaba a la nueva configuración social argentina” (Ulanovsky et al., 2011: 213).

[...] y los varones eran más fanáticos que las mujeres con eso, porque se trataba del campo y todas esas cosas. Entonces el lobizón ese como salía de noche no perdonaba a nadie, mataba a lo que se le pusiera adelante. Y la gente se asustaba, y se fijaba el almanaque cuando caía viernes y cuando caía luna llena. Y cuando caía viernes y luna llena, bueno, todos preparados porque podía salir en cualquier momento y cualquier lugar el lobizón, y no fallaba.

La imaginación se corresponde aquí con una realidad inmediata de la vida cotidiana del oyente. Un oyente de este radioteatro que vivía en la ciudad no percibirá de la misma forma cada escena que aquel que vivía en el campo, en una zona rural, donde circulan los mitos y leyendas relacionadas más con este tipo de argumentos, en donde la profundidad de la noche en un lugar desolado da lugar a lo extraño y misterioso.

La radio, en suma, trasciende la materialidad corporal de los sentidos “algo que en la imaginación colectiva se vinculaba a lo paranormal y no meramente a lo científico-técnico” (Sarlo, 1994: 115). Lo ficcional y lo maravilloso encuentran resguardo en la conducta de los oyentes, que se modifica por un proceso de familiarización que permite incorporar la extrañeza que proviene de los procesos sociales. A partir del contacto con el objeto -mediante el sonido, ondas invisibles tanto para quien las emite como para quien las recibe- se toman aspectos conceptuales de un saber y se convierten en “reales” para un grupo de personas, para naturalizarlo; este proceso es llamado *objetivación* (Castorina, 2007: 219).

El oyente, de esta forma, lograba apropiarse del espacio, debido a que recreaba el mundo en el que vivía y le otorgaba significados a aquello que percibía.

Pero también fue fundamental cómo el medio radial dedicó sus primeros años a educar al oyente, desde los inicios se tuvo en claro que el oyente debía ser construido, desde el manejo del nuevo aparato tecnológico al que podía tener acceso cualquier persona, hasta la creación de una audiencia creada desde el aspecto cultural; porque mediante la escucha se aborda un proceso de desciframiento de signos que son captados por los oídos. Estos signos se definen en términos culturales y cualitativos (Matallana, 2006: 61-62).

El oyente radiofónico tiene una particular postura frente a los mensajes que recibe, ante la escucha y ante la decodificación posterior del discurso mediante el proceso de objetivación mencionado, y donde operan las representaciones sociales. Los autores Ortiz y Marchamalo, en *Lenguajes de la radio*, aseveran que

...el sonido [está] asociado a imágenes o situaciones conocidas. (...) La interpretación del lenguaje sonoro se basa en una serie de elementos de tipo cultural -códigos convencionales- que permiten al oyente identificar el sonido y asociarlo con un objeto, imagen o situación previamente registrados. (En Barcellini et al, 2010: 146).

La posibilidad que brindaba el medio era la de generar emociones que estaban íntimamente relacionadas con la sociedad, con las acciones sociales.

A pesar de que en las siguientes líneas se trate al medio no como entretenimiento sino como la posibilidad de brindar información<sup>53</sup>,

---

<sup>53</sup>La distinción entre el uso de la radio como medio de entretenimiento y de información se destaca en algunas entrevistas, donde ciertas noticias que impactaron en la vida de los entrevistados les llegaron a través de la radio. Sin embargo, el medio funcionaba principalmente como forma de entretenimiento según la recurrente información que

es importante realizar aquí un desvío que se vincula con lo sugerido anteriormente y abarca diez años del periodo seleccionado. El peronismo, hacia 1946, desde unos meses antes de la asunción de Juan Domingo Perón como presidente, ya había generado posiciones radicalmente polarizadas, amigos y enemigos se enfrentaban en una puja ideológica que era trasladada tanto al espacio público como al privado. Es contundente la impronta que Perón dejó sobre la radio. Al ser uno de los mejores oradores que conoció la historia argentina, no podría desvincularse de tal cualidad en un medio que estaba en permanente contacto con la sociedad. Perón tomó severas medidas reguladoras sobre la radio, pero lo que aquí interesa son las exaltaciones que en los oyentes producían sus extensos discursos, cadenas que según el tema a comunicar se extendía por días: “Para explicar el Plan Quinquenal Perón utilizó la cadena durante cinco días consecutivos” (Ulanovsky et al, 2011: 188). Una entrevistada da cuenta de la polarización que ocasionaba el peronismo y su incidencia en la radio, transformando la conducta de los oyentes:

*Justamente con la época de Perón que... yo antes era antiperonista, porque papá con el negocio fue preso. [...] El hermano de mamá era peronista. Yo no discuto, porque vos podés tener una idea, el otro puede tener la otra. Pero nos separó. (María Élica Vezzulla)*

A continuación, describe una escena donde su tío se enfurece y termina por agredir a su familia, y prosigue:

---

los entrevistados brindaron sobre programas de radio, cantantes y actores, sobre el uso de la radio para pasar música en los “asaltos” (reuniones de jóvenes en las casas donde se bailaba, comía y bebía).

*[...] Y él, a los discursos de Perón, se ponía al lado de la radio y no se paraba hasta que no terminaba Perón. Y bueno, yo lo puedo escuchar, o leer después en un resumen de todo lo que dijo Perón, pero no ponerme furiosa. (María Élica Vezzulla)*

El medio radial, en un nivel informativo transmitía las novedades sobre cambios políticos y movimientos sociales. Y de esta forma la *Revista Dislocada* llevó al comentario entre los oyentes, a partir de los rumores que se sucedieron con el golpe militar de 1955, que provocó la caída y el posterior exilio de Perón.

*Cuando cayó Perón, que es una época muy nítida en mi cabeza, no sé por qué, pero cuando cayó Perón en la Revista Dislocada se había leído la famosa frase, porque decía que no se podía nombrar a Perón, había una ley que no se podía decir 'Perón' porque si no te llevaban preso. Y con los chicos decíamos 'Perón, Perón, Perón, y no me llevan preso'. Y bueno, después en la Revista Dislocada habían sacado un coso como que perseguían a todo el mundo y decían 'deben ser los gorilas, deben ser'. Y bueno, de ahí todos los domingos a partir de septiembre del '55, todos los domingos jodían con eso 'deben ser los gorilas, deben ser', o con el avión negro que lo traía de vuelta a Perón. (Nélida Beatriz Blanco)*

Estas dos entrevistas dan cuenta de un período de la radio donde la producción en la radio era a gran escala y su difusión se había vuelto masiva. Una época que le sucedió al desarrollo de la comunicación de masas a través de la radio, donde se hizo un considerable uso en la Segunda Guerra Mundial por regímenes nacionalistas, y en la que, además, se evidencia el uso de la radio por diversos actores sociales que advirtieron la importancia que había cobrado la radio en la vida de los ciudadanos.

Pero además es importante dejar constancia de la interpretación que los medios hacían (y aún hacen) de la realidad, y que esto es reenviado a los oyentes, en el caso de la radio incorporando nuevos elementos en el lenguaje, palabras con complejas connotaciones, como la utilización de “gorilas” de la *Revista Dislocada*, en referencia a los militares.

### **Hacer radio**

A partir de la introducción de sonidos se creaba un efecto de realidad que permitía a los oyentes imaginarse aquella escena representada. En la producción de la radio, la mayoría de los sonidos eran artesanales, aunque a veces se recurría a discos de pasta, que llegaban de Estados Unidos, para poder introducir sonidos en las obras que un estudio de grabación estaba limitado en producir. Respecto de los efectos especiales, Ernesto Catalán, experto en el área y alguien quien atravesó gran parte de la historia de la radio, admitía que:

siempre es mejor la representación de un sonido que el sonido exacto. Uno puede figurar el sonido de una taza que se apoya con otros elementos y ese ruido es, artísticamente, superior al de la verdadera taza apoyándose. (Ulanovsky et al, 2011: 220).

También son fundamentales las prácticas sociales para las representaciones sociales. La incorporación de parlantes amplió la experiencia maravillosa de escuchar la radio, porque ya no se ceñía a un uso privado sino que era posible la relación de sociabilidad con otros oyentes que se encontraban en el mismo espacio donde se hallaba una radio. Dicha sociabilidad se registra en los “asaltos” de jóvenes o para la escucha compartida en familia:



*En mi casa nosotros teníamos un acordeonista en el grupo, entonces bailábamos con el acordeón de este muchacho pero si usábamos de la radio los bailables, en la radio estaban los bailables de Radio El Mundo, los bailables de Radio Belgrano. (Alba Nora Rocchi)*

De esta forma, debido al uso compartido de la radio en un ambiente donde se escuchaba música y a su vez se bailaba se traspoló esta concepción al ambiente de la producción de la radio, donde se producía la música.

Y es que los conjuntos que concurrían a la radio tocaban en vivo, así como en los clubes, un espacio de socialización donde se bailaba. Esto pudo ocasionar la confusión sobre la producción radial. Y es que la música se transmitía en vivo porque no existían las cintas grabadas que pudiesen reproducir las canciones.

La entrevistada estaba convencida de que en los estudios de radio también se bailaba:

*Empezaban tipo ocho de la noche, más o menos a tocar... tanto que yo creí en su momento que en la radio se bailaba... porque se escuchaba como que aplaudían, ¿no? En la radio había conjuntos en vivo. Yo cuando vine a Buenos Aires lo primero que quise hacer fue ir a ver los bailables de Radio El Mundo y estaba Carrizo... pero yo creía que se bailaba, vos te sentabas y tocaba la orquesta, había aplaudidores pero no se bailaba y nosotros allá creíamos que sí... bueno, se ponía la radio en los bailables y bailábamos toda la música hasta las tres de la mañana cuando estábamos en casa de familia. (Alba Nora Rocchi)*

Esta representación sobre la producción del medio era compartida, si las bandas tocaban en vivo en los clubes y allí se bailaba, podría suceder lo mismo en la radio.

*Cuando tenía 14 años fui con mi hermana a Radio El Mundo, que ahora es Radio Nacional, y fui a ver dos programas... estaba Virginia Luque... que cantaba, siempre fue cantante y actriz... después fui un sábado con compañeras y vimos Pantalla Gigante, que era un programa de... como si fuera 'Intrusos'<sup>54</sup> ahora pero un poco más serio... y lo que me llamó la atención que la conductora estaba vestida de largo, maquillada, peinada... y era una radio... también estaban Nicolás Mancera y Jakobson, también de gala. (Marta Romero)*

En la radio los programas eran shows donde la gente podía concurrir y encontrarse todo el despliegue musical: orquestas de moda, orquestas de jazz, animadores y recitadores. Según Ben Molar, que trabajaba en una editorial de música, “sabía lo importante que era que un intérprete trabajara en confiterías o hiciera bailes, pero también sabía que sin la radio era imposible imponer un éxito. Sólo eran contratados en los clubes los que actuaban en la radio” (en Ulanovsky et al, 2011: 195)

Thompson reflexiona sobre la recepción en este medio y afirma que los *receptores* (utiliza ese término) están abandonados a su libre albedrío, pudiendo hacer de un mensaje más o menos lo que ellos quieran, y ubicándose en una relación asimétrica, donde existe una desigualdad de condiciones respecto del proceso comunicativo. Pero distingue: eso no quiere decir que esta posición desigual ubique a los oyentes en testigos pasivos y no puedan tener control sobre un espectáculo (Thompson, 1998: 27-67).

---

<sup>54</sup>Se refiere a un programa de televisión emitido en el presente de la entrevista, Intrusos en el espectáculo, conducido por Jorge Rial y programado en Canal América 2.

En esta desigualdad de condiciones, el oyente encontraba una profunda incertidumbre sobre el detrás de la radio. Ciertas cosas no se sabían sobre el medio y otras se suponían.

*Estaban las audiciones deportivas de automovilismo donde se transmitía el gran premio que recorría a veces... yo recuerdo el que se fue a Caracas, donde se mata el acompañante de Fangio, el que recorría toda la República Argentina y en el momento en que podíamos, estábamos todos pegados a la radio y con relatos a veces en serio y otras veces te los contaban porque ellos tampoco los tenían [...]. Después esas cosas se fueron blanqueando. Cuando decían, por ejemplo, que Sojit<sup>55</sup> iba a transmitir boxeo desde Estados Unidos y ellos lo retransmitían porque lo escuchaban en otro lado. Ni en el estadio estaban. En los partidos de fútbol, como no se veía nada, también te hacían una historia que era más... (Ricardo Carnevale)*

Con el paso del tiempo, el oyente fue enterándose de algunas técnicas utilizadas en la producción. Fue encontrando las respuestas al gran misterio y en ciertos casos, con cierto desencanto por el descubrimiento de que en los relatos de los locutores la realidad y la ficción formaban parte de la misma emisión. En su testimonio oral, Ricardo Carnevale admite que:

*[...] La hacían más romántica. Tenían buen lenguaje, pero después vos te dabas cuenta... nos dimos cuenta después. [...] Se vivía con esa pasión, con esa inocencia.*

Era parte de la ilusión que creaba el medio y que el oyente a su vez consensuaba aquella dosis de irrealidad que era la cualidad esencial

---

<sup>55</sup>Luis Elías Sojit, locutor de radio argentino.

para hacer de la radio un instrumento de entretenimiento. La radio era un espacio privilegiado en este sentido, en la época donde no tenía competencia con otros aparatos técnicos. La radio se desenvolvía sin ningún cuestionamiento, sólo se escuchaba fuerte y se disfrutaba de las transmisiones. Y sin embargo, el esplendor de la radio iría dejando lugar a otro tipo de entretenimiento, vinculado con un nuevo invento que vendría a desplazarla del trono que ocupaba en la vida cotidiana.

**“Ah, pero en la radio la pantalla es mucho más amplia”<sup>56</sup>**

Los finales de la década de los ‘50 traerían aparejados grandes cambios. De a poco los radioteatros se iban extinguiendo, así como también los elencos estables y las orquestas que tocaban sólo en las emisoras de radio. Pero este cambio en la radio era originado por la llegada de la televisión, adonde fueron a exiliarse grandes artistas de la radio. El tiempo que marcaba la radio sería reemplazado por el que disponía la televisión, que le robó además sus artistas y su materia esencial: los oyentes, que se convertirían con el correr de los años 50, a partir de la inauguración de la televisión en la Argentina en 1951, en telespectadores; y se volvió la nueva excusa para las reuniones entre amigos y familia.

*El primer televisor acá en Temperley lo tuvo mi papá, venía mucha gente a verlo[...] y lo compró, arrancó el televisor no me voy a olvidar que en blanco y negro, por supuesto, y venían a ver el partido a casa, todos en el suelo [...] tenía seis, siete, en el ‘54. (Aníbal Salomón)*

---

<sup>56</sup>Cuando un amigo alababa las cualidades de la televisión, Orson Welles, el autor del guión radial *La guerra de los mundos*, comentó: “¡Ah, pero en la radio la pantalla es mucho más amplia!”.

Pero la nostalgia de algunos radioescuchas aún permanece latente. Otra entrevistada destaca:

*En ese momento fue como que vino la televisión y se había acabado todo, se había acabado el cine, la radio, la televisión había opacado todo, toda la diversión giraba en torno a la televisión y al principio no había televisión en todas las casas, entonces los chicos invitaban a ver televisión a la casa del que tenía [...]. Fue un cambio impresionante, otra cosa la diversión, el entretenimiento y la relación entre las personas. [...] Estabas mucho más concentrado en la televisión, en todo lo que fuera el programa de televisión [...]. Ya radio prácticamente no se escuchó por muchos años, después la radio volvió con fuerza, pero por muchos años como que se había muerto [...].* (Nélida Beatriz Blanco)

Aquí se destacan las desventajas del medio, un nuevo aparato que absorbía la atención de quien pasara delante de él.

*Vos si tenías que hacer cosas ponías la radio de fondo, digamos que te entretuviera el oído. Con la tele no podés, tenés que sentarte a mirar la pantalla.* (Rubén Honig)

La radio conservará siempre aquellos “sonidos parecidos a los sueños” (Ulanovsky, s/f: 10), en donde los sentidos confluyen en una experiencia extraordinaria recreando sentidos ilimitados:

*Igual a mí siempre me gustó escuchar música en la radio, y todavía lo sigo haciendo.* (José)

La radio siempre será un sinónimo de libertad, permitirá que la imaginación permanezca en pie y que no nos olvidemos de la capacidad de reflexión que poseemos los individuos. Estamos insertos en una sociedad con la cual dialogamos permanentemente en un infinito

ir y venir de símbolos que provienen de experiencias ya consolidadas en nuestro mapa mental, que con la radio se vuelven a nutrir de significado.

### **Reflexiones finales**

A partir del material empírico, es importante considerar algunas cuestiones para una ampliación del presente estudio. La investigación podría extenderse formulando preguntas concretas sobre cómo era esperar un programa de radio, qué creían que pasaba en los estudios de producción, si alguna vez habían ido a presenciar una emisión.

Esto nos remite a reconstruir el proceso por el cual se llevaron a cabo las entrevistas. Si bien estaba consensuado -hacia el interior del curso- que el entrevistado pudiera contar su experiencia de vida y en el momento en que se mencionase un medio de comunicación, comenzar a indagar en profundidad, aún no estaban definidos los temas de investigación que se focalizarían luego. Así, luego de leer el compendio de entrevistas y recortar el objeto de estudio, por momentos ese material puede resultar superficial y requerir una nueva entrevista para complementar el estudio de las representaciones sociales, como se propuso aquí.

Por último, sólo hubo un encuentro con cada uno de los entrevistados, que no se extendió más de una hora y media. En el trabajo con fuentes orales, a veces es mejor dos encuentros que una en donde se debe entrar en empatía con el entrevistado y pretender que nos cuente sobre su vida con la profundidad de sólo una hora, y en algunos casos menos. Rescato la mención que sobre este tema realiza Ronald Fraser en *La formación del entrevistador*:

Resultan más productivas dos entrevistas de dos horas cada una que cuatro de un tirón; esta primera alternativa permite algo que,

en mi opinión, debería ser un procedimiento ya establecido. La primera entrevista (o entrevistas, si se dispone de tiempo) debería ir dedicada a la narración libre y no dirigida del informante, la segunda sesión (o subsiguientes) dedicada al interrogatorio directo acerca de lo que se ha dicho o (aparentemente) dejado de decir. (Fraser, 1991: 70)

Pero el estudio realizado puede continuar elaborándose, para profundizar en las representaciones sociales de los oyentes, a partir de un análisis aún más exhaustivo sobre las entrevistas: las realidades particulares del medio social donde vivían los entrevistados en aquel entonces, las expresiones, lo omitido y los silencios.

## | CAPÍTULO 10 |

### **Los primeros años de la televisión argentina: recuerdos de un hábito en construcción**

Laura Mangifesta (2017)

“En el hecho de ver televisión hay algo más de lo que aparece en la pantalla, y ese ‘algo más’ es, sobre todo, el contexto doméstico donde se realiza esta práctica”. (Morley, 1996: 229)

Este capítulo tiene como objetivo analizar las formas de uso de la televisión en Argentina entre su surgimiento, en 1951, y 1973. La intención es recuperar las experiencias de las audiencias en torno al televisor, entendiéndolas como partícipes activos en la configuración del hábito de “ver televisión”. Nos interesa descubrir las particularidades que caracterizaron el consumo televisivo en el país, investigar cómo eran las audiencias y cuáles eran sus costumbres. El foco estará puesto en el rol que las personas le dieron al medio, su lugar dentro del hogar, las prácticas que se establecieron en torno a su consumo, las diferencias en su utilización según nivel socio-económico, y la cuestión del género y el poder.

Se intentarán responder preguntas como ¿el consumo de la televisión era una práctica social o individual? ¿En qué situaciones se miraba la televisión? ¿Cómo eran los rituales y las costumbres que se fueron creando en torno al consumo televisivo? ¿Había diferencias



en los usos según el género del espectador? Buscaremos respuestas a estas preguntas en las fuentes orales. Teniendo en cuenta que éstas no hablan tanto de los acontecimientos sino de su significado, y que la memoria es siempre selectiva y situacional, el análisis no se concentra en datos duros y hechos puntuales, sino en las experiencias y vivencias subjetivas de los entrevistados.

### **La recuperación de la experiencia como base del conocimiento**

Entre las tecnologías y los factores económicos y sociales generales existe una compleja interacción. Las tecnologías nunca se pueden considerar de forma aislada. Son inseparables de las formas más generales de organización social, con las cuales se determinan mutuamente. Si bien se suele pensar, desde una visión ligada con el determinismo tecnológico, que los inventos producen efectos sociales, no puede obviarse que estos mismos se dan *dentro* de las sociedades. De lo que se trata aquí es de devolverles a los usuarios de los medios un rol activo en su definición.

Considerar a las sociedades y a los sujetos como participantes activos implica un desafío. El reto es recuperar la historia de los medios, no sólo desde las invenciones técnicas y los desarrollos tecnológicos sino, y principalmente, desde los usos y las apropiaciones de dichos sujetos. Es decir, no pensar en lo que los medios hicieron con la sociedad sino en lo que la sociedad hace con los medios.

Integrar estos sujetos a la historia de los medios requiere recuperar sus testimonios y experiencias. Las fuentes orales, en este marco, se erigen como un método no sólo válido sino también rico. La utilización de estos testimonios permite reconstruir la historia desde otro

punto de vista, rompiendo la hegemonía de los documentos escritos y de las palabras oficiales. Integrar los testimonios de los sujetos como base válida para la construcción de conocimiento implica recuperar los silencios y devolverles la voz a los silenciados. Como dice Portelli en el texto que abre este libro, las entrevistas siempre iluminan áreas inexploradas de la vida cotidiana de las clases subalternas.

Partimos de la concepción de que

la entrevista de historia oral es una conversación que sin embargo no puede ser comparada a otras formas de indagación. Se trata de un producto intelectual compartido mediante el cual se produce conocimiento. Indudablemente, es el recuerdo del entrevistado el objeto de la propuesta, pero es la intervención del historiador y lo que éste pone en términos de preguntas (en función de sus propios objetivos y conocimiento del tema sobre el que se está indagando) lo que sirve como impulsor para la producción de la información histórica. (Schwarzstein, 1991: 12-13).

En esta línea, el presente trabajo surge de la recopilación y el análisis de 24 entrevistas realizadas a hombres y mujeres de entre 45 y 55, y de entre 65 y 75 años, que vivieron su infancia y juventud en la Ciudad Autónoma de Gran Buenos Aires o el Conurbano bonaerense. Nuestro objetivo principal es analizar, a partir de las fuentes orales, cómo la gente interactuaba con la televisión y entre sí, y qué significan estas actividades en términos sociales más amplios.

### **Televisores de vidriera**

Como dijo Williams al referirse al desarrollo del teléfono y de la fotografía, “las condiciones económicas y sociales que hicieron desea-

bles ambas tecnologías estaban, así, ya presentes, como un contexto general en formación” (1992: 199). En el caso de la televisión en Argentina, la situación no fue diferente. No sólo que las condiciones ya estaban presentes para permitir su desarrollo, incluso con décadas de anticipación a su aparición en el país ya estaba presente la expectativa de su llegada. Los diarios y las revistas insistían con el tema de la transmisión de imágenes a distancia desde la última mitad de los años veinte. Según Mirta Varela, “resulta notable la cercanía cotidiana con la que se piensa la televisión en 1924. No se trata de un invento con aplicaciones lejanas, sino de instalación inmediata entre los hábitos culturales preexistentes y ligados a la radio” (Varela, 2005: 24).

La llegada efectiva de la televisión a la Argentina fue el 17 de octubre de 1951, cuando se produjo la primera transmisión pública de televisión a través del Canal 7 de Buenos Aires. Para ese entonces, según las fuentes, existían entre 400 y 5.000 aparatos receptores, pero sólo una ínfima proporción se encontraban en los hogares. “Las vidrieras eran su espacio privilegiado y lo serían aún por un buen tiempo” (Varela, 2005: 30). Así lo demuestran las fuentes orales. Al recordar sobre la llegada de la televisión, una entrevistada destaca:

*Cuando cursaba tercero o cuarto grado, salía de la escuela un día y en la esquina de la escuela había un bar, se llamaba Ferrero. Y de repente veo gente reunida y estaban mirando televisión por primera vez. Estaba en la esquina de la escuela N°2, en Lisandro de la Torre y 16. Y veo gente reunida y pregunto. Estaban transmitiendo la pelea de Pascual Pérez. No sé de dónde. Entonces todos luchábamos... Imaginate el despelote que se armó en la esquina. Todos tratábamos de ver la televisión. (Nucha Zago)*

En su texto *Haciendo sitio a la tele*, Lynn Spigel recuerda -para el caso norteamericano- que “las fotografías, particularmente en los anuncios, representaban gráficamente la idea del círculo familiar con espectadores televisivos agrupados alrededor del aparato de televisión en modelos semicirculares” (Spigel, 1997: 342). Lo mismo se registró en el caso argentino. Pero si bien las publicidades de la época vendían una imagen de la televisión como el centro de la vida hogareña y de la reunión familiar en torno al televisor, la realidad fue diferente. El modo de recepción que tuvieron las primeras transmisiones estuvo vinculado con el espacio público y reuniones masivas. Esta característica de la apropiación de la televisión por parte de la incipiente audiencia argentina no puede leerse por fuera de la situación social y cultural de la época. El período de construcción de la cultura televisiva argentina coincide con una etapa en la que se exagera la ocupación del espacio público urbano (Varela, 2005). La presencia de ese nuevo público se condice con la existencia de una nueva clase media fortalecida.

La importancia de las políticas de Estado se ve también en la decisión de repartir televisores. Incluso se enviaron desde el Ministerio de Comunicaciones televisores gratuitos para las escuelas de la Ciudad de Buenos Aires. Las primeras transmisiones también invitaban a la recepción masiva. La inaugural, emitida desde LR3 Radio Belgrano TV, que pronto se convertiría en Canal 7, fue el acto político conocido como el Día de la Lealtad desde la Plaza de Mayo, el 17 de octubre de 1951. A las dos semanas, la transmisión del partido de fútbol entre San Lorenzo y River Plate desde el Viejo Gasómetro marcó el inicio del deporte en la nacida TV. Mirta Varela destaca la importancia que adquirieron las unidades básicas como lugares donde se iba a ver televisión “como resultado de una planificada recepción masiva de una

televisión que está fuertemente identificada con el peronismo” (Varela, 2005: 55). Entrega de televisores a escuelas y unidades básicas, transmisiones de eventos masivos, la propuesta oficial de la instalación de la televisión en Argentina estuvo ligada a una televisión concebida como instrumento de difusión política y pedagógica.

La recepción pública y multitudinaria de la televisión no puede explicarse sin considerar la variable económica. El modo de acceso al televisor también va a ser diferente de los modos de apropiación de los aparatos de radio. Este último se solía armar de manera casera. En el caso de la televisión, resulta económicamente inviable popularizar su construcción hogareña. Se convirtió en un electrodoméstico al que la clase media sólo podía acceder comprándolo en cuotas.

### Una cuestión de clase

*Nosotros -la familia- vivíamos en una especie de... no era un conventillo, era como un pasillo donde había varias casas, una detrás de otra, teníamos un pasillo en común. Y nosotros teníamos un vecinito atrás que se acercaba a la puerta nuestra, y desde la puerta miraba la televisión de nosotros. Porque ellos no tenían. Pero no era que nosotros éramos... wow... no, éramos pobres pero ellos eran más pobres que nosotros. (Gabriel Fernando Baldor)*

Los primeros equipos eran enormes. Los recuerdos iniciales que tiene la gente sobre la televisión no son sobre la programación. De hecho, casi nadie accedía a las primeras transmisiones. Lo que quedó registrado en el recuerdo de la gente era la irrupción de “el televisor”. Las expectativas de poseer un televisor propio no radicaban tanto en la programación que se ofrecía sino en el estatus que el televisor lle-

vaba adherido. Un televisor a principios de los '50 valía casi el doble que una heladera y ofrecía un sólo canal con programación precaria. De hecho, las expectativas y las funciones potenciales excedían su uso cotidiano.

*Mi abuela miraba mucha novela, mi papá, noticiero, pero tampoco era fundamental la televisión en la casa. (Rubén Osvaldo Martínez)*

Dado que su producción casera resultaba inviable y que su elevado costo sólo podía solventarse en cuotas, acceder a un televisor propio se erigía como un proyecto a futuro.

*Recuerdo cuando tenía ocho años, que todavía vivíamos en Saavedra, que fuimos a visitar a unos vecinos de la otra cuadra y tenían televisión. A mi papá le gustó tanto que no pensó en otra cosa que en tener una. Tardó varios años en poder comprarla hasta que finalmente lo hizo. (Beatriz Prefumo Lizatovich)*

Si bien Mirta Varela explica el predominio de la recepción televisiva en lugares públicos y con amplias audiencias en relación con la exacerbación de la ocupación del espacio público, vemos que también es inseparable de la cuestión económica. Las barreras económicas que obstaculizaban el acceso al televisor se reflejaban en la poca cantidad de aparatos existentes en los primeros años de transmisión. En una época donde la escasez de televisores era la norma, ser propietario de uno era un lujo.

Los testimonios orales recuerdan con gran énfasis el carácter de reunión que adquiría “ver la tele”. Cuando un vecino lograba comprar un aparato, todo el barrio se acercaba a presenciar las transmisiones. Cada vez que había una programación destacada todo el grupo fami-

liar o de amigos se movilizaba en conjunto hacia la casa, el club o el bar que poseía un televisor. “Mirar la tele”, lejos de ser un pasatiempo individual, constituía un acontecimiento grupal, un evento colectivo que se creaba alrededor de escasos aparatos, pero eran vistos por una audiencia muy superior a la familia que se mostraba en las publicidades. Aún más, las casas que tenían televisor solían acondicionar el espacio para que pudiera ser visto por los vecinos. Se disponían sillas como si fuera un cine, se corría el aparato para que la pantalla diera a espacios abiertos, se salía de la intimidad del living y se abría hacia el vecindario.

*La televisión estaba en un lugar que teníamos acondicionado como comedor pero el día que había partido lo sacábamos a la galería para que toda la gente estuviera en el patio y pudiera ver el partido. (Blanca Lidia Salazar)*

Junto a las ya mencionadas vidrieras y unidades básicas, el bar también se construía como un espacio para la recepción televisiva:

*La televisión la veíamos en los clubes que tenían radio también, cuando había algo importante que queríamos ver nos íbamos todos, toda la familia, o nos juntábamos con los pibes y las chicas e íbamos así nomás. (María Albina Taboada)*

Los entrevistados resaltan la barrera económica como condicionante en los modos de ver televisión:

*De ahí en más el sueño era tener un televisor, pero era un sueño inalcanzable. Entonces cuando algún vecino se compraba un televisor íbamos todos a mirar. Era como una invitación, como una salida. (Nucha Zago)*

### **La televisión como acontecimiento**

*Era la única que había en el barrio. Todo el barrio se juntaba a ver televisión en mi casa. Nadie tenía televisor, así que nos empeñamos y lo com-*

*pramos nosotros. Mi casa era una cancha de fútbol. Los vecinos venían a la hora del partido. Traían alguna bebida. Éramos así como 20 o 30 personas. Me acuerdo que no había lugar y encima mi casa no era tan grande. Había gente sentada en frente al televisor en el piso.* (Gilda Torrez)

La recepción televisiva se vivía como un verdadero ritual. “Se ‘iba a ver televisión’ como una práctica más parecida a ir al cine que a escuchar la radio” (Varela, 2005: 16). Esto se debía tanto a la escasez de televisores como al horario reducido de la programación. La televisión en sus inicios era un acontecimiento marcado, separado de la rutina. Funcionaba como un espectáculo regulado, con una programación discontinua y que, por regla general, se iba a ver fuera del hogar, ordenando encuentros y programando salidas.

*Digamos que el grupo familiar no veía más de 4 o 5 horas por día. Contando todo el día. No estaba encendido todo el día. Aparte la oferta era muy magra. Se podían ver cosas interesantes pero en horarios extraños. Un acontecimiento que aglutinaba mucha gente era, digamos que las novelas no eran diarias eran semanales, y eso era todo un acontecimiento.* (Raúl Sánchez)

### **Del televisor a la tele-visión: las modificaciones de los ‘60**

Más allá de que la televisión tenga su partida de nacimiento en Argentina el 17 de octubre de 1951, en sentido estricto, su personalidad y fisonomía actual la adquirió claramente durante la década de los ‘60. En Buenos Aires, la creación de los canales 9, 11 y 13 terminó de completar el panorama de la televisión abierta con los cuatro canales porteños tradicionales (Bulla, 2006).

La penetración de la televisión había sido más bien escasa durante la década de los ‘50, especialmente por la lenta adquisición de receptores



por parte de la población, ligada a las difíciles condiciones de acceso y la programación discontinua. Pero a partir de los años 60 se produjo un crecimiento significativo de la oferta televisiva y, principalmente, existió

cierto florecimiento económico del país con un visible aumento del consumo por parte de los sectores populares en base a una situación prácticamente de pleno empleo, cada vez fue más habitual encontrarse con grandes aparatos receptores en los livings de los argentinos. (Bulla, 2006: 8)

El medio se masificó definitivamente a partir del surgimiento de los canales privados y, sobre todo, a partir del auge del consumo de electrodomésticos por parte de las clases medias y de la masa asalariada.

Es recién a partir de ese entonces que la televisión empieza a proponerse como eje de la reunión familiar y centro del hogar en Argentina. La televisión se convierte en parte de la familia. Según Raymond Williams (2011), se establece una forma de entretenimiento-comunicación para una sociedad que se hacía cada vez más móvil pero que, a su vez, desarrollaba un hogar familiar autosuficiente. Primero con la radio y luego con la televisión, las noticias y el entretenimiento llegaban directamente al hogar.

La cobertura geográfica de la televisión, si bien no abarca todo el país, se extiende ampliamente. También los horarios: los canales emiten programación desde la mañana hasta pasada la medianoche. Así, el medio empieza a definir una identidad en relación al flujo continuo de imágenes. Es recién entonces cuando puede hablarse de la televisión como un medio masivo (Varela, 2005).

Retomando las fuentes orales, aquí es interesante recuperar las diferentes percepciones de la televisión según el grupo etario entrevistado. Para los hombres y las mujeres de entre 45 y 55 años, la tele-

visión de su infancia era la televisión de los '60. Recuerdan los cinco primeros canales (incluyendo el Canal 2, de La Plata):

*Canal 2, el 7, el 9, el 11 -Teleonce- y el 13. (Adriana Hacha)*

**-¿Te acordás de cuántos canales tenía la tele en ese momento?**

*-Y, eran los normales... hasta canal 13. Era Canal 2, 9, el 11 y el 13. (Claudia Fabiana Blanco)*

Los entrevistados y entrevistadas de entre 65 y 75 años, por el contrario, recuerdan aquellas épocas del solitario Canal 7 y la llegada de los nuevos canales a la grilla:

*Al principio había uno solo, el canal 7, el oficial. En realidad fue en el tiempo de Perón que llegó la televisión a la Argentina. De vez en cuando se transmitía algo en especial. Después fue en orden numérico. Canal 9, después canal 11, después canal 13. Me parece que ese fue el orden. Y canal 2 al final, canal América. (Nucha Zago)*

*No había canales, sólo se veía el 7. Más tarde aparecieron el 11, el 9 y el 13. (Lidia Quiroz)*

Además de ampliarse el horario de transmisión en varias horas, se estabilizó la grilla donde se asocia un horario a un programa o a un género específicos y se consolida la organización en base a géneros, de manera que telenovelas, comedias, shows musicales y humorísticos, noticieros, programas de preguntas y respuestas, series, filmes, publicidades y dibujos animados, conforman un cuadro cuya pretensión más lograda es la de divertir con su aparente diversidad. (Varela, 2005: 133)

Esta televisión generalista y masiva constituye el “modelo clásico” del medio, que muchos autores denominan televisión fordista con programación orientada a un público general.

Muchos entrevistados recuerdan cómo un horario se asociaba a un cierto tipo de programación:

*Antes tenías un horario más o menos acotado, que era para las cosas infantiles, que era a la tarde, cuando los chicos volvían del colegio, había en todos los canales algún programa destinado a los chicos, o películas o dibujitos. Después a la noche venía el noticiero y después venía alguna novela destinada una a la familia, y después, un poquito más “fuerte” para las señoras que se quedaban hasta tarde. (Adriana Hacha)*

*Había noticieros y novelas durante toda la tarde, y televisión para niños era una hora por día. Una hora, de doce y media a una, cuando venían los de la mañana, y de cinco y media a seis, cuando venían del colegio los de la tarde. (Rubén Osvaldo Martínez)*

### **Costumbres y rituales**

Cuando la televisión se integró finalmente a la vida cotidiana, ya no como un acontecimiento especial sino como un elemento más de la vida en el hogar, se comenzaron a establecer hábitos y rituales en los modos de verla. La primera cuestión a resolver con la popularización del acceso al televisor fue en qué lugar de la casa ubicarlo. La mayoría de los entrevistados comentó que se ubicaba en el *living* comedor o en la cocina. Esto se debe a que, si bien ahora las familias podían acceder al televisor, sólo las casas muy adineradas podían tener más de uno. Por lo tanto, se buscaba un lugar común.

Entre las estrategias de volver a la televisión como algo familiar se desarrollaron también prohibiciones y permisos para regular la práctica. Existían horarios en los que podía mirarse la televisión y otros

momentos y ocasiones en los que estaba “prohibido”. Según Mirta Varela (2005: 58), “horario y espacio limitados sirvieron como formas de contención a la tendencia expansiva de los medios de comunicación masivos durante esta primera etapa”.

*La televisión se encontraba, si no me equivoco, en la cocina. Pero cuando se comía no se miraba la tele. Estaba, digamos, prohibido. (María Teresa Anese)*

*Había horarios que estaba permitido ver la tele y otros que no. Cuando estaba mi papá no mirábamos televisión. A la hora de la comida nunca mirábamos la televisión. Charlábamos de lo que había sido el día pero no mirábamos la tele. (Graciela Liliana Carrabotta)*

A la par de las prohibiciones, se designaban ciertas ocasiones junto a las que se acostumbraba “mirar la tele”. Muchos de los entrevistados y entrevistadas, en ese entonces niños y niñas, asocian el hábito de mirar la televisión a tomar la leche cuando llegaban del colegio.

*A la tarde no era necesario porque salíamos a jugar, o dormíamos la siesta. Y se volvía a prender tipo 5 de la tarde. Entonces la leche, en invierno, era tomarla mirando la tele. (Adriana Hacha)*

*La tele, apenas estaba encendida... cuando tomábamos la leche mirábamos con mis hermanos los dibujitos, más o menos a las cinco de la tarde. Tomábamos la leche, mirábamos algún dibujito y después ya no podíamos ver otra cosa porque o miraba mi madre o mi papá. (Gabriel Fernando Baldor)*

Cuando mirar la televisión dejó de ser un acontecimiento especial y la programación dejó de ser eventual y escasa, también apareció la problemática del control de la programación. Quién elegía qué mirar era un factor esencial.

## Género y poder en torno al televisor

Las decisiones sobre la elección de un programa suelen ser complicadas actividades interpersonales de comunicación en las que intervienen distintos factores. Entre ellos, las relaciones de estatus intrafamiliar, el contexto temporal, la cantidad de aparatos disponibles (Lull, 1980). Goodman (1983) sostiene que, teniendo en cuenta la posición central que adquirió el televisor en el hogar, en torno de dicho aparato y según los usos que las personas hagan de éste, surgen configuraciones de dominio, conflicto, toma de decisiones y establecimiento de reglas. Muchos estudios retoman la cuestión del poder y las relaciones de género con particular interés y, basados en la información recopilada a partir de diversas entrevistas, perfilan un cuadro de poder masculino dentro de la familia. En este sentido, “lo que llamamos ‘hábitos de ver televisión’ no constituye un conjunto más o menos estático de características que definen a un individuo o grupo de individuos; antes bien, son el resultado temporal de un proceso dinámico. Las relaciones masculinas/femeninas siempre se basan en cuestiones de poder, de contradicción y de lucha” (Ang, citado en Morley, 1996).

En las fuentes consultadas, se observa que los entrevistados recuerdan que, llegada la noche, el “papá” era quien tenía el control de la programación y decidía qué mirar. Esto cambiaba según el momento del día, durante la tarde, que el padre estaba ausente del hogar, los niños podían elegir la programación. Existía una situación de poder del hombre sobre la mujer pero también del padre y la madre -los adultos- sobre los niños. Ante la pregunta de quién decidía qué mirar, las respuestas fueron:

*Mi papá, a la noche, era el que manejaba la perilla del televisor o, a veces, yo de día... era el mayor. (Gustavo)*

*Yo elegía qué ver, pero en los horarios que podía ver no había mucha oferta. Y cuando veían los grandes, veían los grandes y punto. (Raúl Sánchez)*

*Cuando estaba mi papá, mi papá obvio. Y cuando no estaba él, yo podía mirar lo que quería. (Graciela Liliana Carrabotta)*

*Mis padres, sobre todo mi padre, obvio. (María Teresa Anese)*

*El televisor estaba en su habitación, pero teníamos que ver lo que ellos veían, telenovelas o boxeo. (Liliana)*

Morley sostiene que las excepciones a esta pauta general son aquellas familias en las que el hombre no tiene empleo y la mujer trabaja:

*Aquí podemos comenzar a vislumbrar que la posición de poder que ostentan la mayor parte de los hombres de la muestra no se basa en el simple hecho biológico de ser hombre, sino más bien en una definición social de la masculinidad, definición en la cual el empleo (es decir, el rol de “proveedor”) es una parte necesaria y constitutiva (Morley, 1996: 214).*

Esto puede verse claramente en las fuentes orales consultadas. De los 24 entrevistados y entrevistadas en 2017, 18 comentaron que sus madres eran amas de casa, mientras que sus padres eran quienes salían a trabajar y llevaban el dinero a sus hogares. El privilegio que tenían los hombres de elegir la programación cuando llegaban a sus casas estaba intrínsecamente ligado con el hecho de haber salido a trabajar.

*Generalmente buscábamos un programa que pudiéramos ver todos. No había tanta variedad como ahora y más o menos mirábamos siempre lo mismo. Además mi papá trabajaba todo el día. Pobre, cuando venía si quería ver algo en particular había que dejarlo, imagínate... (Sara Blanca Isaía)*

Además, ante la pregunta de si creían que la llegada de la televisión había producido cambios al interior de la familia, la gran mayoría respondió que no. Esto es significativo cuando se entiende el hábito de mirar televisión como parte de relaciones sociales y de poder más amplias, que se reproducen en torno al televisor.

## Conclusión

A modo de resumen podemos concluir que, si bien las publicidades mostraban a la televisión como centro del hogar y la reunión familiar, el surgimiento de la práctica de la recepción televisiva en Argentina estuvo ligado a audiencias masivas en espacios públicos. Las vidrieras de los comercios y los bares, galerías y unidades básicas fueron su lugar de acogida, antes que lo fuera el *living*. Esto se debió a las dificultades económicas de acceso al televisor que, a diferencia de lo sucedido con la radio, no podía construirse de manera casera y sólo podía comprarse a través de cuotas. A principios de 1950 existía un sólo canal y las transmisiones eran eventuales. Conjugado con la escasez de aparatos, “ver la televisión” se configuró como un acontecimiento especial de reunión. Acceder a comprar un televisor era más bien una cuestión de estatus, ya que en la práctica no era fundamental para la calidad de vida. Fue recién hacia 1960 que la televisión se constituyó como un medio masivo, gracias a la creación de nuevos canales, el crecimiento significativo de la oferta televisiva y, principalmente, al visible aumento del consumo por parte de los sectores medios que permitió la popularización del televisor en los hogares. Entre las estrategias de volver a la televisión como algo familiar se desarrollaron prohibiciones y permisos para regular la práctica. Existían horarios en los que podía mirarse la televisión, y otros momentos y ocasiones

en los que estaba prohibido. Junto con las regulaciones también aparecieron distinciones en cuanto al ejercicio del poder. Quién elegía qué se miraba era el hombre, privilegio que obtenía por ser quien salía durante el día a trabajar. El consumo televisivo, junto a sus usos y costumbres, fue un hábito en construcción. A partir de 1951 los argentinos fueron creando las significaciones e implicancias del hábito de “ver televisión”, más allá de las características técnicas del aparato. El consumo televisivo se inscribe dentro de relaciones sociales y contextos histórico-políticos más amplios, que se autodeterminan a partir de una compleja interacción.



## | CAPÍTULO 11 |

### **El técnico. La importancia del servicio de reparación en los albores de la comunicación audiovisual**

Gustavo Zanella (2016)

Este trabajo se propone ofrecer una aproximación a las dimensiones técnicas implicadas en los usos cotidianos de los medios de comunicación eléctricos en el período comprendido entre los años 40 y comienzos de los '70. Estas esferas, que parecen un tanto alejadas de los canales comunicativos habituales fueron -según la tesis que trataremos de argumentar- condición de posibilidad de muchas experiencias comunicacionales. Los llamados *técnicos*, ya fueran constructores amateurs, obreros calificados de grandes empresas o personal del *service*, permitieron la subsistencia y el uso de radios, televisores, *wincofones*, combinados estereofónicos, magazines en un medio económico y social en el que no era habitual su compra. Estos medios (hoy encuadrados dentro de la categoría “electrodomésticos”) fueron, desde un primer momento, productos *aspiracionales* cuyo valor los hacía privativos. De allí la importancia de un sector muchas veces informal que se encargaba de reparar aquello que dejaba de funcionar y que se encuentra invisibilizado en las versiones más escolares de la ecuación emisor-medio-receptor.

Esta aproximación se basará en parte en los testimonios orales de mujeres y hombres mayores de 65 años recabados, más los aportes de los textos teóricos trabajados en el transcurso de la cursada de Histo-

ria de los Medios de Comunicación, en 2016. En este caso, las entrevistas constituyen disparadores de la reflexión. En rigor, la referencia a las prácticas técnicas constituyen casi un pie de página en las “biografías tecnológicas” utilizadas como fuente común testimonial por los distintos trabajos, en los cuales los distintos sujetos dan cuenta de su experiencia vivencial sobre los medios masivos de comunicación; es decir, los modos en los cuales se apropiaban, ellos y quienes los rodeaban, de los artefactos y los contenidos estéticos, simbólicos y políticos que aquellos transmitían. Ante tal objeto de estudio convoca al interés ciertas menciones por aquí y allá de los entrevistados, siempre deslizándose como al pasar una forma de uso que dejaba detrás algo sin decir, un aspecto de la realidad pasado por alto que involucraba actores, factores económicos y un saber técnico que rozaba en sus etapas iniciales la curiosidad y lo lúdico.

El postulado es, en primera instancia, sencillo: el uso de artefactos eléctricos como la radio y la televisión que posibilitaban el consumo de bienes culturales se encontraba limitado por sus altos costos. Si bien puede constatarse tanto en la bibliografía de la materia como en las entrevistas que a partir de ciertas épocas y en determinados centros urbanos el uso de la radio y la televisión (cada uno en su momento) se había masificado, también puede verificarse que era raro que los hogares hubiese más de un aparato. Algunas entrevistas dan cuenta incluso de lo caro que era poseer alguno de los dos y que esto implicaba un cambio de estatus bastante radical en cuanto a la consideración de los vecinos hacia los dueños de los aparatos mencionados. Aquí cabe una aclaración contextual: el umbral de lo que hoy denominamos “obsolescencia programada” era mucho más amplio que en la actualidad, por lo que la tecnología entre los años 40 y 70

tenía una vida útil más extensa que hoy día. Esto significaba que alrededor de las empresas productoras de tecnología ubicadas en los centros económico-tecnológicos del mundo existían filiales ensambladoras o productoras de partes que sostenían un mercado paralelo de la reparación ante posibles desperfectos. El *service*, el técnico, aquel que *se daba maña* y que poseía un *saber hacer* determinado obraba de algún modo como una suerte de *zapatero remendón* tecnológico, capaz de devolver la vida alpreciado aparato gracias a sus conocimientos, muchas veces adquirido fuera de los carriles de la educación formal.

### De la informalidad a la invisibilización

*...Mientras tanto yo tenía un amigo de la infancia que era técnico de televisores y siempre me insistía en que hiciéramos cursos de eso, que se ganaba bien. (Mario Bukin)*

En su libro *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Beatriz Sarlo (1994) hace una exposición detallada del imaginario técnico en la sociedad previa a la consolidación de la radio como medio de comunicación de masas. Luego de situar tal imaginario utilizando como excusa las figuras de dos escritores pertenecientes a clases sociales opuestas (Horacio Quiroga como exponente de cierta aristocracia inquieta y Roberto Arlt como ejemplo de una clase media-baja con aspiraciones inventivas), Sarlo dedica un largo capítulo a recorrer y enumerar las columnas en diarios masivos y las publicaciones específicas referidas a los desarrollos de la radiofonía haciendo hincapié en la condiciones de amateurismo en las cuales el

saber técnico se impartía y se incorporaba. Lo que Sarlo intenta establecer no es sólo una existencia material de ese interés por parte de cierto tipo de lector sino una progresiva inquietud de lo que hoy llamaríamos el segmento de público específico de ese contenido por un avance técnico que ya auguraba sus potencialidades (Sola Pool, 1992).

Estos radioaficionados, precursores de los técnicos que luego se incorporarían al modelo *broadcasting* de la radiofonía, o “pioneros”, como los llama Sarlo, eran, además de un público lector, un sector consumidor de piezas, transistores, cables y demás accesorios lo que denota la existencia de un amplio circuito de repuestos que sostenía el interés, además, como espacio de intercambio de experiencias y consejos (Sarlo, 1994). Este circuito, y en especial esta dimensión congregante, se consolidan con el surgimiento de clubs, encuentros nacionales, regionales y convenciones.

Los pioneros, que de algún modo son los antecesores de los servicios técnicos de radios y televisores, operan en tres sentidos distintos como agentes democratizadores de una tecnología: el primero de ellos se instala en el debate ciencia versus técnica, es decir, sobre cuál de estos dos aspectos permitía la difusión de este tipo de “comunicación sin hilos”. La existencia de publicaciones monotemáticas que situaran su contenido en el plano de los manuales de instrucciones ciertamente vulgarizaban los contenidos científicos en la base del fenómeno radial. Los radioaficionados no eran necesariamente ingenieros. Eran autodidactas, personajes proactivos que, en los inicios de esta vulgarización mezclaban la radiofonía con contenidos para-normales. Esto hacía posible que, en principio, cualquiera pudiese indagarlos por menores de la construcción de su propio aparato de radio, intentar repararlo o comercializar los que pudiese construir. Ahora bien, estos

pioneros no eran sólo lectores de una incipiente clase media, hija de la inmigración, que buscaba prosperar (Sarlo es minuciosa al detallar que había entre ellos integrantes de las elites urbanas). Eran también editores que, en busca de una democratización de un saber-hacer muy puntual -no planteado en esos términos pero sí en esa línea- formaban un sector particular de la edición económica cuya función y efectos podría compararse con los de la llamada *Biblioteca Azul* (Chartier, 1995) que servían “...como material para el aprendizaje de la lectura –en los términos propuestos, un tipo específico de lectura– y son el apoyo de prácticas culturales múltiples, del desciframiento colectivo y pedagógico de la lectura individual, de la memorización al recitado...”.

He aquí, el segundo sentido democratizante. El tercero es, quizás, el resultado de los dos anteriores y la inserción social que hasta el momento tenía la radio: la indiferenciación entre radiodifusión y radioafición<sup>57</sup>, que tornaba inaplicables las categorías estancas de emisor- receptor.

En este punto puede afirmarse que los desarrollos de la tecnología radial aún permitían la existencia en el imaginario de la figura, sino del inventor solitario, al menos de un inventor en conexión con otros capaz de realizar modificaciones más o menos significativas a los aparatos en un nivel de proximidad física. Todavía podía ser un vecino, un pariente, un conocido en contraposición a etapas posteriores donde los desarrolladores de tecnologías e innovaciones pasarían a ser grandes empresas multinacionales en las que la inventiva individual e independiente se perdería en la multitud<sup>58</sup>. También debe agregarse

---

<sup>57</sup>Ver el trabajo de Hernán López Di Nezio en esta misma compilación.

<sup>58</sup>Thompson dirá que “la globalización de la comunicación también ha traído aparejado un proceso estructurado y desigual que ha beneficiado a unos más que a otros,

que este impulso por lo radial sostenido por publicaciones, circuito comercial y grupos de encuentro se extiende a la tecnología del cinematógrafo. Como señala Sarlo, este interés por el cine de aficionados es sustancialmente más caro que el de la radio y por lo tanto más restrictivo y algo más complejo de rastrear en las entrevistas; aunque podría decirse que aquellas menciones que ubican a las proyecciones fuera de lo que habitualmente eran cines habilitan la suposición de un proyector en manos de un entusiasta o una institución anclada en la territorialidad (parroquias, clubes de barrio, sociedades de fomento):

*...E íbamos al cine, de una iglesia San Pedro, que daban tres películas. (Lidia Cappuzzello)*

En su historia sobre el cine pornográfico argentino, el periodista y escritor Hernán Panessi da cuenta de la existencia de cine-clubs donde aficionados y amateurs intercambiaban cintas en formatos súper 8 y 16 mm., que ya eran considerados por sus cultores como “hogareños” (Panessi, 2015).

Por su parte, al reconstruir la evolución técnica de los aparatos receptores, López Di Nezio se esfuerza en señalar el tránsito de las radios a galena (1910-1930), pasando por las válvulas (1940-1960) hasta los transistores. En esta evolución la participación de los técnicos va mermando en relación con el grado de complejidad técnica de los aparatos. Aunque durante décadas persistió la curiosidad amateur o

---

integrando a países con mayor rapidez que a otros”. Si bien es cierto que está haciendo referencia a procesos de integración comunicacional no puede soslayarse que esto es posible en virtud de una concentración de capitales y conglomerados empresariales que excede lo puramente comunicativo y que se da en el plano del capitalismo de posguerra. (Thompson, 1998)

*bricoleur*, como le dirá Sarlo, como se constata en las publicidades de cursos por correspondencia<sup>59</sup>, la masividad e importancia tanto de la radio como de la televisión fue lógicamente desplazando el interés por la cuestión técnica hacia los contenidos propiamente dichos de cada una de los medios de comunicación en desarrollo. Las columnas en los diarios masivos dejaron de enfocarse en las virtudes de la radio para pasar a sus programas, lo mismo que con la radio y la televisión. A este respecto sería prudente, de todos modos, relativizar en parte muchos de los datos que brinda Sarlo en su trabajo. Es cierto que la circulación de información sobre el tema era notable para la poca oferta de emisoras del momento y que el espacio que la prensa escrita le dedicaba puede considerarse hoy desproporcionado sin una correcta valoración del espíritu de época. Pero ciertamente debe circunscribirse este fenómeno a los espacios urbanos, ya que hasta bien entrados los años 40 e incluso los 50, la radio y, obviamente, el cine y la televisión como medios de comunicación, en el espacio rural carecían de relevancia. Por ejemplo:

***-Con respecto a las radios ¿recordás si eran accesibles?***

*-No las podía tener cualquiera. En esa época que yo me acuerdo no la podía tener cualquiera. Yo tenía tíos, hermanos de mi papá que no tenían radio. Otros que vivían en el campo que no sabían ni qué era. Cuando venían a casa escuchaban. (María Teresa)*

---

<sup>59</sup>Aún en la actualidad éstas pueden verse en revistas que reeditan indefinidamente el material de aquellos años (Patoruzú, Aventuras de Isidoro, Hijitus, El Tony). Un detalle no menor es que estas publicaciones estaban y aún están orientadas a un público infante juvenil.

***-¿Cuál fue el primer suceso del que te enteraste por la radio?***

*-No me acuerdo el primer suceso en sí, lo que me acuerdo es que la primera vez que escuché la radio fue en la casa de mis tíos, que escuché la quiniela.*

***-¿Vos no tenías, no?***

*-No, yo vivía en Chilivcoy, en el campo que está a un par de kilómetros de la ciudad. (Saúl Henry Luján)*

Con esto no se hace más que poner de manifiesto que el técnico de reparaciones, el *service*, como el *bricoleur*, el inventor de barrio, el entusiasta, son personajes sociales de las grandes ciudades. Y de hilarse más fino, podría afirmarse que sólo de aquellas metrópolis con una vida comercial intensa (Buenos Aires, Rosario, Córdoba). También podemos decir, como se ha sugerido antes, que son figuras asociadas a las clases medias ya que incluso los habitantes de la ciudad perteneciente a las clases postergadas carecieron, hasta bien entrada la edad de oro de la radiofonía, de aparatos propios, incluso a pesar de la venta en cuotas que Sarlo y López Di Nezio en más de una oportunidad destacan:

***-Cuando eran chicos, ¿los vecinos venían a su casa para escuchar la radio?***

*-Cuando éramos chicos en mi casa se juntaban para escuchar la radio, escuchaban boxeo, para eso se juntaban. (Delfina Arredondo)*

### **La profesionalización invisibilizada**

El afianzamiento de los distintos medios de comunicación audiovisual, sumado a los procesos de globalización del capital transnacional, permitió la instalación en el país de filiales de las grandes empresas de Europa y los Estados Unidos, que comenzaron a cons-



truir y/o a ensamblar aquí parte de su producción. Esto requirió mano de obra calificada lo que se da en paralelo con la creación, en 1959, del Consejo Nacional de Educación Técnica (CONET), una consecuencia directa de las políticas educativas tendientes a llevar a cabo la industrialización liviana que se propuso el peronismo en las décadas de los '40 y '50. De este modo, los conocimientos técnicos propios de aquel grupo de amateurs (o de los ingenieros con los que disputaban saberes) se institucionalizan en pos de una educación para el trabajo, y permiten el acceso a nuevos trabajos y a la producción social de nuevos productos relacionados con la comunicación y el ocio:

*-Trabajaba en una fábrica de combinados estereofónicos.*

***-¿Qué es un combinado estereofónico?***

*-Era un... cómo te puedo explicar... un centro musical, con bafles. Un tocadiscos con radio. Fue antes de conocer a mi señora, yo la conocí en el '61 así que fue por el '58, '59. Era un mueble con un bafle a cada lado y en el medio un tocadiscos y una radio con AM porque no había FM. Y en algunos equipos se le ponía onda corta. ¿Sabés que es onda corta? Agarraba radios internacionales y por ahí hasta agarrabas la BBC de Londres. Y los muebles eran de madera, lustrados. ¿Sabés qué le poníamos a lo último cuando se iban? La insignia de General Electric. Vos comprabas en una casa de artículos para el hogar en una casa pero lo hacíamos nosotros. General Electric lo mandaba a hacer afuera.*

*A mí me mandaron al principio a organizar el depósito. Después medía resistencia y después ensamblaba. La primera vez pensé que me rajaban porque rompí un bafle con un destornillador. Había técnicos que hacían las radios, se hacía todo. (Mario Bukin)*

Esta institucionalización de los saberes técnicos no hizo, sin embargo, que la figura del técnico recuperase en el imaginario popular el carácter que le atribuía Sarlo al periodo de los años 20, sino todo lo contrario. La importancia de la radio, la televisión y el cine (y los otros medios derivados: tocadiscos, wincofonos, radios portátiles o “spikas”, magazines) en la vida cotidiana de las personas eclipsó por completo todo lo que había detrás. El locutor, la actriz, el cantante, la presentadora y nada más. El emisor, el contenido y el aparato receptor junto a la audiencia sin ningún intermediario. Salvo hasta el momento en que alguno de ellos dejara de funcionar. Es en esa misma época en que comienza a volverse una práctica comercial habitual ofrecer garantía de cambio por mal funcionamiento o lo que hoy llamamos “servicio posventa”. También aparecen, en la misma época, los servicios técnicos oficiales (siempre en las grandes ciudades), que buscaban capitalizar su acceso a piezas de repuesto originales propias de las tecnologías privativas ya extendidas a nivel mundial.

## Conclusiones

En el transcurso de este trabajo se ha intentado dar cuenta de la instalación de una imaginación técnica puesta en acto, de un *saber-hacer*, una *tecné* que fue desde el mero tanteo y el seguimiento paso a paso del manual hacia la instauración de una educación formalizada. Entre uno y otro pasaron décadas. Se han omitido aquí los datos socio económicos del peronismo que impactaron en la matriz productiva del Estado y apuntalaron la masificación de radio, cine y televisión y, por ende, a las prácticas que se ha intentado describir. No obstante se considera que lo dicho permite una aproximación inicial a lo que es una mención al pasar en el cúmulo de entrevistas realizadas a los fines del presente opúsculo: la presencia nebulosa y esquiva del *técnico* en la historia de los medios de comunicación argentinos.

## | CAPÍTULO 12 |

### **Un híbrido audio-visual: del cine y la radio a la televisión**

Anahí Alberico (2013)

El presente trabajo se propone analizar el surgimiento de la televisión en Argentina en la década de los '50 y su consolidación en la década de los '60, como un medio innovador e indefinido para entonces que copió y se apropió de formatos y contenidos afianzados en otros medios de comunicación y premiados por la audiencia, en busca de su propia identidad y de su público.

La llegada de la televisión modificó las prácticas y los modos de informarse y entretenerse de la sociedad argentina, que a través de su uso terminó por consolidarla como el medio “predilecto” de los argentinos. Esto sumado a las estrategias del medio por afianzar sus formatos definiendo sus objetivos desplazó a los medios dominantes por entonces, como la radio y el cine hasta la década de los '50.

Las producciones, formatos y contenidos que comienzan –como prueba y error- a proyectarse por la televisión son en su mayoría provenientes de la radio, tanto en carácter de entretenimiento como de información, y algunos de ellos, como el radioteatro (teleteatro), terminó por resultar apropiado como un género exclusivo de la televisión. Mientras que del cine no sólo va a ganar la primacía del espacio físico, desplazando el uso del entretenimiento audiovisual del espacio público al privado, sino que también se apropia del contenido informativo en material fílmico -imagen en movimiento- que para dicha época pertenecía al cine nacional.

Las problemáticas planteadas surgieron de la lectura analítica de las entrevistas o “biografías tecnológicas” realizadas a personas argentinas de 65 a 82 años en mayo de 2013 por los estudiantes de Historia de los Medios y Sistemas de Comunicación, que se tomarán como referencia y corpus de análisis. A partir de estos testimonios orales, analizaremos el nacimiento y consolidación de la televisión argentina en la década de los ‘50 y ‘60, y ésta reemplazó y desplazó a otros medios, como la radio y el cine, en materia de entretenimiento e información.

### **Usos: la imagen en el espacio privado**

Como ocurrió en los primeros años de la mayoría de los medios – por ejemplo, en la década de los ‘30 con la radio-, no fue fácil el acceso y la compra del primer televisor. La televisión, además, se diferenció de la radio por la imposibilidad de fabricar aparatos caseros, como realizaban comúnmente los radioaficionados<sup>60</sup>. Así, en los ‘50, la primera década de la televisión argentina, eran muy pocas las familias que tenían un aparato receptor en sus casas, aunque la mayoría de los entrevistados recuerdan a algún vecino pionero en poseer el aparato, al que así accedían familiares y el resto del barrio, reunidos alrededor del televisor para poder ver las primeras transmisiones:

*Primero la TV acá en el barrio la tenía una sola persona... la señora sacaba la TV a la puerta y estaba todo el barrio en la vereda mirando la televisión. Ella era la única que tenía televisión en el barrio y nos juntábamos todos a ver la televisión. (Oscar Schombroun)*

---

<sup>60</sup>Sobre esta figura de los fabricantes amateur se recomienda la lectura del capítulo de Gustavo Zanella en esta misma compilación.

*Alrededor del '62 había una familia italiana en el barrio que se compró un televisor y todos decíamos ¡Uy, tiene televisor!...Y era todos los sábados a la tarde ir a la casa de esta gente a ver televisión. Para mí era como ir al cine. (María Carmen Arroyo)*

Estos testimonios dan cuenta del encuentro que implicaba ver televisión en las primeras décadas de su llegada al país, por la dificultad de acceder a un aparato propio, y también de la sorpresa y emoción que provocaba poder ver las imágenes en movimiento en la cercanía del espacio cotidiano: ya no en el cine, sino en la propia casa o en la de un vecino. La televisión es todo un acontecimiento, aun fuera de la rutina, y que como afirma Mirta Varela (2005: 55), es para este entonces un espectáculo regulado, con programación discontinua, que se va a ver fuera del hogar, en encuentros o salidas, como lo atestiguan las entrevistas.

La gran transformación se produce con el cambio de década, es en los años 60 cuando la mayoría de las familias argentinas pueden comprar su primer televisor. Aunque las producciones audiovisuales en blanco y negro no eran algo novedoso, dado que el cine era para aquel entonces un medio de masas consolidado y de gran acceso por sus bajos costos y las películas continuadas, que representaba un lugar de entretenimiento para toda la familia como se demuestra en las entrevistas:

*-En la matiné de los domingos eran tres funciones, en matiné después de almorzar, tipo 12, 12 y media, hasta las 4 de la tarde esa era una familiar que era ya para personas adultas...empezaba a las 6 de la tarde y después estaba la función de la noche. Nosotros íbamos a la matiné*

***-¿Era cara la entrada?***

*-Cincuenta centavos... yo tenía ocho años, sería en el año cincuenta. (Alba Nora Rocchi)*

La televisión tensiona la idea de entretenimiento en el espacio público, entendiendo lo público como aquello que es de interés común por la sociedad, abiertamente colectivo, lo que implicaba una salida, un encuentro por fuera del hogar. La televisión va a instaurar el entretenimiento en el espacio privado del hogar. “¿Quién, pudiendo contemplar una película, una audición, una obra teatral, una película desde su casa, se trasladaría al cine, al teatro o a la radio?” (Varela, 2005: 9), se planteaban con el nacimiento de la televisión las estrellas del cine y el teatro. La televisión no terminó con la radio y el cine como se temía, pero produjo cambios en su apropiación y usos, así como también modificó la cantidad de oyentes y espectadores. Octavio Getino expresa la competencia que la televisión implicó para el cine nacional, esto se tradujo en una disminución drástica del número de salas y de espectadores, y en consecuencia, de los volúmenes de producción (Getino, 1999: 228).

Los usos de esta nueva televisión consolidada ya en el seno familiar, se asemejan más a los de la radio, que era escuchada por toda la familia, que tal vez contaba con un solo aparato, que al uso del cine. Ya que como marcamos anteriormente, la televisión lleva el entretenimiento audiovisual a la comodidad del hogar, desplazando al cine en esta función. García Canclini entiende la lógica de la preferencia de la proyección hogareña frente a “la travesía por la ciudad” aunque el cine fuera una buena excusa para salir de la casa a la ciudad, pero expresa: “El cine –lugar de tematización de lo urbano- se convierte en un impulso para replegarse en la privacidad doméstica, indica un cambio radical en las relaciones entre cine y vida pública” (García Canclini, 1995: 134). Así como también entre cine y espectador, producido por la nueva relación: televisión y televidente. Esto se ve reflejado cuando

un entrevistado comenta sobre los cambios que la televisión produce en la época, que lejos de estimular una salida y un espacio de encuentro, la televisión estimula el encierro y la sociabilidad restringida en la intimidad de la pareja o la familia:

*Era el gran entretenimiento de la gente. Ya nadie iba a ningún lado para ver la tele. Era: “Me voy apurado a casa porque voy a ver el programa tal”. Cambió totalmente el ritmo de vida, ya era todo distinto... (Rubén A. Honig)*

*...Los padres no dejaban salir a los chicos, y los entraban a mirar televisión, o sea, la caja boba (término peyorativo en referencia a la televisión) ya te enclaustraba en tu casa... Con la llegada de la tele mermó la parte social de la calle, la tele lo que hizo fue juntar a la gente en la casa, y era entretenida... (Jorge Negreira)*

La televisión marca lo que Flichy (1993) llama un *repliegue hacia lo doméstico*: es un atractivo para quedarse en casa, frente a los entretenimientos visuales como el cine, el teatro (también toma mucho de este arte), el circo, etcétera, que se encontraban fuera del hogar, ahora pueden verse desde la comodidad del living o el comedor de la casa y mantener unida a la familia. Es decir que la televisión nace -como reflejan muchas publicidades de la época- promocionando valores relacionados con la familia y el ámbito privado, ya que la futura masividad del medio y su mayor acceso permite una domesticación de éste y una recepción íntima desde el seno familiar. Y es justamente a este público al que la televisión se dirige en un primer momento y a quien quiere conquistar, lo que queda expresado en sus contenidos calificados de inocentes e ingenuos: telenovelas, programas infantiles y deportivos, para las distintas generaciones y gustos de una misma familia.

En estas primeras décadas el televisor marca un tiempo y un espacio en los usos de los espectadores. El tiempo en referencia con su programación discontinua -en sus comienzos Canal 7 transmitía cinco horas diarias, de 16 a 19, y de 21 a 23 (Ulanovsky, Itkin y Sirvén, 2006: 15)-, que generaba horarios rituales en los televidentes pendientes de la programación: *La pandilla Marilyn* a la tarde en el horario de la merienda, y las telenovelas como *La Familia Gesa*, a la noche después de cenar. Había un espacio -además del seno familiar del hogar- físico y específico para aquel toско y gran aparato, que como ya mencionamos comúnmente se ubicaba en el living o en el comedor, lugares predilectos y destinados para ello, ya que requiere a todos sentados frente a la pantalla demandando plena atención, como en el cine, (donde el contexto de la sala oscura favorece la concentración de la visión) y a diferencia de la radio, que desprovista de imágenes, posibilita un consumo más prolongado que requiere menor atención, pero mayor imaginación, como atestiguan algunos entrevistados:

*...La radio estaba prendida y cada uno hacía sus cosas, capaz mi mamá se ponía a hacer la comida o a preparar la ropa para el lunes, planchando, lavando. La radio te acompañaba en el ambiente, en el sonido.* (Rubén A. Honig)

*La radio sí, se prendía y se quedaba como compañía...* (Beatriz María Moa)

La radio representa(ba) compañía mientras se realizaban otras actividades. La televisión, y su imagen en movimiento (aunque todavía en blanco y negro), por el contrario, requieren una dedicación mayor, un nuevo uso y entretenimiento: *mirar televisión*. El televisor hipnotiza, atrapa al televidente al punto de no poder hacer nada más que sentarse y mirar la pantalla:



*-¿Y con la tele?*

*-Ya te tenías que sentarte a ver. Es lo que te digo el gran cambio fue ese. Vos si tenías que hacer cosas ponías la radio de fondo, digamos que te entretuviera el oído. Con la tele no podés, tenés que sentarte a mirar la pantalla. (Rubén A. Honig)*

### **Contenidos: la televisión en busca de una identidad**

Después de la inauguración formal, Canal 7 comienza su programación regular el 4 de noviembre de 1951, en medio de una transición donde intenta definir sus objetivos como medio a través de sus contenidos, aprendiendo en la prueba de imágenes y sonidos, e intentando diferenciarse del cine, el teatro y la radio (Ulanovsky, Itkin y Sirvén, 2006: 8). Aunque va a ser gracias a los formatos y contenidos convertidos en éxito por un público masivo de estos medios –el cine y la radio– que atravesaban, hasta la irrupción de la televisión, su época dorada.

La televisión no nace como un medio innovador y original, sino que, aprovechándose de la aceptación de estos géneros por parte del público y de las crisis que comienzan a atravesar los medios debido al nacimiento de nuevas formas de consumo audiovisual, va a apropiarse de algunas narrativas de carácter genérico propias de la producción fílmica y radial (Getino, 1999: 205).

El entretenimiento se constituye en el principal objetivo de la televisión, y desplaza en esto, como ya mencionamos, al cine, ya que como afirma Getino, mientras que el consumo de películas en salas de cine y el número de espectadores en las mismas tiende a reducirse, el de la televisión aumenta, estimándose en más de dos horas diarias promedio por persona en la permanencia ante dicho medio (Getino,

1999: 193). También desplaza a la radio, que era para entonces el medio de entretenimiento por antonomasia, debido a sus contenidos, de los cuales la televisión va a incorporar especialmente los programas infantiles, lúdicos, y el melodrama o novela.

Otra característica en la definición de este naciente medio es el carácter informativo, que en principio va a copiar y divulgar las mismas noticias que transmitía la radio, con el plus de las imágenes que según algunos entrevistados otorgaba a las noticias mayor credibilidad, y luego imitando a los noticieros cinematográficos emitidos al principio o en el intervalo de las funciones continuadas. En ese sentido, la televisión da continuidad a esa función informativa audiovisual que se había iniciado en las salas.

### **Telenovela, infantiles, deportivos y concursos: la TV entretiene**

En un principio, la televisión, como ya mencionamos, copia los éxitos de la radio consagrados por el público adulto y masculino con transmisiones deportivas. El domingo 18 de noviembre se televisa, auspiciado por YPF, un partido de fútbol de San Lorenzo contra River (Ulanovsky, Itkin y Sirvén, 2006: 16). Los partidos de fútbol los domingos y noticias deportivas los días de la semana a las 20 marcaban un ritual masculino televisado.

*Cuando vino la televisión blanco y negro, no lo teníamos nosotros pero íbamos al bar... Cuando había algún partido, había que ir temprano y no levantarse de la mesa. (Francisco Herrera)*

*Los domingos después del almuerzo mirábamos partidos siempre. (Aníbal Salomón)*

Los programas infantiles ocupaban, en esa programación discontinua, el horario de la merienda y la salida del colegio, entre las 16 y 17. *La pandilla Marilyn*, un programa conocido de la radio, se retransmitió por televisión ganándose a los pequeños televidentes y su espacio en las tardes de la década de los '50.

*Escuchábamos una audición que se llamaba, esperate, que era auspiciada por Toddy, fue muy conocida en Córdoba, era una audición de chicos muy conocida... La pandilla Marilyn. Estaba los domingos a la mañana tipo diez de la mañana, entonces todos escuchábamos La Pandilla Marilyn, y ahí se cantaba, había canciones, había versos. (Alba Nora Rocchi)*

Las tardes también se disputaban a un público femenino seguidoras de los teleteatros, un género que devenía de la programación radial con el radioteatro. *La familia Gesa se divierte* -auspiciado por los fabricantes de electrodomésticos General Electric- fue uno de los primeros teleteatros, que a su vez eran transmisiones, en principio radiales y luego televisadas, de obras teatrales puestas en escena en los teatros más importantes de Buenos Aires. Los textos de estas obras estaban cargados de matrices costumbristas preexistentes en los radioteatros, obras teatrales y hasta en los melodramas cinematográficos. Las telecomedias -como se denominaría luego a estas producciones de ficción para televisión- fueron uno de los géneros de mayor pregnancia, porque representaban, como mencionamos anteriormente, los valores familiares, y estaban dirigidos a todo el grupo familiar, aunque fuese a las mujeres a quienes más atraía. *La familia Gesa* y la *Telefamilia* continuaban en la televisión de la década de los cincuenta con las raíces ya establecidas en los radioteatros de éxito rotundo, como *Los Pérez García*, que serán antecedentes de uno de los éxitos en el rubro que marcará la década próxima: *La Familia Falcón*.

*...Después aparecían Los Pérez García, una serie de una familia que estaba todos los días de lunes a viernes, media hora. Contaba la vida de la familia, desde que los hijos eran chicos hasta que crecieron, todo. (Juan Carlos Sambartolomeo)*

Los programas de entretenimiento con participación del público, concursos y premios ya habían probado su eficacia en la radio como *Craneoteca de los Genios* y ahora llegaban a la televisión con su pionero *Tómbola en TV*. El 7 de mayo de 1956 a las 20 comienza un programa que va a ganar rápidamente la aceptación del público: *Odol pregunta*, auspiciado por la marca de dentífrico, que otorgaba 100.000 pesos al ganador. Al año siguiente, otro programa de concursos, *La cabalgata Gillette por los cien mil pesos*, continúa con el éxito del rubro.

*...Teníamos un vecino acá (señala para el lado de la esquina) que contestaba preguntas en Odol e íbamos todos a la vereda a verlo...Y nos juntábamos todos a mirar la televisión, a Miguelito, así se llamaba el que respondía en Odol. (Oscar Schombroun)*

En esta primera década de la televisión fueron muchos los programas que se transmitían simultáneamente por radio y televisión, como también el humorístico de *La Revista Dislocada*. La radio perdió oyentes, pero sus prototipos consagrados nutrieron a la pantalla chica (Ulanovsky, Itkin y Sirvén, 2006: 109). Otra característica de estos contenidos, tanto radiales como televisivos, fue la gran presencia de los auspiciantes que financiaron y bautizaron los programas.

Esta primera televisión nos muestra cómo una programación discontinua, con formatos y contenidos definidos según edad, sexo y gustos del público, crea rituales de recepción en determinado tiempo y espacio: las tardes disputadas entre los teleteatros para las mujeres

y los programas infantiles para los niños a la salida del colegio, los hombres los domingos, y las noches de concursos para toda la familia (Varela, 2005: 70)

### **Nuevas generaciones y géneros**

Con el cambio de década la televisión comienza a masificarse y para ese entonces se produce un salto cualitativo: 650.000 aparatos receptores indican que un 38% de la población ya tenía televisor en su hogar. Por otro lado, una inyección de capitales norteamericanos en la emergencia de nuevos canales privados inicia la competencia al hasta entonces solitario Canal 7. Canal 9 se asocia con la National Broadcasting System (NBC) e inicia sus transmisiones un 9 de junio de 1960, Canal 13 con la Columbia Broadcasting System (CBS) empieza el 1º de octubre del mismo año, y un año más tarde, el 21 de julio de 1961, comienza su transmisión Canal 11 junto con la American Broadcasting Corporation (ABC), las tres grandes cadenas norteamericanas televisivas de radiodifusión.

La programación ahora permanente, y diversificada por el nacimiento de los nuevos medios posibilita una mayor diferenciación de públicos y una amplia cobertura territorial. Algunos contenidos continuán vigentes y otros comienzan en esta etapa junto al origen de una nueva generación, rápidamente captada como público: la juventud.

Esta generación que intenta despegarse de niños y adultos lo hace a través de distintas apropiaciones, como la música. La radio es el medio privilegiado para la transmisión de música, que en sus comienzos lo fue con músicos y orquestas en vivo de música clásica, jazz, folklore y tango, como el mítico programa que simulaba la reproducción de un

salón bailable en el *Glostora Tango Club* –auspiciado por *Glostora*, un fijador para cabellos- que se transmitía a las 20 por Radio El mundo (Ulanovsky *et al.* 2011: 122).

*Los días de semana escuchábamos por ejemplo el *Glostora Tango Club*, que era un programa que estaba en Radio El Mundo, en donde pasaban todo tango, estaba la orquesta de Alfredo De Angelis y algunos invitados.* (Luis Alberto Cuevas)

Si bien en 1958 ya habían iniciado algunos programas musicales destinados a los jóvenes, es en la década de los '60 cuando comienzan los ciclos que le darán forma a este género: *La Escala Musical* y *El Club del Clan* en 1962. Programas musicales de formato norteamericano para jóvenes realizados por jóvenes, con elencos donde se consagran artistas nacionales, como comenta un entrevistado:

*Estaba *El Club del Clan*, todos esos pibes que empezaban a cantar, en esa época estaba Palito Ortega, Violeta Rivas, Leo Dan y qué sé yo cuántos más. Y veías eso porque te entusiasmaba, gente joven era.* (Carlos Alberto García Pereira)

Estos programas promueven la irrupción de la juventud en la pantalla chica como así también como telespectadores, un público que no estaba contemplado en la programación de la primera década de la televisión argentina. A su vez estos programas, dirigidos para un público con vida nocturna, promocionaban los bailes en clubes de barrio donde los grupos y cantantes del programa iban a presentarse. Es decir que, frente al carácter familiar de la televisión y el espacio privado en la recepción del medio, estos ciclos comienzan a diferenciarse de la clásica programación familiar e incentivan la vida social nocturna de los jóvenes:

**-Ahora que vos dijiste que ibas a bailar al Sarmiento y a Independiente, ¿qué música escuchaban? ¿Qué artistas recordás?**

-Uhh, sí, s, (se emociona). Yo lo vi en *Independiente a Sandro* con Los del Fuego... de los de acá vi a todos: Palito Ortega, a los del Club del Clan, Lalo Fransen, Chico Novarro, Los tres Sudamericanos, Los Cinco Latinos... (Jorge Negreira)

El teleteatro seguía funcionando con éxito, pero había transformado su caracterización, mutando en telenovelas o comedias familiares destinadas a toda la familia, incluyendo también roles importantes de jóvenes y adolescentes. *La familia Falcón* nace en 1962 por Canal 13 -auspiciada por el novedoso auto Ford que lleva su nombre- continuando la tradición de los formatos ya avalados por la radio, ponen en escena a una familia “común” que plantea sus problemas actuales manteniendo el tradicional esquema y los valores familiares.

Los niños continúan con su programación exclusiva con mayores ofertas. En la producción nacional Alberto Olmedo encarna al mítico personaje en *Las aventuras del capitán Piluso* en las tardes de Canal 9 a partir de 1960. Pero las producciones norteamericanas, debido a la introducción de capitales extranjeros en los canales privados, ganan protagonismo con el público infantil, como es el caso de *Mr. Ed*, *Bonanza*, *Lassie* y *El Llanero Solitario*, entre otros (Ulanovsky, Itkin y Sirvén, 2006: 219).

*...Empezó el capitán Piluso, que fascinaba a los chicos con Coquito (risas), y era todas las tardes, se había convertido en un clásico, venías de la escuela y te tenías que poner a mirar Piluso y Coquito, era re lindo. La abuela que los llamaba “Piluso, la leche” y bueno, justo era la hora en que tu mamá te daba la leche. (Nélida Beatriz Blanco)*

Finaliza esta década con una televisión masificada en público y con aparatos receptores en casi todos los hogares, donde ya se transformaba en un electrodoméstico más que no podía faltar en el living familiar. La cantidad de canales, las programaciones continuas y la oferta diversificada de programas de todo tipo de género y para públicos heterogéneos convierten a la televisión en un medio popular y con identidad propia. Con sus éxitos consagrados abandona la retransmisión de los programas radiales, y termina por apropiarse de géneros como los radioteatros –convertidos en telenovelas o comedias familiares– los programas de concursos y los infantiles.

### **La televisión también informa**

Desde un principio se pensó a la televisión como un medio exclusivo del entretenimiento, por la distracción y fascinación que provocaban sus imágenes en movimiento en la comodidad del hogar; sin embargo, la televisión tendría un fuerte carácter informativo, que se desarrolló lentamente.

La radio era el medio elegido por la sociedad argentina a la hora de informarse, por su ausencia de costos (más allá del transmisor y en oposición a los diarios) y por su frecuencia, ya que a cada hora anunciaban novedades, a tal punto que los hechos más memorables de la historia reciente argentina son informados a través de la radio, como atestiguan la mayoría de los entrevistados con hechos relevantes, como las muertes de Eva Perón (1952) y Juan Perón (1974), o el último golpe de Estado. Sin embargo, se cree que las imágenes otorgan mayor objetividad y credibilidad a las noticias, por lo que los noticieros televisivos comienzan a tener aceptación del público:



*La televisión era más creíble porque se veía la imagen. A los mejor era más lindo ver un noticiero que escucharlo en la radio, aunque a lo mejor la radio era más completa, la radio fue siempre más completa. (Carlos Alberto García Pereira)*

Pero hasta el momento, uno de los pocos antecedentes de la información en imágenes en la Argentina era el noticiero cinematográfico *Sucesos Argentinos*, que a partir de 1938 se transmitía una vez por semana en el inicio de las películas continuadas de los cines de todo el país.

*En el cine te pasaban el noticiero argentino donde pasaban noticias del país. Se llamaba Sucesos Argentinos, pasaban las cosas más importantes del país, duraba diez minutos. (José)*

Los informativos que se leían en los primeros años de la televisión eran los mismos que transmitía Radio Belgrano, y los recitaba un locutor Daniel Luro frente a una pantalla sin imágenes. Hasta que en el 1954 nace el *Primer Telenoticioso Argentino*, que se transmitía por Canal 7 de lunes a viernes a las 21, y duraba 15 minutos. Las noticias eran presentadas por un locutor acompañado por material fílmico, y cuando no se contaba con material de archivo se apelaba a veces a documentales extranjeros (Ulanovsky, Itkin y Sirvén, 2006).

Con el cambio de década nace una nueva forma de informar en televisión y así comienza a afianzarse el género en la pantalla chica. El 11 de marzo de 1963 se emite la primera edición de *El Reporter Esso* – auspiciado por la petrolera norteamericana-, un noticiero de formato mundial posibilitado por la consolidación de las agencias internacionales de noticias, en este caso la United Press, que proveía las principales noticias otorgándole al noticiero un carácter global.

El 3 de enero de 1966 a las 20 por Canal 13, comienza *Telenoche* un noticiero que significó un avance y una forma novedosa en la producción de noticieros en la Argentina. El noticiero convertía a la noticia en un show informativo que se deslizaba de la política a la nota a color, introduciendo las imágenes de exteriores en vivo, y generando una gran empatía con el público (Varela, 2005: 233).

*El mismo periodismo en vez de ser escrito y oral pasa a ser un periodismo audiovisual y se tiene que expandir, entonces después vienen los noticiosos, las informaciones y todas esas cosas, y ahí sí, es donde ya cambia todo, porque ya tenés informaciones más generales, más información del mundo que abarca todo: política, social, deportivo, cultural, todo. (Jorge Negreira)*

La televisión va a romper también con la exclusividad del cine en la actualidad fílmica, al apropiarse del carácter informativo en imágenes, ya que *Sucesos Argentinos* se emite hasta 1972 cuando los noticieros de la televisión ya ganaron la aceptación y credibilidad del público. Como lo demuestra un entrevistado, el mismo periodismo produce un cambio de estilo, y en correlación a la introducción de las agencias internacionales de noticias, este nuevo noticiero audiovisual ofrece al público una mayor cantidad de material informativo.

## **Reflexiones finales**

La televisión no acaba ni con el cine ni con la radio, como se temía en sus comienzos, pero sí irrumpe con las épocas doradas de mayor esplendor de los años 40 de ambas industrias.

La televisión nace como un híbrido de contenidos radiales que entretenían a las generaciones de los '40, y de contenidos informativos

audiovisuales exclusivos del cine hasta ese entonces. A su vez, la llegada de dicho medio, modifica los usos que hasta entonces la sociedad argentina le otorgaba a otros medio, una fusión del uso doméstico y familiar de la radio, con los usos públicos y colectivos de las producciones audiovisuales tanto cinematográficas como informativas, que correspondía al cine, ahora en la comodidad del hogar.

Es interesante ver cómo, a través de la lectura de las entrevistas, los entrevistados atestiguan el impacto que ocasiona la llegada de la televisión y los peligros que representaba para los conocidos y “viejos” medios como son la radio y el cine.

La televisión desplaza los frecuentes usos del cine y de la radio y se apropia a su vez de sus contenidos, que terminan por consolidarse con la aceptación del público en la pantalla chica. El nuevo público -los televidentes-, cada vez más masivo y diverso, también representa un híbrido entre espectadores y oyentes, que disminuían sus consumos del cine y la radio, respectivamente, en la elección del entretenimiento y la información audiovisual en la comodidad del espacio privado del hogar que brindaba la novedosa televisión.

## | CAPÍTULO 13 |

### **Pautas de consumo de la televisión en el período 1960-1980**

Agostina Valente (2009)

Este trabajo busca conocer la programación y las formas de apropiación de los contenidos de la televisión en Argentina, haciendo referencia a la accesibilidad, el vínculo y la representación que ésta tuvo durante las décadas de los '60, '70 y '80. Para ello se toman como punto de partida los relatos de vida de los adultos mayores que resultaron de las entrevistas realizadas por los participantes del curso de Historia de los Medios y Sistemas de Comunicación en 2009.

Cuando surgió la televisión, fueron pocas las personas que contaban con aparatos receptores en sus hogares y la novedad fue compartida en bares, cafés y las vidrieras de Buenos Aires, y así sería por un buen tiempo, entre un público que hasta entonces había sido esencialmente radioescucha. La televisión tardaría muchos años en desplazar a la radio en la vida cotidiana:

*...cuando la televisión salió eran muy pocos los que las tenían en principio, ¿viste? Cuando recién salió, uno salía a mirar la televisión en las vidrieras, en las casas donde promocionaban las ventas de televisores, ponían montones de televisores, ponían algún programa y la gente se agolpaba ahí. Lo mismo cuando transmitían un partido de fútbol, era una pasión. (Elsa Lavena)*

A comienzos de los sesenta se produjo la mayor expansión de la televisión en Buenos Aires, sólo se veía en la ciudad y las audiencias del

interior del país exigirían una construcción paralela, dado que llegaba con más retraso y las personas lo que hacían era imaginarse como era el medio por los relatos orales de quienes viajaban a Buenos Aires.

*...Un televisor en esa época era carísimo. Yo me acuerdo cuando vivía en Entre Ríos nadie tenía televisor; por ahí había un comentario de que alguien tenía y querías ver cómo era, porque no se podía comprar. (Jorge Gómez)*

*...yo me casé en el '57 y en el '59 compramos la primer televisión, justo cuando nace mi hija. También teníamos un combinado que nos había regalado el nono. La tele se la compramos a un conocido del abuelo en Noblex porque él le clasificaba las cartas y se las hacía llegar más rápido entonces como favor nos consiguió más barato el televisor. Nos costó \$19.500 con antena y todo, vino un técnico de Noblex a colocarlo a casa, me acuerdo. (Alicia Leonor Campi)*

Los '60 fueron la gloria para la televisión privada, que requería de ciertas condiciones que se fusionaron en este período: emisoras, capacidad industrial para producir miles y miles de aparatos, y capacidad económica de la gente para comprarlos. El gran salto de la televisión argentina se produjo entre junio de 1960 y julio de 1961, con la inauguración de tres canales: el 9, el 11 y el 13.

## **Programación**

La oferta televisiva de los sesenta saturó la pantalla. En 1961 se estrenaron 67 series; cerca de la mitad de la programación eran enlatados extranjeros. Se amplió el horario de transmisión, se estabilizó la grilla a un horario o programa y se consolidó la organización en base a géneros, telenovelas, musicales, comedias, programas de preguntas

y respuestas, films, series y dibujos animados, entre otros. Se trató de una época de gran expansión del medio basada en una programación diversificada.

*...Yo miraba generalmente a la noche informativos, siempre me gustaron, pero no me enganchaba con novelas, bah... me acuerdo de una, "El amor tiene cara de mujer"<sup>61</sup>. Era a la noche y esa si la miraba con mi marido. Y después veía "Buenas tardes, mucho gusto"<sup>62</sup>, ese lo veía porque aprendí muchas cosas ahí. (Angélica Emilia Inés Gilio)*

Cada canal intentaba imponer su identidad en las imágenes con el fin de capturar la mayor cantidad de audiencia, ya que para este período los cuatro canales estaban en continua competencia; en ese contexto surgieron las mediciones de audiencias. Mirta Varela lo explica en *La televisión criolla*:

La programación "familiar" ocupó las franjas nobles del horario televisivo en un momento en que la existencia del segundo televisor no era la norma y donde, en consecuencia, la identidad de los canales no podía basarse en una fragmentación que dispersara al público, sino que debía atraer y aglutinar la mayor cantidad y diversidad de audiencia posible... (Varela, 2005: 133)

En la programación se destacaban *Las Obras Maestras del Terror*, de Narciso Ibáñez Menta, los programas de humor de Pepe Biondi, los ci-

<sup>61</sup>"El amor tiene cara de mujer"; telenovela argentina, 1964-1971, por canal 13. En 1965 recibió dos premios Martín Fierro, por mejor teleteatro y mejor actor.

<sup>62</sup>"Buenas tardes, mucho gusto", 1961, programa destinado a amas de casa, producido por la revista "Mucho gusto", conducido por Anna María Muchonik

culos musicales juveniles como *El Club del Clan*<sup>63</sup>, las telenovelas *El amor tiene cara de mujer*, *La Familia Falcón*<sup>64</sup>, los *Sábados Circulares*, de Nicolás Pipo Mancera, que dan inicio al auge de los programas ómnibus (de cinco o seis horas de duración), y las series americanas como *Bonanza*, *el Súper Agente 86*, *Lassie*, *Los tres chiflados*. Eran programas que buscaban la atracción de un público de masas.

En 1969 dos hechos se suscitaron en la pantalla de todos los hogares, negocios y cafés del país. Primero, el Cordobazo, un acontecimiento político frente al cual la televisión ocupó un lugar importante en la construcción de las imágenes. Segundo, la llegada del hombre a la Luna:

*Sí, sí el día que el hombre llegaba a la Luna, que se transmitió todo, vos te asomabas por la ventana y no veías un alma en la calle. Todo el mundo estaba mirando eso, y al día siguiente todo el mundo lo comentaba.* (An-gélica Emilia Inés Gilio)

## Vínculo y representación

La televisión del sesenta se veía de manera lineal, elegían un programa para mirarlo de principio a fin, no tenían control remoto y menos la cultura del zapping. Era un ritual que se compartía en familia o con amigos, porque como muchos no podían acceder se juntaban en las casas alrededor de esa pantalla que exigía completa atención.

---

<sup>63</sup>Fue un programa de televisión argentina que reunía a un grupo de cantantes beat-pop que cantaban en español y lograron una enorme difusión popular. Entre ellos estaban Palito Ortega, Violeta Rivas, Johnny Tedesco y Chico Novarro.

<sup>64</sup>Prototipo de la clase media porteña, pone en escena una familia como todas, que dialoga sobre la actualidad económica o social.

*...Ah, era una risa, primero iba yo a la casa de los que tenían, aquellos familiares que tuvieron antes televisión, y... nos juntábamos a comer pizza, viste, mientras mirábamos la televisión... (Catalina Milanovich)*

Para esta época este medio tenía una fuerte influencia sobre los receptores; tal es así que se consideraba que estos eran absolutamente pasivos, tomaban y consumían todo lo que el medio les daba sin cuestionamientos.

El medio televisivo en este período va a estar en una incesante disputa por el desplazamiento de la radio y el cine del centro de la escena masiva, por medio de tres mecanismos convergentes, va a decir Mirta Varela: “La puesta en escena del nuevo estrellato, la expansión de giros lingüísticos y la expropiación casi pedagógica de las lógicas de producción no visibles para el público”.

Para finales del ‘60 esa inminente lucha se termina, ya que el medio logra articular la publicidad, la industria discográfica, la radio y una parte del cine comercial. La televisión se convierte en la fachada de la modernización, que ya no podía seguir ignorándose.

## **La televisión de los ‘70**

Es una televisión que siempre está presente, deja de ser un acontecimiento extravagante y se convierte en una situación de la vida cotidiana. Se torna más banal; representa un consumo por diversión. Mirta Varela afirma que se pasa de una televisión discontinua al continuo ininterrumpido de imágenes.

Cada año fueron más las familias que pudieron acceder y comprarse su televisor, o hasta cambiar el primero que tenían. Por esto la programación se fue abriendo hacia clases de menores recursos



que componían una audiencia aún no explotada. Así surgieron ciclos como *Los Campanelli*<sup>65</sup>, que mostraban la vida y las costumbres de una familia humilde.

A propósito del público, esta clase de programas fueron y siguen pensados, como señala el libro *Estamos en el aire*, de Carlos Ulanovsky, Silvia Itkin y Pablo Sirvén (2006), a “tener impacto en el gran público”. Son banderas de una televisión de gran repercusión popular y efecto inmediato en audiencias masivas, con temáticas que por lo general hablan de ellas y con su propio lenguaje.

Entrando en la década de los ‘70 las finanzas ya no eran florecientes como en los ‘60 y se produce, a dos días de asumir el General Perón por tercera vez al poder, un duro golpe al modelo de la televisión privada, el 10 de octubre de 1973, por el vencimiento y caducidad de las licencias de los canales 9, 11 y 13, las cuales se decide no renovar.

Comenzaba así un ambiguo y tenso período de transición. El Estado tomó los canales y colocó al frente de ellos a interventores, y se inició una fuerte discusión sobre el manejo de los medios.

En 1976 se produjo el golpe de Estado y comenzó el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional. Nuevos interventores, esta vez militares, llegaron a los canales y elaboraron nuevas listas negras. Muchos autores debieron escribir con seudónimos y apareció la figura del “asesor literario”, encargado de chequear los libros de los programas que se iban a emitir para controlar su contenido. “Los ejecutivos privados de los canales siguieron teniendo el control total de las áreas

---

<sup>65</sup>Todos los domingos, y durante varias temporadas bendecidas por generosas mediciones de audiencia, *Los Campanelli* primero y *Los Benvenuto* más tarde culminaban sus episodios televisivos sentados en torno de una larga mesa servida con pastas.

administrativas y financieras de sus compañías” (Sirvén, 1998), mientras que los interventores se encargaban de la programación artística y de los noticieros.

*No, no había ninguna diferencia, no se sabía nada en la tele. Yo sinceramente no sabía nada de nada. Vivíamos en el limbo. Me acuerdo que Ornella Vanoni<sup>66</sup> decía que acá se mataba gente y con mamá decíamos que porque no se calla esa tana asquerosa de las mentiras que está diciendo. Y ella sabía desde Europa las cosas que pasaban acá y nosotros no. Sabíamos que las cosas no estaban bien en el mundial 78 y rezábamos para que no pasara nada pero no me imaginaba que iba a ser este masacre que fue después. (Alicia Leonor Campi)*

### Programación del peronismo y la dictadura

Durante el peronismo prevalecieron los teleteatros de gran audiencia, como *Rolando Rivas, taxista* (13), *Pobre Diabla* (13), *Me llaman Gorrión* (9), y entre los humorísticos *Dígale sí a Tato* (13) y *Polémica en el bar* (11). Pero ya durante 1974 comenzaron a repetir con más intensidad películas y tapes ya vistos.

Cuando falleció el general Perón, mantenían una cámara fija sobre el ataúd, ante el cual desfilaban personajes de la política y el pueblo, sin interrupciones comerciales ni cierres de transmisión. A partir de aquí el uso de la cadena nacional se convirtió en un habitué, tanto para los mensajes presidenciales como para transmitir los campeonatos “Evita”.

---

<sup>66</sup>Cantante de música melódica y actriz italiana, una de sus intérpretes de música ligera más reconocida internacionalmente.

La crisis de orientación y audiencia comienza a recorrer la programación regular, se produjeron levantamientos de ciclos y cambios de horario sin avisos. Como señala Sirven (1998), “los índices de audiencia revelan una progresiva disminución del encendido. Crece el número de viejas películas y series en pantalla, disminuye la publicidad y los canales comienzan a recibir intensos y frecuentes auxilios financieros por parte de Hacienda”.

En la noche del 23 de marzo de 1976, Isabel Perón fue depuesta por las fuerzas armadas y la televisión se dispuso para recibir a sus nuevas autoridades. Si el peronismo había oscurecido el panorama televisivo, la dictadura no se quedó atrás y completó la tarea.

Los noticieros y la propaganda oficial se convirtieron en la misma cosa y las listas negras dejaron fuera a un centenar de figuras famosas y libretistas. El fútbol se convertía en el principal tema informativo, las notas turísticas y superficiales permitían esconder lo que realmente estaba pasando.

*No, en ese tiempo no se hablaba tanto de política. Eran más propagandas así, comerciales. Que promocionaban desde la gomina hasta qué sé yo, todo. Las compras que podías hacer para tu casa, esas cosas. Pero no, programas políticos y eso no tengo recuerdo.* (Elsa Lavena)

La ceremonia de entrega del Martín Fierro se realizó casi en secreto, sin televisación y con escasa repercusión en los medios gráficos. Numerosos periodistas del medio recibieron también presiones y censura.

Para 1978 se creó la expectativa de ver el Mundial en colores. No obstante, si bien se transmitió a color para el exterior, son pocos los que lo podían ver en nuestro país, ya que los aparatos no estaban preparados para esto.

## Los '80

En las pantallas nada nuevo: continuaron viejas series enlatadas, como *Bonanza* y *Súper agente 86*, noticieros televisivos que mantuvieron su obsesión por lo deportivo y policial, evadiendo los temas políticos, económicos y sociales.

El 1º de mayo de 1980 el viejo Canal 7 se transformó en "ATC" (Argentina Televisora Color) e inició finalmente las transmisiones a color. Luego se fueron uniendo las demás emisoras, siendo canal 11 el último en adoptar el color por su situación económica.

El acceso a los nuevos televisores es el tema de todos los negocios y charlas de café. Todos querían tener el nuevo descubrimiento:

*No, no. Después compramos. Pero te quiero decir que fue una cosa muy... en ese tiempo en las vidrieras de esas casas, la gente miraba televisión a color, porque en las casas eran en blanco y negro todavía. Porque todo costaba mucho, no es como ahora que hay facilidades para comprar enseguida todo. Pero fue muy lindo ese pase (...) No, no... no sé si no hubo un canje o una cosa así. No teníamos dos televisores. (Elsa Lavena)*

*...Pinki transmitió ese programa "argentina televisión a color" y muestran la bandera de argentina. Ahí sí que cambio todo se veía más lindo, daba gusto verla. (José Ferreño)*

La televisión del "Proceso" llegaba a su fin, tras ocho años de cerrada censura, donde prevaleció el poco encendido y las novedades en la pantalla.

La pantalla del '83 presentaría mayor libertad temática, conceptual y los tabú sobre ciertos temas cayeron poco a poco, aunque algunos resabios autoritarios no se extinguieron. El gobierno radical tuvo

durante varios años los más importantes medios de comunicación en sus manos, pero nunca supo hacerlos enteramente suyos. No pudieron instrumentar una política de comunicación que les diera su presencia.

En estos años también empieza la televisión por cable, que permite ver sin interferencias, y una disminución de cortes publicitarios. Llega Cablevisión, para brindar al público una programación modernizada, y obligar a los canales de aire a generar nuevos y mejores contenidos.

La televisión de los '80 va a plantear grandes transformaciones, se empieza a romper la recepción lineal y pasiva. Se descentraliza y moviliza la programación, terminan las largas temporadas de programas, los presupuestos se tornan más ajustados y surge una nueva modalidad de “ver” la televisión.

Se prepara el camino hacia un cambio drástico de consumo y rapidez, donde el televidente se ve obligado a replantearse su forma de ver televisión.

Con el retorno de la democracia se renovaron los formatos y lenguajes, surgen nuevos programas con aires frescos y un tratamiento directo de la información. Como fueron *Semanario insólito* o *Cable a tierra*, de *La noticia rebelde*, de Carlos Abrevaya, Jorge Guinzburg, Adolfo Castello, Raúl Becerra y el novato Nicolás Repeto, que se posicionaron en forma destacada. *El Monitor Argentino* de Roberto Cenderelli, conducido por la dupla Martín Caparrós y Tomás Eloy Martínez, y *El Galpón de la Memoria*, censurado en su segunda emisión por el Comité Federal de Radiodifusión (COMFER) en 1987, mostraron el grado de creatividad y madurez que el medio podía alcanzar.

Se vuelve necesario replantearse, reflexionar y opinar sobre el pasado reciente que los acompañaba, por eso es que surgen programas

como *Nosotros y los miedos*<sup>67</sup>, que planteaba la construcción de un verosímil más sólido, *Historia de un trepador y Contracara*.

## Conclusiones

Tres décadas de grandes cambios se produjeron en la televisión argentina, cada uno con su condimento extra. En todos los casos tendió a ser pensada como un instrumento sujeto al control de quien la utilizara, maleable de acuerdo a los objetivos que se le fijaran.

La televisión continuamente exigió un lenguaje y forma de verla, pero no siempre fue de la manera que requería. En el transcurso de los años los usos y vinculaciones fueron mutando según las exigencias de cada televidente y los sucesos del país.

Hoy frente a la gran oferta tecnológica cuesta mucho pensar cómo los adultos mayores vivieron con desconcierto y algarabía los grandes descubrimientos, el televisor blanco y negro y a color, el cable y porque no el control remoto.

Cabe preguntarse y reflexionar acerca de quién ha hecho a quién, ¿fue la mente del hombre la creadora de la televisión actual o la televisión la creadora de las necesidades del hombre? El control remoto puso de manifiesto la insaciabilidad que otorga la abundancia, el consumo masivo de la nada y el todo a la vez y la necesidad de más que satisface menos.

Una constante prevalece en la mayoría de los testimonios: lo que era transmitido por televisión era lo que sucedía, de lo contrario, no

---

<sup>67</sup> Telenovela unitaria emitida originalmente por Canal 9. Presenta temas y tratamientos diversos, que no estaban presentes en ese momento en la televisión nacional. “Nosotros y los miedos” debió resistir varios intentos de censura, en una época en la que la dictadura se estaba desmembrando.

existía. Poderosa herramienta creadora de opinión y disputada por los manipuladores de la historia, pues puede transformar una guerra en una disputa, y una manifestación de cinco personas, con un plano corto, puede llegar a ser un intento de golpe de Estado. Como toda herramienta, siempre depende de las manos que hagan uso de ella.

## | CAPÍTULO 14 |

### **La TV como novedad tecnológica: prácticas sociales en la Argentina de los '50 y '60**

Florencia Aquino (2015)

Las nuevas tecnologías juegan un papel importante en la cultura actual y no podríamos pensar en un mundo sin ellas. Generan nuevos hábitos, cambian nuestras prácticas sociales y transforman así nuestra manera de relacionarnos con el mundo y con los demás.

En la Argentina, hasta finales de la década de los años 50, la mayoría de los hogares contaban sólo con la presencia de la prensa escrita o de la radio. Esta última fue la principal forma de informarse y entretenerse en aquella época, al ser capaz de aglutinar a personas tanto en espacios públicos como en privados. Esa primacía de la radio va a ir desplazándose paulatinamente hacia otra tecnología que aparece a principios del '50: la televisión.

La TV irá tomando protagonismo en el panorama mediático del país. En ese momento sólo una parte reducida de la población podía llegar a tener un aparato receptor en su casa, debido a sus altos costos. Es por esta razón que surgieron ciertas prácticas sociales que unieron a los parientes, a vecinos, amigos y al barrio mismo, en torno a la posibilidad de ver televisión de esa época. Pero será en la década de los '60, cuando se instale en el seno familiar y en la cotidianidad, siendo la principal fuente de información y entretenimiento, tornándose algo masivo.



Este trabajo se propone analizar a la televisión argentina, entre las décadas de los '50 y '60, prestando especial atención a cómo afectó su aparición y qué prácticas surgieron en la población a raíz de ella.

La metodología utilizada es cualitativa del tipo descriptiva y se realiza un abordaje que articula diversas perspectivas teóricas con una serie de entrevistas en profundidad realizadas a adultos mayores, hombres y mujeres, de entre 65 y 85 años, que residieron la mayor parte de su vida en Argentina. Dichos testimonios orales se recogieron en marco de curso Historia de los Medios de Comunicación, dictado por el profesor Daniel Badenes en la Universidad Nacional de Quilmes. De las 30 entrevistas que se realizaron en 2015, este trabajo sólo utiliza 22, porque en ellas se hace referencia a la televisión en los años en los que nos proponemos analizar, con mayor profundidad, y se especifican contenidos, prácticas y hábitos realizados en torno a la TV.

### **Marco teórico**

El ser humano es netamente comunicativo y la comunicación es indispensable tanto para el desarrollo de un individuo como para el de una sociedad. La comunicación está presente en toda manifestación social, colectiva o individual, y también en la cultura. Como plantea Schmucler (1997), no se puede pensar una comunicación sin cultura y viceversa. En todo proceso comunicativo los participantes que intervienen deben compartir el mismo universo cultural, ya que a partir de estas pertenencias socioculturales establecen el marco que delimita desde dónde se pueden relacionar. En toda cultura hay una producción e intercambio de significados que se producen entre los miembros de una sociedad o de un grupo. Es así como la cultura depende de

los que participan de ella, ya que interpretan su entorno y le otorgan significados al mundo.

Una instancia cultural y comunicacional son las mediaciones, desde ellas los significados y sentidos son producidos, apropiados y re-producidos por los individuos. Orozco Gómez establece que “las mediaciones hay que entenderlas como procesos estructurantes provenientes de diversas fuentes, que inciden en los procesos de comunicación y conforman las interacciones comunicativas de los actores sociales”. Son un conjunto de influencias que provienen de la mente de una persona y del contexto sociocultural en que se encuentra, ya que desde ellas es posible comprender como interactúan las instancias de producción y recepción (Orozco Gómez, 2002).

Según Orozco Gómez hay distintas instancias de mediaciones, por un lado tenemos a la mediación cultural, que está influenciada por la cultura en la cual se encuentra un individuo, ya que el repertorio cultural es el mediador de todo proceso de producción comunicativa. Por otro lado se encuentra la mediación individual, que es todo aquello que pasa por la mente de un sujeto, son aquellos temas que inspiran nuestras acciones y pensamientos. Además, se pueden encontrar las mediaciones institucionales, éstas se multiplican de acuerdo a los escenarios en los cuales se desarrolla. De las mediaciones institucionales surgen las “comunidades de interpretación”, que son un “conjunto de sujetos sociales unidos por un ámbito de significación, del cual emerge una significación especial para su actuación social”. Estas comunidades pueden ser inmediatas (la familia) y de referencia (escuela, lugar de trabajo, la calle, etcétera). Otra instancia mediática son las tecnologías, los aparatos tecnológicos cambian nuestras prácticas sociales y comunicativas, generando nuevos hábitos y costumbres (Orozco Gómez, 2002).

## La aparición de la televisión

Los hogares argentinos, antes de la década de los '50, se encontraban mediatizados principalmente por la prensa escrita y la radio, siendo esta última la más popular. La Argentina tuvo una industria gráfica muy importante durante las primeras décadas del siglo XX, debido “a un alto índice de alfabetización producto de la Tercera Ley General de Educación obligatoria del mundo, dictada en 1884” (Varela, 1998). Esto explica el gran desarrollo que tuvieron en el país diarios nacionales y provinciales, publicaciones periódicas y libros que llegaron al resto de Latinoamérica y España vía Buenos Aires.

Con respecto a la radio, Argentina fue una de las pioneras. Las primeras emisiones comienzan en 1920, casi en simultáneo con las de Estados Unidos. Y al cabo de tres años ya había 60.000 aparatos receptores funcionando (Varela, 1998).

El caso de la televisión es muy distinto, ya que este medio ingresa con cierto retraso, inclusive llega más tarde en relación con Estados Unidos o con algunos países latinoamericanos como Cuba, México o Brasil. Fue durante el gobierno del presidente Juan Domingo Perón, por iniciativa del propio Estado, cuando se planteó la necesidad de introducir la televisión. El Estado envió a Jaime Yankelevich a Estados Unidos a comprar los aparatos transmisores y receptores necesarios para comenzar a transmitir.

Si bien las transmisiones inician en 1951, en ese momento eran pocas las personas que contaban con un aparato receptor. En 1952, más de 2.000 televisores se encontraban en funcionamiento, y para el 1953 se habían vendido otros 5.000. Fue en los inicios de la década de los '60 que recién el 40% de los hogares en Capital y Gran Buenos Aires contaban con su presencia. La lenta incidencia de la TV en las casas

se debe a que esta tecnología era un objeto de lujo y no resultaba económicamente accesible para las mayorías, ya que, por ejemplo, en la década de los '50 un televisor costaba aproximadamente el doble que una heladera. Es por esto que gran parte de los compradores pertenecían a la clase media (Varela, 1999)

Sin embargo, muchos de los entrevistados aluden a que ni bien contaron con electricidad en sus hogares, una de las primeras cosas que se compraron fue un televisor.

*Cuando vino la electricidad empecé con la heladera (...), la pagaba despacito con lo que sacaba del hospital, con mi sueldo. Después, la cocina. Después, el televisor. (Angélica Leonor Nader)*

*En mi casa tuvimos luz eléctrica ya cuando era más grande. Creo que mi mamá al poco tiempo pudo comprar una televisión a blanco y negro. (María Inés Garnico)*

*Fue en Solano cuando pudimos comprar el primer televisor (...), cuando llegó la luz eléctrica me acuerdo que lo primero que compramos fue un televisor, una heladera, un lavarropas y un motor para el agua. (Nélida Nieves Pereyra)*

El televisor marcaba cierto estatus o jerarquía dentro de la sociedad por su carácter de exclusividad. En la mayoría de las entrevistas realizadas, los adultos mayores siempre hacen referencia a que pudieron adquirirlo antes que nadie o que su televisor fue “el primer televisor en el barrio”. Ellos mismos, mediante sus relatos, enfatizan y dan cuenta de lo que significaba contar con esta novedad tecnológica en ese momento histórico.

*El primer televisor me parece que lo compramos en Dock Sud. Los primeros que lo compraron fueron los que tuvieron plata, nosotros mirábamos*

*porque decíamos “¿llegaremos a comprar, un día, un televisor?”.* (Nélida Nieves Pereyra)

*(...) cuando ya tuvimos televisor, el primero en el barrio, ojo, era clase media, pero mi padre era bastante tecnológico.* (Noemí Larrouyet)

Era el simple hecho de contar con el aparato lo que marcaba la diferencia, lo que los hacía sentir importantes o destacados dentro de su barrio. Es por esto que muchos de los entrevistados hacen referencia también a una práctica en particular: la compra en cuotas. Comprar en cuotas era una algo frecuente y les permitía acceder a un televisor sin tener que disponer de tanto dinero de una sola vez. Sin embargo, Mirta Varela bien afirma que “solo el status o el placer de estar al día en la carrera tecnológica -en todos los casos, un alto poder adquisitivo- podían justificar su compra. De otra manera no se podía salvar la brecha entre el precio de un televisor y la programación existente. Un solo canal, pocas horas de transmisión y una producción más precaria difícilmente justificaban la inversión requerida. De allí que los aparatos sean tan importantes en ese primer momento. No había mucho más que eso” (Varela, 1999). Además, hay que agregar que el alcance de la antena transmisora era muy limitada, ya que era muy difícil de sintonizar y su señal no llegaba a las provincias del interior.

### **En torno al televisor**

Como se estableció en el apartado anterior, muy pocos tenían acceso a la televisión. Sin embargo, esto no fue un impedimento para que las personas encontraran alguna forma de acercarse a ella y a sus contenidos.

Orozco Gómez (2002) afirma que las mediaciones inciden en los procesos comunicativos y conforman las interacciones entre los ac-

tores sociales, y que una instancia mediática es la propia tecnología. Las innovaciones tecnológicas siempre modifican nuestras prácticas sociales o crean nuevos hábitos. Al haber pocos aparatos receptores en los barrios, surgieron ciertas prácticas y rutinas de interacción que unían a la familia, a amigos, a vecinos y al barrio.

En la década de los '50 solamente transmitía una señal: Canal 7. La escasa producción de contenidos se traducían en la pantalla en una programación discontinua. Las transmisiones comenzaban a partir de las 5 de la tarde y duraban hasta la medianoche, por lo que aquellos que tenían televisores tuvieron que adaptarse a los horarios que establecía la propia TV.

*Lo prendía antes de que empezara la programación, yo estaba ansiosa, volvía de inglés o de piano (...) y era el mate cocido con pan con manteca con azúcar y ver Cisco Kid. (Noemí Larrouyet)*

*Empezaba como a las 5 o 6 de la tarde, pero no era como ahora que prendé y tenés cualquier cantidad de canales, había que ver lo que daban y se acabó el problema. (Julia Teresa Xanco)*

Mirta Varela plantea que la dificultad de acceso y la propia tecnología determinaron las modalidades de consumo televisivo. Este consumo “se instala en una zona de integración familiar y barrial que abre el círculo doméstico a parientes, vecinos y amigos. Se presenta bajo la forma de ritual y asume características ‘ceremoniales’. Se trata de una actividad repetida, pautada por reglas (...)” (Varela, 1999)

*(...) ya había empezado la televisión, mi abuelo la había comprado y fue como un acontecimiento familiar porque como era el único que tenía, entonces la familia se reunía. (Graciela Agatha Villar)*

*Nosotros al principio no teníamos. Íbamos a lo de los padres de mi marido y ahí mirábamos los programas de televisión.* (Lidia Sofía Olaszek)

Es una televisión que se comparte y se ve con los demás. Impone horarios y en cada hogar plantea diversas reglas o pautas de comportamiento. Todos saben qué se debe hacer en esas situaciones porque son acciones preestablecidas por cada ámbito de significación.

Casi todos los relatos de los adultos coinciden con que el acto de ver televisión era una práctica de placer que se disfrutaba con el entorno familiar o barrial. Generalmente se producía los fines de semana, y en ellos, niños, jóvenes y adultos compartían de los programas de la tarde mientras comían o hablaban sobre sus contenidos.

*No sabés lo que era tener una tele. Entonces se venían todos los chicos del barrio a ver la tele a mi casa (...), era mi diversión porque como no me dejaban hacer otra cosa me enganchaba mirando televisión y ahí podía compartir algo con mis pares porque éramos los únicos en la cuadra que teníamos tele.* (Lina Rosa Arduini)

*No menos de 20 personas, todos sentados frente al televisor (...), como no había televisor en todas las casas, aquellos vecinos que tenían más afinidad con otros se juntaban en la casa del que tenía.* (Ricardo Palavechino)

*Uno traía pizza, otro traía unas empanadas, nos juntábamos, cenábamos y, mientras mirábamos películas.* (Julia Teresa Xanco)

Algunas prácticas se encontraban influenciadas por el modo de consumir el cine en décadas anteriores. Mirta Varela establece que en esta etapa mirar televisión era una actividad netamente grupal y pública, y que las modalidades de recepción se tramaron con hábitos que provenían de la radio y el cine. “Implican desplazarse hacia la casa de

parientes y vecinos, es un hecho ‘excepcional’, que convoca a los que participan de él en función de días y horarios fijados con anticipación y esperados con ansiedad; obliga a la redistribución del espacio y a la asignación de lugares dentro de la casa, promueve pautas de convivencia entre personas e impone nuevas rutinas entre los miembros del grupo, que empieza a construirse como incipiente ‘audiencia’”. (Varela, 1999)

*Nosotros tuvimos la suerte de ser la primer familia de la cuadra en comprar un aparato de televisión, entonces se hacía un microcine en el hall de la casa. Después de las 6, 7 de la tarde se venían mi mamá, mi vieja con las amigas, las vecinas (...), venía medio barrio (...), teníamos un hall de entrada en la vereda y entraba un lindo grupo de gente. (Jorge Ernesto Silva)*

*El televisor suponía que los sábados a la tarde poníamos las sillas como si fueran butacas de cine mirando al televisor, y venían, por supuesto, traían masitas, una torta, tomaban mate los grandes y los chiquitos mirando (...). (Noemí Larrouyet)*

La televisión de esta época es una que se mira y se comenta con el otro. Esta TV no sólo se desarrolla dentro del ámbito privado del hogar y la familia sino también en espacios más públicos, como bares o clubes donde se debía “pagar” para mirar. En estos lugares, gente que no se conocían directamente se encontraban unidos por un mismo ámbito de encuentro y por una misma razón: ver la televisión.

*Me acuerdo una vez, se veía la tele cuando había catch en los tiempos de Karadagian. Pagabas para ir a ver, te cobraba el que tenía tele para ir a ver eso, como entrada (...) en los bares también, ponían tele y atraían más gente. (José Rodríguez)*

*[En el club] Se pagaba directamente para ver televisión. Todos los chicos nos amontonábamos allá para ver tele. (José Báez)*



La televisión fue la gran mediadora de todos estos actores sociales. Son en esos momentos donde se producen rituales, donde se comparte y se charla con los demás, se genera un espacio colectivo y una identidad colectiva, ya que estos sujetos sociales se encuentran unidos por un mismo ámbito de significación, del cual surge una significación especial para su actualización social. Todos ellos comparten ciertos repertorios socioculturales en un mismo espacio y tiempo que los unen, no es sólo el hecho de ver televisión lo que hace especial a esa ceremonia, sino el poder compartirlo con alguien más.

Los contenidos que se emiten en esa época son, en general, programas para la familia y, sus relatos tienen como protagonista a la entidad familiar. Por lo que chicos y grandes podían sentirse identificados con sus contenidos por igual. Por otro lado, Jesús Martín-Barbero explica cómo funciona el barrio como instancia mediadora:

el barrio aparece entonces como el gran mediador entre el universo privado de la casa y el mundo público de la ciudad, un espacio que se estructura en base a ciertos tipos específicos de sociabilidad y en últimas de comunicación: entre parientes y vecinos. (Martín Barbero, 1987).

Es el barrio el que le proporciona las personas algunas referencias básicas para la construcción de un “nosotros”. “Es en el barrio donde las clases populares pueden establecer solidaridades duraderas y personalizadas” (Martín Barbero, 1987).

### **La consolidación del medio**

El panorama en la década de los ‘60 cambia con el surgimiento de la televisión privada. En 1958 se entregan las licencias para que comien-

cen a realizar sus primeras transmisiones: en la zona metropolitana, el 9 de junio de 1960 comienza a transmitir LS 83 TV Canal 9; y poco tiempo después, el 1º de octubre del mismo año, comienza LS 85 TV Canal 13. El 21 de julio de 1961, LS 84 TV Canal 11. También fueron surgiendo nuevas emisoras en diversas ciudades del interior país como Rosario, Córdoba, Mar del Plata, Bahía Blanca, Mendoza, La Plata, etcétera.

Con la creación de estos canales, la antigua televisión de programación escasa y con horarios discontinuos cambia a una programación múltiple<sup>68</sup>. En esta década se consolidan las matrices de los géneros televisivos en Argentina: hay comedias familiares, telenovelas, programas humorísticos, musicales, periodísticos, de entretenimiento y deportivos (Varela, 1998). Así, en los '60, la TV deja de ser excepcional para formar parte de lo cotidiano. Más personas comienzan a adquirir sus televisores y lo integran a la familia, “la televisión se convierte en un espectáculo popular, masivo y doméstico” (Varela, 1998). La televisión comienza a ganar su lugar en el living o los comedores de los hogares argentinos y se establece como la forma primordial de entretenimiento y proveedora de información, y se gana el lugar como la gran mediadora de las masas.

Los parientes, los amigos, los vecinos y el barrio dejan de juntarse para ver la televisión, charlar y compartir una comida, la práctica colectiva característica de la década de los '50 deja de existir a medida que la televisión va ganando su espacio dentro de las casas de las familias. Al integrarse a lo cotidiano, ya el ver televisión cambia, deja de ser algo único, un ritual sagrado y una ceremonia que se realiza sólo

---

<sup>68</sup>Para mayor detalle sobre este tema, consultar el capítulo de Anahí Alberico de esta compilación.

una vez por semana en un horario fijo y establecido. Las emisiones continuas y sus contenidos variados provocaron que la TV fuera algo que se pueda hacer y ver todos los días, que se comparte sólo con la familia. El entorno familiar aquí puede elegir qué contenido ver y con quién verlo, y es aquí donde las personas comienzan a utilizarla como una instancia de entretenimiento y para pasar el tiempo.

***-¿En qué parte de la casa estaba la tele?***

*-En el living comedor. Ya ahí empezó a pasar eso de esperar los programas de la tele y no salir a jugar a la calle (...) influyó en parte, porque de repente venían los chicos a casa y nos quedábamos viendo la tele. (Julia Teresa Xanco)*

***-¿Te gustaba más la radio o la tele?***

*-Ambas cosas me gustaban. Pero la tele había absorbido, había desplazado a la radio. La radio ya pasaba a segundo plano. (Lidia Sofía Olaszak)*  
*Sí, la tele estaba en el comedor y podían ver todos, siempre estaba prendida. (Gladys Beluardi)*

La televisión se integra a la vida cotidiana y se generan conversaciones en torno de ella. Su programación sin cortes y con diversos contenidos permitió que se produjera esa integración al entorno familiar y cotidiano. Los entrevistados remarcan que lo que caracteriza al medio en los años 60 es la posibilidad de ver más programas. Es una programación que los interpela porque toma a la familia como prototipo básico de sus contenidos. Martín-Barbero expresa que si la televisión en América Latina tiene como unidad básica de audiencia a la familia “es porque ella representa para las mayorías la situación primordial de reconocimiento (...), empieza a abrirse paso una concepción que ve en la familia uno de los espacios clave de lectura y de codificación de la televisión” (Martín Barbero, 1987).

## Conclusiones

Se pudo apreciar con este trabajo que la televisión al ser una mediación tecnológica genera nuevas rutinas dentro de la sociedad. En la década de los '50 se puede observar cómo la televisión llega como un objeto de lujo y se instaura como algo excepcional. La escasez de aparatos receptores distribuidos por los hogares crea una serie de prácticas que integran a la familia, a vecinos, parientes, amigos y al barrio mismo para compartir la televisión. Su pobre producción y sus horarios restringidos crean hábitos y rutinas de consumo. Pero en esos hábitos sacados totalmente de la cotidianidad, ver la televisión en ese contexto histórico significa algo único que se realiza en días y horarios determinados, mediante determinadas reglas y convenios de comportamiento, generando lazos de solidaridad entre sus participantes. En esta década la TV es una práctica más barrial y colectiva.

En la década de los '60 vemos cómo la televisión gana protagonismo dentro del hogar, se instaura como algo doméstico y cotidiano. La aparición de nuevos canales –privados– posibilita a que haya más variedades de contenidos y una continuidad en la programación, que cambian lo excepcional de la primera década, donde todo el barrio debía juntarse a verla, a algo más masivo y hogareño en la segunda. Se establece como la forma primordial de entretenerse y de informarse. Esta televisión se acerca más a la forma de ver “actual”.

## | CAPÍTULO 15 |

### **El uso de los medios como expresión de diferencias de género**

Agustina Arredondo (2016)

El presente trabajo se propone reflexionar sobre las diferentes formas de apropiación de los medios de comunicación a partir de una investigación de historia oral basada en 27 entrevistas realizadas a mayores de 65 años (13 hombres y 14 mujeres). Desde de este corpus, se indagará en las prácticas sociales alrededor de los medios de comunicación en la década de 1950 y principios los '60 desde el punto de vista de la construcción del género.

Consideramos a los medios como objetos culturales complejos, como objetos sociales y culturales, y no analizaremos lo que ocurre en los dispositivos mediáticos como productos tecnológicos, sino lo que ocurre con el público mientras los escucha/ve/lee. El modo en que esto se produce. La relación con otros aspectos de la sociedad en que transcurre.

Recuperaremos los testimonios orales para alumbrar sobre ciertas prácticas sociales que antes eran naturalizadas y hoy son problematizadas. El material empírico con el que contamos será nuestra herramienta central para abordar la investigación, pero además sostendremos nuestras hipótesis con material bibliográfico que se relaciona con el tema a abordar. De esta forma, nos enfocaremos en dar cuenta de los usos que se les daba a los medios en el pasado y haremos especial hincapié en determinar, a partir de la apropiación social de los dis-

positivos, si existían o no patrones que respondieran a estereotipos contruidos socialmente según las diferencias sexo-biológicas.

Los medios de comunicación intervienen en los procesos de socialización directa e indirectamente. Se ven influidos por los contextos socio-históricos y son actores centrales en el intercambio simbólico. Una aproximación hacia sus usos nos permite dar cuenta de patrones de comportamiento en la sociedad.

Partiremos de dos concepciones teóricas que guiarán nuestro trabajo para reflexionar sobre la existencia de determinada tendencia en la asignación de ciertos usos sociales distintivos de los medios de comunicación según el sexo de las personas: la noción de género, por un lado, y la definición de los medios como instituciones sociales, por otro.

Flaur (2008) define el género como una categoría construida, no natural, que atraviesa tanto la esfera individual como la social,

(...) influye de forma crítica en la división sexual del trabajo, la distribución de los recursos y la definición de jerarquías entre hombres y mujeres en cada sociedad. En suma, la construcción social y cultural de las identidades y relaciones sociales de género redanda en el modo diferencial en que hombres y mujeres pueden desarrollarse en el marco de las sociedades de pertenencia, a través de su participación en la esfera familiar, laboral, comunitaria y política.

Por otro lado, tomaremos la aproximación de Michèle Mattelart:

Los medios de comunicación social constituyen una institución que puede situarse históricamente en la medida en que su forma de inscribirse en una sociedad determinada se define por las necesidades de un sistema de poder y remite a la evolución de las for-

mas de organización de la vida y de las instituciones, vinculándose a los ajustes necesarios de un modelo de producción de los bienes materiales (Mattelart, 1982).

Las siguientes preguntas guiarán nuestro recorrido: ¿qué escuchaban/veían/leían las mujeres y qué los hombres? ¿Existía una tendencia de cada sexo hacia ciertos formatos mediáticos? ¿En qué momento se relacionaba cada uno con el dispositivo mediático y por qué? ¿Las mujeres tenían acceso al control de la programación de la casa? Si es así, ¿cuándo? ¿De qué forma los entrevistados daban cuenta del rol de la mujer en la sociedad?

### **Del relato individual al estudio de los medios en la sociedad**

Estudiar los usos de los medios de comunicación por medio de la historia oral nos permite considerar su articulación con el conjunto específico de intereses dentro de un orden social, en virtud de la combinación de mecanismos ideológicos y culturales.

Como plantea Raymond Williams,

Todas las preguntas acerca de causa y efecto -entre una tecnología y una sociedad, por ejemplo- son sumamente prácticas. Hasta que no hayamos empezado a responderlas, realmente no sabremos, en cada caso particular, si estamos hablando acerca de, por ejemplo, la tecnología o los usos de la tecnología; acerca de instituciones necesarias o instituciones particulares y mutables; acerca de un contenido o una forma. Y ésta no es solamente una cuestión de incertidumbre intelectual: es una cuestión de práctica social. (Williams, 2011)

El testimonio oral es una fuente esencial de conocimiento. Como plantea Portelli, “las fuentes orales nos dicen no sólo qué hizo la gente sino lo que deseaba hacer, o que creían estar haciendo y lo que ahora piensan que hicieron”. Del mismo modo, reconocemos las limitaciones que supone trabajar con este tipo de material empírico, teniendo en cuenta que son relatos subjetivos que parten de las experiencias o los recuerdos de su vida o bien de lo que le han contado pero no por ello despreciamos el aporte teórico que encarnan. Nos permiten alejarnos de un determinismo tecnológico y acercarnos hacia un estudio de las prácticas sociales que rodean a los medios.

“Si la tecnología es una causa, en el mejor de los casos podemos modificar o tratar de controlar sus efectos. O si la tecnología, tal como se la usa, es un efecto, ¿a qué otro tipo de causas y a qué otro tipo de acciones deberíamos referir o asociar nuestra experiencia con sus distintos usos?”, sostiene Williams (2011). Retomamos la concepción de Mirta Varela al considerar que los medios son objetos culturales complejos, objetos sociales y culturales, y analizamos no simplemente lo que ocurre en el dispositivo mediático sino también lo que ocurre con su público mientras lo escucha/ve/lee, el modo en que se produce, la relación con otros aspectos de la sociedad en que transcurre.

### **Los medios, entre lo femenino y lo masculino**

Jelin (1997) plantea que “el género es una construcción sociocultural y simbólica que se ha basado y sigue basándose sobre la persistencia de una simbología de la subordinación y de un sistema de poderes desiguales entre hombres y mujeres, que ha determinado una distribución discriminatoria de los derechos, limitando su goce real”. Se



trata de una construcción sociohistórica de roles, funciones y tareas asignados a las personas según su sexo, en cada uno de los espacios de la vida social.

La perspectiva de género, en el estudio de las ciencias sociales, surge como una herramienta conceptual y metodológica necesaria para el estudio de las mujeres y los hombres. Se trata de un enfoque que permite conocer y entender mejor sus identidades personales y sociales, así como las modalidades en que ambos se comportan dentro de las estructuras que las sociedades han creado para su funcionamiento:

Son necesarios estudios comparados para poner en evidencia la extrema diversidad cultural de los distintos estatus y papeles femeninos, describir las diversas formas de socialización a través de las cuales los hombres y las mujeres de los distintos medios socioculturales asumieron su identidad y evaluar particularmente la influencia de las diversas estrategias de desarrollo en esas formas de socialización. (Mattelart, 1982)

Las entrevistas realizadas nos permiten detectar si existe o no una tendencia en la asignación de ciertos usos sociales distintivos de los medios según el sexo de las personas. El mismo autor reconoce que la mujer cumple dos papeles diferentes en el campo social y económico “en el marco de un capitalismo que ha atravesado los avatares sucesivos de la historia aún vigente del patriarcado”: en el cuerpo social la mujer está destinada a ejercer una función reguladora que asegura la perpetuidad de la célula familiar y en el económico, se relega su trabajo a las tareas domésticas. Los testimonios que analizamos se condicen con esta concepción teórica.

***-¿Tus papás cómo se informaban?***

*-Mi papá por diario y mi mamá por la radio. Porque era así, el papá trabajaba y la mamá, ama de casa. (Myriam Colmega)*

En este caso vemos cómo la elección del medio de comunicación para acceder a los contenidos estaba condicionado por el rol que se le destinaba a la mujer en el campo social: el de la “protectora del hogar”. A su vez, se puede reconocer cuál es su papel en el campo económico: ser la encargada del trabajo doméstico. Mientras que por otro lado se intuye que como el hombre era quien debía proveer de dinero a la familia, tenía que salir de la casa para trabajar, con lo cual prefería la movilidad que le brindaba la prensa escrita.

***-Y cuando eras chico, ¿tenías una radio entonces? ¿En qué momento la escuchaban?***

*-Y todo el día, mi mamá escuchaba todo el día viste porque era lo único que había (dice entre risas), y al mediodía las novelas, también había románticas pero yo no me acuerdo viste, me acuerdo las que me gustaban a mí, las escuchaba con mi mamá viste.*

***- Y tu papá por ejemplo, ¿qué relación tenía con los medios..?***

*-Leía diarios...sí, los leía, y por la radio se informaba con los noticieros de la radio viste que pasaban... (Rubén Rasser)*

Además detectamos que la elección específica del contenido y de los formatos también estaba íntimamente relacionada con la construcción social del género, que considera los valores creados y reproducidos dentro y a través de la cultura, como los que generan y sustentan los atributos con que se conforman, identifican y distinguen “lo femenino” y lo “masculino”. Los seriales de telenovelas eran asociados a los intereses de las mujeres, mientras que los deportes se apegaban a los de los hombres.

“Lo cierto es que el folletín melodramático, radiofónico o televisado, es el género de ficción más directamente dirigido a un público femenino popular de masas. Además, los títulos de este tipo de producciones llevan por lo general nombres de mujeres”. (Mattelart, 1982)

Compartimos otros testimonios en el mismo sentido:

*... me acuerdo que mi viejo compró una radio nueva, y empezamos a escuchar las noticias por ahí, también mi mamá escuchaba las novelas que había en ese tiempo, escuchábamos los partidos, peleas de boxeo, me acuerdo que a mi viejo le gustaban las peleas de Lausse y de Prada, dos boxeadores de aquella época y hacían buenas peleas entonces mi viejo las escuchaba siempre. (Ángel Alfonso)*

**-Entonces tu mamá escuchaba radio.**

*-Sí sí, en mi casa. Te puedo nombrar hasta programas de radio.*

**-¿Sólo entretenimiento? ¿O también...?**

*-Creo que no. Mezclado. En una época era todas novelas. Todas las novelas de media hora, me las conocía todas. Mientras que estudiaba, era “trip trip trip”, castañazos a la radio.*

**-Te pregunté si tu mamá era la que escuchaba porque la radio estaba en tu casa, y tu viejo estaba laburando. ¿Y cuando volvía, elegía algún dial en especial o la radio quedaba donde estaba?**

*-No... Quedaba... mi viejo era muy... Le gustaban todos los deportes. Fútbol, tenis, lo que fuese. (Lidia Cappuzzello)*

Esta última cita permite ver a la vez cómo los momentos en que uno y otro accedían a los contenidos radiofónicos tienen una relación directa con la cantidad de tiempo que estaban en la casa, siendo la mujer la que estaba continuamente escuchando la radio por ser la “encargada del hogar”.

Dice Mattelart:

Los medios de comunicación social se esfuerzan por adaptarse a la división del tiempo cotidiano convencional de la mujer, los programas de radio y televisión son muy reveladores a ese respecto, jalonan la jornada de momentos que ‘valorizan’ la condición femenina y contribuyen a recompensar el encierro. Legitiman el trabajo de la mujer como un deber inherente a su propia función. (Mattelart, 1982)

De esta forma, los medios de comunicación actúan como legitimadores de un sistema imperante patriarcal que determinan diferencialmente los espacios en que el hombre y la mujer desarrollan sus actividades. En la elección de su programación trazan una separación entre lo público y lo privado. En el que el hombre se ubica en el rol de productor que participa activamente en la esfera pública mientras que la mujer permanece en el hogar, en la esfera de lo privado.

Como afirma Bourdieu (2000):

El orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya: es la división sexual del trabajo, distribución muy estricta de las actividades asignadas a cada uno de los dos sexos, de su espacio, su momento, sus instrumentos; es la estructura del espacio, con la oposición entre lugar de reunión o el mercado, reservado a los hombres, y la casa, reservada a las mujeres.

Entendemos que es necesario recuperar los testimonios de las mujeres, que por mucho tiempo fueron ignorados. Dora Barrancos (2008) subraya la parcialidad de haber construido relatos donde no aparecen

manifiestas las presencias femeninas, aún cuando en oportunidades, ellas han sido partícipes de los espacios del poder. En el mismo sentido, sostiene que es necesario comprender los efectos que ha tenido la exclusión masiva de las mujeres de los ámbitos públicos.

A partir del testimonio oral detectamos por otro lado que el acceso a los medios de comunicación estaba también mediado por la valoración social que recibían uno y otro dentro de la división familiar a partir de las diferencias biológicas, como lo indica este testimonio que da cuenta del uso social de la televisión en la escena familiar:

*Pero bueno, después en un momento dado hubo televisión en casa. Se compró la televisión. Ya entonces se entró a mezclar mucho la tele con... Pero vieras lo que vieras, el hombre de la casa iba, era un tipo muy jodido, y veía lo que él quería y hacía así “trac trac”, y te dejaba en banda, no preguntaba, no te decía. Punto. (Lidia Cappuzzello)*

**-¿Ya te habías casado?**

*-Sí, yo ya me había casado, al que le gusta la tele es a mi esposo, a él se le rompe la tele y muere.*

**-Tu esposo definía qué se veía...**

*-Él era el que manejaba lo que se iba a ver en la tele, los chicos tenían mucho campo entonces se iban a jugar a la pelota afuera. (Delfina Arredondo)*

El acceso a los medios estaba entonces mediado por jerarquías que se relacionaban con la división del trabajo al interior de la familia, donde se construyen y reafirman esas jerarquías sociales consideradas universales.

No voy a afirmar que las estructuras de dominación sean ahistóricas, sino que intentaré establecer que son el producto de un trabajo continuado (histórico por tanto) de reproducción al que contribu-

yen unos agentes singulares (entre los que están los hombres, con unas armas como la violencia física y la violencia simbólica) y unas instituciones: Familia, Iglesia, Escuela, Estado. (Bourdieu, 2000).

Pero, como sostiene Mattelart, consideramos que esta afirmación resulta insuficiente porque también debería sumar a los medios de comunicación a la lista en tanto constituyen instituciones sociales.

Otro entrevistado recuerda:

*Íbamos todos los domingos a la casa de la abuela, y... se comían los fideos, bueno los que preparaban las mujeres, los hombres recuerdo que jugaban a las cartas, eh... escuchaban los partidos por radio porque no había televisión, estoy hablando antes del '50 y hasta el '54, '55, y bueno, mientras las mujeres de la familia hacían el tuco, amasaban los fideos, ravioles que se yo, lo que fuere, un buen guiso, los hombres charlaban, jugaban a las cartas, escuchaban la radio y después todos se participaban a la tarde del partido con una radio que funcionaba para escuchar todo, y todos los... primos... jugábamos ahí. (Edgardo Horacio Fascino)*

En este otro caso se puede ver la reconfiguración de la mujer dentro de la escena familiar, en que los medios de comunicación se ubican en el centro de la interacción social pero ellas están en cierta forma excluidas de ese momento de reunión por tener que cumplir con los deberes domésticos asignados. Por la construcción cultural que supone que existen diferencias entre hombres y mujeres y que cada uno cumple un rol determinado en la sociedad, ellas no participan de ese momento de encuentro social, de ese uso compartido y social del medio de comunicación en cuestión.

“Las funciones fundamentales de la maternidad y el cuidado de la familia, que se creían constitutivos de la esencia femenina, la eximían

del ejercicio de otras responsabilidades. Estas tareas eran incompatibles con las rudas responsabilidades de la ‘cosa pública’; cosa de hombres, en todo caso”. (Barrancos, 2008)

***-Alrededor de la radio había algún tipo de ritual, de sentarse a escuchar, estaba encendida todo el día...***

*-Sí se encendía a lo mejor a media tarde, porque en esa época las mujeres escuchaban radioteatro, no existían las novelas por televisión, era el radioteatro. Después me acuerdo que había programas que eran muy populares que arrancaban a las siete u ocho de la noche y hasta las diez... generalmente mientras se cocinaba se preparaba la comida en las casas, estaba la radio prendida en la cocina y después mientras se cenaba a lo mejor ya no, se apagaba. Pero hasta el momento de la cena se escuchaba radio. (Carlos Alberto Catalano)*

Este es un caso diferente, en el que también existe un momento de reunión en torno a la radio y ocurre dentro del ambiente familiar pero se distingue del anterior porque las mujeres son esta vez integrantes del proceso pero además, protagonistas principales. Eso no quiere decir que no se puedan destacar aspectos que se condicen con el eje de la investigación porque el acto comunicativo se encuadra otra vez en momentos en que las mujeres están en la casa, del mismo modo que se hace hincapié en que las mujeres preferían escuchar novelas. Podemos resaltar de nuevo la elección específica que se hacía del contenido a partir de la construcción del género, en la adjudicación de intereses, gustos y preferencias según las diferencias biológicas. Y por último, porque el dispositivo se encontraba ubicado “en la cocina”, con lo cual la escucha estaba determinada por las labores domésticas que realizaban.

A las mujeres, por estar situadas en el campo de lo interno, de lo húmedo, de abajo, de la curva y de lo continuo, se les adjudican todos los trabajos domésticos, es decir, privados y ocultos, prácticamente invisibles o vergonzosos, como el cuidado de los niños y de los animales, así como todas las tareas exteriores que les son asignadas. (Bourdieu, 2000)

En ese mismo sentido, reproducimos algunos testimonios:

**-¿Quiénes escuchaban la radio?**

*Marta Errecart: Todos, porque era familiar. La que planchaba, vos figurate que eran un montón...*

*María Carmen Arroyo: Vos estabas planchando y tu mamá estaba cosiendo.*

*Marta: Y otra cebando mate. Otra se le antojaba comer algo y hacía algo frito.*

**-Y tu mamá ¿cómo se enteró del bombardeo? ¿Cómo se enteraban allá lo que pasaba?**

*-Por la radio, no había televisión en esa época... Bah... Por lo menos en mi casa no había televisión... pero como ella cosía, escuchaba radio todo el tiempo. (Paula Susana Mendoza)*

**-Bueno, cuando vos te mudaste ¿qué escuchabas, qué hacías?**

*-Me ponía de fondo Magdalena cuando preparaba a los chicos para ir al colegio, y lo ponía de fondo me decía el clima, el horario y noticias de fondo mientras uno no se queda hoy como la tele mirando, te movías hacías lo tuyo, ¿viste? (Marta Alicia Hegoburu)*

## **Constructores de sentidos**

Nos parece esencial recalcar, como lo hicimos a lo largo de este recorrido, que los medios de comunicación tienen un rol esencial en la



asignación de sentidos, en tanto poseen una dimensión simbólica irreductible: “Se ocupa de la producción, almacenamiento y circulación de materiales significativos para los individuos que los producen y los reciben” (Thompson, 1998). Son partícipes esenciales en la construcción del género en tanto instituciones sociales y en tanto reproductores de sentidos. Tienen un rol en los condicionamientos sociales y culturales, históricamente forjados, que crea los caracteres femeninos y masculinos. “El género hacía visible la construcción histórica de los sexos toda vez que cada cultura indicaba las funciones, las actividades y las expectativas de comportamiento relacionados con cada uno de ellos”. (Barrancos, 2008)

Por su naturaleza, los medios de comunicación intervienen en los intercambios simbólicos que reconfiguran las formas de pensar en determinada época histórica. En este sentido, Bourdieu da cuenta del rol que cumplen en la construcción del concepto de género:

El principio de la inferioridad y de la exclusión de la mujer, que el sistema mítico-ritual ratifica y amplifica hasta el punto de convertirlo en el principio de división de todo el universo, no es más que la asimetría fundamental, la del sujeto y el objeto, del agente y del instrumento, que se establece entre el hombre y la mujer en el terreno de los intercambios simbólicos, de las relaciones de producción y de reproducción del capital simbólico, cuyo dispositivo central es el mercado matrimonial y que constituyen el fundamento de todo el orden social. (Bourdieu: 2000)

En conclusión, este desarrollo nos permite afirmar que existía una tendencia en la asignación de ciertos usos sociales distintivos de los medios de comunicación según el sexo de las personas. Los medios, en

tanto instituciones sociales que crean y reproducen significaciones, eran constructores de estereotipos que participaban activamente en el proceso socio-histórico de asignación de atributos y roles según estas diferencias biológicas.

Pero su intervención en el espacio social no terminaba allí, porque además pudimos identificar diversas formas de socialización construidas a partir de los dispositivos mediáticos que se relacionan con las diferencias de género. Había diferencias significativas en los usos sociales de los medios de comunicación y éstos se polarizaban entre “lo femenino” y “lo masculino”.

La elección del medio y de los contenidos estaba muchas veces condicionada por los roles asignados a hombres y mujeres, al igual que el acceso al dispositivo estaba sujeto a categorías jerárquicas dentro del ambiente familiar. El papel de la mujer en el campo social y económico determinaba su relación con los medios de comunicación.

### **Entrevistas citadas en los capítulos<sup>69</sup>**

- Adriana Acha. Entrevistada por Laura Mangifesta en 2017. 54 años
- Alba Nora Rocchi, entrevistada por Mariel Barrientos en 2013. 80 años.
- Alberto Vichy, entrevistado por Pablo Esteban en 2012. 70 años.
- Alfredo Diego Garzaniti, entrevistado por Patricia Esther Verga en 2014. 74 años.
- Alfredo Sosa, entrevistado por Lautaro Foppiano en 2016. 69 años
- Alicia Leonor Campi, entrevistada por Alejandro Delevic en 2009. 71 años.
- Ana María Bueno, entrevistada por Giselle Balquinta en 2014. 67 años.
- Ana María Palahí, entrevistada por Sandra Picinotti en 2011. 66 años.
- Ana María Rizzotto, entrevistada por Santiago Moglia en 2008. 54 años.
- Ángel Alfonso, entrevistado por Alex Leandro Malageño en 2016. 71 años.
- Ángela Granello, entrevistada por Drusila Platania y Denise Tognolotti en 2010. 74 años.
- Angélica Emilia Inés Gilio, entrevistada por Melina Nieto en 2009. 83 años.
- Angélica Leonor Nader, entrevistada por Florencia Aquino en 2015. 78 años.
- Aníbal Salomón, entrevistada por Viviana Marcela Caputo en 2013. 65 años.
- Antonio Schinea, entrevistado por Leonel Cardozo en 2012. 82 años.
- Beatriz Guano de Scalisi, entrevistada por Manuel Eiras y Luciana Cáreces en 2010. 81 años.

---

<sup>69</sup>Se indica la edad que tenía cada persona al momento de la entrevista.

- Beatriz María Moa, entrevistada por Jerónimo Aller en 2013. 65 años.
- Beatriz Prefumo Lizatovich. Entrevistada por Lucas Brian Martínez en 2017. 65 años
- Blanca Lidia Salazar. Entrevistada por Giuliana Campos en 2017. 50 años.
- Carlos Alberto Catalano, entrevistado por Giuliana Zocco en 2016. 67 años.
- Carlos Alberto García Pereira, entrevistado por Damián Snitfiker en 2013. 75 años.
- Carlos Prioglio, entrevistado por Carolina Prioglio en 2008. 65 años.
- Catalina Milanovich, entrevistada por Facundo Patania en 2009. 75 años.
- Clara Angélica López, entrevistada por Carolina Ferrando en 2012. 67 años.
- Claudia Fabiana Blanco. Entrevistada por María Agustina Romero en 2017. 49 años
- Cointa Melgarejo Soto, entrevistada por Luis Alberto Ortiz en 2010. 67 años.
- Cristina Corbalán, entrevistado por Matías Piro en 2012. 66 años.
- David Meier, entrevistado por Cintia Landriscina en 2011. 75 años.
- Delfina Arredondo, entrevistada por Viviana Mendoza en 2016. 69 años.
- Dizarda Ponce, entrevistada por Jimena Torres en 2008. 66 años.
- Edgardo Horacio Fascino, entrevistado por Gonzalo Ezequiel Pérez Olalla en 2016. 76 años.
- Elena González, entrevistada por Anabel Wagner en 2011. 72 años.
- Elisa Lavena, entrevistada por Nicolás López en 2009. 77 años.
- Elvira Rosa Vaglio, entrevistada por Adriana Botta en 2014. 71 años.
- Esther Rodríguez, entrevistada por Adriana Saavedra en 2008. 80 años.
- Fernando Calcagno, entrevistado por Marcela Laje en 2009. 66 años.
- Francisco Herrera, entrevistado por Leonardo De Felipe en 2013. 79 años.
- Gabriel Fernando Baldor. Entrevistado por Matías Baldor en 2017. 54 años.
- Gilda Torrez. Entrevistada por Juan Pablo Sánchez Díaz en 2017. 75 años

- Gladys Beluardi, entrevistada por Stefanía Cardonetti en 2015. 68 años.
- Graciela Agatha Villar, entrevistada por Sebastián de los Santos en 2015. 64 años.
- Graciela Bessie Nelson, entrevistada por Delfina Tropeano en 2012. 80 años.
- Graciela Liliana Carrabotta. Entrevistada por María Luz Marchesini en 2017. 56 años
- Graciela Ruiz Mancilla, entrevistada por Laura Violanti y Jesica Lomazzi en 2010. 77 años.
- Gustavo. Entrevistado por César Córdoba en 2017. 50 años.
- Héctor Giffoni, entrevistado por Romina Falcón y Sofía García Smith en 2010. 78 años.
- Héctor. Entrevistado por Ivana Nitti en 2012. 85 años.
- Hugo Martín, entrevistado por Carolina Navarro en 2008. 76 años.
- Irene Skerlak, entrevistada por Jorge Forno en 2011. 82 años.
- Irene Svete, entrevista por Luciana Firmapaz en 2009. 76 años.
- Iris Ledesma, entrevistada por Estefanía Vega en 2014. 65 años.
- Jorge Emilio Pons, entrevistado por Nicolás Sanz en 2008. 54 años.
- Jorge Ernesto Silva, entrevistado por Lucas Silva en 2015. 68 años.
- Jorge Gómez, entrevistado por Nicolás Bernardo en 2009. 78 años.
- Jorge Negreira, entrevistado por Nicolás Solimini en 2013. 67 años.
- Jorge. Entrevistado por Gonzalo Cintiola en 2014. 65 años.
- José Antonio Sosa, entrevistado por Lucía Sosa en 2014. 66 años.
- José Baéz, entrevistado por Yanina Ron en 2015. 75 años.
- José Ferreño, entrevistada por Agostina Valente en 2009. 79 años.
- José Rodríguez, entrevistado por Johana Rodríguez en 2015. 76 años.
- José. Entrevistado por María Luján Vazquez en 2013. 75 años.
- Josefa Consuelo Martínez, entrevistada por Sofía Arocha en 2014. 78 años.

- Juan Carlos Sambartolomeo, entrevistado por Pablo Lovero en 2013. 78 años.
- Juana. Entrevistada por Alejandra Vázquez en 2012. 70 años.
- Julia Teresa Xanco, entrevistada por Gerónimo Iribarne en 2015. 73 años.
- Lidia Cappuzzello, entrevistada por Andrés Martín Albornoz en 2016. 68 años.
- Lidia Quiroz. Entrevistada por Lorena Ojeda en 2017. 68 años
- Lidia Sofía Olaszek, entrevistada por Ignacio Martínez en 2015. 85 años.
- Liliana. Entrevistada por César Córdoba en 2017. 65 años
- Lina Rosa Arduini, entrevistada por Lorena Gerardi en 2015. 69 años.
- Liria Andrea Vásquez, entrevistada por Emiliano Monsalvo en 2010. 77 años.
- Luis Alberto Cuevas, entrevistado por Gustavo Daniel Velásquez en 2013. 66 años.
- Luisa Viollaz, entrevistada por Pablo Rodríguez Viollaz en 2012. 75 años.
- Luisa. Entrevistada por Paula Escobar en 2011, 66 años.
- María Albina Taboada. Entrevistada por Matías Baldor en 2017. 75 años
- María de las Mercedes Giamichelli, entrevistada por Ángel Edith Ruiz en 2012. 66 años.
- María del Carmen Arroyo, entrevistada por Melina Celaya en 2013. 66 años.
- María Elena Barrios, entrevistada por Vanina Arroyo en 2012. 66 años.
- María Élide Vezzulla, entrevistada por María Belén Castiglione en 2013. 86 años.
- María Esther Gómez, entrevistada por Samanta Salinas en 2012. 74 años.
- María Inés Garnico, entrevistada por Fabiana Comparín en 2015. 68 años.
- María Marta Neira, entrevistada por Eduardo Scarafiocco en 2009. 65 años.
- María Teresa Anese. Entrevistada por Federico Bárbaro en 2017. 65 años
- María Teresa. Entrevistada por María Inés Bombino en 2016. 71 años.
- Mario Bukin, entrevistado por Gustavo Zanella en 2016. 73 años.
- Marta Alicia Hegoburu, entrevistada por Patricio Pellegrini en 2016. 70 años.

- Marta Errecart, entrevistada por Daiana Belot en 2016. 70 años.
- Marta Romero, entrevistada por Yanel Tilke Seijo en 2013. 71 años.
- Marta. Entrevistada por Lucía Guzmán en 2012. 64 años.
- Matilde Isabel Tulián, entrevistada por Noelia Tulián en 2014. 66 años.
- Myriam Colmeга, entrevistada por Pilar Agustina Cei en 2016. 70 años.
- Nérida Beatriz Blanco, entrevistada por Mariano Gigena en 2013. 65 años.
- Nérida Lafonte, entrevistada por Daniela Campo y Coral Gragnolatti en 2010. 73 años.
- Nérida Nieves Pereyra, entrevistada por Nicolás Retamar en 2015. 79 años.
- Noemí Larrouyet, entrevistada por Yanel Mannoliti en 2012 y por Liliana del Puerto en 2015. 66/68 años.
- Nora Cavanna, entrevistada por Deborah Molle en 2014. 65 años.
- Norma Ingribelli, entrevistada por Cristian Villalba en 2013. 73 años.
- Nucha Zago. Entrevistada por Laura Mangifesta en 2017. 75 años
- Olga Susana Urquiza, entrevistada por Carolina Navarro, en 2008. 53 años.
- Oscar Rodríguez, entrevistado por Lautaro Foppiano en 2014. 68 años.
- Oscar Schombroun, entrevistado por Ezequiel Castro en 2013. 69 años.
- Osvaldo Ubaldino Torales, entrevistado por Ignacio Serruto y Cristian Caraballo en 2010. 74 años.
- Paula Susana Mendoza, entrevistada por Silvia Coquoz en 2016. 70 años.
- Ramona Ruiz Díaz, entrevistada por Santiago Moglia en 2008. 62 años.
- Raquel Alonso, entrevistado por Aldana Arena en 2014. 82 años.
- Raúl Sánchez. Entrevistada por Juan Pablo Sánchez Díaz en 2017. 55 años
- Ricardo Carnevale, entrevistada por Fernando Ghersini en 2013. 74 años.
- Ricardo Galván, entrevistado por Adriana Saavedra en 2008. 53 años.
- Ricardo Palavechino, entrevistado por Jairo Gomelsky en 2015. 66 años.

- Rodolfo Barni, entrevistado por Martín Barni en 2008. 68 años.
- Rosa Insfrán, entrevistada por Magalí Sayal en 2008. 82 años.
- Rubén Garzón, entrevistado por Hernán López Di Nezio en 2011. 65 años.
- Rubén Héctor Lekini, entrevistado por María Eugenia Frediani en 2012. 81 años.
- Rubén Honig, entrevistado por Flavia Débora Honig en 2013. 75 años.
- Rubén Lizaso, entrevistado por Nicolás Sanz en 2008. 75 años.
- Rubén Osvaldo Martínez. Entrevistado por Lucas Brian Martínez en 2017. 49 años
- Rubén Rasserero, entrevistado por Marcos Torres en 2016. 70 años.
- Salvador Oscar Guillermo, entrevistado por Lautaro Foppiano en 2014. 79 años.
- Sara Blanca Isaía. Entrevistada por María Luz Marchesini en 2017. 76 años
- Sara Dalli de Deboti, entrevistada por Oscar Lampón en 2009. 85 años.
- Saúl Henry Luján, entrevistado por Martín Luján en 2016. 84 años.
- Susana Ramundo, entrevistada por Sabrina Artigas en 2008. 53 años.
- Susana Sgarlata, entrevistada por Martín Barni en 2008. 55 años.
- Teresa Ruiz, entrevistada por Sabrina Artigas en 2008. 74 años.
- XY1 (abuela), entrevistada por Leonel Viejo en 2014. 75 años
- XY2 (enfermera), entrevistada por Mario Maximiani. 68 años
- Zulema. Entrevistada por Inés González Acosta en 2012. 81 años.

## **Bibliografía**

- ACEVES LOZANO, Jorge (1999). “Un enfoque metodológico de las historias de vida”. En *Proposiciones*, Vol.29, Ediciones SUR.
- BADENES, Daniel (2014). *Historia de los Medios de Comunicación*. Bernal: Universidad Virtual Quilmes.
- BARCELLINI, Laura; PUIG, Gonzalo y VILLELLA, Matías (2010). “La oralidad y la radio”. En COHEN, Daniel y PEREYRA, Marta (Comp.) *Lenguajes de la ra-*



- dio. Colección Vocación de radio, dirigida por Susana Sanguinetti. Córdoba, Argentina: Editorial Brujas.
- BARRANCOS, Dora (2008). *Mujeres, entre la casa y la plaza*. Buenos Aires: Sudamericana.
  - BAUMAN, Zygmunt (1987). *La modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica de España.
  - BOURDIEU, Pierre (1989). “La ilusión biográfica”. En *Historia y Fuente Oral*, núm. 2, Barcelona.
  - BOURDIEU, Pierre (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
  - BULLA, Gustavo (2006). “Televisión argentina en los ‘60: la consolidación de un negocio de largo alcance”, en MASTRINI, Guillermo (Coordinador). *Mucho ruido, pocas leyes: economía y políticas de comunicación en la Argentina 1920- 2004*. La Crujía: Buenos Aires.
  - CACOPARDO, Ana -en colaboración con J. B. Duizeide- (2016). *Historias debidas. Conversaciones y testimonios*. Buenos Aires: Editora Patria Grande.
  - CAJAL, Alejandra (2009). “Predilección de uso y apropiación de la radio como medio de comunicación en los adultos mayores”. Trabajo final para Historia de los medios y sistemas de comunicación, Universidad Nacional de Quilmes, mimeo.
  - CARRETERO, Andrés (2013). *Vida cotidiana en Buenos Aires: desde la sociedad autoritaria hasta la sociedad de masas (1918-1970)*. Buenos Aires: Ariel.
  - CASTORIADIS, Cornelius [1975] (1993). *La institución imaginaria de la Sociedad*, 2 Vol. Buenos Aires: Tusquets Editores.
  - CASTORINA, José Antonio (Coord.).(2007). *Construcción conceptual y representaciones sociales. El conocimiento de la sociedad*. Buenos Aires: Miño y Dávila. Pág. 218
  - CHARTIER, Roger (1995). *El mundo como representación. Historia cultural: entre la práctica y la representación*. Barcelona: Gedisa.
  - FAUR, Eleonor (2008). “Desafíos para la igualdad de género en la Argentina”. -1a ed.- Buenos Aires: Programa Naciones Unidas para el Desarrollo – PNUD.

- FERNÁNDEZ, José Luis -director- (2008). *La construcción de lo radiofónico*. Buenos Aires: La Crujía.
- FLICHY, Patrice (1993). *Historia de la comunicación moderna. Espacio público y vida privada*. Barcelona: Gustavo Gili.
- FRASER, Ronald (1991). “La formación del entrevistador”. En SCHWARZSTEIN, Dora y otros. *La historia oral*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- GALINDO CACERES, Jesús -coordinador- (1998). *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*. México: Adisson Wesley Longman.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1995). *Consumidores y ciudadanos, conflictos multiculturales de la globalización*. México: Editorial Grijalbo.
- GARCIA CANCLINI, Néstor. (1999). “El consumo sirve para pensar”. En: BOIVIN, Mauricio; ROSATO, Ana y ARRIBAS, Victoria. *Constructores de otredad*. Buenos Aires: Eudeba.
- GETINO, Octavio (1990). *Cine y dependencia: El caso argentino*. Buenos Aires: Punto Sur.
- GETINO, Octavio (1998). *Cine argentino, entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ciccus.
- GETINO, Octavio (1999). *Cine y televisión en América Latina*. Buenos Aires: Ciccus.
- GIRBAL-BLACHA, Noemí (2003). *Mitos, paradojas y realidades en la Argentina peronista (1946-1955). Una interpretación histórica de sus decisiones político-económicas*. Bernal, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- GOMERY, Douglas (1997). “De los nickelodeons a los palacios cinematográficos”, en David CROWLEY y Paul HEYER, *La comunicación en la historia. Tecnología, cultura, sociedad*. Barcelona, Bosch.
- GONZÁLEZ, Jorge (1995a). “Y todo queda *entre familia*. Estrategias, objeto y método para las historias de familias”. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Época II, vol. I. núm. 1, Colima, junio.
- GONZÁLEZ, Jorge (1995b). “Coordenadas del imaginario: Protocolo para el uso de las cartografías culturales”. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Época II, vol. I. núm. 2, Colima, diciembre.

- GONZÁLEZ, Jorge (1999). “Tecnología y percepción social: evaluar la competencia tecnológica”. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol. V. núm. 9, Colima, junio.
- GOODMAN, Irene F. (1983). “Television’s role in family interactions: A family systems perspective”, en *Journal of Family Issues*, 4, pp. 405-424.
- GÖTTLING, Jorge (2001). “Historia de El Alma que canta”, en diario Clarín, 10 de octubre. Disponible en Internet: <http://edant.clarin.com/diario/2001/11/10/c-01201.htm> [Consultado el 11 de Junio de 2014]
- GUZMÁN, Eduardo (2009) “Nacional (e internacional) y popular. Políticas de exhibición y formas de expectación del cine en Argentina en los años 40 y 50”. Trabajo final para Historia de los medios y sistemas de comunicación, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, mimeo.
- HABER, Nahir (2012). “La historia de la entrevista. Un trabajo sobre el material empírico de la historia oral a través de la entrevista”, trabajo final para *Historia de los Medios y Sistemas de Comunicación*, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, mimeo.
- JELIN, Elizabeth (1997). “Igualdad y diferencia: dilemas de la ciudadanía de las mujeres en América Latina, en *Ágora, Cuadernos de estudios políticos*, año 3, N°7, “Ciudadanía en el debate contemporáneo”.
- LÓPEZ, Salvador (2001). *Receptores de radiodifusión sonora: panorámica histórica y situación actual*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- LULL, James (1980). “Los usos sociales de la televisión”, publicado originalmente en *Human Communication Research* 6: 197-209. (Traducido por Claudio Avendaño, Universidad Diego Portales, Santiago, Chile). Disponible en <http://www.jameslull.com/losusos.html>
- MARTÍN BARBERO, Jesús (1987). *De los medios a las mediaciones*. México: Editorial Gustavo Gili.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. (2001). “Transformaciones comunicativas y tecnológicas de lo público”, en *Metapolítica*, Vol. 5, Nro. 17, México.

- MARTÍN-BARBERO, Jesús (2002). “Tecnidades, identidades, alteridades: des-ubicaciones y opacidades de la comunicación en el nuevo siglo”, *Diálogos de la Comunicación*, núm.64.
- MATALLANA, Andrea (2006). *Locos por la radio: una historia social de la radiofonía argentina (1923 - 1947)*. Buenos Aires: Prometeo.
- MATTELART, M. (1982). *Mujeres e industrias culturales*. Barcelona: Anagrama.
- MORLEY, David (1996). *Televisión, Audiencias y Estudios Culturales*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- MUÑOZ, José Javier y GIL, César (1988). *La radio: teoría y práctica*. Madrid: ORTVE.
- OROZCO GÓMEZ, Guillermo (2002). *Recepción y mediaciones: casos de investigación en América Latina*. Buenos Aires: Norma.
- PANESSI, Hernán (2015). *Porno Argentol! Historia del cine nacional triple X*. Buenos Aires: Cuarto Menguante.
- PASQUALI, Antonio (1972). *Teoría de la Comunicación: las implicaciones sociológicas de la información y la cultura de masas. Definiciones*. En “Comunicación y cultura de masas”. Caracas: Monte Ávila.
- POLLAK, Michel (2006). “El testimonio”. En: *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Ediciones Al margen.
- PORTELLI, Alessandro (2010). “Historia oral y poder”. Conferencia ofrecida en el XXV Simposio Nacional de ANPUH, Fortaleza, 2009. Publicada en portugués por la revista *Mnemosine* Vol. 6, Nº 2, p. 2-13 (2010). Traducción al castellano por Lucía Abbattista.
- PUJOL, Sergio (2011), *Historia del baile. De la milonga a la disco*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones (segunda edición).
- RABOTNIKOF, Nora (2008). “Lo público hoy: lugares, lógicas y expectativas”. *Revista Iconos, Revista De Ciencias Sociales* Nro.32, p.37-48., FLACSO. Ecuador.

- RAITER, Alejandro et al. (2001). *Representaciones sociales*. Buenos Aires: EU-DEBA.
- REGUILLO, Rossana (1995). *En la calle otra vez*. Guadalajara: ITESO (Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente), segunda edición.
- SARLO, Beatriz (1994). *La imaginación técnica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- SCHMUCLER, Héctor (1997). “Un proyecto comunicación/cultura”, en *Memoria de la comunicación*. Buenos Aires: Biblos.
- SCHWARZSTEIN, Dora y otros (1991). *La historia oral*. Buenos Aires: CEAL.
- SIERRA, Francisco (1998). “Función y sentido de la entrevista cualitativa en investigación social”, en: GALINDO CACERES, Jesús (1998). *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*. México: Adisson Wesley Longman.
- SILOMBRA, Agustina Valeria (2011). “El cine como lugar de encuentro”. Trabajo final para Historia de los Medios y Sistemas de Comunicación, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, mimeo.
- SIRVÉN, Pablo (1998). *Quién te ha visto y quién te ve*. Buenos Aires: De la Flor
- SOLA POOL, Ithiel (1992). “Discursos y sonidos de largo alcance”, en WILLIAMS, Raymond. *Historia de la comunicación*. Barcelona: Bosch.
- SPIGEL, Lynn (1997). “Haciendo la tele”, en CROWLEY, David y HEYER, Paul (1997). *La comunicación en la historia. Tecnología, cultura, sociedad*. Barcelona: Bosch.
- THOMPSON, John (1998). *Los media y la modernidad*. Barcelona: Paidós.
- ULANOVSKY, Carlos (s/f). “Grandes capítulos de la radio en la Argentina”. En Revista Caras y Caretas, Año 49, Nº 2.249.
- ULANOVSKY, Carlos et al. (2011). *Días de radio. Historia de los medios de comunicación en la Argentina (1920-1959)* (3ª ed.). Buenos Aires: Emecé.
- ULANOVSKY, Carlos; ITKIN, Silvia; SIRVÉN, Pablo (2006). *Estamos en el aire*. Ediciones Emecé. Buenos Aires.

- ULANOVSKY, Carlos (2000). *Días de Radio (1920 - 1959)*. Buenos Aires: Espasa - Calpe.
- VARELA, Mirta. “El uso de fuentes y entrevistas en la historia de los medios: el caso de la televisión argentina”.
- VARELA, Mirta (1998). “Los comienzos de los televisión argentina en el contexto latinoamericano”, en *Latin American Studies Association*, Chicago, Illinois, September 24-26.
- VARELA, Mirta (2004). “Medios de comunicación e Historia: apuntes para una historiografía en construcción”. Revista *Tram(p)as de la Comunicación*, Año 2, N°22, La Plata.
- VARELA, Mirta (2005). *La televisión criolla, desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna 1951-1969*. Buenos Aires: Edhasa.
- VENIARD, Juan María (2003). “La música y sus ámbitos”, en A.A.V.V., *Nueva Historia de la Nación Argentina*. Academia Nacional de Historia, Buenos Aires: Planeta.
- WILLIAMS, Raymond (1992). “Tecnologías de la comunicación e instituciones sociales”, en *Historia de la comunicación*. Barcelona: Bosch.
- WILLIAMS, Raymond (2011). “La tecnología y la sociedad”, en *Televisión: tecnología y forma cultural*, Paidós, Buenos Aires.



## Historia oral de los medios

### Una experiencia pedagógica de investigación

Hace ya una década que estudiantes de grado de la UNQ historizan los medios de comunicación desde un enfoque local, y esta antología es una muestra de esa producción. Desde 2008, en el curso de Historia de los Medios y Sistemas de Comunicación, que nuclea a alumnas/os de las Licenciaturas en Comunicación Social y en Historia, se desarrolla una investigación colectiva sobre el acceso, la apropiación y el uso de diversas tecnologías (radio, teléfono, televisión, cine) y prácticas de comunicación (como los bailes en clubes de barrio). Las/os estudiantes entrevistan en profundidad a adultos mayores de su entorno, y esos testimonios, esas “biografías tecnológicas”, son insumos para cientos de artículos académicos. Este protagonismo de las fuentes orales -es decir, de la subjetividad de los hablantes- es el corazón de una experiencia donde se funden la investigación sociohistórica y el periodismo, mientras la UNQ va atesorando un verdadero archivo oral sobre la experiencia humana con los medios, fundamentalmente en la clase trabajadora del conurbano sur.