

Las transformaciones de la programación de la radio cuando aparece la televisión: del oyente espectador al oyente radiofónico.¹

Damián Fraticelli.

Resumen.

En este artículo se describe algunas de las transformaciones que se produjeron en la programación de la radio cuando apareció la televisión. Más particularmente, se expone cómo esas variaciones en la programación produjeron cambios en el vínculo que se estableció entre la radio y su oyente.

Palabras claves: radio – programación – oyente - historia de los medios - televisión

1. Presentación.

Desde un principio, la televisión² se vio como un medio competidor de la radio. Su posibilidad de transmitir imágenes con sonido parecía convertirla en la más apta para atraer el gusto del público en general. Sin embargo, la radio sobrevivió y aún hoy sigue teniendo plena vida en nuestra sociedad. Pero, ¿no sufrió ninguna transformación cuando apareció la televisión? Investigaciones dirigidas por Fernández,³ han demostrado que tuvo cambios en su producción discursiva y que se re ubicó dentro del sistema de medios.

Estudiando las publicidades de las emisoras radiofónicas, Tobi (2008) encontró las estrategias argumentativas que desplegó la radio para competir con la televisión. Por un lado, la radio resaltó su carácter de *fiel compañera*, porque podía seguir al oyente en cualquier momento y a cualquier lugar. Por otro, acentuó su capacidad de *informar al instante* para responder al imperativo social del estar informado sobre la actualidad. La radio se propuso mantener un contacto continuo con el oyente y ofrecerle textos sincronizados con el palpitar del acontecer social. Esas fueron sus dos principales estrategias desde las publicidades, ¿pero qué sucedió con su programación? ¿Qué cambios

¹ Esta investigación fue posible por el trabajo que hemos realizado junto a los alumnos de las comisiones 62 y 68 durante los años 2007 y 2008, en la materia Semiótica de los Géneros Contemporáneos, cátedra Fernández, de la carrera de Comunicación Social de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA.

² En Argentina, la televisión aparece a principios de la década del cincuenta, pero fue en la primera mitad de la década del 60 cuando se produce su expansión social.

³ UBACyT SO24 “Letra e imagen del sonido. El periodismo gráfico y la comunicación institucional dedicados al teléfono, radio y técnicas fonográficas”, FCS-UBA (2001-2003); UBACyT S135 “Letra e imagen del sonido. El surgimiento de fenómenos mediáticos en la ciudad de Buenos Aires” FCS-UBA J(2004-2007); UBACyT S94 “Letra e imagen del sonido. La construcción mediática de la ciudad” FCS-UBA (2006- 20010).

se produjeron? ¿La radio propuso una nueva relación con su oyente a través de la programación?⁴

Gracias a *Los lenguajes de la radio* (Fernández 1994), sabemos que el medio ha construido tres tipos de relación enunciativa con su oyente. Uno es el que existe en el *modo transmisión*. En él, la radio recoge un evento social ajeno ella, como un recital o discurso político, y lo distribuye. La posición de escucha que construye es no mediática. El oyente escucha algo similar a lo que oiría si estuviera frente al evento. El segundo modo es el que Fernández llama *modo soporte*. En él, la radio pone en primer plano al locutor y al oyente y desaparece como medio que permite el vínculo entre ambos. Funciona de manera cercana al teléfono. El locutor solitario le habla con largos silencios a un oyente que puede tomar la palabra llamando al programa.⁵ En el tercer modelo, en cambio, la radio está en primer plano. El locutor aparece con otras voces, se hace referencias al lugar y el equipo de trabajo se construye un espacio específicamente mediático. La radio hace oír su mecanismo productivo. El público oye a través de ella algo que no podría oír de otra manera. Es un oyente específicamente radiofónico y la radio evidencia el contacto que mantiene con él.

Este último modo fue al que se refirieron las publicidades estudiadas por Tobi. ¿Sucedió lo mismo en la programación? ¿Este modo de relacionarse con el oyente fue el que predominó?

Intentaremos responder estas preguntas a partir del análisis cuantitativo de las grillas de programación publicadas en la Revista Radiolandia durante las décadas del 40, 50 y 60. La elección de la revista se debe a que fue una de las primeras y más importantes publicaciones especializadas en la radio. Asimismo, comenzaremos a analizar desde la década del 40 para saber cuál era la situación de la programación antes de que apareciera la televisión y poder compararla, luego, con las dos décadas siguientes en las que la televisión se estabilizó como medio de comunicación alternativo a la radio (Varela 2005).

2. La grilla de programación de Radiolandia: un oyente que sabe de estrellas de radio.

La revista Radiolandia fue fundada en 1935 por Julio Korn y, junto con otras revistas como Sintonía, Mundo Radial y Antena, se ocupó de la radio, el cine y más tarde de la televisión. En el cuerpo de la revista podía encontrarse una línea editorial que opinaba sobre el estado del medio, reseñas y anticipos sobre nuevos programas o películas,

⁴ Vale aclarar que tanto la radio como el oyente descriptos en este artículo son los construidos por la programación. No se trata de los diversos comportamientos individuales que cada oyente pudo tener con el medio, ni de las categorías sociológicas que podrían postularse para clasificarlos. Lo que se describe son los cambios en el horizonte de posibilidades de escucha que se dieron en la radio cuando surgió la televisión. Tampoco se postula aquí que los cambios que se observan hayan sido provocados de manera directa por la televisión. Investigaciones anteriores (Berman y Fraticelli 2008: 71-82); Berezán (2009) demostraron que antes de que apareciera y se estabilizara la televisión como medio competidor, la radio ya estaba viviendo su propia crisis en el modo de producir sus textos.

⁵ Hugo Guerrero Martheniz fue uno de los precursores de este modo de enunciación en la radio en la década del 60 con entrevistas de más de 20 minutos, sus los silencios -considerados herejes en la radio- y fue el primero en poner en el aire los mensajes de los oyentes e incluso de contestadores telefónicos.

chimentos de sus realizadores, entrevistas a ellos y, en las últimas hojas, las grillas de programación de las catorce radios nacionales desde las once de la mañana hasta las once de la noche. Las grillas tenían el siguiente aspecto:

PROGRAMA DE RADIO Y TELEVISION		SABADO 11	DOMINGO 12
Característica	Broadcasting (por orden en el dial)	LR3 Diario del cine LR4 Rev. calle Corrient.	LR3 Grabs. - Mineral LS4 Italia mundial
T. V.	Televisión	14.30 TV. Rin... tin... tin LR1 Revista LR3 Casi, casi chiflados LR4 Calle Corrientes	9.30 TV. La Santa Misa 10 TV. Trib. de niños LR1 Fiesta en el campo LR3 Grabaciones LR4 La Peña radial
LS 4	Porteño	15 TV. Excursión LR1 N. Nino-Educ. y Justicia LR2 La Cenicienta LR3 Casi, casi chiflados	10.30 LR1 Fiesta en el campo LR3 Empleados Comercio LR4 La Peña Radial
LS 5	Rivadavia	15.30 TV. Fútbol LR1 Mesa redonda LR3 Noemí Biró LR4 Pantalla gigante	11 LR1 Tpos. Viejos-Pregoneros LR2 La revista musical LR3 Folklore LR4 Copetín radial
LR 6	Mitre	16 LR1 Folklore LR3 Bailables - Varleté LR4 Senderos de gloria	11.30 TV. Jim la Selva LR1 L'Eveque-H. Vivar LR2 Grabaciones LR3 Folklore-Saldívar LR4 Puricelli - Halcones
LR 4	Splendid	18 TV. R. infantil LR1, LR3, LR4 Bailables LR2 Cancionero Porteño LS4 Polito Castillo	12 TV. Melod. music. LR1 Continental LR3 Luis Correa LR4 Los astros del tango LS4 Roberto D'Andrea LS10 Lluvia de estrellas
LR A	Nacional	18.30 TV. Est. y variac. LR1, LR3, LR4 Bailables	12.30 LR1 Tango nació varón LR2 Néstor Villa LR3 Farandulandia LR4 La revista dislocada
LR 3	Belgrano	18.45 TV. Mendy 19.30 TV. Noticiero 20 TV. Feia. en B. As. LR1 Bailables LR3 Jazz Héctor	13 TV. Aquí España LR1 Grabaciones LR3 Alfredo Elizalde LR4 Atilio Staponi
LR 5	Excelsior		15 TV. Rec LR3 Miguel Nijenson
LS 10	Libertad		16 TV. Fútbol LR1, LR2, LR4, LS4: Fútbol
LR 1	El Mundo		17 LR1 LR3 LR4 Bailables LR5 Gran concierto LS6 Fútbol - Grabs.
LR 2	Argentino		17.30 TV. Pelic. musical LR1, LR3, LR4 Bailables
LR 9	Antártida		18 TV. Aud. infantil LR1, LR3, LR4 Bailables
LS 11	Prov. Bs. As.		19 TV. Aud. deportiva 20 TV. Padre e hijo LR1 Bailables LR2 C. Crespo - R. Grela LR3 Miguel Nijenson LR4 Boletín deportivo
LS 6	Del Pueblo		20.30 TV. Zabaia-Bauzá LR1 Cosas de la vida LR2 Romancero Porteño LR3 Cert. argentinidad LR4 Carmen Toledo
			21 TV. Baptista LR1 Eduardo Falú

Fig. 1. Fragmento de grilla de programación, *Radiolandia*, 10 de Octubre de 1958.

Como puede observarse, los datos que ofrecían en las grillas eran: el día y horario de emisión del programa, la radio emisora y el nombre propio de la compañía de radioteatro, la estrella que cantaba, la orquesta que tocaba o el nombre del charlista o conductor. Las denominaciones más generales como “Radioteatro”, “Bailables” o “Grabaciones” eran menos frecuentes y los títulos como “Cacería 500.000”, que remitían a ciertos géneros como programas de concursos, comenzaron a ser más comunes a medida que pasaron los años. En este aspecto, las grillas de programación de Radiolandia se diferenciaron de las de otras revistas como las de *Mundo Radial*, que tenían una fina clasificación de programas musicales según sus géneros (Berman 2009). En Radiolandia los programas se identificaban, por lo general, por el nombre de los actores o cantantes que realizaban la audición. Esto significa que el lector construido por las grillas estaba al tanto del *star system* de la radio de esos años. Con sólo leer el nombre del realizador podía prever el tipo de programa que hacía, a qué género pertenecía y cuál era su propuesta enunciativa.

Tendiendo en cuenta eso, nuestra hipótesis de trabajo se basa en que reconstruyendo ese saber, podremos determinar los sistemas de géneros y tipos discursivos de la radio de ese momento y advertir las transformaciones que se dieron en ellos a lo largo del tiempo.

3. El sistema de tipos discursivos y sus transformaciones.

Para describir las transformaciones de la programación de la radio utilizamos el concepto de tipo discursivo de Verón (2001), que vincula ciertas regularidades enunciativas de los discursos con las instituciones de base de la sociedad, como el tipo discursivo informativo, científico, didáctico, etc. Al tratarse de una clasificación de más extensión que la del género⁶, nos permitió realizar una síntesis mayor de los discursos emitidos por la radio. Los tipos que encontramos en las grillas de programación fueron los siguientes:

- Musicales: programas dedicados a la expresión musical de cantantes y orquestas que actuaban en vivo y a la reproducción de grabaciones de música en discos o cintas magnéticas. Cada uno de los programas produce juicios de gusto.
- De ficción: programas que construyen un referente imaginado regido por las reglas propias de la *inmersión lúdica de la ficción* (Schaeffer 2002 [1999]: 173) y producen juicios de gusto, como radioteatros, comedias, variedades, etc.
- Informativos: programas que construyen un referente real, regido por las reglas del verosímil social e inmerso en la actualidad, como los informativos, boletines de noticias, flashes informativos, programas de reportajes, crítica de espectáculos, etc. El enunciador dice “la verdad” y es capaz de dar pruebas, y el referente se supone expresado de acuerdo a lo que es, “a lo real”.⁷
- De colectividad: programas que se refieren a temas propios de una cultura, nacionalidad o religión y construyen un oyente perteneciente a ellas.
- Entretenimiento: programas en los que sostienen una propuesta enunciativa lúdica o para pasar el tiempo de manera agradable. Prevalece un contacto sostenido entre la figura del locutor y la del un oyente participante⁸, con un rol activo en el desarrollo del programa (programas de concursos) o un oyente caracterizado por un rol en la familia (programas para el ama de casa y audiciones infantiles).

⁶ Seguimos aquí la definición de género discursivo propuesta por Steimberg: “clase de textos u objetos culturales, discriminables en todo lenguaje o soporte mediático, que presenta diferencias sistemáticas entre sí y que en su recurrencia histórica instituye condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social” (1993: 41)

⁷ Estas últimas observaciones fueron tomadas de Carlón quien describe de las diferencias entre el tipo discursivo científico, informativo y artístico (1994: 19-32)

⁸ Esta distinción de tipo de público la tomamos de Casetti y Odin (1994 [1990]) quienes clasifican al público televisivo en: mandante (propio de los programas de pedidos, por ejemplo, el espectador a través de un número telefónico puede elegir en un género un título de una película), participante (en programas de entretenimientos), evaluador: (se evalúa la actuación de un invitado en debates políticos, de participantes en juegos de la propia tv: encuestas, sondeos de opinión, mediciones de audiencia).

- Otros: programas que no pudieron ser clasificados en las anteriores categorías.

Luego de clasificar los programas en esos tipos discursivos, cuantificamos el porcentaje de su presencia en la programación de cada año de la muestra. Los resultados porcentuales fueron los siguientes⁹:

Tipos discursivos	44	49	55	58	61	66
Musicales	45	47	43	50	53	55
De Ficción	15	11	12	9	5	4
Informativos	27	28	27	25	27	29
De Colectividad	2	3	3	1	1	0,5
Deportivos	3	5	7	6	6	9,5
Entretenimiento	4	4	6	7	5	8
Otros	4	2	2	2	3	3,5
Total	100	100	100	100	100	100

Lo primero que puede advertirse es el predominio de lo musical sobre el resto de los tipos discursivos. Frente a lo que muchas veces se cree desde el sentido común, que la radio ha sido un medio fundamentalmente abocado a lo informativo y, en el pasado, al radioteatro, puede verse que lo musical ocupó, desde sus comienzos, un lugar central en su programación; autores como Gallo (1997) o Fernández ya lo han señalado en sus investigaciones.

Ahora, si bien lo musical ocupó cerca de un cincuenta por ciento de la programación a lo largo de todo el período, su composición no fue la misma. Las grillas de programación de Radiolandia clasificaban lo musical de acuerdo con las siguientes categorías: cantantes (identificados por sus nombres propios como “D’Arienzo” o “Luján Cardillo”), orquestas (“Orquesta A. Macri”, “Orquesta E. Orozco, etc.), géneros (“jazz”, “folklore”, “tango”, etc.), bailables (música organizada para bailar), canciones y grabaciones.

⁹ Las cantidades de programas clasificados de las grillas fueron los siguientes:

Año	Cantidad de programas
44	1697
49	1708
55	1766
58	804
61	402
66	328

Todas las categorías, salvo las grabaciones, clasificaban ejecuciones musicales que se transmitían en vivo desde el auditorio de la radio. El cantante o la orquesta realizaba su interpretación y, en ese mismo tiempo, el oyente de radio podía escucharlas. A su vez, los mismos programas invitaban a sus oyentes a presenciar la audición en los estudios de la radio. De esta manera, la radio ofrecía un espectáculo en sus estudios para ver y oír y, al mismo tiempo, transmitía ese espectáculo para escucharlo por los aparatos receptores. El oyente sin moverse de su casa tenía la posibilidad de oír lo mismo que oía el que estaba sentado en el auditorio frente al músico que tocaba.

Con los programas de grabaciones no sucedía eso. Ellos transmitían el mismo material que un oyente podría oír en un disco. El evento particular y único de la interpretación en vivo se perdía y no estaba la posibilidad de ser espectador de la audición. Como puede advertirse en el cuadro de abajo, ese tipo de programas fueron desplazando a las audiciones musicales en vivo y terminaron dominando la programación.

Categorías de lo musical	44	49	55	58	61	66
De cantante	23	22	18	11	6	3
De Género	21	24	7	9	7	3
De orquesta	24	21	8	7	4	2
Bailable	5	3	12	9	6	1
Canciones	17	11	2	0	0	0
Grabaciones	7	15	47	61	74	87
Otros	3	4	6	3	3	4
Totales	100	100	100	100	100	100

Berezán (2009) ha estudiado la manera en que los medios gráficos figuraron ese pasaje de un predominio de la transmisión de música en vivo a la música grabada. Desde su inicio, la radio transmitió grabaciones, pero las críticas de las revistas la consideraban como una manifestación menor y “baja” de la cultura. El carácter de *reproducción* y la ausencia de *aura* (Benjamín 1980) en la interpretación, hacían que las grabaciones fueran tomadas como un producto menor, alejado de la vocación artística que se le exigía en ese momento a la radio. El siguiente artículo ejemplifica aquello:

“MAYOR ORIGINALIDAD.

Sin duda alguna, crear en materia radiotelefónica, donde a cada cuarto de hora, o media a lo sumo, transcurre un programa, ofrece las mismas dificultades que la creación a través de todas las expresiones del talento humano. Lo comprendemos y por ello entendemos que la creación no es posible como cosa de todos los días o factor imprescindible para obtener el triunfo. Mas también estamos en contra de quienes, siguiendo patrones que otros establecieron o

diseñaron o crearon, simplemente, no se imponen siquiera la tarea de tratar en todo lo posible de dar una nueva personalidad a los detalles, por lo menos, de programas que siguen, al punto de realizar un trasplante perfecto. Un calco tan perfecto como abominable. No se respeta así, no ya el talento ajeno, sino al oyente, a quien no se puede llamar a engaño, y eso es lo antipático. Por lo menos, mostrarse dispuesto a evidenciar algo de personalidad, aún en lo que se copia, para no incurrir en el plagio total y sin más atenuantes que la sincera equivocación de ir a buscar el éxito allí donde otros lo consiguieron por una razón simple y tan poderosa que no tiene apelaciones ni subtítulo: el talento”. *Radiolandia* (1944).

Gallo también observó la resistencia hacia la música grabada en su estudio sobre la radio:

“...durante varios años, tanto el público como la crítica terminan por aceptar al disco pero sólo como excepción, fundamentada en que el intérprete no puede actuar en vivo porque reside en otros países o porque ha muerto. Los editores de discos, por su parte, desde los primeros pasos del quehacer radiofónico lucharon contra su difusión radial” (2001: 254).

Los cantantes y músicos también se resistieron a ser reemplazados por sus propias grabaciones. Sin embargo, el proceso se llevó a cabo y la interpretación en vivo se convirtió en lo excepcional de la radio. Con esa sustitución, junto con otras que veremos enseguida, *la radio fue dejando de ser reconocida como un medio que podía producir expresiones artísticas y pasó a ser un medio ausente de arte*. Más adelante veremos de qué tipo de arte estamos hablando.

Esa pérdida del carácter *artístico* de la emisión musical estuvo acompañada por la paulatina disminución de programas centrados en la construcción de un referente ficcional. Los radioteatros y las comedias radiales también se transmitían en vivo y eran ofrecidas por la radio como un espectáculo para poder ver en sus estudios¹⁰. Las críticas y editoriales que se ocupaban del radioteatro y las comedias los evaluaban como obras artísticas según juicios de gusto. Denostaban la repetición temática y formal, y aplaudían la originalidad de las historias y su profundidad emotiva. El tipo discursivo ficcional no llegaba a ocupar un cuarto de la programación, sin embargo, su reconocimiento metadiscursivo era el que tenía más peso junto con el tipo musical. La mayor parte de las críticas, chimentos, reseñas, entrevistas y anticipos que se publicaban en las revistas especializadas estaban dedicadas a los realizadores, especialmente los actores, de las producciones ficcionales y musicales.

¹⁰ Esto sucedía especialmente sobre todo en Buenos Aires, porque las repetidoras y muchas radios del interior, emitían radioteatros grabados en cintas magnéticas.

En este sentido, los géneros de ficción junto con los musicales fueron los géneros dominantes del sistema de géneros de la radio durante la primera década de este período.

A mediados de los ´60 el panorama era otro. Los metadiscursos de las revistas ya se ocupaban de otras estrellas: de las estrellas de la televisión. Como puede observarse en el cuadro de tipos discursivos expuesto más arriba, la emisión de géneros ficcionales en la radio comienza a disminuir hacia fines de la década del ´50, momento en el que los receptores televisivos alcanzan a estar en 400 mil hogares (Varela). Ahora, ¿qué tipo de programación ofrecía el nuevo medio? Si observamos el siguiente cuadro advertiremos que el mayor porcentaje de la programación de la televisión estaba dedicado a la ficción.¹¹

Tipos discursivos	55	58	61	66
Musicales	10	15	12	7
De Ficción	39	36	45	51
Informativos	18	23	19	19
De Colectividad	0	3	2	1
Deportivos	5	3	4	4
Entretenimiento	17	17	11	12
Otros	11	3	7	6
Total	100	100	100	100

¿Es pertinente sostener que por su oferta de ficción la televisión fue la que acabó con el radioteatro y las comedias radiales? En investigaciones anteriores (Berman y Fraticelli 2008: 71-82) hemos encontrado que los géneros ficcionales de la radio no eran bien evaluados por los metadiscursos del momento. Ya a fines de la década del 40, cuando aún no había aparecido la televisión, era frecuente encontrar críticas negativas a las producciones del momento a las que se les exigía mayor originalidad:

“Insistimos. Mejoran los elencos radioteatrales. Pero el standard de la producción sigue oscilando entre lo ñoño y lo lacrimógeno (...) lo lacrimógeno parece ser el recurso infalible”. Ahora bien, cuando califica de “infalible” al recurso, lo plantea en términos de insistencia en relación con la creación de radioteatros, con la reiteración del mismo, pero observa que el público no avala esta

¹¹ Las cantidades de programas clasificados de las grillas fueron los siguientes:

Año	Cantidad de programas
55	74
58	134
61	267
66	328

utilización: “El público está harto de gritos destemplados, de madres que claman por sus hijos, de esposas abandonadas, de huérfanas dolorosas”, *Radiolandia* 1940.

Como puede observarse, aún antes de que apareciera la televisión, los radioteatros no eran muy valorados por la crítica (algo que tiende a olvidarse por la mirada nostálgica sobre la radio). Al parecer *el carácter artístico de la radio no era el que Arheim había soñado para ella* (1980), sino que se trataba de una radio popular que no alcanzaba a ser considerada como artística por la crítica cultural.

Todo lo contrario sucedía con las ficciones televisivas. Por lo general, eran evaluadas positivamente y se reconocía el esfuerzo que hacían sus realizadores para obtener una calidad cada vez mayor. A su vez, cada transposición de un programa de la radio a la televisión era festejada por los metadiscursos del momento.

Fernández (2009: 109-133) postula una hipótesis sobre ese cambio del gusto social de preferir *ver* las historias por la televisión a *escucharlas* por la radio. El autor señala que la radio surge en un momento de auge de estilos abstractos. La posibilidad de la radio de despegar la voz del cuerpo y construir espacios imaginarios con pocos elementos la sintonizaba con esa gusto de época. En cambio, en la década del '50, momento de surgimiento de la televisión, la tendencia abstracta se pone en cuestión dejando paso a estilos de tendencia naturalista. Puede discutirse hasta qué punto esto es acertado o no, sobre todo si pensamos que los '40 y los '50 fueron la época de oro del modernismo, es decir, del expresionismo abstracto (que recién se quiebra a partir de mediados de los '50 en Estados Unidos). Pero más allá de esto, es un punto de vista interesante para pensar el problema.

Otro de los tipos discursivos que fueron disminuyendo su presencia en la grilla de programación fue el tipo de colectividad. Programas como “Por los caminos de España” o “Audición italiana” nunca ocuparon un lugar destacado en la programación, pero su disminución es una señal de la pérdida de programas construidos para una audiencia particular, fragmentada temáticamente por una pertenencia a una nacionalidad particular o religión.

Los tipos discursivos que se expandieron en la programación de la radio, tomando los lugares que ocupaban la ficción y la colectividad, fueron los dedicados a referentes no ficcionales.

El tipo discursivo de la información no varió especialmente su porcentaje de presencia, pero sí su composición. En un comienzo, la radio fue una repetidora de la información producida por los diarios. Sus géneros eran el boletín de noticias o el flash informativo, pero a medida que avanzó la década del 30 y se desarrollaron los dispositivos telefónicos que permitieron una comunicación rápida entre el movilero y la emisora, los programas informativos ocuparon mayor lugar en la grilla. La radio se convirtió en el medio productor de la actualidad del acontecer social (Reto 2008: 91-108). Junto con esa transformación se expandió el tipo discursivo deportivo. En una investigación anterior (Fratlicelli 2009:131-154) dimos cuenta de qué manera la radio, mediante las transmisiones

deportivas, desarrolló un espacio mediático novedoso que fundó una las características específicas de su producción discursiva: dar cuenta un acontecimiento en el mismo momento en que se está desarrollando. Como señalamos al comienzo, esa capacidad de informar constantemente y al instante, fue el argumento clave de las publicidades de la radio para competir con la televisión (Tobi).

Entonces, volviendo a la pregunta de nuestro artículo, ¿la radio propuso una nueva relación con su oyente a través de la programación cuando apareció la televisión? Si observamos el porcentaje de tipos discursivos, debiésemos responder que sí hubo un cambio profundo en la relación de la radio con su público. El oyente construido ya no fue convocado para tener contacto con una manifestación artística, para experimentar la música de un concierto o recital en vivo o ingresar al universo de ficción por medio de los sonidos de una historia. Los tipos discursivos que se expandieron en la programación propusieron otro pacto enunciativo poniendo en contacto al oyente con un real que se desarrollaba en el mismo momento que él estaba escuchando (la competencia de un concurso, la transmisión de una encuentro deportivo, la información un acontecimiento de actualidad) o con música grabada, mayormente en estudio, con su efecto de co-presencia espacial entre el oyente y la fuente del sonido.

4. Los cambios en el flujo radiofónico. La prolongación de la duración de los programas.

Las transformaciones en el sistema de tipos discursivos de la radio estuvieron acompañadas por cambios en el flujo de su transmisión. La radio, como la televisión, no responde a la lógica de la “mercancía cultural”, como el libro, el disco o las películas. Los productos de la cultura del flujo se caracterizan por la continuidad y la amplitud de su difusión y por el hecho de que cada día nuevos productos vuelven obsoletos a los anteriores (Casetti – Odin 1994 [1990]). ¿Cómo se estructura el flujo de la radio de ese período? Si vemos el cuadro de abajo podremos apreciar que la duración de los programas fue acrecentándose a medida que avanzaron los años.

Duración del programa.	44	49	55	58	61	66
15 minutos.	37	14	0	0	0	0
30 minutos.	48	54	42	41	22	14
1 hora.	7	16	27	26	34	33
Más de 1 hora.	7	15	29	32	43	52
Otros	1	1	2	1	1	1
Total	100	100	100	100	100	100

Desde un principio, la radio tuvo un flujo fragmentado en programas de unos quince a treinta minutos de duración. Los programas que duraban una hora o más eran la excepción. Uno de los géneros de esa irregularidad fue el show radiofónico.

González y Lapuente describieron cómo ese género de programa presentaba interpretaciones musicales y sketches humorísticos compaginados por la palabra del conductor. Finalizada una canción, el conductor extraía un fragmento de la letra para presentarla como título de la actuación que seguía inmediatamente. De esta forma, el show radiofónico en lugar de ser una mera sucesión de fragmentos, lograba cohesión entre los mismos por medio de la labor de *montaje* del locutor. Esa fórmula de composición del programa es la que se expandirá hacia mediados de la década del 60 con el éxito de los magazines radiales. El locutor que presenta la pieza musical es partenaire de los invitados al programa y, contrafigura del personaje cómico, da la información de actualidad e interactúa con el oyente que participa en algún concurso. El locutor es la figura que se perfila como la que da cohesión a los programas radiales. Él es el que asegura y sostiene el contacto continuo con el oyente. Él es la voz que da coherencia a las cápsulas genéricas que componen al programa. Esta coherencia contamina un género con otro haciendo que se borren sus límites y se debilite un oyente específico de género. El oyente del programa ya no es el oyente de la ficción o del recital, es el oyente convocado por la empatía con el locutor.

¿De qué manera afecta esos cambios en la relación de la radio con su oyente? ¿Modifica en algo el vínculo que se establece? A nuestro entender, da cuenta de una radio que tiende a aumentar el contacto con su oyente a través de la emisión de un flujo continuo sostenido por la figura de un locutor.

La transformación de la radio: de medio-espectáculo a medio-emisión.

Una vez descritas las transformaciones que se produjeron en la programación de la radio cuando surgió la televisión, intentaremos sintetizar los dispositivos enunciativos que se dieron al principio y al final del período que estudiamos.

Antes que apareciera la televisión, la radio no era siempre bien aceptada por la crítica cultural. Sus producciones no alcanzaban el valor artístico que ellas pretendían, pero aún así, sus audiciones se ofrecían como un espectáculo para que el oyente presenciara en la radio o escuchara en su hogar. A lo largo del período, la producción de géneros ficcionales fue disminuyendo y poco a poco se reemplazó la música en vivo por la música grabada. Es decir que, mientras que al principio del período la radio ofrecía escuchar un espectáculo que podía ser visto en un lugar determinado, hacia el final del período ese tipo de escucha deja lugar a otro que no puede ser experimentado por fuera de la radio.

Si retomamos los modos enunciativos de la radio propuestos por Fernández, el modo que predominó al principio del período, fue el *modo transmisión*. En él, la radio recoge un evento y lo emite. El oyente que escucha el concierto o a los actores que interpretan su papel en el auditorio de la emisora es consciente de la presencia del aparato receptor, pero los textos que escucha le brindan la posibilidad de sostener una posición de recepción desde

un lugar externo a la desprestigiada comunicación masiva. Su lugar de escucha no es “específicamente radiofónico” porque lo que escucha es equivalente a lo que escucha del espectador que está viendo el espectáculo en el lugar. Este modo fue el predominante al principio del período y en su constitución actuaron los metadiscursos que evaluaron a la radio con los parámetros de exigencia que se utilizaban para las obras artísticas. Esa pretensión fue abandonándose a medida que la interpretación de la música en vivo y de la actuación se redujo en la programación. Es sintomático que hacia finales de la década del '60 la mayor parte de las críticas, reseñas y anticipos publicados en *Radiolandia*, y demás revistas especializadas, tuvieran por objeto a los actores y músicos que aparecían en la televisión.

Dejando la música relegada a las grabaciones, la radio acentuó su modo de emisión específicamente mediático: el *modo emisión*. Ese fue el modo que se expandió hacia el final del período y es el que domina hoy. En él se construye un espacio mediático cuya existencia sólo se justifica por la existencia del medio: el estudio de radio, los cruces entre estadios, las emisiones de eventos deportivos, los concursos en los que participan los oyentes, etc. De la mano del locutor, que asegura un contacto continuo con el oyente, la institución emisora se hace presente y muestra su mecanismo productivo: se deja mirar, hace oír los ruidos del estudio, su locutor se relaciona con un equipo de trabajo, etc. El oyente que se construye es específicamente mediático. Lo que escucha sólo puede escucharlo a través del aparato receptor. Estos dispositivos enunciativos son los que se expanden a lo largo del período y terminan ubicando a la radio por fuera de lo artístico.

Podríamos concluir diciendo que al aparecer la televisión, el lenguaje radiofónico acentuó su carácter mediático y buscó prolongar el contacto con su oyente. Si la radio mantenía un lugar intermedio y fluctuante entre lo artístico y lo mediático cuando aún no había surgido la televisión, al aparecer ésta, se volcó resueltamente hacia lo mediático. De ahí la casi desaparición completa de las críticas y reseñas dedicadas a su programación.

Corpus.

Los datos que aparecen en el artículo surgieron del análisis de las siguientes revistas:

RADIOLANDIA N° 862. Año XVII-23 de Septiembre de 1944.
RADIOLANDIA N° 1116. Año XXII- 3 de Septiembre de 1949.
RADIOLANDIA N° 862. Año XXXVIII- 1 de Agosto de 1955.
RADIOLANDIA N° 1585. Año XLI - 10 de Octubre de 1958.
RADIOLANDIA N° 862. Año XLIV-23 de Junio de 1961
RADIOLANDIA N° 862. Año LI-23 de Julio de 1966.

Bibliografía.

ARNHEIM, R. *Estética radiofónica*, Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona. [1936] 1980.

BENJAMÍN, W. "la obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica", Iluminaciones I, Ed. Taurus. Madrid. [1935] 1980.

BEREZAN, Y. "La expansión de la música grabada en las radios. El resultado de una transición (1940-1960) (en prensa).

BERMAN, M, "Un mundo radial con alma de revista", en Korn, G. y Panella, C. (comp.) *Revistas del primer peronismo* (en prensa).

----- y FRATICELLI, D. "Del estado del radioteatro antes del teleteatro", en *L.I.S. Letra. Imagen. Sonido. Ciudad Mediatizada*. Volumen N° 1. Páginas: 71- 82. Editorial: José Luis Fernández y equipo UBACyT SO94. ISSN: 1851-8931. Buenos Aires. marzo-junio 2008 / primer semestre.

CASSETTI, F. y ODIN, R. "De la paleo a la Neo-Televisión. Aproximación semio-pragmática", en Revista *Communications*, N°51. *Télévisions Mutations*, 1990. Traducción realizada por del Coto, M. Cátedra Semiótica de los Medios II, Carrera de Ciencias de la Comunicación, FCS-UBA.1994.

CARLÓN, M. *Imagen de arte /imagen de información*. Editorial: Atuel. Buenos Aires. 1994.

FERNÁNDEZ, J.L. *Los lenguajes de la radio*. Editorial: Atuel. Buenos Aires. 1994.

----- "Espacio sonoro / espacio fotográfico en textos y metadiscursos del radioteatro", en Fernández, José Luis (coord.): *La construcción de lo radiofónico*. ISBN: 987-1004-63-X. Páginas: 98-116. Editorial: La Crujía. Buenos Aires. 2008.

FRATICELLI, D. "El nacimiento de las transmisiones deportivas o cómo la radio comenzó a construir acontecimientos sociales en directo", en Fernández, José Luis (coord.): *La construcción de lo radiofónico*. Páginas: 98-116. Editorial: La Crujía. Buenos Aires. 2008.

GALLO, R. *La radio. Ese mundo tan sonoro*. Volumen II. Editorial, Corregidor. Buenos Aires. 2001.

GONZÁLEZ, B. y LAPUENTE, M. "Escenas de la radio en los años 30: los shows de música en vivo y su inserción en la vida cotidiana de la época", en Fernández, José Luis (coord.): *La construcción de lo radiofónico*. Páginas: 117-193. Editorial: La Crujía. Buenos Aires. 2008.

GUTIÉRREZ RETO, M. "Discurso informativo y posiciones de enunciación en los inicios de la radio", en Fernández, José Luis (coord.): *La construcción de lo radiofónico*. Páginas: 155-176 . Editorial: La Crujía. Buenos Aires. 2008.

STEIMBERG, O. " El pasaje a los medios de los géneros populares", en *Semiótica de los medios masivos*. Páginas: 109 a 133. Editorial: Atuel. Buenos Aires. 1993.

TOBI, X. “La radio en los ´60: redefiniciones a partir de la llegada de la TV”, en *L.I.S. Letra. Imagen. Sonido. Ciudad Mediatizada*. Volumen N° 2. Páginas: 79- 81. Editorial: José Luis Fernández y equipo UBACyT SO94. ISSN: 1851-8931. Buenos Aires. marzo-Diciembre 2008 / primer semestre.

VARELA, M. *La televisión criolla*. Editorial: Edhasa. Buenos Aires. 2005.

VERÓN, E. “De la imagen semiológica a las discursividades”, en: En: Veyrat-Masson, I. y Dayan, D. *Espacios públicos en imágenes*”. Editorial: Gedisa. Barcelona. 1997.