

Prácticas culturales y de consumo

La escucha cotidiana del radioteatro***

Esta comunicación forma parte de un proyecto de investigación en proceso de ejecución denominado *Leer, escuchar y mirar*. La investigación histórica sobre los medios admite y requiere de muchos enfoques y miradas. En esta primera etapa hemos optado por reconocer empíricamente a los sujetos y a sus diferentes modos de apropiación y consumo en una modalidad específica.

Creemos necesario exponer las líneas generales del proyecto en el entendido de que facilitará la comprensión del avance que aquí presentamos. *Leer, escuchar y mirar* se nutre de un cruce de caminos: el trazado por los nuevos temas y desarrollos teóricos a los que se ha abierto la producción histórica más reciente y los provenientes de la investigación en comunicación. En esta perspectiva, el proyecto en

curso aborda la historia de los medios de comunicación en Uruguay desde el estudio de una narrativa específica: la ficción seriada en sus distintas versiones. *Con el objetivo general de estudiar qué y cómo leían, escuchaban y miraban los uruguayos entre 1930 y 1970 se definieron dos líneas de trabajo paralelas y complementarias: una que apunta a elaborar una historia de la producción y circulación de este tipo de narrativa; otra que pretende reconstruir una memoria de la recepción.*

En la tradición de la narrativa popular es posible detectar una línea de continuidad y acumulación entre el folletín, la narración por entregas en revistas, el radioteatro y la telenovela. No se trata solamente de una acumulación en cuanto a temáticas, personajes y tratamientos narrativos, sino también de la configuración de modos de lectura y prácticas de consumo. Ambas tradiciones (la narrativa y la de consumo) forman parte de la memoria colectiva de la comunidad en la que nos proponemos indagar. Nuestra investigación se moverá entonces en la intersección de lo cotidiano, la memoria y la oralidad.

En las páginas que siguen nos ocuparemos de un aspecto parcial y específico de nuestro trabajo, que se volvió central en cuanto a elaboración teórica y resolución empírica: nos referiremos a la "memoria de la recepción" como categoría analítica y a su exploración enclavada en la escucha del radioteatro.

* Profesora de Historia (IPA) y formada en investigación en Historia en el Instituto Universitario CLAEH. Es docente de grado en Historia de la Comunicación de la Universidad Católica, y de postgrado en el CLAEH. Además, es Coordinadora de las Memorias de Grado de la Facultad de Ciencias Sociales y Comunicación, Universidad Católica. Junto con Rosario Sánchez dirige el Grupo de Trabajo de Historia y Memoria de los Medios de Comunicación. E-mail: mmaronna@ucu.edu.uy

** Profesora de Literatura (IPA) Master en Comunicación Social de la Universidad Católica del Uruguay. Es tutora de tesis y responsable de Seminarios Temáticos, Profesora de Teorías de la Comunicación III en la Licenciatura de Comunicación, de la Universidad Católica del Uruguay. Correo Electrónico: rillasan@chasque.apc.org

*** Ponencia presentada al Grupo de Trabajo Historia y Memoria de los Medios de Comunicación, IV Endicom, Montevideo, 10, 11 y 12 de mayo de 2001.

MEMORIA DE LA RECEPCIÓN

“Si querés llorar, escuchá a Isolina Núñez”¹ es para Haydé una frase acuñada en su juventud, ligada a las tardes de radioteatro. “Mi madre dejaba todo, lo que tuviera en las manos cuando llegaba Isolina Núñez”, evoca Judith. Con una cadencia particular, la presentación del episodio y la despedida realizadas por la voz de Isolina Núñez marcó la memoria de muchas generaciones de oyentes, constituyendo la trama de su universo simbólico, tejido, además, por otros consumos; simultáneos algunos, sucesivos otros, todos formando parte del hacer de la vida cotidiana.

Penetrar en la memoria colectiva que preserva estas tradiciones es el propósito de este trabajo. Se trata de un abordaje desde el receptor, que apela a su memoria, con los límites y las potencialidades que ello supone. A esta perspectiva de análisis es a lo que llamamos “memoria de la recepción”.

LA CONSTRUCCIÓN DEL PÚBLICO

La consideración del receptor en el proceso comunicativo supone un ángulo de abordaje específico que obliga a algunas precisiones conceptuales. Durante muchas décadas las teorías de la comunicación, explícita o implícitamente, han considerado al público como una construcción de los medios de tal forma que éste termina siendo el resultado de un determinado estímulo mediático. Desde esta perspectiva el receptor es “fruto natural” del medio; no se lo problematiza, ni se lo considera como categoría de análisis: la investigación de los textos mediáticos y sus soportes tecnológicos sería suficiente para la comprensión del público, en tanto que el mismo estaría “naturalmente” constituido por y desde aquéllos. La inversión de la mirada aparece como la tentación inmediata.

El abordaje de la recepción como problema y del receptor como categoría analítica admite dos enfoques cuya combinación creemos necesaria. Es posible enfocar el tema de la configuración del receptor desde los medios y sus textos, por un lado y desde el público, los receptores empíricos, por otro.

Desde el primer enfoque, la construcción del público es producida, efectivamente, desde los textos: ellos delimitan un “lector modelo”, explicitan las “reglas de lectura”, proporcionan sus “instruc-

ciones de uso”. Asimismo, promueven la instalación de determinados hábitos de consumo. Por ejemplo, el de la lectura en el caso del folletín o de la novela por entregas, el de la escucha radial, o el de la expectación televisiva.

Sin embargo, esta producción no es autónoma: se produce a partir de lo existente. El público se constituye de sujetos tejidos por sus experiencias y deseos; se construye en el conjunto de las prácticas culturales, de los saberes, de las convenciones sociales y representaciones previas. Es una relación preñada de ambigüedad: los medios trabajan a partir de este paisaje ya existente y a la vez contribuyen a conformarlo y modificarlo. En este sentido es útil el concepto de “horizonte de expectativa” desarrollado por Hans Robert Jauss² en el marco de la estética de la recepción: el horizonte recortado por la experiencia pasada prepara la actitud frente a un nuevo texto (la expectativa), pero ese horizonte será a su vez modificado por la nueva experiencia de consumo: lo nuevo actúa sobre la matriz de lo viejo.

El segundo enfoque, desde los sujetos, permite abordar esta complejidad y ver las posibles continuidades y rupturas con respecto al discurso mediático.

En suma, lo que proponemos es la necesidad de combinar una perspectiva de análisis desde los medios y los textos, con otra desde los receptores e intentar así la comprensión del proceso de constitución del público. La preocupación central será recuperar los modos como los sujetos se convirtieron en receptores, en otras palabras, cómo se hacen los receptores en el transcurrir productivo de la vida cotidiana.

Es desde estos interrogantes que resulta imprescindible la “memoria de la recepción”. La constitución de los receptores y la configuración de las modalidades de recepción tienen una dimensión

1 Isolina Núñez, fue una de las voces más populares del radioteatro desde la década del 40, en ciclos ligados al nombre de Julio César Army. En las entrevistas realizadas para explorar la memoria de la recepción, esta figura femenina es frecuentemente evocada habitando con su voz las primeras horas de la tarde. Así lo evidencian los testimonios de Haydé y de Judith.

2 Jauss, Hans Robert, “El texto poético en el cambio de horizontes de la comprensión”, en *Revista Maldoror*, Nº 19, Montevideo, 1984. Ver también sus tres capítulos en Warning, Rainer (ed.), *Estética de la recepción*, Visor, Madrid, 1989.

histórica que las explica. Los públicos se constituyen en y desde una tradición tejida de diversas prácticas culturales, algunas de las cuales permanecen como restos, como sedimentos más allá del tiempo de vigencia de un determinado consumo cultural y se traspasan a nuevos consumos.³ Tal es, por ejemplo, lo sucedido con el folletín y la lectura seriada. Las prácticas de consumo que habituaron al público a la serialidad en las ficciones se perpetuaron — pero también se transformaron— en la escucha seriada del radioteatro primero y de la telenovela después.

Ésta es la dimensión que se pretende abordar desde la “memoria de la recepción”. Parece oportuno a esta altura intentar resumir a qué nos referimos con esta expresión. Por ella entendemos la recuperación, a través del recuerdo, de la significación que tuvieron algunas prácticas culturales y de consumo en la cotidianidad.

Nos referimos a “prácticas” entendidas como actividades sociales significantes que forman la urdimbre de una cultura popular y que no siempre dejan huella material (objetos, cosas) en tanto están inscritas en la experiencia y sólo existen en ella. La experiencia se vuelve entonces objeto de estudio al que es posible acceder a través de la memoria.⁴

El receptor, en la evocación de su pasado como lector, oyente o espectador, permite entrever los hilos del tejido de significaciones que el leer, escuchar y mirar tenían en su vida, y reconstruir el mapa de los modos de consumo. Al mismo tiempo, su memoria habla de lo que ese receptor es hoy. No se

trata de un acceso a “la verdad” sino a la significación subjetiva y contaminada desde el presente.

En suma, “memoria de la recepción” no refiere a la pretensión de estudiar una recepción pasada y por lo tanto inasible: los estudios de recepción exigen contemporaneidad. No hay aquí pretensiones de “pureza”. Se trata en cambio de recuperar las significaciones que el consumo de los medios y sus narrativas han adquirido en la memoria de los receptores, integradas a su experiencia de vida, contaminadas por el presente. En otras palabras, la “contaminación” es algo con lo que se cuenta, forma parte esencial de la “memoria de la recepción”.

Desde esta perspectiva, la historia de vida constituye un instrumento idóneo para indagar en la memoria. A través de él se intenta comprender la relación con los medios en la vida cotidiana y cómo se va haciendo el receptor de los diferentes medios y géneros al ir recomponiendo los modos de ver y de escuchar.

La historia de vida conecta pasado y presente: la reconstrucción biográfica remite a experiencias pasadas, pero se hace desde la experiencia mediática presente a la cual en cierta forma explica. Podría decirse que se produce un cruzamiento de luces: del presente al pasado y del pasado al presente.

LA CONSTRUCCIÓN DE LA ESCUCHA DEL RADIOTEATRO

La condición de oyente, como se dijo antes, se construye desde una tradición. Es decir, se parte de saberes previos que constituyen un horizonte de expectativas sobre el cual el medio radial opera. En cuanto a la escucha del radioteatro, se edifica sobre la experiencia del consumo de otras narrativas: el folletín, las novelas de entrega semanal, la lectura de revistas (que casi siempre incluían ficción), instauran hábitos, entrenan en competencias.

Cuando llega el radioteatro, existe un público configurado, que gusta de la ensoñación cotidiana y que tiene ciertas destrezas adecuadas para la escucha seriada. El “volar de la imaginación”, tantas veces mencionado⁵ como una cualidad especial del radioteatro, había sido preparado por la literatura popular. Los efectos de sonido, la voz de los actores y la música, constituyeron un nuevo estímulo a la imaginación, a la vez que generaron el deseo de

3 En la misma dirección creemos que apunta D. M. Lowe cuando formula la idea de “sobreimposición” de los campos perceptuales. Su formulación y aplicación trasciende la relación con los medios, pero la contiene: “En primer lugar los sucesivos campos perceptuales no sólo se desplazan unos a otros. Antes bien, uno nuevo se sobreimpone al anterior, de modo que dentro de un periodo encontramos sedimentación de campos perceptuales; pero el campo dominante ejerce una hegemonía gramsciana sobre los anteriores.” D. M. Lowe, *Historia de la percepción burguesa*, F.C.E., México, 1986, pp. 37.

4 Ver los sentidos que Raymond Williams explora en el término “experiencia” en *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2000. Entre otras derivaciones “experiencia” apela a la totalidad del ser sin exclusión de tipos de conciencias personales, emocionales o subjetivos. En esta línea la experiencia es vista como fuente de sentido. Otro aspecto, remite a la experiencia como hecha de condiciones sociales, sistemas culturales y significantes o discursivos que preceden al individuo, por lo tanto ella se convierte en “lugar” privilegiado para acceder a aquellos sistemas y a su relación dialógica con el “hacer” de los sujetos.

5 Tanto en las entrevistas a los oyentes del radioteatro como a sus hacedores aparecen expresiones alusivas a este rasgo como una virtud del radioteatro en confrontación sobre todo con el teleteatro.

conocer el rostro correspondiente a aquellas voces. Una de las vías para satisfacer ese deseo fue el teatro.

La constitución del oyente consumidor de radioteatros se combina entonces con otros consumos, formando un circuito comercial completo: radio y teatro, radio y cine.

El oyente seguía día a día una obra, un elenco y, antes de que llegara a su desenlace, se ponía en escena en el teatro. Conocer el desenlace —tener la primicia en el barrio—, ver a los dueños de aquellas voces, conseguir un autógrafo, movían a la audiencia a constituirse en público teatral para después retomar la escucha radial de ese mismo desenlace. En aquellas obras exitosas, el contacto directo con el público se acrecentaba en el momento del “final feliz” que tenía lugar en un teatro.⁶

Algo similar ocurría con las películas. El consumo de cine en Uruguay se había afirmado en la década del treinta y con ella la articulación con la radio al emitir las películas sonoras.⁷ Un poco más adelante se produce un cambio importante: se emitía una adaptación a radioteatro que preparaba la expectativa de la audiencia y estimulaba la concurrencia al cine a ver la película y tener la primicia del desenlace.⁸ Otra vinculación de esta escucha seriada con el cine es el mirar seriado al que el público se había habituado en el consumo de las series en las salas de cine cada fin de semana.

La escucha del radioteatro se rescata en las evocaciones del “momento de escucha” que nuestros entrevistados realizan. Un componente central es “la espera de”, el estar pendiente del momento de la audición: *Ese sí lo esperaba como... como esperábamos Telecataplum en la televisión. Lo que te quiero decir es cómo se espera una cosa (...) y era la hora sagrada*⁹. Una actitud de espera que se asocia también a la expectación televisiva.

La espera es muchas veces compartida por el resto de la familia pero sobre todo supone la predisposición, una nueva organización del tiempo y la paralización de toda otra actividad. La radio no es en ese momento telón de fondo, la escucha es suspensiva:

Me acuerdo de oír las funciones, de detenerse a... “che, ¡la comedia!” (...) éramos los que estábamos en casa en ese momento (la madre y cuatro hijos, dos mujeres y dos varones).

En su testimonio Judith recupera un cierto fastidio en su infancia, provocado por la escucha de su madre:

Yo la ponía de negro y de verde porque ella escuchaba todo el tiempo. Ella comía apuradamente para poder llegar al radioteatro que se hacía a la 1.30, la de Isolina Núñez, y esa obra se llamaba “La monterá”(...) Ella se iba a escuchar su comedia y la muchacha nos servía la comida (...) teníamos que volver al colegio, íbamos doble horario (...) nos llevaba papá que se iba para el banco. Y mi madre escuchaba la comedia. Era así,... como una especie de rito.



Ansiiedad, Edward Munch, Colección Museo de Arte de Nueva York.

Dos tipos de escucha: una en soledad y exclusivamente femenina, como si fuera un espacio de privacidad; la otra colectiva, familiar, que involucra generaciones y sexos distintos. Pero en todos los casos, una nueva rutina de “escucha y espera” modificó casi inadvertidamente hasta la forma de ritualizar y medir el tiempo. Los nuevos “ruidos” están tan incorporados que hoy en día no se advierte que el acto mecánico de prender la radio o la TV significa —ni más ni menos—, que el hogar incorporó otros sonidos, es decir la radio encendida está integrada a la sinfonía doméstica, constituye su fondo auditivo. Y esto ocurrió porque como ha señala-

6 En octubre de 1943 el largo radioteatro “El Novio de Titina” que superó ampliamente el promedio de capítulos (por lo general 22), culminó en el Teatro 18 de Julio con la puesta en escena del casamiento de los personajes Titina y Armando ante un público que colmó la sala. Cfr. *Cine Radio Actualidad*, Montevideo-Buenos Aires, 15 de octubre de 1943, Año VIII, No. 381.

7 En 1935, CX28 anunciaba el ciclo de películas para ser emitidas los jueves y sábados a las 15 horas. Entre los títulos anunciados figuraban: *¿Conoces a tu mujer?* y *Hay que casar al príncipe* P.O.E.U.R, Programa Oficial Estaciones Uruguayas de Radio, Montevideo, 30 de junio al 6 de julio de 1935 s/p

8 Este círculo comercial implicó también una forma especial de producción. En el caso de las películas, se reproducía el guión: el libretista, cuenta R. Barbero, se hacía pasar en forma privada muchas veces la película hasta que prácticamente se lo sabía de memoria. Además, muchas veces se creaban episodios sobre sucesos previos a la historia que la película contaba, de tal manera de preparar la expectativa y hacer coincidir la emisión radial con el lanzamiento cinematográfico. Entrevista a Raúl Barbero, realizada por las autoras, febrero de 2001.

9 Todos los fragmentos en cursiva corresponden a entrevistas realizadas a oyentes de entre 60 y 80 años de edad.



El sol rojo, Marc Chagall, 1949.

do Roland Barthes, los seres humanos configuran, al igual que todos los mamíferos, un territorio jalonado de ruidos y olores: “también es sonora la apropiación del espacio: el espacio doméstico, el de la casa (...) es el espacio de los ruidos familiares, reconocibles, y su conjunto forma una sinfonía doméstica”¹⁰. Para algunos de nuestros entrevistados la radio está integrada a la memoria desde siempre, es *la radio de toda la vida*. En este contexto, el radioteatro pasó a ser uno de los acordes de la sinfonía doméstica.¹¹

La memoria de la recepción pone de relieve la particular relación de estas generaciones de oyentes con el sonido: son generaciones fundamentalmente auditivas, con un oído entrenado en la fruición del sonido y especialmente de la música. De tal forma esto es así que entre los recuerdos infantiles figuran tanto la transmisión de una función de gala en la que una cantante de fama internacional fue silbada por el público ante un fallo en su interpretación, como la presencia de la música en los juegos infantiles: *si seríamos musiqueros que tenía doce años y había una vitrola y yo agarraba una aguja de*

tejer y dirigía. Y eran las nueve diez de la noche y yo seguía.

La radio es desde sus comienzos¹² sobre todo música: escucha de transmisiones de ópera o de cancionistas populares. La radio es también el fluir de voces y efectos sonoros creando los mundos imaginarios del radioteatro. La relación con la voz de los actores emerge en la memoria de la recepción como uno de los elementos clave de la escucha del radioteatro. La voz generaba una determinada imagen del actor y gestaba en el oyente un tipo de relación con el actor y sus personajes:

...yo estaba enamorado de Flor de María Bonino y la imaginaba divina y me metía en los personajes hasta que un día salió en una revista la cara... Se me vino abajo... (...) Después seguí escuchándola, pero no era lo mismo(...) empecé a trabajar (a los 15 años).

La voz de Isolina Núñez definía una predisposición al melodrama para algunos y para otros, esa misma cadencia lánguida, disponía a la risa.¹³

Otro componente de la escucha que emerge en la memoria de la recepción es el de la censura familiar. En algunos hogares la escucha, como también la lectura, estaba filtrada por la moral y las buenas costumbres. Así como algunos oyentes evocan la lectura a escondidas, el hurto de lecturas de las bibliotecas de los adultos, también reelaboran tramas narrativas de cuya existencia sabían, pero que no les estaban permitidas:

Habían otras que eran de la sirvientita que la violaba el patrón, ¡pero ya eso no nos dejaban oír...! ¡Si no me dejaban cantar el tango “faca, fané y descangayada la vi esta madrugada...”! ¡...Mi madre me dio una cachetada que ni te cuento...

No muy lejos de esta modalidad de escucha se encuentra la practicada en secreto por algunas mujeres. La comedia de las primeras horas de la tarde permitía una escucha sin vigilancia masculina — en general, el esposo/padre está trabajando—, pero además el hombre de la casa no debía saber de ese uso improductivo, ocioso (¿inmoral?) del tiempo de las mujeres de la casa. Según el testimonio de Celia —que evoca los últimos años de la década del 50— ella y su madre buscaban afanosamente en el dial *la comedia* de Julio César Army, la voz de Isolina Núñez en su espacio *Chispazos de Tradición*, emitido por CX 32 a primera hora de la tarde, de-

10 Barthes, Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, (2da. Ed.), Paidós Comunicación, Barcelona, 1992, pp.245.

11 A comienzos de la década del veinte comenzaron en Uruguay las primeras experiencias de transmisión radial. En 1922 se instalaban en Montevideo las dos primeras radioemisoras: Radio Paradizábal y la Radio Sudamericana General Electric que empezó a transmitir regularmente en 1923. Nuevas estaciones se crearon y en muy pocos años, quedó configurado el dial AM uruguayo en forma bastante parecida al que hoy conocemos. Paralelamente, numerosos testimonios prueban el amplio consumo de aparatos receptores que se vendían en cuotas para hacerlos accesibles a un público que crecía rápidamente.

12 La transmisión desde el Teatro Urquiza de la opereta *La princesa de la Czarda* (compañía Bertini-Gioana) el 26 de agosto de 1922, sugiere “que el espectáculo teatral tendría gran porvenir en la radio, sobre todo si la música dominaba buena parte del libreto”. Raúl Barbero, *De la galena al satélite. Crónica de 70 años de radio en el Uruguay, 1922/1992*, Editorial De la Pluma, Montevideo, 1995, p.29. Claro que entonces no existían muchos aparatos receptores, de modo que sólo las personas hábiles lograban escuchar algún sonido (por lo general un ruido) manipulando los aparatos de construcción casera que funcionaban con galena.

13 Los entrevistados recuerdan el saludo de Isolina Núñez y lo parodian asociándolo con estas dos actitudes de escucha: la fruición del melodrama y el uso cómico.

tenían las tareas, y acabado el episodio *volvíamos a poner la radio donde él (su marido) la había dejado (...) para que no supiese que habíamos estado perdiendo el tiempo.*

El reconocimiento de escucha suele esquivar la evocación de aquellas series que eran consideradas “chabacanas” (“astracanas” por usar una expresión de época). En su momento de auge, la proliferación de series por radio llevaba a que los libretistas trabajaran a un ritmo vertiginoso generando obras de calidad muy diversa. Por ejemplo, en julio de 1943 se emitían 24 episodios por día entre las 10 de la mañana y las 21:30.¹⁴

“*Pero al episodio —comentaba una artículo de la Revista Cine Radio Actualidad—, precisamente por su innegable arraigo en la masa de oyentes, corresponde pedirle mayor dignidad*” “*Se necesita —agrega más adelante— una orientación más pulcra, en esos folletinistas que solo se preocupan por amalgamar una serie de truculencias para regodeo de gentes que luego no confiesan que son escuchas de episodios porque íntimamente reconocen cuán poco es el valor de esas cosas guignolescas*”.¹⁵

La escucha del radioteatro, seriada, expectante de la continuación del “episodio”, se traslada al consumo de otro tipo de emisión radial. Esto sucede, por ejemplo con el juicio a propósito del famoso *Crimen de La ternera*.¹⁶ Afirma insistentemente una entrevistada: *yo tendría como doce años y me acuerdo que llegaba corriendo de la escuela para escuchar el juicio.* Lo realmente interesante para nuestra indagación sobre la memoria de la recepción es que esta afirmación la hace la oyente cuando se la interroga sobre el consumo del radioteatro en su casa y específicamente sobre el espacio radial de Isolina Núñez, figura emblemática del radioteatro popular. En su respuesta, inmediatamente adjudica una misma modalidad de escucha, apasionada y expectante a emisiones de muy distinta naturaleza.

La indagación en la memoria de la recepción pone así en evidencia una forma de escucha de lo real que se emparenta con la escucha seriada de la ficción. El testimonio sobre el juicio de *El Crimen de La Ternera* es un ejemplo, pero lo son también los relatos sobre el seguimiento diario de los acontecimientos en torno a la Segunda Guerra Mundial. El desarrollo de la guerra fue seguido en for-

ma muy atenta por los uruguayos. La programación radial de esos años está profusamente atravesada por programas de comentarios y noticias sobre el conflicto. Un “verdadero síndrome de guerra” fue vivido por los uruguayos que seguían día a día, y con gran avidez, las peripecias de los aliados. Incluso, existen abundantes testimonios de quienes reconocen haberse decidido a comprar el aparato para “seguir” los avatares del drama bélico en su sucesión de “episodios”¹⁷.

La escucha radioteatral no emerge en la memoria de la recepción como una y homogénea, sino con matices y sesgos de significación diversa: escucha colectiva y familiar, escucha reguladora de horarios y rutinas, escucha como espacio femenino, propio y privado, la escucha “clandestina” que roba espacio a la vigilancia masculina. El mapa que estamos trazando recién comienza a dibujarse y en el avance de nuestra investigación seguramente irá completando su diseño y aumentando su complejidad.

ÚLTIMAS CONSIDERACIONES

Así como las teorías de comunicación más recientes subrayan la importancia y los aportes de los estudios cualitativos de los sujetos leyendo, escuchando o mirando, la producción histórica también se ha abierto a otras miradas. Desde los años ochenta la investigación histórica avanzó mucho y generó nuevos productos aportando abundante conocimiento en un territorio que resultó vivificado con nuevos aportes. Las formas más recientes de “hacer historia” enriquecieron la trayectoria anterior de historia de la cultura y en cierto sentido ambientaron un giro metodológico que permite hacer inteligible

14 *Cine Radio Actualidad*, 23 de julio e 1943, Año VII, N. 369 “Cartelera de episodios”

15 *Cine Radio Actualidad*, Año VII, No. 306, 24/4/42 (Mayor cuidado requieren los episodios)

16 El 28 de abril de 1929 en la estancia “La Ternera” se produce un asesinato. José Saravia planificó y encargó a terceros el asesinato de su esposa Jacinta Correa. El juicio con jurado que comenzó en agosto de 1937 conmocionó a la sociedad uruguaya. Saravia fue absuelto por el jurado con lo que se desencadenó una discusión que terminó derogando el sistema de juicios con jurado. Fue el último juicio de estas características en el país.

17 “Episodios” era el término más frecuente para referirse a los capítulos y hasta llegaba a usarse como sinónimo de radioteatro. Así, en la revista *Cine, Radio, Actualidad*, se anunciaba la programación como “Cartelera de Episodios”.

el pasado de otra manera, desde otro lado. Un exponente y referente de esta vertiente es Roger Chartier. Este historiador francés invirtió la mirada y se ocupó de los libros pero también de los lectores, de los soportes materiales pero sobre todo de los *usos sociales* asignados. Las prácticas sociales de lectura, o en nuestro caso de escucha, pueden ser analizadas por el investigador y por tanto convertirse en objeto de estudio. Esta postura también se separa de aquellas que clasificaban las prácticas culturales de los sujetos según su pertenencia social; Chartier se refiere específicamente al pasaje de *una historia social de la cultura a una historia cultural de lo social*¹⁸.

BIBLIOGRAFÍA

- Barbero, Raúl, *De la galena al satélite. Crónica de 70 años de radio en el Uruguay, 1922/1992*, Ed. De la Pluma, Montevideo, 1995.
- Barthes, Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Paidós, Barcelona, 1992.
- Chartier, Roger, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Gedisa, Barcelona, 1996.
- De Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano*, Universidad Iberoamericana, México, 1996.
- Flichy, Patrice, *Una historia de la comunicación moderna. Espacio público y vida privada*, Ediciones Gustavo Gili, México, 1993.
- Jauss, Hans Robert, "El texto poético en el cambio de horizontes de la comprensión", en *Revista Maldoror*, No. 19, Montevideo, 1984.
- Lowe, Donald M., *Historia de la percepción burguesa*, F. C. E., México, 1986.
- Warning, Rainer (ed.), *Estética de la recepción*, Visor, Madrid, 1989.
- Williams, Raymond, *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2000.

18 Al respecto véase Chartier, Roger, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Gedisa Editorial, Barcelona, 1996 (3era. Ed.)