



Revista de Estudios Marítimos y Sociales

Publicación científica de carácter semestral

Año 17 - Número 25 - jul-dic de 2024 - Mar del Plata - Argentina - ISSN 2545-6237

La huelga radial de 1946 en la ciudad de Buenos Aires. Protesta artística, solidaridad gremial e identificación obrera

The radio strike of 1946 in the city of Buenos Aires. Artistic protest, union solidarity and worker identification

ARK CAICYT: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s25456237/zw09zoy15>

Mg. Paula Martínez Almudevar *

Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales (EIDAES), Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ),
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

Correo electrónico: paulamalmudevar@gmail.com

* Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. <https://orcid.org/0000-0003-0947-7350>



La huelga radial de 1946 en la ciudad de Buenos Aires. Protesta artística, solidaridad gremial e identificación obrera

The radio strike of 1946 in the city of Buenos Aires. Artistic protest, union solidarity and worker identification

Paula Martínez Almudevar [▲]

Recibido: 30 de noviembre de 2023

Aceptado: 4 de junio de 2024

Resumen

Este trabajo se interesa por analizar la huelga radial acaecida en septiembre de 1946 que comenzó como un cese de actividades de la Asociación del Profesorado Orquestal en todas las emisoras de la ciudad de Buenos Aires y derivó en la unión de la gran mayoría de las y los trabajadores nucleados en la Federación de Artistas del Espectáculo Público a la misma. Se sostiene que los posicionamientos políticos y gremiales de las y los trabajadores de radio iluminados por el conflicto de 1946 se enmarcan en un proceso de asociacionismo de más largo aliento, cuya experiencia previa determinó algunas de las actuaciones en la huelga. Es por ello que se indaga en la forma que tomó la protesta en diálogo con los conflictos previos y cómo fue informada en las diferentes revistas. Por último, se procurará recuperar las intervenciones del Estado a través de la Secretaría de Trabajo y Previsión y los acercamientos que tanto trabajadores como empresarios del medio tuvieron con ella. Para llevar adelante este trabajo se abordará las revistas radiales que cubrieron el conflicto como Antena, Radiolandia y Sintonía y algunos recortes de la prensa de masas como *Crítica*, *La Prensa* y *La Nación*. Por otro lado, se consultará la revista *Máscara*, perteneciente a la Asociación Argentina de Actores.

Palabras claves: artistas de radio – huelga radial – protesta artística – Buenos Aires

[▲] Magíster en Historia. Profesora de Enseñanza Media y Superior en Historia. Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales (EIDAES), Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ), Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Magister en Historia (EIDAES), paulamalmudevar@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-0947-7350>. Quiero agradecer la lectura y los comentarios hacia el borrador preliminar de este trabajo a Laura Caruso.



Abstract

This work analyzes the radio strike that occurred in September of 1946, which began as the halt of activities by the Association of Orchestral Teachers in all broadcasting stations in the city of Buenos Aires, and led the majority of workers grouped in the Federation of Public Entertainment Artists to adhere to it. It is argued that the political and union positions of the radio workers, enlightened by the 1946 conflict, are part of a longer-term process of associationism, whose previous experience determined some of the actions in the strike. Because of this, the article explores the shape the protest took in dialogue with previous conflicts and how it was reported in different magazines. Finally, efforts will be made to recover the interventions of the State through the Ministry of Labor and Welfare and the approaches that both workers and businessmen in the sector had with it. To carry out this work, the radio magazines that covered the conflict such as Antena, Radiolandia and Sintonía and some clippings from the mass press such as Crítica, La Prensa and La Nación will be addressed. On the other hand, the magazine Máscara, belonging to the Argentine Association of Actors, will be consulted.

Keywords: radio artists – radio strike – artistic protest – Buenos Aires.

Introducción

La revista *Radiolandia* del 14 de septiembre de 1946 publicaba como titular de uno de sus artículos que “La radiotelefonía argentina atraviesa por la crisis más profunda de su vida”¹. Con ello, el *magazine* buscaba informar sobre los avances de la huelga de radio que había comenzado como una protesta de los músicos agrupados en la Asociación del Profesorado Orquestal (APO) el miércoles 4 de ese mismo mes. Desde comienzos de 1946, el gremio había intentado llegar a un acuerdo sobre el cumplimiento de las nuevas leyes obreras y previsionales: el pago del aguinaldo de 1945, las indemnizaciones para los trabajadores despedidos y el reconocimiento de los empresarios de radio como los verdaderos empleadores, quienes debían hacerse cargo de la jubilación, como lo había

¹ “La radiotelefonía argentina atraviesa por la crisis más profunda de su vida”, *Radiolandia*, 14 de septiembre de 1946, n° 965.



establecido el Instituto Nacional de Previsión Social.² Sin embargo, el conflicto con los músicos y directores de las orquestas típicas y populares³ se profundizó porque los *broadcasters*⁴ no se reconocían como tales. Ellos argumentaban que eran los directores de orquestas los empleadores de los músicos, por lo que debían ellos hacerse cargo del pago de sus jubilaciones.

Nos interesa abordar este conflicto, que involucro tanto a las y los artistas⁵ como a quienes ocupaban cargos administrativos y técnicos en la radio, con los *broadcasters* y el Estado en los primeros meses de gobierno peronista por varios sentidos. En primer lugar, el análisis del mismo se inscribe en una investigación doctoral que tiene como objetivo recuperar las experiencias laborales y políticas de las y los artistas de radio en Buenos Aires durante entre 1935 y 1946. En ese sentido, la huelga de 1946 es la primera que los tiene como protagonista y expone en su conjunto la heterogeneidad de sujetos que componen ese espacio de trabajo y las organizaciones que los representaban. En segundo lugar, y relacionado con lo anterior, examinar los artículos de la prensa masiva, partidaria y especializada que cubrieron el devenir de los acontecimientos permite no solo recuperar las condiciones de trabajo existentes en ese momento en las diferentes emisoras de la ciudad de Buenos Aires, los reclamos que motorizaron el conflicto y las dinámicas particulares que tomo la huelga en el espacio público. Su análisis también busca rebatir algunos postulados presentes en investigaciones que abordaron este conflicto. Principalmente aquellas pesquisas que identificaron un gran componente político en la huelga, justificado por la postura opositora de gran parte de las estrellas del espectáculo en este periodo [Lindenboim 2019] y se basaron en ello para argumentar que el desenlace de la huelga y la “derrota” de los gremios frente al conflicto propició el inicio de un proceso de heteronomización del campo del espectáculo a partir del posicionamiento de la política como dominante al interior del mismo [Lindenboim

² “Los músicos resolvieron mantener la huelga total hasta conseguir mejoras”, *La Hora*, 13 de septiembre de 1946.

³ Los músicos y directores de las orquestas clásicas no habían entrado en conflicto con los empresarios radiales según se comentaba en “La huelga puede provocar la escisión”, *Sintonía*, noviembre de 1946, n° 477.

⁴ Nos referimos con ese término a los dueños de las emisoras porteñas.

⁵ Me refiero desglosadamente a las y los artistas de radio como así también a las trabajadoras y los trabajadores de dicho medio para visibilizar que se trató de un heterogéneo conjunto de personas compuesto por varones y mujeres. Sin embargo, ello no significa que en el presente artículo el análisis de la huelga tenga una perspectiva de género, sino más bien es una primera aproximación de cómo ese conflicto impactó en sus experiencias asociacionistas en general.



2020]. Por el contrario, este trabajo no se interesa por el resultado de la huelga, sino que tiene la intención de comprender el conflicto en sus propios términos a partir del análisis de las condiciones del trabajo artístico radial durante ese período en Buenos Aires y la experiencia asociacionista previa de las y los artistas de radio que participaron luego del paro en septiembre de 1946. En otras palabras, se inspira en los aportes de la historia social que ponen el foco en la contingencia histórica [Darnton 2011, Thompson 2013] y en las investigaciones cuyos análisis sobre el mismo periodo no se circunscribieron al peso que el peronismo tendría en la configuración de una específica relación entre trabajadores y trabajadoras, sindicatos y Estado [Norando 2020].

Para ello proponemos ubicar el conflicto en el marco de un ciclo marcado por la protesta que se extendió hasta 1948 donde múltiples sindicatos y trabajadores reclamaban, al igual que los radiofónicos, el cumplimiento de las leyes obreras instauradas en el último tiempo [Doyon 2006]. A través de la mediación de una Secretaría de Trabajo y Previsión que había acrecentado su capacidad de acción desde 1944 [Luciani 2016], la letra de esas leyes serán defendidas y puestas en prácticas por la acción obrera. Es por ello que este trabajo se apoya en las investigaciones recientes que se han interrogado por las estrategias de lucha del movimiento obrero durante el periodo 1946-1955. Si bien es notoria la predominancia de abordajes sobre el movimiento obrero organizado y las relaciones con el capital y el Estado [Del Campo 2005, Doyon, 2006, James 2010, Torre 1987 1989 1990], estos estudios jerarquizaron la agencia y subjetividad de los y las trabajadoras y sus organizaciones e identidades, aún dentro del peronismo, frente a una historiografía que las invisibilizaba bajo la idea de peronización de las organizaciones y centrales, argumentando la existencia de una verticalidad absoluta [Acha 2012, Acha y Quiroga 2009, Contreras 2012, Contreras y Marcilece 2013, Melón Pirro 2006, Palacio 2018]. Asimismo, y aunque no es una problemática abordada en el presente trabajo, debemos tener en cuenta las investigaciones que analizaron la conflictividad obrera y el mundo del trabajo en este período atendiendo a las experiencias generalizadas de varones y mujeres [Andújar 2020, Andújar y Carrizo 2020, Barrancos 2008, D'Antonio 2000, D'Antonio y Acha 2000, Laitano y Nieto 2019, Lobato 2007, Nieto 2021, Norando 2020, Norando y Scheinkman 2011, Palermo 2006 2007]. Así, la dinámica, la forma y los contenidos de los conflictos en los que



participaron estos sujetos ocupan un lugar destacado en las nuevas indagaciones sobre el período, al igual que en este trabajo.

Se propone hacer un ejercicio de aproximación y análisis sobre la primera huelga de todo el sector radial a partir de preguntas que reponen la forma que tomó la protesta, recuperar las reivindicaciones de las organizaciones y analizar el impacto en las identidades de esos sujetos en la ciudad de Buenos Aires. Algunos trabajos que analizaron ese mismo conflicto en otras ciudades, como Bahía Blanca, argumentaron que el mismo marcó un quiebre en las prácticas de los músicos movilizados ya que fue la primera vez en que estos sujetos integraron públicamente su actividad artística con las demandas laborales planteadas a las patronales y al Estado [Caubet 2020]. En cambio, este trabajo sostiene que las formas de participación de las y los artistas y trabajadores de radio en Buenos Aires durante el conflicto de 1946 se enmarcan en un proceso de asociacionismo de más largo aliento, cuya experiencia determinó algunas de las actuaciones en la huelga.

Si bien las investigaciones que analizaron las experiencias laborales y de conflicto de las y los artistas en general coinciden en que muchas veces estos sujetos no se identifican como trabajadores y trabajadoras [González Velasco 2012, Mauro 2018, Ribeiro Veras 2015], para el caso de las y los artistas del micrófono existen trabajos recientes que han avanzado en recuperar sus experiencias específicas en los primeros conflictos laborales en la ciudad de Buenos Aires a finales de 1930 [Martínez Almudevar 2023a]. Es por ello que comenzaremos este artículo explicitando las dinámicas asociativas gremiales de estos sujetos en el período previo e identificando continuidades y rupturas en las posiciones entre uno y otro momento. A través de los artículos de la prensa masiva, radial y partidaria, así como también de las fotografías y testimonios que allí se encuentran se analizará la experiencia de una gran cantidad de artistas, principalmente de radio. Se abordan las formas que tomó la protesta obrera para identificar sus especificidades laborales, así como también las conexiones con otros trabajadores y trabajadoras del mercado del entretenimiento y los acercamientos a las autoridades e instituciones estatales creadas para mediar entre el capital y el trabajo.



Las características del asociacionismo de la gente de radio antes de 1946

Los primeros intentos de organización gremial de las y los trabajadores de radio en general datan de 1934. Locutores, artistas y músicos buscaban formas de representación que les permitieran negociar con los *broadcasters* mejores condiciones de trabajo a medida que el medio se expandía y consolidaba. Sin embargo, recién a finales de la década de 1930 y producto de uno de los primeros conflictos laborales en LS1 Radio Municipal de Buenos Aires, la aparición de estas organizaciones toma mayor fuerza [Martínez Almudevar 2022]

Las revistas de radio —importantes interlocutoras del medio—publicaban algunas editoriales, pequeños artículos y notas donde impulsaban a las asociaciones gremiales, principalmente de artistas de radio, a unirse para conseguir mejoras en sus condiciones de trabajo. Las dos más importantes fueron *Radiolandia* y *Antena*. La primera había surgido en 1928 bajo el nombre de *La Canción Moderna*, pero con la cada vez mayor popularidad del medio, su dueño, Guillermo Korn, decide nombrarla *Radiolandia*. Por otro lado, *Antena* era propiedad de Jaime Yankelevich, dueño al mismo tiempo de varias emisoras en la capital, entre ellas LR3 Radio Belgrano [Matallana 2007]. Ambas presentaban en sus páginas diferentes discursos sobre un mismo problema. Mientras se elogiaban ciertas emisoras, se criticaban los bajos niveles artísticos de la programación. Junto con las discusiones estéticas y las críticas al bajo nivel de los programas, los redactores debieron construir un pacto de lectura que incluyera los intereses de quienes compraban la revista [Martínez Almudevar 2021, Pereira 2017]. No obstante, diversos artículos evidencian las intervenciones que ellas hacían respecto a la configuración que tomaba el medio y las desavenencias respecto a las condiciones de trabajo en la que las y los artistas radiales debían actuar. En algún punto, las revistas radiales no solo se volvían traductores de ese nuevo mundo sonoro, sino que también buscaban articular y defender las reivindicaciones de los diferentes sujetos que hacían que el negocio funcione. *Radiolandia*, por ejemplo, se preguntaba en agosto de 1940 “... ¿Es qué resulta imposible que los artistas de radio formen un organismo capaz de defender los derechos del artista, no siempre respetados por el broadcaster?”⁶ Sin embargo, desde el surgimiento de las primeras organizaciones gremiales de artistas y músicos se

⁶ “Un saldo negativo”, *Radiolandia*, 31 de agosto de 1940 n° 650



presentaba el mismo problema: la poca unidad en los reclamos y las diferencias internas, que producían la creación de nuevos gremios, debilitando las demandas laborales exigidas. En otras palabras, la heterogeneidad de trayectorias y jerarquías dentro del mundo artístico radial dificultaba la unión de todos ellos en un único gremio, impidiendo también la solidaridad entre los gremios de diferentes profesiones.

Hacia finales del año 1940 las y los artistas de radio habían creado dos asociaciones. Primero, las revistas del medio informaron sobre la creación de la Asociación de Gente de Radio Argentina (AGRA), que se presentaba como defensora de una multiplicidad de artistas. Sin embargo, poco tiempo después de la creación AGRA y en parte por la inacción de la misma frente al reclamo de algunos agremiados, se conformó la Asociación Argentina de Artistas de Radio (AADAR) que representaba a "...directores de orquesta, cantores, y directores de compañías", o como señalaba *Antena*, "las primeras figuras de la radiodifusión"⁷, marcando las diferencias de jerarquía entre ambas asociaciones. Según los propios artistas agrupados en la AGRA, la disparidad que existía entre ellos y la AADAR era que estos últimos representaban a los "potentados", mientras que la AGRA defendían los intereses del sector proletario⁸, es decir artistas de menor fama que solían tomar los papeles secundarios o de acompañamiento en las distintas audiciones, que muchas veces no tenían contratos por escrito y cobraban por audición. En otras palabras, se identificaban como un colectivo con diferencias laborales claras, de tareas, calificaciones, rutinas, de sus valoraciones, y también, por tanto, presentaban una mayor identificación obrera y cercanía con otros gremios o centrales. Todos ellos defendían y describían ambos organismos a partir de una identificación y lenguaje de clase. Lo mismo hacía la prensa radial, que defendía las creaciones tanto de la AGRA como de la AADAR "...ya que resulta desde todo punto de vista inadmisibles que, en nuestro país, donde obreros y empleados tienen sus agrupaciones y entidades que defiendan sus intereses, estén carentes de ellas los artistas del micrófono"⁹.

⁷ "Las primeras figuras de la radiodifusión del país han constituido una sociedad de "carácter exclusivamente gremial", *Antena*, 09 de febrero de 1940.

⁸ "Potentados y proletarios", *Antena*, 9 de agosto de 1940.

⁹ *Radiolandia*, 18/05/1940, n° 635.



El derrotero gremial de los músicos era muy diferente al de las y los artistas, aunque los atravesaban los mismos conflictos en su interior. La Asociación del Profesorado Orquestal (APO) – el gremio que va a la huelga en 1946- se creó en 1894 y en 1919 obtuvo la personería jurídica.¹⁰ En un principio y hasta poco antes del conflicto solo representaba a los músicos que integraban las orquestas de música clásica. Los demás intérpretes, que trabajaban en las orquestas típicas, de jazz o populares estaban nucleados en la Asociación General de Músicos de Argentina (AGMA) que habían creado en 1937.¹¹ Pero las diferencias entre sus asociaciones estaban motivadas por las diferentes valoraciones sobre los géneros musicales que interpretaban y a qué público aspiraban. Según un testimonio recuperado por la historiadora Silvia Glocer:

la APO fue una entidad muy conservadora que presentaba únicamente música clásica y admitía como miembros solamente a músicos clásicos. La razón por la que se creó AGMA, y luego ADEMA, fue que los músicos jóvenes se oponían a muchos de los conceptos de los músicos viejos, con respecto a la clase de música (clásica, popular, folklórica) y al tipo de público al que querían acercarse. AGMA se volvió una entidad más radical, admitía miembros de toda clase y se relacionaba con un público menos sofisticado que el de la música clásica.¹²

El comentario revela las transformaciones generacionales entre músicos “jóvenes” y “viejos” y la impronta “más radical” de la nueva asociación, que entró en conflicto rápidamente con los abusos y manejos discrecionales de algunos *broadcasters* como Jaime Yankelevich, dueño de LR3 Radio Belgrano. Según AGMA no había cumplido con el acuerdo firmado a comienzos de 1940 en el que se comprometía a que las orquestas cesaran sus audiciones a las 12 de la noche y no a las 2 de la mañana, como lo venían haciendo hasta entonces.¹³ Por esa razón declararon la huelga, y mientras que la

¹⁰ *Estatutos de la Asociación del Profesorado Orquestal*, 1920. Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

¹¹ “Se ha constituido la sociedad de músicos y artistas afines”, *Radiolandia*, 10 de abril de 1937, n° 473.

¹² Testimonio del músico Miguel Ficher enviado por correo electrónico (Glocer, 2017: 97).

¹³ Se hace la distinción entre el conflicto de los músicos agremiados a la AGMA con el conflicto entre las y los artistas cesanteados en LS1 Radio Municipal de la ciudad de Buenos Aires porque en él, todavía no existían asociaciones gremiales que representaran y defendieran al colectivo artístico afectado. Para consultar sobre el conflicto de 1938: Martínez Almudevar, Paula (2022). *Tiempo de audiciones: negocio, mercado del entretenimiento y trabajo artístico en la construcción de la radio. Buenos Aires, década de 1930*. Tesis de maestría inédita. EIDAES-UNSAM.



Asociación Gente de Radio Argentina –los proletarios—los apoyaba, la Asociación de Artistas de Radio, donde participaban varios directores de orquesta que se veían perjudicados por el paro de AGMA, decidió mantenerse en silencio. Uno de ellos, Francisco Canaro, debió contratar a nuevos músicos para continuar con sus presentaciones cuando los integrantes de su orquesta se adherieron al paro. Al fin y al cabo “...quien lleva el cartel y tiene cotización ante el broadcaster es el director [de orquesta]. Y este puede sustituir íntegramente a sus músicos, lo dicen experiencias recientes, aun ajenas a la huelga, sin que se resienta en absoluto su labor”.¹⁴ Quedaba en evidencia las diferentes jerarquías existentes dentro de las orquestas. Para las emisoras solo importaba que su director fuera popular, cualidad reforzada por los *magazines* de espectáculos. Dicha operación publicitaria invisibilizaba a la gran cantidad de músicos que realmente componían las orquestas.

El conflicto entre los músicos y Radio Belgrano terminó perjudicando a quienes componían las orquestas. Como los directores de las mismas no se plegaron al reclamo, debieron reemplazarlos por otros para cumplir con los acuerdos con las emisoras y continuar con la programación. Esas acciones evidenciaban la importancia del apoyo de los directores de orquesta para que el reclamo tuviera relevancia.

Radiolandia –nuevamente en carácter de interlocutora con los sujetos—comentaba que era a través del “entendimiento colectivo” de todas las organizaciones de trabajadores de radio que los reclamos tendrían la “fuerza suficiente para enfrentar al broadcaster”.¹⁵ Además de impulsar la organización de todos ellos en una sola entidad, estas expresiones y los resultados del conflicto evidenciaban el poder de los dueños de las emisoras, que podían dejar de lado los compromisos contraídos con las asociaciones sin mucho perjuicio para sus negocios.

El “entendimiento colectivo” defendido por *Radiolandia* llegó en mayo de 1945 cuando se establecieron los estatutos de la Federación Argentina del Espectáculo Público (FADEP), que reunió no solo a los gremios radiofónicos, sino que a los principales gremios vinculados a todos los espectáculos públicos del país. Las investigaciones que analizaron el surgimiento de la FADEP coinciden en que su constitución efectiva se

¹⁴ “Lo que habíamos previsto”, *Radiolandia*, 1º de febrero de 1941, nº 672

¹⁵ *Ídem*.



produce como consecuencia de la aprobación, por parte de la Secretaría antes mencionada, de la personería gremial de un “desconocido”¹⁶ Sindicato del Espectáculo Público [Klein 1988; Lindemboim 2020; Mauro 2018]. La revista *Antena* mencionaba en su editorial de marzo de 1945 que una delegación que representaba a unos 20.000 artistas nacionales se había reunido con el coronel Perón debido al reconocimiento legal de dicho sindicato argumentando que carecía de figuras artísticas representativas. Era la primera vez que esos gremios actuaban en conjunto y peticionaban a los poderes públicos sobre un hecho vinculado al mundo del trabajo artístico, a su condición como trabajadores y trabajadoras del espectáculo y ante el Estado como legítimos representantes de sus agremiados. Esa experiencia de petición colectiva y organizada puede haber profundizado el reconocimiento de ciertas condiciones de trabajo y reivindicaciones comunes entre todos y explicitar la necesidad de encauzar la lucha en conjunto. El 14 de junio de 1945, es decir dos meses después de la reunión de la comitiva con Perón, firmaron el proyecto de resolución que establecía:

1º- Constituir conjuntamente con las asociaciones: Asociación Argentina de Actores, Asociación Argentina de Artistas Circenses y de Variedades, Asociación de Músicos de la Argentina, Asociación del Profesorado Orquestal, Asociación Gente de Radioteatro, Asociación Gremial de la Industria Cinematográfica Argentina, Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música, Sociedad Argentina de Locutores, Sociedad Argentina de Técnicos Operadores Radiotelefónicos, Sociedad General de Autores de la Argentina, Unión Electricistas de Teatros y Unión Maquinistas de Teatro, la Federación Argentina del Espectáculo Público....¹⁷

Entre las asociaciones firmantes se evidencian algunas transformaciones. En primer lugar, la Asociación Gente de Radioteatro, fundada en septiembre de 1943 con propósitos “profundamente gremiales”.¹⁸ En segundo lugar, no figura AGMA porque

¹⁶ “Auténticos representantes”, *Antena*, 15 de marzo de 1945, n° 734. Las revistas del medio solían informar sobre las nuevas organizaciones gremiales del medio. Para el caso del Sindicato del Espectáculo Público no se encontraron referencias de ningún tipo. Se recupera su existencia a partir de las críticas que hace la propia Federación sobre el asunto.

¹⁷ “A propósito de la constitución de la Federación Argentina del Espectáculo Público”, *Máscara*, septiembre de 1945, n° 60.

¹⁸ “Se agremia el radioteatro”, *Radiolandia*, 18 de septiembre de 1943, n° 809.



para 1944 se había transformado en la Asociación de Músicos de la Argentina (ADEMA) (Glocer, 2017), que sí aparece firmando la resolución.

Por otro lado, tanto AADAR como la AGRA se transformaron en la Sociedad Gremial de Artistas, Obreros y Empleados de la radio y no aparecen en la resolución ni en las consiguientes solicitudes consultadas. Según Federico Lindenboim [2020] ambas organizaciones son disueltas por expreso pedido de Perón para impulsar a la Asociación Radial Argentina (ARA) que dirigía Eva Duarte, acción tendiente a organizar el mundo del trabajo radiofónico bajo el liderazgo de un sindicato afín al gobierno. Sin embargo, las propuestas y proyectos encauzados por la FADEP desde su creación, en especial los referidos a las condiciones laborales de las y los trabajadores radiofónicos en general (es decir artistas, técnicos y administrativos), permiten arriesgar que los intentos del Estado por capitalizar las luchas obreras radiales desde ese otro sindicato no fueron suficientes para romper con una trayectoria asociacionista que tenía varios años de desarrollo y articulación.

Las asociaciones agrupadas en la Federación criticaban duramente el “gremialismo dirigido” que se buscaba imponer a partir de los decretos que reglamentaban la formación de asociaciones gremiales, las que, según ellos, producían una dependencia absoluta de la Secretaría de Trabajo y Previsión Social.¹⁹ Así, todos los gremios radiales se mostraban, al menos desde su institución federativa, como un actor crítico a la política gremial del gobierno. Además, muchas figuras artísticas —principalmente aquellas de gran jerarquía— se mostraban públicamente en contra del candidato a la presidencia, Juan Domingo Perón.²⁰ Sin embargo, algunas de las negociaciones gremiales acaecidas en 1946 entre los gremios de la FADEP y los *broadcasters* son sugerentes para pensar que la postura de dichas asociaciones no era tan rígida como expresaban en sus comunicados.

¹⁹ “Declaración de la Federación Argentina del Espectáculo Público”, *Máscara*, noviembre de 1945, n° 62.

²⁰ Varios fueron los y las artistas de radio de gran renombre que participaron de las marchas opositoras y las campañas por la democracia y libertad y por los presos liberados. Ver *Radiolandia*, 15 de diciembre de 1945, n° 926.



Los conflictos del trabajo radial en la antesala a la huelga de 1946

En el número correspondiente a marzo de 1946, la revista del gremio de actores *Máscara* felicitaba a la FADEP por el “éxito en la gestión gremial respecto a los gremios que componen el sector radiotelefónico”.²¹ La Federación había llegado a un acuerdo con la Asociación de Radiodifusoras Argentina —es decir la organización que reunía a todos los *broadcasters*—para que aceptar las “bases del trabajo” que regirían en todos los componentes de los gremios radiofónicos: sueldos, firmas de contratos, horarios de trabajo, etc.²² Se trataba de un piso mínimo de condiciones laborales para todos los y las artistas y trabajadores del medio. Mientras que las grandes estrellas y astros, incluidos los directores de orquesta, podían negociar mano a mano con los empresarios de radio sus condiciones, cláusulas y salarios, la heterogeneidad del colectivo artístico hacía que hubiera muchos otros y otras que no tenían la misma posibilidad. La popularidad, trayectoria y jerarquía dividían al mundo artístico radial que trabajaba en conjunto en las diferentes emisoras. Asimismo, a esa heterogeneidad de condiciones entre las y los artistas se sumaba los puestos administrativos y técnicos que se fueron creando a medida que el medio se complejizaba. Telefonistas, operadores, técnicos de sonido, entre otros, también formaban parte de ese complejo mundo laboral que definía sus reglas a medida que se desarrollaba. Las bases del acuerdo sobre las condiciones de trabajo eran entonces un gran logro para todos esos sujetos que muchas veces no eran parte de las tapas de las revistas, ni ocupaban titulares y fotografías en los interiores de las mismas.

De esa forma, a partir de marzo se abrió un ciclo de negociaciones donde cada gremio radial expuso a los *broadcasters* sus condiciones específicas. En el orden de aparición de las noticias en las revistas radiales fue la Sociedad Argentina de Técnicos Operadores Radiotelefónicos la primera en acordar mejoras en el salario y en sus condiciones laborales. *Radiolandia* celebraba el ejercicio del “gremialismo libre” de los operadores de radio y el acuerdo mutuo sin la participación de “intermediarios políticos”.²³ Lo mismo expresaba el comunicado de la Federación acerca de la “acción

²¹ “Federación Argentina del Espectáculo Público”, *Máscara*, marzo de 1946, n° 66.

²² “Bases del trabajo para la radiofonía”, *Radiolandia*, 2 de febrero de 1946, n° 933.

²³ “Mejoras de trabajo para gente de radio”, *Radiolandia*, 9 de marzo de 1946, n° 938.



gremial independiente”²⁴, cuyo secretario general en ese momento, Pedro del Olmo, era un reconocido locutor, activo militante del Partido Comunista que se había postulado a diputado nacional en las elecciones de febrero de ese mismo año.²⁵ Al igual que él, varios representantes gremiales eran parte de la oposición al gobierno entrante [Lindendoim, 2020] lo que podría responder el carácter celebratorio de los acuerdos entre el capital y el trabajo sin la mediación del Estado.²⁶

Sin embargo, cuando las negociaciones de otros gremios llegaban a un “punto muerto”, la posibilidad de apelar a la Secretaría de Trabajo y Previsión aparecía en el horizonte de posibilidades de trabajadores y empresarios como una forma de destrabar la negociación²⁷. Ese fue el caso de los locutores que, ante la imposibilidad de llegar a un arreglo con los *broadcasters* y como represalia por el despido de varios delegados gremiales de la Sociedad Argentina de Locutores de las emisoras, habían planteado llevar adelante el “trabajo a reglamento”²⁸, estrategia que evidencia como las formas de huelga radiofónicas apelaron a una tradición común de formas de protesta en la ciudad. Ante la posibilidad de que eso suceda, los empresarios “anunciaron estar dispuestos al planteamiento del caso en la Secretaría de Trabajo y Previsión”.²⁹

Las transformaciones en materia de política laboral, social y previsional también impactaron en los contenidos de los reclamos de diferentes colectivos artísticos que eran parte de la FADEP. En este caso de los locutores argumentaban que “no es justicia social pagar sueldos menores de cien pesos o desconocer el decreto 33.302...”³⁰, es decir el reconocimiento de un sueldo mínimo y el pago del aguinaldo. Las revistas comentaban también que otros gremios radiales que integraban la FADEP estaban listos

²⁴ Idem.

²⁵ “Locutor y candidato al parlamento”, *Sintonía*, febrero de 1946, n° 468.

²⁶ Si bien no podemos explicitar las tendencias políticas de los trabajadores y artistas de radio debido a la falta de fuentes que permitan rastrearlas, su activa participación en las marchas organizadas por la Unión Democrática y su pública adhesión a dicho partido en el contexto de la campaña electoral de fines de 1945 y principios de 1946 nos permiten suponer que la gran mayoría de ellos fueron parte de la oposición al candidato por el Partido Laborista, Juan Domingo Perón. Ver *Radiolandia*, 8/09/1945, n° 913; *Radiolandia*, 24/11/1945, n° 923; *Antena* 23/09/1945, n° 762.

²⁷ Para conocer el devenir de la Secretaría de Trabajo y Previsión durante ese período consultar Luciani, M. P. (2016) *De la Secretaría al Ministerio de Trabajo y Previsión: transformación estatal, elencos y frentes de intervención durante el primer peronismo*. Tesis de doctorado. EIDAES/UNSAM.

²⁸ El cumplimiento, en voz que exprese el estado de ánimo de los locutores ante la situación a que le han llevado los *broadcasters*, de toda la reglamentación de radiodifusión.

²⁹ “Se intentan soluciones urgentes para el conflicto entre *broadcasters* y locutores”, *Radiolandia*, 6 de julio de 1946, n° 955.

³⁰ *Ídem*.



para prestar su solidaridad si los locutores lo necesitaban. Sin embargo, eso no fue necesario porque, a diferencia de lo que va a suceder con los músicos, los locutores lograron llegar a un acuerdo a partir de negociaciones con cada emisora por separado.

Para los músicos eso fue más difícil. El problema que dio inicio al conflicto, como mencionamos en la introducción, fue el reclamo de que eran los dueños de las emisoras quienes debían pagar las cargas previsionales de los músicos de las orquestas. Este debate, que atravesó a gran parte del movimiento obrero desde la sanción de la ley de jubilaciones en 1924, para este momento estaba ya consolidado en las cargas de sus respectivos patrones. La discusión tardía en el mundo de la radio da cuenta de la precariedad de las condiciones de trabajo en el ambiente radial. Los *broadcasters* creían que los directores de orquesta eran quienes debían cumplir con ese pago, debido a que “consideran que ellos abonar sueldos elevadísimos a los directores, quienes son los que contratan, pagan, despiden y toman a sus músicos, haciéndolos actuar, además, en bailes, dancings, etc., por cuenta de ellos y no de los broadcasters”.³¹ De esa forma, el testimonio del empresario, además de marcar una posición tajante sobre las responsabilidades de los directores de orquesta frente a sus músicos, evidencia las verdaderas condiciones de trabajo de los músicos detrás de las orquestas y la especificidad de sus trabajos basados en la circulación por diferentes espacios de entretenimiento de la ciudad.

La huelga de la Asociación del Profesorado Orquestal³² comenzó el 4 de septiembre de 1946. A diferencia del conflicto con los locutores, en este caso la Asociación de Radiodifusoras Argentina y el gremio pidieron rápidamente la mediación de la Secretaría de Trabajo y Previsión, a cargo de José María Freyre. Nuevamente, los actores en conflicto se acercaban al Estado a pesar de las expresiones de la FADEP sobre sus intenciones de acordar y resolver los problemas de trabajo sin requerir de la mediación de la “terceros”. Sin embargo, con el conflicto hecho crisis la APO no dudó de participar de las reuniones de conciliación que se llevaron adelante en la dependencia estatal.

³¹ “Se agudiza el problema de los músicos”, *Antena*, 10 de septiembre de 1946, n° 811.

³² En realidad, no fueron todos los agremiados a la Asociación del Profesorado Orquestal los que declararon la huelga, sino que se trató de un sector que correspondía a los que trabajaban en las orquestas típicas, populares y de jazz. Es decir, los que en 1937 habían formado la AGMA, en 1941 habían tenido el conflicto con LR3 Radio Belgrano y en 1944 se había vuelto la ADEMA.



A diferencia del conflicto con los locutores, la huelga de los músicos perjudicaba profundamente no solo la programación, sino que las finanzas de la radio. Las grandes orquestas contratadas exclusivamente por casas comerciales, los radioteatros que dependían de algunas de ellas; en general los programas más populares, habían desaparecido de la programación con el comienzo de la huelga. Eso podía implicar que los anunciantes no pagaran el dinero acordado por cada audición, si la misma no se producía, tensionando los ingresos y egresos de las emisoras³³ y las relaciones entre los sujetos en conflicto.

Sin embargo, esos sujetos que dejaron de frecuentar las emisoras durante el conflicto, aparecieron en otros espacios urbanos, “amenizando” el andar en la ciudad y expandiendo las reivindicaciones del movimiento huelguístico más allá de los límites de los parlantes y las emisoras.

La huelga de los músicos y la protesta artística

La forma que tomó la protesta de los músicos primero y de todos los artistas de radio después, no solo interesó a la prensa de espectáculos; los periódicos de circulación masiva y la prensa partidaria también siguieron de cerca el conflicto entre músicos y *broascasters*. Dicha cobertura permite complejizar el contexto más amplio en el que se produjeron los acontecimientos, así como también incorporar diferentes testimonios sobre los mismos.

La prensa de masas cubrió los intentos de negociación, las formas en las que los músicos llevaron adelante la protesta y además incorporaron algunos de los testimonios de sus protagonistas. En un primer momento, al diario *Clarín* incluyó el conflicto de los músicos en una nota que iniciaba “En las últimas horas han hecho crisis varios conflictos obreros provocando la huelga de distintos gremios...” e informaba –además del paro de músicos—el problema en el frigorífico Swift, en la industria del calzado, en las usinas eléctricas del interior del país y en la industria textil.³⁴ Es decir que los

³³ Desde los primeros informes realizados por el Estado Nacional en 1938 hasta la investigación de 1946 daban cuenta de que la situación deficitaria de las emisoras. Ver *Informe de la Comisión del 38* en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno y ver *Radiolandia*, 29 de junio de 1946, n° 953.

³⁴ “Huelga de orquestas en la capital; paran usinas eléctricas en el interior del país”, *Clarín*, 5 de septiembre de 1946.



músicos no eran los únicos trabajadores que habían ido al paro, sino que su huelga formaba parte de un ciclo de protestas que había comenzado a principios de 1946 motivado por el cumplimiento de la nueva legislación obrera [Doyon, 2006]. Por otro lado, y aunque en menor medida que el diario *Clarín*, *La Nación* también cubrió algunos de los episodios vinculados a la huelga que se sucedieron a partir del 4 de septiembre en las emisoras porteñas. El 9 de septiembre, quinto día de paro de los músicos y segundo de la huelga total apoyada por la FADEP, el periódico informaba que:

...grupos formados por números músicos, ubicados en automóviles de excursión, hicieron un recorrido por diversas calles céntricas, ejecutando variados repertorios musicales, que llamaron la atención del público, no habituado al insólito halago de una tonada criolla o un fino aire de vals.³⁵

El gremio de los músicos había encontrado una forma específica y excepcional de hacer conocer sus reclamos a la sociedad porteña. Todos esos grandes colectivos estaban ocupados por una o dos orquestas que interpretaban las canciones que habían dejado de sonar por los parlantes de las radios:



Imagen 1. *La Hora*, 10/09/46

³⁵ “No ha variado el conflicto en la radiotelefonía”, *La Nación*, 9 de septiembre de 1946.



Sin embargo, aunque la protesta tomaba ribetes artísticos y “amenizaba los caminos” de los transeúntes no estuvo exenta de conflictos con las fuerzas policiales, quienes justificándose en la ordenanza sobre “ruidos molestos” y a pesar de que el gremio tenía los permisos necesarios para llevar adelante dicha caravana, decidió intervenir, arrestando a más de 75 músicos.

El periódico comunista *La Hora*, por otro lado, publicaba descripciones más densas sobre las dinámicas y proporciones de la protesta de las orquestas. Además de describir la circulación en “bañaderas”—vehículos de excusión de gran longitud y sin techo como se evidencia en la Imagen 1 más arriba—por distintos barrios de la ciudad, visibilizaba la participación de otros trabajadores radiales en las caravanas por la ciudad donde: “...los locutores han sustituido los avisos comerciales por las entusiastas, vibrantes e indignadas arengas en las que plantean la situación de los músicos, por cuyas mejoras se ha entablado esta gran lucha”.³⁶ La cita es clara en mostrar la formas en las que se articulaba la solidaridad gremial de los demás trabajadores radiales. La crónica del periódico también comentaba que el “público callejero” fue muy simpático y se solidarizó con el reclamo de los músicos que circulaban por la ciudad al ritmo de las canciones más conocidas. No obstante, la aprobación que la prensa observaba en ese público transeúnte sobre el espectáculo de la protesta podría ser matizado con las opiniones que *Radiolandia* recogía sobre diferentes personas que hablaban en carácter de oyentes [Matallana 2006]. Entre esos testimonios se destaca el lugar de entretenimiento que tiene el medio radiofónico para una familia, una empleada, un peluquero y dos muchachos, entre otros, que experimentan cierta angustia por el silencio o la baja calidad de los programas que se transmiten en la radio debido a la huelga. Pero además expresan a modo de reclamo que ellos son los garantes de la popularidad de la radio y de sus artistas: “también deben ser atendibles los [intereses] del oyente. Creo que, a través del micrófono, todos los que trabajan para él tuvieron siempre, no sólo el aplauso y el aliento del público (...) por lo tanto, debió tenerse presente ese sentimiento”³⁷. En los seis testimonios publicados por *Radiolandia*, ninguno de los sujetos entrevistados habla del problema de los artistas a partir de su condición de trabajadores y trabajadoras del medio. Lo mismo hace el propio *magazine*

³⁶ “La simpatía popular rodea a los músicos”, *La Hora*, 10 de septiembre de 1946.

³⁷ “Opinan acerca de la crisis del broadcasting seis personas representantes del público oyente”, *Radiolandia*, 21 de septiembre de 1946, n° 966.



radial, que informa sobre los hechos ocurridos utilizando las mismas estrategias textuales y paratextuales de una nota artística. Las fotografías que acompañaban las notas sobre el conflicto, exponían la presencia de las y los artistas más reconocidos con nombre y apellido, como el epígrafe de la siguiente fotografía que reza “Buen humor en las filas huelguistas. Dorita Norby, Julio de Caro, asesor gremial ante Trabajo y Previsión; Del Olmo, Torrado, “Cariño” Pugliese y otros, comentan las alternativas del conflicto”:



Imagen 2. *Radiolandia*, N° 966

Mientras que otras ilustraban la masividad del reclamo que alcanzaba a huelguistas anónimos, con referencias como “algunos de los muchos que llenaron aquella secretaría...”³⁸:

³⁸ “Adquirió proporciones inusitadas el pleito entre músicos y broadcasters”, *Radiolandia*, 21 de septiembre de 1946, n° 966.



Imagen 3. Radiolandia N.º 966

Para el momento de la publicación de esas fotografías, el paro no era solo de los músicos de la APO. Los locutores que arengaban desde las caravanas musicales, los y las artistas de radio y el personal administrativo y técnico de las emisoras se había unido en solidaridad conformando así la huelga general radial de las y los artistas y trabajadores radiofónicos en la ciudad de Buenos Aires. Este acontecimiento trastocaba el normal funcionamiento del medio, así como también la cotidianeidad de las personas que veían a sus orquestas favoritas subidas en una bañadera, interpretando canciones y repartiendo panfletos sobre los orígenes del conflicto y sus reivindicaciones laborales. Las revistas eran parte del entramado laboral y cultural, conformaban y elaboraban las identidades y muchas veces hacían de interlocutoras de diferentes actores [Martínez Almudevar, 2021]. Por lo que no es llamativo que la forma en la que cubría todos esos hechos continuaba utilizando las lógicas habituales de publicidad artística en la que eran visibilizados los y las artistas más populares, frente a los “demás huelguistas”. A diferencia de los periódicos de izquierda o la prensa de masas comercial que iluminaba otras dinámicas y sujetos.

Solidaridad gremial e identificación obrera

A pesar de las formas en las que los *magazines* los representaban, las y los artistas y trabajadores de radio adoptaban otras estrategias y mecanismos de reclamo asociados tradicionalmente a las luchas obreras. En las crónicas que detallaban el conflicto abundan las referencias a las asambleas tanto por gremio como también federativas, que



se realizaban en los locales gremiales o en los teatros del centro de la ciudad. Los representantes de las asociaciones circulaban entre la Secretaría de Trabajo y Previsión, las emisoras de radio y los locales gremiales a fin de mantener a sus agremiados informados sobre los avances en las negociaciones. El movimiento de esos artistas transformados en delegados, negociando con empresarios y funcionarios estatales sobre las condiciones de trabajo de un amplio y heterogéneo conjunto de artistas y trabajadores administrativos y técnicos contrastaba con las representaciones construidas por las revistas del medio. Pero ello no deslegitimaba la protesta ni las reivindicaciones, sino que exponía la compleja trama de relaciones sociales que componía las identidades de las y los artistas de radio, teatro, cine y demás espectáculos.

La experiencia laboral concreta en común impulsaba la unión por sobre las diferencias. Ello quedó registrado en la solicitada publicada el 14 de septiembre de 1946 que apareció en uno de los momentos de mayor tensión del conflicto. El 11 de septiembre se conoció la resolución de la Secretaría de Trabajo y Previsión Social que instaba que el “personal de las empresas radiofónicas actualmente en conflicto deberá, en el día de mañana reintegrarse a sus actividades, caso contrario se declara ilegal todo paro o movimiento...”.³⁹ La huelga de los músicos declarada el 4 de septiembre incumplía las resoluciones de la Secretaría sobre los comportamientos de las partes en conflicto mientras duraba el proceso de conciliación. En ese sentido, con esta resolución, la dependencia estatal buscaba corregir la actitud de los músicos para proseguir con su intermediación. Pero la reacción por parte de estos fue completamente contraria a lo exigido por el Estado; a partir del día 13 de septiembre se produjo el paro total de los gremios artísticos restantes que estaban agrupados –junto a la APO—en la Federación Argentina del Espectáculo Público⁴⁰. La ciudad de Buenos Aires que ya se había quedado sin músicos en diferentes espectáculos además de la radio ahora también se quedaba sin actores en los teatros. A la solidaridad prestada por los gremios radiofónicos se sumaban los demás gremios del espectáculo público, haciendo suyas las reivindicaciones de la APO. La continuación de la huelga significaba el incumpliendo

³⁹ “Deberán volver al trabajo los radiotelefónicos”, *Clarín*, 12 de noviembre de 1946.

⁴⁰ “Paro total de teatro, radio y música”, *La Hora*, 14 de septiembre de 1946.



con las normas de la Secretaría y por esa razón, el secretario de Trabajo y Previsión, José María Freire, declaró ilegal la huelga de la Asociación del Profesorado Orquestal.⁴¹

En ese contexto de solidaridad gremial, paro total e ilegalidad, apareció la solicitada en diferentes diarios de la ciudad de Buenos Aires. Ante la publicación de la misma, una delegación de la APO visitó la redacción del periódico comunista *La Hora* para manifestar a los periodistas: "...adoptamos esta resolución porque es nuestro deseo solucionar de una vez por todas la angustiosa situación a que nos hemos abocado con bajos salarios, sin el amparo de las leyes, etc. y porque estamos cansados de promesas en ese sentido".⁴² La solicitada publicada ese mismo día era coherente con estos testimonios, donde la APO y los "demás gremios solidarios" expresaban sus pareceres y motivaciones. Debido a la poca documentación producida por los propios protagonistas de la huelga, dichos escritos y testimonios permiten recuperar —aunque sea en forma parcial y desde una visión corporativa— las voces de los huelguistas. En ella celebraban la solidaridad brindada a los artistas y trabajadores de la radiotelefonía y culpaban la intransigencia de la Asociación de Radiodifusoras Argentinas ya que creían que era "el sector patronal, causante único del estado de descomposición y explotación extremas a que son sometidos los gremios que trabajan en la radiotelefonía argentina". Continuaban argumentando que la unidad del movimiento era reflejo del "estado de conciencia gremial" frente a los "largos años de inicua explotación" y reafirmaban el "pedido de justicia que han depositado los gremios en las altas autoridades de la Nación".⁴³ Con esta frase, los gremios movilizados intentaban expresar públicamente el apoyo hacia las gestiones y el proceso de conciliación iniciado por la Secretaría, aún habiendo desconocido la resolución que los instaba a volver a sus trabajos. En otras palabras, sostenían que el problema era con "la patronal" y no con el Estado.

Dichas expresiones entraban en tensión con la defensa del "gremialismo independiente" que la FADEP había expresado a principios de 1946, y quedaron completamente de lado cuando se presentaron como trabajadores frente a la Confederación General del Trabajo

⁴¹"Resolución n° 153 del 16 de septiembre de 1946", *Revista de la Secretaría de Trabajo y Previsión*, septiembre 1946, n° 11.

⁴²"Los músicos decidieron mantener la huelga total hasta conseguir mejoras, *La Hora*, 13 de septiembre de 1946.

⁴³"SOLICITADA. La Asociación del Profesorado Orquestal y demás gremios solidarios", *Clarín*, 14 de septiembre de 1946.



y pidieron por su intermediación en el conflicto luego de varios intentos por recomponer el diálogo con los empresarios y el Estado.⁴⁴ Aunque la central obrera apoyó la gestión de los gremios artísticos, su intervención se diluyó cuando comenzaron a exigir la cesión de “amplias facultades” por parte de la FADEP, lo que puede haber sido interpretado por las autoridades de esta como un quiebre total en su posición independiente.

A estos intentos de acercamientos con la CGT se le sumaba las reuniones que los huelguistas intentaron tener directamente con el primer mandatario para recomponer el diálogo y resolver el conflicto.⁴⁵ Sin embargo, se encontraron con el argumento de que mientras continuaran con la huelga, no se iba a destrabar la negociación. En algún punto, el desconocimiento de las “reglas” impuestas por la Secretaría por parte de los gremios artísticos había eliminado cualquier posibilidad de acuerdo entre las partes. Tres días después de declarada la ilegalidad, la FADEP dio libertad de acción a los gremios que la componían para volver al trabajo⁴⁶ y una de las primeras en hacerlo fue la Asociación Gente de Radioteatro Argentina que argumentaba que se “había perdido la real interpretación de un movimiento gremial” y ratificaban sus propósitos de luchar con firmeza “dentro del orden que las vías legales sustancian para el logro de las justas reivindicaciones del trabajo”.⁴⁷ Las expresiones de este gremio exponen los múltiples posicionamientos de las agrupaciones contenidas en la FADEP. Mientras que quienes ocupaban los cargos en la comisión directiva y tomaban las decisiones podían hacerlo a partir de cierta posición política respecto al nuevo gobierno, los diferentes gremios y sus asociados perseguían un propósito más concreto vinculado al mejoramiento de sus condiciones laborales. Al igual que en décadas pasadas, esos matices fueron expresión de la contingencia del proceso y de la búsqueda de apoyo del Estado para hacer valer sus reclamos [Horowitz 2001].

En ese sentido, el puntapié inicial dado por los músicos de APO y la defensa de sus reivindicaciones se expandió por todo el arco gremial artístico de la ciudad, que reconocían como propio el reclamo de los músicos. En ese sentido, la precariedad

⁴⁴ “El apoyo de la C.G.T.”, *La Hora*, 16 de septiembre de 1946.

⁴⁵ “Declaran ilegal el paro de los músicos”, *Clarín*, 17 de septiembre de 1946.

⁴⁶ “No hubo solución en el conflicto de las orquestas”, *Clarín*, 20 de septiembre de 1946.

⁴⁷ “Los músicos quedan sin el apoyo de diversos gremios”, *Clarín*, 21 de septiembre de 1946.



laboral, los bajos sueldos y el desconocimiento del pago de las jubilaciones por parte de los *broadcasters* eran condiciones concretas que afectaban a todos, artistas, técnicos y administrativos por igual. La existencia de la FADEP, que decía representar a 20.000 agremiados entre artistas, técnicos y administrativos, exponía la transversalidad de representación que apuntaba a superar las fragmentaciones propias de las calificaciones y tareas, que era reforzada por prácticas patronales. De todos ellos, pocos debían ser los que gozaran de buenos salarios y condiciones laborales. Como mencionamos, la gran mayoría no aparecía en las revistas ni firmaba contratos por grandes sueldos con las principales emisoras. Tal vez fueron estos últimos los que motorizaron en primer lugar la concreción y aplicación de las leyes obreras en las emisoras, motivados por el objetivo de mejorar las condiciones laborales de la gran mayoría de las y los artistas en sus lugares de trabajos. Se trataba de prerrogativas que podían beneficiar al sector “proletario” de las y los artistas, como también argumentaban las primeras asociaciones. Colaboradores en radioteatros, extras, acompañantes de cantores, etc.⁴⁸, que solían ganar unos pocos pesos por mes, podían encontrar en la nueva legislación laboral mejoras materiales concretas. De esa forma, quienes se fueron sumando a la huelga de los músicos reconocían en el reclamo parte de sus reivindicaciones pasadas y presentes. La Asociación Gente de Radioteatro se había unido para pedir “sueldos que les permitan vivir”⁴⁹, reafirmando su identificación de clase y de asalariados. Los locutores agrupados en la Sociedad Argentina de Locutores, por otro lado, habían estado en conflicto con los *broadcasters* en julio y creían que sus conquistas debían extenderse a los demás gremios del medio.⁵⁰ Los músicos que actuaban en cabarets, bares y salones de bailes también se unieron al paro y lograron firmar convenios beneficiosos para ellos.⁵¹ En todas esas expresiones de unión y solidaridad no había distinciones de jerarquías y cargos, y la expresión “gremios solidarios” cristalizaba la construcción de una solidaridad basada en su percepción y sentidos de pertenencia a una misma clase, con intereses comunes identificados y constituidos en una acción común: la búsqueda de mejores condiciones para la vida asalariada.

⁴⁸ Esta calificación está presente en la documentación interna de LR1 Radio El Mundo correspondiente a las listas de sueldos de artistas. AGN.

⁴⁹ “Tratan hoy de resolver el conflicto de los músicos”, *Clarín*, 19 de septiembre de 1946.

⁵⁰ “El conflicto de los locutores”, *La Hora*, 7 de julio de 1946.

⁵¹ “Han triunfado los músicos de boites, confiterías y cabarets”, *La Hora*, 24 de septiembre de 1946.



Reflexiones finales

Contratos, sueldos, duración de la jornada laboral, aguinaldo y jubilaciones fueron palabras —y desde 1944 derechos— que comenzaron a circular por los discursos y demandas de múltiples trabajadores y sindicatos. Los gremios artísticos no quedaron atrás y también configuraron un lenguaje de clase, o laboral radical proletario, junto al resto del movimiento obrero. Sin embargo, fue la radio y en su expresión más material las emisoras y sus alrededores, las que reunieron las reivindicaciones de músicos, artistas, locutores, técnicos, etc.

Comenzamos por recuperar las primeras experiencias organizativas de las y los artistas de radio para exponer las principales discusiones que los sujetos tenían a finales de la década del treinta y principios de los cuarenta. La trayectoria artística y las diferencias de jerarquía, tareas, oficios, trascendencia pública y masiva, entre los puestos artísticos, técnicos y administrativos dificultaba la unión de todos ellos en pos de reclamos comunes. Sin embargo, fueron cimentando una fuerte experiencia asociacionista que se transformó con los cambios sociales, políticos y laborales después de 1943. El nuevo rol del Estado —a través de la Secretaría de Trabajo y Previsión Social— como intermediador entre el capital y el trabajo produjo el reordenamiento de los gremios artísticos en una Federación. Su creación da cuenta de un cambio en las identidades de estos sujetos, varios de ellos artistas de gran renombre, pero muchos otros desconocidos. Para estos últimos, las nuevas leyes laborales y las negociaciones por establecer las “bases del trabajo” junto con los *broadcaster* a comienzos de 1946 significaban un cambio de suma relevancia, que se traducía en mejores condiciones laborales y de salario. Mientras que algunas de ellas se reconocieron fácilmente, otras generaron tensiones entre los trabajadores artísticos, técnicos y administrativos, y los empresarios —como el caso de los locutores— o “hicieron crisis” como el conflicto con los músicos representados por la APO. El análisis de la huelga, las dinámicas de la protesta artística y su expansión hacia otros gremios permitieron indagar en diferentes dimensiones.

Por un lado, la identificación mutua y cierto aglutinamiento de todos los gremios en torno a la condición obrera de las y los artistas y trabajadores del espectáculo público, en cuya expresión fue central la articulación de la solidaridad entre las asociaciones



creadas años antes y reunidas en la FADEP. A través de ella, se presentaban como trabajadores frente al Estado, los *broadcasters* y toda la sociedad, que era espectadora de las diferentes formas que tomaba el conflicto, al mismo tiempo que trastocaba el funcionamiento del mercado de entretenimiento porteño en su conjunto.⁵²

Por otro lado, pero simultáneamente, las transformaciones de la posición de la FADEP sobre el “gremialismo independiente” frente a los acuerdos a comienzos de 1946 y las estrategias de acercamiento al Estado y la CGT desplegadas posteriormente en la huelga evidencian las tensiones y diferencias al interior de la federación. En primer lugar, estaba comandada, entre otros, por un conocido opositor al gobierno: Pedro del Olmo, militante del P.C y candidato a diputado nacional por la Unión Democrática en las elecciones de febrero. A pesar de que las solicitadas no daban cuenta de esa posición contraria, las expresiones de algunos gremios luego de finalizada la huelga, muestran cómo algunas decisiones fueron motivadas por discrepancias políticas y no perseguían objetivos gremiales. En segundo lugar y vinculado a lo anterior, mirando las formas del trabajo, las identidades en el mundo radial y las dinámicas que tomó la huelga se identifica claramente la potencia de la contingencia y la agencia obrera en esa coyuntura de ampliación de leyes laborales y de conquistas obreras por parte de otros sindicatos. El posicionamiento ambiguo de todos los sujetos permite matizar las motivaciones puramente políticas que tenían los gremios radiales en su conjunto. En realidad, se trató de una huelga motorizada por las y los artistas “proletarios” y apoyado por los de mayor jerarquía, dando cuenta de cierta unidad e identificación común en términos obreros, pero en una diferenciación en su identificación político sindical.

Bibliografía

ACHA, OMAR

2012 La organización sindical de las trabajadoras domésticas durante el primer peronismo, *Revista de Estudios Marítimos y Sociales*, p. 27 – 39, Mar del Plata, GESMar.

⁵² Al igual que los teatros, las emisoras de radio ocupaban un lugar importante en la “cartografía de ocio” de la ciudad. Las transmisiones con público presentaban las mismas dinámicas que una obra de teatro y nunca faltaban las personas que se ubicaban en sus inmediaciones para ver a sus artistas favoritos y pedir autógrafos (Martínez Almudevar, 2022; 2023b)



ACHA, OMAR Y NICOLAS QUIROGA

2009 La normalización del primer peronismo en la historiografía argentina reciente. *E.I.A.L.*, Tel Aviv, p. 1 - 20.

ANDÚJAR, ANDREA

2020 Género, historia y política en el mundo del trabajo petrolero. Comodoro Rivadavia, 1922-1932. *H-industri@* 27: 125-138.

ANDÚJAR, ANDREA Y GABRIEL CARRIZO

2020 Cine, emociones y política en el mundo petrolero patagónico durante el período de entreguerras. *Revista de Estudios Marítimos y Sociales*, nº 17, 265-297.

BARRANCOS, DORA

2008 La puñalada de Amelia (o cómo se extinguió la discriminación de las mujeres casadas del servicio telefónico en la Argentina). *Trabajos y Comunicaciones (2a Época)*, 8(34), 111- 128.

CAUBET, MARIA NOELIA

2020 Músicos en huelga. Asociacionismo profesional, trabajo y política durante el primer peronismo en Bahía Blanca (septiembre de 1946). *Trabajo y Sociedad*, Nº. 34, Sgo del Estero, pp. 247-265.

CONTRERAS GUSTAVO Y JOSÉ MARCILESE

2013 Los trabajadores durante los años del primer gobierno peronista. Nuevas miradas sobre sus organizaciones, sus prácticas y sus ideas (1946-1955), *Historia política*, disponible en: <http://historiapolitica.com/dossiers/trabajadores-peronismo/>

CONTRERAS, GUSTAVO

2012 Desarrollo de la marina mercante nacional e internacionalismo obrero, ¿frentes gremiales compatibles? Dilemas y convicciones del sindicalismo marítimo durante el

Martínez Almudevar Paula "La huelga radial de 1946 en la ciudad de Buenos Aires. Protesta artística, solidaridad gremial e identificación obrera", *Revista de Estudios Marítimos y Sociales*, Nº 25, jul-dic 2024, pp. 35-65.





primer gobierno peronista (1946 – 1951), en *Revista de Estudios Marítimos y Sociales*, N° 5, Mar del Plata, GESMar.

DARNTON, ROBERT

2011 *Poetry and the Police. Communication Networks in Eighteenth-Century Paris*, Mexico D.R, Editorial Cal y Arena

D'ANTONIO, DÉBORA

2000 Representaciones de género en la huelga de la construcción. Buenos Aires, 1935-1936. En Fernanda Gil Lozano, María Gabriela Ini y Valeria Silvina Pita (Eds.), *Historia de las mujeres en la Argentina. Tomo II. Siglo XX* (pp. 245-265). Buenos Aires: Taurus.

D'ANTONIO, DÉBORA Y OMAR ACHA

2000 La clase obrera «invisible»: imágenes y participación sindical de las obreras a mediados de la década de 1930 en Argentina. En Paula Halperin y Omar Acha (Eds.), *Cuerpos, géneros e identidades: estudios de historia de género en Argentina* (pp. 229-266). Buenos Aires: Ediciones del Signo.

DEL CAMPO, HUGO

2005 *Sindicalismo y peronismo. Los comienzos de un vínculo perdurable*, Siglo XXI, Buenos Aires

DOYON, LOUISE

2006 *Perón y los trabajadores. Los orígenes del sindicalismo peronista, 1943-1955*, Siglo XXI, Buenos Aires

GLOCER, SILVINA

2017 *Melodías del destierro. Músicos judíos exiliados en Argentina durante el nazismo (1933-1945)*, Buenos Aires, Gourmet Musical.



GONZALEZ VELASCO, CAROLINA

2012 *Gente de teatro: ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*. Siglo XXI Buenos Aires.

HOROWITZ, JOEL

2001 El movimiento obrero, en A. Cattaruzza (Dir.), *Nueva Historia Argentina. Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Buenos Aires, Sudamericana, t. VII, pp. 239-282.

JAMES DANIEL

1990 *Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina, 1946-1976*, Sudamericana, Buenos Aires.

LAITANO, MARÍA GUILLERMINA Y AGUSTÍN NIETO

2019 Muñecas bravas en un nido de ratas?: Notas sobre las representaciones masculinas y el protagonismo femenino en las luchas gremiales de la industria del pescado; *EJES de Economía y Sociedad*, Entre Ríos, Universidad Nacional de Entre Ríos. Facultad de Ciencias Económicas; 3; 4; 7-2019; 56-80

LINDENBOIM, FEDERICO

2020a *La radio durante el primer peronismo (1943-1955). Hegemonía política, campo del espectáculo y entretenimiento de masas*. Tesis doctoral. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

2020b La disputa por la radio. Gobierno, gremios y espectáculo en los inicios del peronismo (1943-1946), en *La Trama de la Comunicación*, Vol. 24, nº 2, pp. 15-31

LOBATO, MIRTA ZAIDA

2007 *Historia de las trabajadoras en la Argentina (1869-1960)*. Buenos Aires: Edhasa.

LUCIANI, MARIA PAULA

Martínez Almudevar Paula "La huelga radial de 1946 en la ciudad de Buenos Aires. Protesta artística, solidaridad gremial e identificación obrera", *Revista de Estudios Marítimos y Sociales*, Nº 25, jul-dic 2024, pp. 35-65.





2016 *De la Secretaría al Ministerio de Trabajo y Previsión: transformación estatal, elencos y frentes de intervención durante el primer peronismo*. Tesis de doctorado. EIDAES/UNSAM

MARTINEZ ALMUDEVAR, PAULA

2022 *Tiempo de audiciones: negocio, mercado del entretenimiento y trabajo artístico en la construcción de la radio. Buenos Aires, década de 1930*. Tesis de maestría inédita. EIDAES-UNSAM.

2023a. “Gauchos extranjerizantes”. Nuevas experiencias políticas en la radio a partir de la trayectoria del actor Fernando Ochoa. Buenos Aires, 1939-1942, en *Prácticas de oficio*, nº 30, Los Polvorines.

2021 Entre el acercamiento y la desconfianza. La radio en la revista *Caras y Caretas* en la década de 1930. *Anuario Del Instituto De Historia Argentina*, 21(1), e136. <https://doi.org/10.24215/2314257Xe136>

2023b “Transformaciones espaciales de un nuevo espectáculo: el caso de LR1 Radio El Mundo en la ciudad de Buenos Aires: Década de 1930”. *Avances Del Cesor*, 20(28). <https://doi.org/10.35305/ac.v20i28.1808>

MATALLANA, ANDREA

2007 *Locos por la radio: una historia social de la radiofonía en la Argentina, 1923-1947*. Prometeo, Buenos Aires.

MAURO, KARINA

2018 Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico. *Telón de fondo*, 27, 114-143.

MELÓN PIRRO, JUAN Y NICOLÁS QUIROGA (COMPS.)

2006 *El peronismo bonaerense: Partido y prácticas políticas 1946-1955*. Ediciones Suárez, Mar del Plata.



NIETO, AGUSTÍN

2022 Historia de intersecciones entre clase y género en las comunidades portuarias. Argentina entre inicios del siglo XX y los años 50, en Andujar, Andrea, Caruso, Laura y Palermo, Silvana (comps.) *Género, trabajo y política. Experiencia, sociabilidad y protesta en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Ediciones Imago Mundi.

NORANDO, VERÓNICA Y LUDMILA SCHEINKMAN

2011 «La Huelga de los Conventillos», Buenos Aires, Nueva Pompeya, 1936. Un aporte a los estudios sobre género y clase. *A Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina*, 9(1), 1-37.

NORANDO, VERÓNICA

2020 *Rojas. Clase, género y militancia comunista (1936-1946)*, Buenos Aires: Imago Mundi

PALACIO, JUAN MANUEL

2018 El Primer Peronismo En La Historiografía Reciente: Nuevas Perspectivas De Análisis. *Iberoamericana (2001-)* 10, no. 39 (2010): 255-65.

PALERMO, SILVANA

2013 Engendering the 1917 Great Railroad Strike in Argentina, *Hispanic American Historical Review*.

2006 Peligrosas libertarias o nobles ciudadanas. Representaciones de la militancia femenina en la gran huelga ferroviaria de 1917. *Mora. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género*, 12.

2007 ¿Trabajo masculino, protesta femenina? La participación de las mujeres en la gran huelga ferroviaria de 1917. En María Celia Bravo, Fernanda Gil Lozano y Valeria Silvina Pita, *Historias de luchas, resistencias y representaciones: mujeres en la*



Argentina, siglos XIX y XX (pp. 91-121). San Miguel de Tucumán: Editorial de la Universidad Nacional de Tucumán.

PEREIRA, LEONARDO

2017 Negociações impressas: a imprensa comercial e o lazer dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Primeira República. *Historia*, 35(99), 1-21.
<http://dx.doi.org/10.1590/1980-436920160000000099>

RIBEIRO VERAS, FLAVIA

2015 *Os trabalhadores do tablado. Os artistas do teatro e suas organizações entre o Rio de Janeiro e Buenos Aires (1918 - 1945)*. Fundación Getulio Vargas, Rio de Janeiro.

THOMPSON, EDWARD PALMER

2013 *La formación de la clase obrera en Inglaterra*, Barcelona, Capitan Swing.

TORRE, JUAN CARLOS

1989 Interpretando (una vez más) los orígenes del peronismo. *Desarrollo Económico. Revista de Ciencias Sociales*, Vol. 27, No 112, Buenos Aires, febrero-marzo, pp. 525-548.

1987 *La formación del sindicalismo peronista* (1ª edición). Buenos Aires, Legasa.

1990 *La vieja guardia sindical y Perón* (1ª edición). Sudamericana, Buenos Aires.