

X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario, 2005.

Entre sueños románticos y visos de realidad. Los prototipos femeninos y masculinos en las representaciones de la radio porteña a mediados de siglo.

Isabella Cosse.

Cita:

Isabella Cosse (2005). *Entre sueños románticos y visos de realidad. Los prototipos femeninos y masculinos en las representaciones de la radio porteña a mediados de siglo*. X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-006/320>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

X° JORNADAS INTERESCUELAS / DEPARTAMENTOS DE HISTORIA

Rosario, 20 al 23 de septiembre de 2005

Título: Entre sueños románticos y visos de realidad. Los prototipos femeninos y masculinos en las representaciones de la radio porteña a mediados de siglo

Mesa Temática: N° 34. “Representaciones de la vida pública y privada: medios, cultura y poder”

Coordinadoras: Dora Barrancos, Camilla Cattarulla y Leticia Prislei

Pertenencia institucional: Universidad de San Andrés, Programa en Historia.

Autor/res: Isabella Cosse, estudiante de doctorado

Dirección, teléfono, fax y dirección de correo electrónico: Bulnes 1690 2° E, Ciudad de Buenos Aires, teléfono 4824 1845, icosse@mail.retina.ar

Introducción

A mediados de siglo la imagen de un matrimonio y sus dos hijos retratados en el living de la casa en armónica convivencia se venía repitiendo desde tiempo atrás y siguió presente sin transformaciones sustanciales por más de tres décadas. Pero un nuevo elemento se había sumado al escenario de la familia modélica: la radio. Este lugar no sólo ilustra la difusión que había adquirido la radio en la sociedad argentina sino también la forma en la cual se articuló con la cultura doméstica.

Según el censo de 1947, en el país una de cada dos familias tenía radio, proporción que en Buenos Aires ascendía a cuatro de cada cinco. De hecho, en la mayor parte de los hogares porteños la modernización en la vida cotidiana producida por la electricidad estuvo asociada a la adquisición de un aparato radial y de una plancha eléctrica. La radio fue el primero de los artefactos eléctricos en llegar masivamente a la casi totalidad de los hogares porteños (82% para 1947), seguida de la plancha (73%), ubicados a una considerable distancia de la heladera eléctrica (7%).¹ Pero el hogar no era de ningún modo el único espacio para la escucha ya que la radio ambientaba desde los talleres hasta los escaparates de las tiendas. Sin embargo, durante las décadas de mayor auge del nuevo medio de comunicación de masas la radio quedó asociada a la familia. Sin duda, el apogeo de la cultura radial coincidió con el momento de cristalización de la cultura doméstica concebida como

¹ Argentina. Presidencia de la Nación. Ministerio de Asuntos Técnicos, *IV Censo General de la Nación. Tomo 6, Censo de Vivienda*, mimeo, Buenos Aires, s/f, Cuadro 11. Véase, Elisa Pastoriza y Juan Carlos Torre, “La democratización del bienestar” en Juan Carlos Torre (dir.), *Nueva Historia Argentina. Los años peronistas (1943-1955)*, Buenos Aires, Colección Nueva Historia Argentina, Sudamericana, 2002, p. 270.

el modelo de la familia nuclear reducida², formada en base a un matrimonio, dentro del cual el varón era el jefe y sustento del hogar, la mujer se ocupaba de las tareas de la casa y de los niños, quienes condensaban las aspiraciones de prosperidad de los padres. Pero la asociación entre la radio y la cultura doméstica no se explica solamente por esta coincidencia temporal sino que está influida por un conjunto de factores como la necesidad de diferenciar a la radio de la vigorosa oferta cultural que existía fuera de los hogares, las políticas publicitarias de los anunciantes y las estrategias de mercado de los importadores y fabricantes de aparatos, presentados como muebles decorativos. Estos factores contribuyeron a potenciar el papel que los medios de comunicación jugaron en el surgimiento de valores compartidos³ respecto a los roles de género, la familia y las relaciones de pareja, temática que es el objetivo de este trabajo.

Claro está que la radio no trataba exclusivamente acerca de la familia, la pareja y el matrimonio. La programación de las radios era variada, solía emitirse todos los días durante muchas horas, y cada emisora tenía su propio estilo según el público al que se dirigía. Las radios El Pueblo y Porteña estaban asociadas a los sectores de menores recursos, Belgrano y El Mundo se disputaban su primacía entre un público vasto, entre los cuales se destacaban los sectores medios a los cuales también apuntaba radio Splendid posicionada como la emisora culta.⁴

Los radioteatros ocupaban una proporción importante de la oferta radial. En una semana de 1948 se emitían casi treinta radioteatros, entre los cuales cinco eran ofrecidos sólo por radio Belgrano, número que se mantuvo más o menos en los mismos parámetros en los años siguientes.⁵ El fenómeno no era nuevo. Surgido hacia mitad de los años treinta de la confluencia de distintos géneros y tradiciones culturales, entre las cuales sobresalieron el circo criollo, el folletín y el melodrama, a mediados de siglo el género del radioteatro se encontraba totalmente definido. La primera línea está definida por el radioteatro campero o gauchesco, que evidencia el impacto de las migraciones internas de los años treinta en la cultura porteña, de la que surgió rápidamente otra de corte histórico, influida por el revisionismo y ambientada fundamentalmente durante el rosismo. Simultáneamente se produjo el auge de las adaptaciones de clásicos del teatro y de la literatura universal, la línea infantil, creada sobre el género de las aventuras, el radioteatro policial y

² Eduardo Míguez, "Familias de clase media: la formación de un modelo", pp. 21-46 en Fernando Devoto y Marta Madero, (dir.), *Historia de la vida privada en Argentina. La Argentina plural (1870-1930)*, Buenos Aires, Santillana, 1999 y Marcela Nari, *Las Políticas de la maternidad y maternalismo político. Buenos Aires (1890-1940)*, Buenos Aires, Biblos, 2004, pp. 51-71.

³ Sobre el papel de homogeneización cultural, Eduardo Míguez y Elisa Pastoriza y Juan Carlos Torre citados anteriormente.

⁴ Véase, Ricardo Gallo, *La radio: ese mundo tan sonoro, Tomo 1*, Corregidor, Buenos Aires, 1991, pp. 31-54 y del mismo autor *La radio: ese mundo tan sonoro. Tomo 2*, Corregidor, Buenos Aires, 2001, pp. 13-81. También Dóris Fagundes Haussen, *Rádio e Política. Tempos de Vargas e Perón*, Porto Alegre, EDIPURS, 1997, pp. 80-81. Y Ulanovsky, Carlos, *Días de radio. Historia de la radiofonía Argentina*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1995, p. 98.

⁵ Dóris Fagundes Haussen, ob. cit., pp. 89-90.

detectivesco, el de corte melodramático y el de trama familiar y costumbrista. Los radioteatros camperos entroncaban con una sensibilidad masculina y fantástica, mientras que el radioteatro romántico tenía una connotación femenina y sentimental, y el familiar apelaba a la familia en su conjunto y al realismo.⁶ Los primeros solían difundirse por las radios dirigidas a los sectores populares urbanos y rurales, y los segundos eran programados en las radios escuchadas por los sectores medios.

Los rasgos que unifican estas líneas diferentes radican en el carácter seriado del género y en ciertos patrones comunes de composición. Los radioteatros desarrollan un conflicto en términos simples (“representan la lucha del bien contra el mal, de los pobres contra los ricos, de los débiles contra los poderosos, del héroe contra el villano”), un esquema reiterativo y previsible (en las tramas, los arquetipos y la resolución) y una interacción fuerte entre el público y el espectáculo.⁷

A pesar de estas características comunes, cada una de las líneas de radioteatro no sólo apeló a diferentes sectores sociales y públicos sino que también se encuadró en distintos registros de la ficción y la realidad.

El radioteatro de trama familiar está centrado en las peripecias cotidianas y triviales de la familia porteña de clase media, en el que sobresale el largo predominio de *Los Pérez García* (escrito por Oscar Luis Massa y continuada por Luis María Grau y emitido entre 1940 y 1966 por radio El Mundo) y que derivó en *La familia Falcón* en televisión. En palabras de Terrero, la comedia familiar se perfila como una “corriente realista centrada en la vida privada y familiar de personajes – verdaderos estereotipos del hombre, la mujer y los jóvenes de clase media – que reafirman en su accionar los valores y visión del mundo de ese sector social.” Esta línea mueve la identificación del público con la ficción en un sentido natural y escasamente dramático.⁸ Según su libretista, Luis María Grau, *Los Pérez García* reflejaron una familia modelo donde él quiso unir todas las virtudes de un hogar porteño. Su única pretensión fue dar un “buen ejemplo”, hacer reír y emocionar “suavemente”, sin “almiboramientos” y “remilgos cursis”.⁹

Poco después, surgió *¡Qué pareja Rinsoberbia!*. “Rinso” era la marca del jabón granulado que auspició el libreto escrito por Abel Santa Cruz, protagonizado por Elena Cruz y Fernando Ciro

⁶ Patricia Terrero, “El radioteatro” en *La vida de nuestro Pueblo*, nro. 27, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina”, 1981, pp. 4-10. Sobre el género del radioteatro se remite también a Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, Gili, 1991, pp. 184-186. Beatriz Seibel, *Los artistas trashumantes*, Buenos Aires, Ediciones La Pluma, 1985. Jorge B. Rivera, “Radioteatro: la máquina de capturar fantasmas” en Aníbal Ford, Jorge B. Rivera y Eduardo Romano, *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, Legasa, 1985, pp. 65-69. Y en la misma obra, Eduardo Romano, “¿Existió el ‘escritor’ de radioteatro?”, pp.53-64.

⁷ Patricia Terrero, ob. cit., p. 3.

⁸ *Ibíd.*, pp. 4 y 8.

⁹ Luis M. Grau, *Los Pérez García y yo*, Buenos Aires, Ciordia y Rodríguez, 1952, pp. 9-11.

y emitido, al igual que *Los Pérez García* por radio El Mundo hasta 1970.¹⁰ En sintonía con la novedad del jabón en polvo, los protagonistas constituían una “pareja moderna”. Este posicionamiento lo diferenciaban de *Los Pérez García* ya que Santa Cruz se ocupaba de una pareja de jóvenes recién casados (él tenía 24 años), que se querían modernos, habitaban un departamento, y trataban de amoldarse a la nueva vida conyugal.¹¹ Además el autor usó al máximo su habilidad para los diálogos punzantes, su experiencia en comedias de enredos y las potencialidades de la parodia y utilizó todos los “remilgos cursis” evitados por Grau. Así lo muestra los infinitos sobrenombres intercambiados por el matrimonio (Monona/o, Pichinino/a, Cucurucha/a, Pichona, Cosita Loca, Coquito/a dulce, por sólo nombrar algunos) y los constantes diminutivos que usaban los “tortolitos” en su “nidito” de amor. Además de la pareja, el otro protagonista central era el conductor quien hacía las veces de interlocutor individual y de mediador entre el hogar y la audiencia. De todos modos, al igual que su antecesor, en *Qué pareja!* los conflictos eran simples y resueltos con una fórmula feliz al término de cada audición.

El radioteatro romántico presenta una serie de diferencias con la vertiente familiar. En primer lugar trabaja con los dramas sentimentales, la pasión amorosa y la pareja, insertándose claramente en el melodrama cuyo centro clásico es conflicto entre el orden de la pasión y los mandatos sociales. Sus historias refieren al sufrimiento y los dilemas morales implicados en la búsqueda de la felicidad y la elaboración de la identidad (social y de género), donde el amor iguala a los seres humanos y rompe las jerarquías sociales, reemplazando las relaciones de poder en términos de clase y género por una división en términos absolutos entre el bien y el mal. En este esquema, no hay espacio para la rebelión sino para la reparación, la cual exige el sacrificio y la superación de pruebas, como ha explicado Pablo Pérez Rubio.¹² El melodrama propone la identificación entre el protagonista y el espectador, quien, compelido a reconocerse y emocionarse, asume su perspectiva.¹³ Pero, a pesar de proponer la identificación, el registro del melodrama establece claramente una diferencia entre ficción y realidad, suponiendo que en cada una de estas dimensiones tiene sus propias reglas y características.

Los melodramas marcaron y a la vez expresaron la sensibilidad sentimental del público que colmaba los cines de Buenos Aires con el público de los nuevos sectores sociales, desgarrados por los cambios radicales producidos por las migraciones y la sociedad urbana y de masas, que hicieron

¹⁰ Entrevista de la autora con Abel Santa Cruz hijo, Buenos Aires, 20 de abril de 2005.

¹¹ *Archivo Abel Santa Cruz* (en adelante AASC), Abel Santa Cruz, *Qué pareja Rinso Soberbia!*, Buenos Aires, 1947-1948.

¹² Pablo Pérez Rubio, *El cine melodramático*, Barcelona, Paidós, 2004, pp. 31-63.

¹³ Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*, México, El Colegio de México / Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998, pp. 71-99.

de él un canal para aprender, reconocerse y procesar su identidad.¹⁴ En los radioteatros porteños melodramáticos la historia de amor atraviesa, según analizó Terrero, los encuentros y desencuentros provocados por una serie de adversarios (que se expresan en rivales, incomprensiones, “encrucijadas morales” y diferencias sociales) y que se resuelven con previsibles y escaso número de acciones posibles, en la unión de la pareja protagónica al final de la trama. El casamiento es el resultado del triunfo del amor que venció diferencias sociales, prejuicios y barreras culturales. Además de la pareja protagónica hay un número reducido de personajes que ramifican la historia, actúan como rivales y aliados y cuyas uniones amorosas carecen de fuerza dramática.¹⁵

En segundo lugar los protagonistas del radioteatro romántico no se auto identifican con los sectores medios sino que provienen de los extremos de la pirámide social. En muchas ocasiones, los protagonistas son ricos en caída y pobres en ascenso con lo cual, aún cuando los radioteatros oculten esta perspectiva, bien podrían considerarse miembros nuevos de los sectores medios. Estas diferencias sociales suelen estar atadas al conflicto que impide el encuentro de la pareja protagónica y que son superadas por el triunfo del amor. Los radioteatros, entonces, relatan una historia que va del flechazo a la consumación del amor y que, a diferencia de las novelas semanales de los años veinte estudiadas por Beatriz Sarlo¹⁶, celebran la consagración de las uniones amorosas de clases sociales opuestas.

Por último, en el radioteatro rosa la dimensión familiar de la vida de los protagonistas, cuando existe, se aparta del modelo nuclear o está marcado por su desintegración. En otras palabras, los protagonistas suelen carecer de una familia o poseer una que tiene fallas en su constitución producida por la pérdida de uno de los padres (orfandad, abandono) a lo que se le puede sumar el incumplimiento de los roles maternos. La unión de las parejas protagónica no sólo reúne dos universos sociales sino dos familias, aún cuando éstas no sean típicas. Es frecuente que las parejas secundarias estén formadas por hermanos y hermanas de la pareja protagónica con lo cual sellan una alianza social que los excede. En otros casos, el amor de estas parejas secundarias no es correspondido y su fracaso refuerza la excepcionalidad del amor de la pareja protagónica.

En las páginas siguientes junto a programas del género del radioteatro se analizará un programa de charla o diálogos. Este género al contrario del mundo de la ficción, apunta a dar opiniones y promover actitudes de cara a la realidad. En este caso se trata de un programa dirigido a las mujeres adultas de los sectores medios que se puede filiar al género del consejero espiritual y el manual de comportamiento social. Según consigna la publicidad, el programa, patrocinado por la

¹⁴ Jesús Martín-Barbero, ob. cit., pp. 180-182 y 242-252.

¹⁵ Patricia Terrero, ob. cit., p. 11.

Compañía Argentina de Cosméticos, mostraba la opinión de una “madre moderna” que reñía con “el acento tradicionalista de nuestras abuelas”.¹⁷

Prototipos masculinos

Los programas radiales compusieron un conjunto variopinto de prototipos sociales que tiene diferente signo y juegan un papel distinto en cada género. En el radioteatro romántico, la resolución de la trama implica generalmente un cambio en ciertos rasgos del prototipo inicial mientras que en el de trama familiar las características son fijas y en caso que sucedan cambios, éstos aparecen como amenazas que se revierten en el final del episodio.

En los radioteatros románticos analizados, los protagonistas que representan la virilidad masculina provienen de los sectores humildes y populares pero han logrado conquistar, por distintos medios, una vida que les permite separarse del espacio social de origen. Walter, pergeñado por Celia Alcántara para *Como arena entre los dedos* y protagonizado por Enzo Bellomo, aparece como un hombre “inmensamente rico” pero que nació en la “la cueva más miserable”.¹⁸ Los protagonistas de Nené Cascallar están compuestos sobre contrastes menos rotundos. Guillermo, por ejemplo, interpretado por el recordado Oscar Casco, tiene a sus padres humildes, ancianos y enfermos que viven en provincia que han hecho inmensos sacrificios para que él se convierta en un doctor en ciencias económicas, título a pesar del cual está desocupado hasta que consigue empleo como secretario personal de un millonario “extravagante”.¹⁹

La identidad de estos personajes no se basa en sus relaciones familiares (que frecuentemente no existen o están sólo marginalmente presentes) sino más bien en los rasgos de su personalidad y en su relación con las mujeres. En cambio en *Los Pérez García*, don Pedro, el protagonista masculino, construye su identidad a partir de su lugar en la familia que es el esposo y padre de un hogar porteño de barrio. En *Qué pareja Rinsoberbia!* la figura de Héctor representa al joven recién casado, que atraviesa los conflictos propios del tránsito de la soltería al estado conyugal, el cual lo posiciona como marido, suponiéndose que más adelante lo ubicará como padre de familia. Por su parte, en el programa de diálogo *Esas cosas... de mamá*, el esposo de la protagonista también es retratado en su condición marital y paternal. En los tres casos, la identidad masculina está definida,

¹⁶ Beatriz Sarlo, *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, Buenos Aires, Catálogos editora, 1983, pp.88-90.

¹⁷ Nené Cascallar, *Esas cosas... de mamá. Palabras para otras mujeres y otras mamá*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Arcur, 1945.

¹⁸ ACA, Celia Alcántara, *Como arena entre los dedos*, Capítulo 3, p. 4.

¹⁹ Nené Cascallar, “El amor está de novio”, ob. cit., Capítulo 1, p. 133.

también, por el desempeño laboral: en el primer caso un empleado de una casa de seguros, un empresario mediano en el segundo y un empleado de la oficina de una bodega en el último.

¿Cuáles son las cualidades viriles de estos protagonistas? En términos generales son hombres que saben lo que quieren y que actúan en consecuencia. Tienen autoridad en sus respectivas áreas de acción y son respetados, tanto por las mujeres como por los hombres que en ambos casos los admiran. Pero estas cualidades se expresan en planos muy diferentes en los distintos géneros estudiados. En los radioteatros románticos la admiración surge de situaciones excepcionales mientras que en los de trama familiar y en los diálogos radiofónicos, aparecen a partir de situaciones absolutamente pedestres. Por eso los desafíos que enfrenta don Pedro pasan por mantener a los suyos, sobreponerse a la desocupación, darle una lección de vida a su hijo y resolver los entuertos generados por un amigo que trata de hacerse rico revendiendo números de lotería.²⁰

Muy diferente es el escenario compuesto para los protagonistas de los radioteatros románticos. Walter, por ejemplo, es un hombre al que el miedo le es ajeno, capaz de enfrentarse a sus enemigos mafiosos, poner en marcha complejas estrategias para triunfar en los tribunales y actuar en consecuencia con sus principios más allá del riesgo de vida y las pérdidas que esto pueda implicar.²¹ En *El amor está de novio*, la excepcionalidad radica en que el protagonista representa la autoridad paternal en un contexto familiar que no es el suyo. Guillermo muestra su seguridad, integridad y valor al poner en caja a la familia desquiciada del millonario que lo ha contratado con la misión de ordenar la vida de sus sobrinos y su hermana.²²

La perspectiva disonante la ofrece el personaje de Héctor en *¡Qué pareja Rinsoberbia!* ya que el programa retrata el proceso de negociación y construcción de la autoridad masculina del marido en el marco de los problemas derivados de reacomodo de la identidad de cada integrante de la pareja a raíz del cambio de estatus matrimonial. Si bien tal autoridad no es puesta en cuestión en términos genéricos, cada episodio muestra la conflictiva forma de procesamiento de las nuevas obligaciones, espacios de poder y áreas de decisión que el matrimonio implica para cada cónyuge. Entre otros temas, Héctor enfrenta problemas derivados de las nuevas potestades que el rol de marido representan sobre su esposa, de los controles que ésta pretende imponerle sobre sus relaciones (tanto femeninas como masculinas), de las interferencias de las familias extendidas de ambos y de las dificultades de mantener económicamente el hogar recién instalado.²³

²⁰ Luis M. Grau, ob. cit., p. 116.

²¹ ACA, Celia Alcántara, *Como arena entre los dedos*, Capítulo 2, pp. 3-4.

²² Nené Cascallar, "El amor está de novio" en *Radio-Teatro. Sus novelas radiales preferidas*, Buenos Aires, ca. 1945. Resúmenes del radioteatro transmitido de lunes a viernes a las 22.5 horas por Radio Splendid en audición del Polvo Jabonoso Ombú.

²³ Entre otros, AASC, Abel Santa Cruz, *¡Qué pareja Rinso Soberbia!*, Libro 1, núm. 1, Buenos Aires, 3 de noviembre de 1947; *Ibíd.*, núm. 2, Buenos Aires, 5 de noviembre de 1947, pp. 1-6, *Ibíd.*, núm. 6, Buenos Aires, 14 de noviembre de

Aunque parezca obvio es necesario señalar que los protagonistas de los radioteatros románticos son galanes, es decir, hombres atractivos que enloquecen a las mujeres que se apiñaban a la puerta de los estudios para pedirles autógrafos y que al verlos, muchas veces se decepcionaban. En cambio, en el radioteatro familiar de *Los Pérez García*, don Pedro es un hombre en la mitad de su vida, campechano y compondor, es el padre de “tiernos y sinceros sentimientos”, “verdadero hombre de hogar” cuyas virtudes son “simples y nobles”. Desde la perspectiva de Grau, estas virtudes escasean a tal grado en el “mundo moderno” que ya no hay necesidad de componer un “héroe legendario para crear un mito y admirarlo”. Por ello don Pedro puede ser visto como un “héroe moderno”, sin complicaciones, al que puede aspirar cualquier padre de familia con “una mentalidad común”.²⁴

Por último, existe un componente de integridad, dignidad y rectitud en la composición de los protagonistas. Ellos son hombres que se hacen cargo de sus responsabilidades, en muchos casos se han hecho solos la posición que tienen y actúan bajo sus principios morales, incluso cuando inicialmente pueda parecer lo contrario. Guillermo, por ejemplo, cumple su objetivo de ordenar y moralizar la vida de los parientes de su jefe millonario sin sucumbir a las amenazas ni a las seducciones que promueven los sobrinos mal educados.²⁵

La masculinidad de las figuras protagónicas se compone también en contraste con otras figuras que encarnan los valores opuestos. Estos personajes son timoratos, vacilantes, están dominados por las mujeres, no se sobreponen a las dificultades, no pueden enfrentar por sí mismos los problemas que se le presentan y sus principios están a merced de sus pulsiones. Como paradigma de esta contrafigura puede situarse a Neto, hermano de Patricia, estrella de *Como arena entre los dedos*. En la primera escena se lo presenta sollozando y arrodillado ante Walter, que le ordena que se levante porque los hombres arrodillados le dan “asco”, situación de la que es salvado por la presencia de su hermana, una mujer a la que irá a refugiarse en otras ocasiones. Neto necesita una “figura fuerte” a la que “aferrarse”, función que cumple Walter. Suele estar borracho y es manejado por Ruth, una mujer mayor que él de los bajos fondos que lo destrata y de la que está perdidamente enamorado. Neto es el hijo de una familia adinerada, sin personalidad alguna, débil hasta la deslealtad y que se humilla constantemente. El destino de Neto es la muerte.²⁶

Es necesario remarcar que las figuras masculinas protagónicas, como ya se planteó, generalmente tienen orígenes humildes, provenientes de espacios tanto urbanos como rurales.

1947, pp. 1-6; *Ibíd.*, núm. 73, Buenos Aires, 26 de abril de 1948, p. 1; *Ibíd.*, núm. 42, Buenos Aires, 6 de febrero de 1948, p. 1.

²⁴ Luis M. Grau, *ob. cit.*, pp. 17-18.

²⁵ Nené Cascallar, “El amor está de novio”, *ob. cit.*, Capítulo 1 y 2, entre otros.

²⁶ *Ibíd.*, Capítulo 1 p. 2, Capítulo 5, p. 4 y Capítulo 2, p. 3, entre otros.

Mientras que las contrafiguras suelen estar representadas por jóvenes que pertenecen a buenas familias, en algunos casos venidas a menos. De tal modo, la corrosión del universo viril pareciera contraponer a los hombres hechos desde abajo y por sí mismos con los jóvenes que han tenido un buen pasar y que no han templado su personalidad. En algunos casos, éstos jóvenes descarriados pueden reconvertirse en hombres dignos y rectos. No obstante, también las contrafiguras pueden componerse sobre otros prototipos como el pintor bohemio y enfermo que no puede mantener a su hermana y que provoca compasión a la mujer que ama, el tío solterón y millonario que está a merced de sus parientes y de la mujer coqueta de la que está enamorado, el médico famoso y respetable que, consciente de su deber, atiende al hombre que le arrebató a la joven con quien planeaba formar un hogar “burgués”, y el representante de la aristocracia porteña que actúa sin escrúpulos y principios, seduciendo a una madre de familia viuda, para dominar una organización mafiosa.²⁷

En todos los casos la virilidad de los protagonistas, galanes o no, está construida o reforzada por el reconocimiento de las mujeres de su estatus, autonomía y prerrogativas. Este reconocimiento marca explícitamente que las relaciones entre hombres y mujeres no se desarrollan (no deben hacerlo tampoco) en un plano de igualdad y muestran el respeto por parte de la mujer de la autoridad del varón. Así, Walter prefiere renunciar a su amor con Patricia por respeto a sí mismo antes que aceptar sus exigencias de que cambie su vida. En sentido similar, Guillermo se impone sobre Ana María: desarrolla un vasto plan de moralización de su vida desde el mismo instante que se conocen, exigiéndole en tono autoritario que le depare un saludo respetuoso, y que no termina hasta el final de la novela cuando ella confiesa que lo amó desde ese mismo instante en el cual mostró su “hombría magnífica”.²⁸ Algo similar sucede en el matrimonio Pérez García donde Clara le explica terminantemente a su hijo que no es quien para juzgar la vida de su padre, único responsable de su propia conducta y ante la cual, “ninguno de nosotros tiene nada que decir”.²⁹

Justamente, la resolución de los conflictos del matrimonio moderno protagonizado por Héctor y Blanquita, muestra la importancia del reconocimiento de las potestades masculinas por parte de la mujer. En una ocasión Blanquita se molesta ante los planes de Héctor de participar en una despedida de soltero. Éste asume lo que inicialmente parece una actitud “excesivamente plácida”, renunciando en el acto a asistir a la fiesta pero se trataba de una estratagema para mostrar las nefastas consecuencias de la actitud represiva de Blanquita y hacerla cambiar de posición.

²⁷ Estos personajes en Nené Cascallar, “El amor está de novio” y de la misma autora “La ruta heroica”, “La ruta heroica”, *Radio-Teatro. Sus novelas radiales preferidas*, Buenos Aires, 14 de setiembre a 28 de setiembre de 1948. Resúmenes del radioteatro transmitido por Radio Splendid en audición del Polvo Jabonoso “Ombú”.

²⁸ Nené Cascallar, “El amor está de novio”, ob. cit., Capítulo 25, pp. 328-329.

²⁹ Luis M. Grau, ob. cit., p. 137.

Finalmente, Blanca lo insta a ponerse el saco, tomarse un taxi y salir de farra, explicándole que con su actitud sumisa, él había tirado “su dignidad al suelo”, pisoteándola. En ese momento, la audiencia entiende que este giro fue el resultado de la complicidad de los amigos de Héctor y del propio conductor, unidos en la defensa de las atribuciones masculinas.³⁰

En los diálogos de Nené Cascallar también se insiste en la necesidad de respetar la autoridad del hombre y su capacidad de tomar las decisiones. La cuestión es que, como reconoce la autora, en muchos hogares la mujer debía asumir la orientación que correspondía que el hombre debía otorgarle. En esa situación, la esposa debía sugerir las decisiones, evitando que fuera notorio que las estaba tomando ya que “el hombre detesta ser gobernado, aconsejado”. La habilidad de la mujer radica, según esta versión, en lograr orientar al marido sin que él lo advierta.³¹ En conclusión, los hombres dominados lesionaban la virilidad masculina y representaban una subversión al orden social y familiar que las propias mujeres debían evitar. Pero las numerosas advertencias sobre la cuestión podrían indicar que el prototipo estaba difundido no sólo en el plano de las representaciones sociales.

Si bien las mujeres no pueden ejercer presión o autoridad sobre los hombres sin estar lesionando su condición viril, el amor introduce transformaciones que modifican la vida de los hombres. Por ejemplo, Néstor al enamorarse decide dejar de ser un mantenido de su tío y un joven frívolo, Walter termina abandonando el “hampa” aunque esta decisión no fue tomada bajo la presión de Patricia y Guillermo, animoso y jovial, se retrotrae en la tristeza y la apatía cuando piensa que Ana María se casaría con otro, confesando que por ello ha llorado como un niño. Pero estas modificaciones no cambian los rasgos básicos del prototipo representado por cada uno.³²

Prototipos femeninos

Los atributos masculinos están referidos a un conjunto de situaciones que exceden la relación con las mujeres y la familia, aunque éstas tienen particular relevancia. En cambio, la feminidad está por completo asociada a la condición de las mujeres en relación a los hombres y la familia. En *Esas cosas de mamá*, la condición femenina presupone la fusión de la mujer, la madre y la esposa con lo cual las mujeres alcanzan el ser “completo y digno” que da sentido al ser femenino. El casamiento, y después de éste la maternidad, constituyen la identidad femenina de tal forma que las etapas previas están dirigidas a lograr estos objetivos. En oposición, la mujer que no ha logrado

³⁰ AASC, Abel Santa Cruz, *¡Qué pareja Rinso Soberbia!*, Libro 1, núm. 18, Buenos Aires, 12 de diciembre de 1947, pp. 6-7.

³¹ Nené Cascallar, *Esas cosas... de mamá*, ob. cit., p. 46.

hacerlo, la “solterona”, aparece como un ser incompleto, denigrado socialmente y fracasado. Estos prejuicios son remarcados por Nené Cascallar, ella misma una mujer que no se había casado, al proponerse denunciarlos. Las “solteronas”, según la autora, eran mujeres que nunca fueron amadas y no pudieron casarse. Por eso eran “agrias”, “rencorosas” y de mal carácter.³³ En el universo de este programa, las mujeres marcadas por la soltería, tampoco pueden realizarse como madres dado que la maternidad soltera es una problemática absolutamente ausente.³⁴ Lo mismo sucede en los radioteatros analizados para este trabajo lo cual no se corresponde con los antecedentes de investigación que remarcan que el misterio de los orígenes del nacimiento es uno de los motivos del género del radioteatro al igual que de la novela semanal, del cine y de la novela televisiva.³⁵

Al igual que en el programa de diálogos, en los radioteatros la condición femenina está planteada en función del matrimonio, único habilitante, entonces, para la maternidad. En el esquema de *Los Pérez García*, doña Clara, es la esposa y madre solícita, que le prepara la ropa al marido sobre la cama para que la tenga lista al salir del baño, atiende la casa por sí misma aún cuando tiene una “muchacha” para las tareas y sigue con atención cada uno de los estados de ánimo de su hijo. Pero según se desprende del radioteatro de Abel Santa Cruz, los matrimonios modernos podían resistirse a la procreación. Desde el ángulo de *¡Qué pareja Rinsoberbia!*, los niños interrumpían la “libertad de los padres”, eran considerados una cadena de amarras que les coartaba la libertad de dedicarse exclusivamente uno al otro. Sin embargo, poco después se despierta el amor filial y la pareja acepta los mandatos sociales, enterneciéndose ante la perspectiva de esperar el primer hijo.³⁶ De tal modo, la trayectoria de Blanquita muestra el tránsito de la identidad femenina basada exclusivamente en la condición de esposa a aquella construida sobre ésta condición y el rol maternal.

Estos prototipos femeninos nada tienen en común con las protagonistas de los radioteatros románticos. Ellas son jóvenes, bellas, inteligentes, codiciadas, seguras y con personalidades fuertes. La plenitud de su vida llega en el momento del pedido de la mano que concreta la historia amorosa. Pero en la etapa previa al enamoramiento estas jóvenes tienen un estilo de vida que se aparta de los mandatos a las jóvenes en edad de tener novio que establece la “mamá” de Nené Cascallar. El casamiento es supuestamente el problema central de estas jóvenes como explica el hermano de

³² ACA, Celia Alcántara, *Como arena entre los dedos*, y Nené Cascallar, “El amor está de novio”, ob. cit.

³³ Nené Cascallar, *Esas cosas... de mamá*, ob. cit., pp. 55-56.

³⁴ *Ibidem*, pp. 64 y 55-56.

³⁵ Patricia Terrero, ob. cit., p. 2.

³⁶ AASC, Abel Santa Cruz, *¡Qué pareja Rinso Soberbia!*, Libro 1, núm. 11, Buenos Aires, 26 de noviembre de 1947, pp. 2-3.

Patricia cuando le increpa que su único problema es decidir el marido que eligirá.³⁷ Sin embargo, Patricia intervendrá en esa “danza grotesca” y lo hará con más agallas que su hermano.

El enamoramiento genera una reconversión radical, revelando los rasgos ocultos y verdaderos de su personalidad. De tal modo, Ana María pasa de ser una joven frívola y coqueta a ser una mujer espiritual, dulce y serena. En sentido contrario, Patricia olvida sus principios y resistencias morales para aceptar sus sentimientos y entregarse sin retaceos ni condiciones a su amado. Este ciclo de transformaciones implica un cambio de actitud ante la autoridad masculina.

Pero esto no significa que los personajes de Ana María y Patricia sean el mismo prototipo de mujer. Ana María, en sintonía con Mónica que protagoniza *La ruta heroica*, es una joven malcriada de “buena cuna” que depende del tío millonario para mantener su tren de vida. Desayuna después de las 10 de la mañana. Toma “copetines” hasta el hartazgo y fuma. Le gusta bailar y escuchar música. Juega al tenis. Sale a las 12 de la noche a pasear en auto con sus amigos. Encarga exquisiteces a la confitería cuando llega un “asalto” de amigos a su casa. Organiza un campeonato al mejor bebedor de whisky y ofrece un beso suyo como premio. Es coqueta, graciosa, irónica y chispeante. Pero también es ingenua, incluso en la etapa de frivolidad. Se burla del intento de prohibirle salir sola por razones de “alta moralidad”. Patricia también es una joven de buena fortuna, que tiene una vida de “privilegio”. También fuma y maneja. Puede llegar a medianoche sin que la madre le pida cuentas. Pero no se dedica a la coquetería y la seducción. Y reconoce que no puede, ni quiere ser una “mujer moderna”. Por el contrario, su “superioridad” radica en haber llevado una “vida decente”, regida por las reglas de la moral y la “buena” sociedad. No obstante las diferencias, las dos protagonistas, aunque en distintos momentos de la trama, expresan angustia y tedio por la existencia que llevan a la que encuentran vacía, carente de sentido y de profundidad.³⁸

La transformación vital producida por el amor elimina toda sensación de vacío y provoca un cambio radical del prototipo femenino representado por cada protagonista. Ana María se descubre como una joven sensible que sufre por la injusticia y se sacrifica por hacer el bien, y que necesita de los cuidados y la seguridad masculina. Justamente la conversión la vuelve el tipo ideal de mujer con el cual, según ella misma adivina, sueña enamorarse su futuro marido. En las propias palabras de Ana María, dichas con ironía, antes de la transformación, Guillermo quería ese estilo de mujeres “suavecitas” que parecían “dulces... cuerpo sin alma” o, más precisamente, como la corrige su galán, “almas... sin tanto cuerpo”.³⁹ Patricia, en cambio, asombra a sus familiares y su pretendiente

³⁷ ACA, Celia Alcántara, ob. cit., Capítulo. 2, p. 3. Las cursivas, paréntesis curvos y puntos suspensivos en los textos citados pertenecen a los originales salvo aclaración contraria.

³⁸ ACA, Celia Alcántara, *Como arena entre los dedos*, Capítulo 1, p. 4, Capítulo 7, p. 9 y Capítulo 5, p. 8, entre otros.

³⁹ Nené Cascallar, “El amor está de novio”, ob. cit., Capítulo 8, p. 177, Capítulo 12, p. 260 y Capítulo 7, p. 9. Puede ser que el prototipo de Socorrito tenga relación con las chicas divito.

cuando olvida los prejuicios que la caracterizaban. Así, confiesa con voz torturada que “El orden, el sistema social que me enseñaron a respetar ya no parece tan firme, ya no es inatacable... Mucho de estos valores tambalean, se derrumban” y la colocan “al margen de lo que aprendí” para entregarse sin retaceos a su amor pasional.⁴⁰

En contraste, la conducta del prototipo de la joven pobre no está expuesta a ninguna transformación y encarna los códigos de la vida decente. En este caso, existe una correspondencia absoluta entre el prototipo del radioteatro de Nené Cascallar y los propuestos como conductas ejemplares en su programa de diálogos. Virginia puede considerarse un ejemplo de este tipo de joven. Encarna a la buena y sacrificada muchacha, pobre y honrada que tiene que trabajar para sostener a su hermano. En términos de Ana María, es “una mosquita muerta” y en los de Guillermo una “mujer valiente, abnegada, que tiene el alma exquisita y un corazón magnífico”.⁴¹

En el extremo opuesto de la joven pobre y decente, se ubica la mujer adulta de conducta licenciosa. El personaje de Socorrito, por ejemplo, puede considerarse buena expresión de este prototipo. Con una edad indefinida, situada en una etapa intermedia entre la juventud y la madurez, es una viuda que ostenta varios apellidos de alcurnia y un físico “exuberante” que deslumbra a todos los hombres. Baila el “chotis”. Pasa el día en la mansión de la familia Videla Ocampos. Es seductora y más que coqueta, provocadora. Toma la iniciativa en la conquista. Le roba un beso y “acaricia pasionalmente” al hombre con el que tiene un metejón. La “volcánica Socorrito” mientras seduce a Guillermo, deja la puerta abierta con Carlos, el tío millonario. Y sus estrategias están destinadas al fracaso.⁴² El papel de Ruth, en *Como arena entre los dedos*, está en el mismo registro a pesar de que se trata de una mujer de otro perfil social y que la composición del personaje está marcada por el estilo de Celia Alcántara más proclive a los extremos que Cascallar. Es sarcástica y manipuladora, carente de todo principio moral y es destratada por quienes la conocen. Nunca parece ser ella misma y está inventando a lo largo de los 20 capítulos, nuevas argucias que descubren su veta camaleónica. Quizás los únicos dos momentos donde resulta sincera están marcados por los recuerdos de la plenitud de sus sentimientos maternos en la etapa previa a caer en la “mala vida” y cuando confiesa la intensidad de su amor (no correspondido) por el galán protagonizado por Enzo Bellomo.⁴³

Mientras la excepcionalidad de las primeras figuras masculinas radica en la potencia de estas cualidades que son inmovibles, las heroínas descubren su verdadero ser femenino a lo largo de la trama. Podría pensarse que lo extraordinario de estas figuras consiste justamente en permitirse

⁴⁰ ACA, Celia Alcántara, *Como arena entre los dedos*, Capítulo 7, p. 9.

⁴¹ Nené Cascallar, “El amor está de novio”, Capítulo 3, p. 144, Capítulo 6, p. 173, Capítulo 8, p. 178.

⁴² *Ibíd.*, Capítulo 12, p. 258.

esta oscilación entre dos prototipos femeninos extremos: la mujer de vida ligera (Ruth en los sectores populares y Socorrito entre los acomodados) y la joven modosita y decente (como Virginia). Pero las heroínas en ningún momento están caracterizadas en los términos más extremos de estos prototipos y el tránsito entre uno y otro garantiza el descubrimiento de su condición femenina que, más allá de los vaivenes, culmina en el matrimonio, la formación de un hogar y los ensueños de la maternidad.

A diferencia de esta perspectiva, el éxito de los *Pérez García* radicó en la estabilidad de los prototipos emanados de esta familia de clase media que eran reforzados en episodios donde ciertos atributos parecieran estar en peligro. En esa situación, la lucha del protagonista consiste en recomponer las cualidades habituales y normales de los personajes. Por su parte, los diálogos figurados de la realidad apuntaban a remarcar el prototipo de la mujer decente (ya fuese adulta o joven) en contraste con otras imágenes femeninas que se apartan levemente del deber ser femenino.

Consideraciones finales

Los mandatos, códigos de conducta y patrones de valoración que brotan de estos programas refieren explícitamente a las relaciones de poder entre varones y mujeres, a las conductas sexuales, a los sentimientos maternales y paternales y a las relaciones familiares.

La importancia de los prototipos radiales no radica en su posible correspondencia con la realidad sino en constituir parte del sistema de representaciones verosímiles para los oyentes en el plano de la ficción. Más que las remisiones a las diferencias de género, ya conocidas surgidas de la doble moral de género, resulta interesante observar las diferencias que emanan de los distintos registros analizados. Así, mientras en el radioteatro familiar, los prototipos masculinos y femeninos mantienen sus rasgos característicos y mediante esta vía el programa ofrece la seguridad de una representación estable y sólida del mundo de referencias, el de trama romántica marca el carácter ficcional de su trama, creando un universo donde el amor transforma a cada uno de los miembros de la pareja protagónica, en sus rasgos personales y su clase social.

Tal mutación tiene diferencias respecto a cada género. Mientras los varones, quienes provienen de sectores humildes y han logrado ascender, conservan sus cualidades viriles intocadas, las mujeres al asumir su nuevo estatus, el de esposas y futuras madres, pierden las cualidades que las habían convertido en prototipos excepcionales, permitiéndoles una oscilación entre la decencia y la perdición, que se les niega a todas las otras representantes del género femenino. En ese sentido,

⁴³ ACA, Celia Alcántara, *Como arena entre los dedos*, Capítulo 13, p. 8; *Ibíd.*, Capítulo 6, p. 6 e *Ibíd.*, Capítulo 11, p. 1.

parece especialmente reveladora la percepción que ofrecen estos radioteatros, dirigidos a los sectores medios, sobre la vida de las jóvenes de buena sociedad, que en distintos momentos de la trama, se apartan de la moralidad instituida y de las convenciones sociales. En contraste, las chicas pobres, son decentes y su moralidad no sufre alteraciones por el amor.

Por último, parece llamativa la recurrencia de ciertos problemas que están referidos a la definición de la feminidad y la masculinidad, que implicaban códigos de conducta disímiles, en relación a la autonomía y sumisión de la mujer y el varón. En ese sentido, más que subrayar los mandatos de obediencia dirigidos a la mujer, los cuales son frecuentes y explícitos, quisiera recalcar los temores por la vulnerabilidad de los hombres y las consecuencias de su posible debilidad cuando, por ejemplo, son dominados por las mujeres.

Escritos con el apuro impuesto por el nuevo medio de comunicación de masas, estos programas destinados a una audiencia que gustaba de los finales felices, de las imágenes tranquilizadoras de los *Pérez García*, y que podía interesarse en los consejos moralizantes de una mujer supuestamente común, muestran, inquietudes, valores y prototipos que habitaban a través del éter los hogares porteños. El melodrama romántico mostraba un mundo extraordinario, ayudando, quizás, a diferenciar entre los sueños y la vida real. El radioteatro familiar, en cambio, ensalzaba la rutina cotidiana de hombres y mujeres y de esta forma convertía sus avatares familiares en momentos excepcionales.