

Relaciones de pareja a mediados de siglo en las representaciones de la radio porteña: entre sueños románticos y visos de realidad

Isabella Cosse

EN LA ARGENTINA hacia 1950 la imagen de un matrimonio y sus dos hijos retratados en la sala de la casa en armónica convivencia se venía repitiendo desde tiempo atrás. Pero un nuevo elemento se había sumado al escenario de la familia modélica: la radio. Dicho escenario no sólo ilustra la difusión que había adquirido este medio en la sociedad argentina, sino también la forma en que se articuló con la cultura doméstica.

Las páginas siguientes están dedicadas a analizar cómo las representaciones radiales nutrieron y expresaron las convenciones sobre los géneros, las relaciones de pareja y el matrimonio en el Buenos Aires de mediados del siglo XX. El objetivo consiste en explorar, a través del caso argentino, las potencialidades de la cultura radial para el estudio de los cambios en los modelos familiares, una vía aún poco transitada por los estudios latinoamericanos. Para ello se realizó una selección de programas (en función de la audiencia y popularidad de las emisoras, los programas y los autores), focalizando el análisis en el radioteatro (en sus dos vertientes, romántico y familiar-costumbris-

ta) y en el género de los consejos femeninos, emitidos en una época en la cual la radio aún no tenía la competencia de la televisión.¹

La historiografía de la familia y los estudios de género han subrayado la importancia del análisis de los medios de comunicación para comprender los modelos familiares y los roles de género en el mundo contemporáneo. Estos medios no sólo fueron una vía por la cual fluyeron mandatos y valores, sino que también ayudaron a modelar la realidad. Para el periodo de la posguerra, estas investigaciones han contribuido a entender el impulso de los discursos familiaristas y el esfuerzo por reimplantar el orden familiar pre-bélico basado en el modelo de la domesticidad, es decir, del matrimonio monogámico, la pauta nuclear, la reproducción legítima y la división de roles del varón proveedor y la mujer ama de casa (entre otros, véanse May, 2000; LaRossa, 1997:118-169). Pero además han mostrado cómo las nuevas tecnologías de comunicación, entre ellas la radio, expresaron las tensiones y contradicciones producidas por las pautas establecidas (Levey, 2001:125-150; Bashford y Strange, 2004:71-99).

En la Argentina se han desarrollado estudios que muestran la riqueza de la investigación de los medios masivos de comunicación para comprender la cultura popular (Sarlo, 1985; Guy, 1994; Archetti, 1998; Armus, 2002). Sin embargo, la cultura radial ha sido escasamente estudiada, menos aún para los años cuarenta y cincuenta, que constituyen el momento de su formalización y de su indiscutida hegemonía en los hogares (Terrero, 1981; Seibel, 1985; Rivera, 1985; Romano, 1985; Cotlip, 2001). Según el censo de 1947, en el país una de cada dos familias tenía radio, proporción que ascendía a cuatro de cada cinco hogares (82%) en Buenos Aires, siendo el aparato eléctrico que se instaló más rápidamente en los hogares (IV Censo General de la Nación, *ca.*, 1950, tomo 6, cuadro 11; Pastoriza y Torre, 2002:258).

El apogeo de la cultura radial coincidió con el momento de cristalización del modelo de la domesticidad (Míguez, 1999; Nari, 2004:51-71). La estampa de una familia reunida en la sala de su casa no sólo había calado las representaciones, sino que aludía a prácticas familiares que, sin empañar la diversidad de modos de organización familiar, se habían ido extendiendo en ciertos estratos sociales a lo largo de las primeras décadas del siglo XX. Desde finales del siglo XIX, la tasa bruta de natalidad había comenzado a decrecer y en pocas décadas se redujo a la mitad, con lo que se ubicó en 26.5 por mil hacia 1947. El número promedio de hijos por mujer descendió de 5.3 en

¹ Dadas las limitaciones de espacio, no es posible transcribir las referencias completas del corpus documental consultado para realizar la selección, pero en la bibliografía se consignan los archivos y las bibliotecas que fueron relevados.

1914 a 3.2 en 1947 (Pantelides, 1981:3-12). En cambio, la nupcialidad creció en forma sostenida: en 1900 se ubicaba en 5.9 por mil y en 1947 llegó a 8.8 por mil (Torrado, 2003:240-254). En el mismo lapso, el trabajo de la mujer fuera del hogar se redujo en términos globales. Pasó de 41.9% en 1895 a 21.7% en 1947 (Rechini de Lattes y Wainerman, 1977:301-317); y además cambió su composición: disminuyó la proporción de mujeres empleadas en el trabajo doméstico y aumentó el índice de las que lo hacían en la industria, en empleos administrativos y en el sistema educativo (Queirolo, 2003:6-8). Buenos Aires estuvo a la cabeza de este proceso. En la capital, el número de hijos por mujer pasó de 3.4 en 1914 a 1.5 en 1947 (Mazzeo, 1996:12), lapso en el cual la tasa de nupcialidad se mantuvo estable, en el entorno de 10 por mil, así como la diferencia de edad entre los cónyuges, que rondaba los 4 años, con una tendencia a la disminución (Torrado, 2003:254). El trabajo femenino había pasado de representar en 1914 el 24.5% de la población económicamente activa, a 28% en 1947 (Rechini de Lattes y Wainerman, 1977:301-322). En este año, 86% de los hogares porteños estaba conformado por una pareja conyugal, con o sin hijos (Germani, 1987:49-53).

La simultaneidad del apogeo de la radio y del modelo de la domesticidad otorga mayor relevancia al análisis del papel de la radiodifusión en el surgimiento de valores compartidos respecto a los roles de género, las relaciones de pareja y el matrimonio (Míguez, 1999:38; Pastoriza y Torre, 2002:259-260). Estas dimensiones permiten acercarse al significado social de ese modelo familiar, que encarnó las aspiraciones de respetabilidad de los sectores medios durante las primeras décadas del siglo.

En la entreguerra (1919-1939) el ideal de la domesticidad fue acicateado por nuevas preocupaciones acerca de la sexualidad, la familia y la mujer. En esta época, las mujeres adquirieron los derechos civiles (1926); las imágenes femeninas se contaminaron de una aureola moderna, una expresión más libre del cuerpo y reglas de sociabilidad más flexibles (Barrancos, 1999:199-226), y surgió una curiosidad por la sexualidad, como muestra está el éxito editorial del libro *El matrimonio perfecto*, de Van de Velde, que agotó más de treinta ediciones entre 1939 y 1950 (Vezzetti, 1996:104-106 y 150-155). Sin embargo, el insinuante componente disruptivo de estos cambios fue canalizado dentro del mandato maternal hegemónico (Nari, 2004) y del modelo de la domesticidad que prometía —como estudió Beatriz Sarlo (1985) en las publicaciones semanales de novelas— una felicidad basada en la conciliación entre el deseo y el orden moral dentro del ideal de familia legítima integrada por la pareja y su descendencia. Poco después, cuando los trabajadores irrumpieron en la escena política con el peronismo, los estándares de la domesticidad fueron reprocesados por la nueva fuerza política que le ofreció a las cía-

ses populares el horizonte de respetabilidad asociado a ellos. De tal forma, a mediados del siglo XX, el modelo de la domesticidad mostró su capacidad de enfrentar conflictos y tensiones (Cosse, 2006).

En este contexto, durante los años cincuenta las tramas de los programas radiales ofrecían un sistema de prohibiciones y habilitaciones basado en la asociación entre la virginidad y la decencia femenina; el control sobre la atracción sexual y la intimidad entre varones y mujeres; y la formalización de los compromisos afectivos en el matrimonio. En tal sentido, puede considerarse que este sistema reforzó el modelo de domesticidad. Sin embargo, como se verá a continuación, resulta importante abrir el análisis a la percepción de los cambios que estaba atravesando este modelo y a los conflictos que albergaba en términos generacionales y de género.

El universo radial y los radioteatros

Hacia 1950 el dial ofrecía noticias, deportes, humor y música, con lo que expresaba el abigarrado panorama social y cultural de Buenos Aires. Cada una de las quince emisoras existentes en ese entonces imprimió su propio estilo a estos programas, según el público al que se dirigía. De entre las radiodifusoras más importantes, El Pueblo y Porteña estaban asociadas a los sectores populares y de menores recursos; Radio Belgrano y El Mundo se disputaban la primacía entre un público vasto, de entre el cual se destacaban los sectores medios, a los que también apuntaba Radio Splendid, posicionada como la emisora culta. El público también se segmentaba según la franja horaria: a media mañana los programas estaban dirigidos preferentemente a las mujeres, en la tarde a los niños y por la noche se pautaba para toda la familia (Gallo, 1991:31-54; 2002:13-81; Ulanovsky, 1995:98). Dentro de esta oferta, los radioteatros ocupaban una porción importante: en una semana del año 1948 podían emitirse hasta treinta audiciones, número que se mantuvo más o menos estable durante los años siguientes (Fagundes Haussen, 1997:80-81).

El radioteatro había surgido hacia la mitad de la década de 1930 a partir de la confluencia del circo criollo, el folletín y el melodrama. Rápidamente sus rasgos quedaron establecidos: una de sus características radicó en su capacidad de diversificarse en distintos subgéneros y satisfacer a públicos y gustos disímiles. La primera línea en desarrollarse fue el radioteatro campero o gauchesco, que evidenció el impacto de las migraciones internas de los años treinta en la cultura porteña y del que surgió el de corte histórico; seguido por la línea de adaptaciones de clásicos del teatro y de la literatura universal e infantil, creada ésta sobre el género de aventuras, a las que rápidamente

se sumaron el policial y el detectivesco, el de corte romántico y el de trama familiar-costumbrista (Seibel, 1985; Terrero, 1981). Los radioteatros camperos entroncaban con una sensibilidad masculina y fantástica, mientras que los románticos estaban sostenidos en el melodrama que, con connotaciones femeninas y sentimentales, significó una vía para el remodelamiento de la identidad de los nuevos sectores urbanos en América Latina (Terrero, 1981:4-10; Martín-Barbero, 1991:184-186; Tuñón, 1998:71-99). En cambio, la vertiente familiar-costumbrista apelaba a la familia en su conjunto y al realismo, y era programada fundamentalmente en las emisoras escuchadas por los sectores medios.

Las características comunes que unifican este género radican en su carácter seriado y en un patrón de composición similar: desarrollan un conflicto en términos simples (el bien contra el mal, los pobres contra los ricos, los débiles contra los poderosos), un esquema reiterativo y previsible (en las tramas, los arquetipos y la resolución) y una fuerte compenetración del público.

El radioteatro familiar-costumbrista estaba centrado en las peripecias cotidianas y triviales de la familia porteña de clase media. La zaga de éxitos inició en 1935 con *La familia de Pancha Rolón*, de Ricardo Bustamante, que dio paso al largo predominio de *Los Pérez García y yo*, escrito por Óscar Luis Massa y continuado por Luis María Grau, emitido entre 1940 y 1966 por Radio El Mundo, y de *¡Qué pareja Rinsoberbia!*, de Abel Santa Cruz, transmitido entre 1947 y 1970, ambos por Radio El Mundo. La comedia familiar, como sostiene Terrero, se perfiló 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 la visión del mundo de ese sector social”, moviendo al público hacia una identificación con la ficción en un sentido natural y escasamente dramático (Terrero, 1981:3-4). Según su libretista, Luis María Grau, *Los Pérez García y yo* reflejaron una familia modelo en la que supuestamente se unían todas las virtudes de un hogar porteño, carente de “complejos” y “rencores sociales” (Grau, 1952:9-11). *¡Qué pareja Rinsoberbia!*, en cambio, retrató en esta época las rencillas cotidianas de una pareja recién casada. Así, hacia 1950 cada uno de estos programas enfocó un momento distinto de la unión conyugal y lo hizo con un estilo diferente, dado que Abel Santa Cruz lo marcó con el humor y la parodia cómica, de la que *Los Pérez García y yo* estaba exento.

Los radioteatros románticos presentan una serie de diferencias con el familiar-costumbrista. En primer lugar, trataban sobre los dramas sentimentales de la pareja protagonista, provocados por una serie de adversidades (rivales, encrucijadas morales y diferencias sociales) que se resolvían, mediante previ-

sibles acciones, con el casamiento de los protagonistas al final de la trama. La historia central estaba acompañada de otras de personajes menores (enemigos y aliados) cuyas uniones amorosas carecían de fuerza dramática (Terrero, 1981:11). En segundo lugar, los protagonistas no se autoidentificaban con los sectores medios, sino con los extremos de la pirámide social, donde eran frecuentes los retratos de ricos en caída y pobres en ascenso, con lo cual bien podrían considerarse miembros nuevos de los sectores medios, a pesar de la perspectiva de los libretos. Estas diferencias sociales marcaban el conflicto que impedía la unión de la pareja, pero eran superadas por el amor; consagraba matrimonios de clases sociales distintas, a diferencia de las novelas semanales de los años veinte estudiadas por Sarlo (1985:88-90). Por último, la vida familiar de los protagonistas estaba marcada por su desintegración (orfandad o abandono) o por fallas en su conformación (incumplimiento de los roles maternos o paternos).

Por su parte, el género de consejos femeninos, al contrario del mundo de la ficción, apuntaba a promover actitudes de cara a la realidad. Estos programas ofrecían recetas de cocina, así como consejos de belleza, para el comportamiento social y el hogar. Uno de los programas de más éxito de este género fue *Esas cosas... de mamá*, destinado a mujeres adultas de sectores medios y transmitido por Radio El Mundo, cuya autora, Nené Cascallar, escritora célebre de radioteatros románticos y que recibía cientos de cartas semanales de su audiencia, combinó el estilo de diálogos figurados, del consejero espiritual y del manual de comportamiento social (Cascallar, 1945).

En resumen, los radioteatros familiar-costumbristas simbolizaron a la familia normal y corriente de los sectores medios, los románticos cristalizaron la imaginación melodramática y el programa de consejos se ubicó en el plano de las prescripciones y los mandatos. Por eso el estudio simultáneo de estos registros diferentes, de programas y autores de gran popularidad, permite un abordaje rico de los patrones de conducta, los valores y las representaciones que con ellos fluyeron cotidianamente a través de las radios porteñas.

Prototipos masculinos y femeninos

Según los diferentes registros, los ideales viriles están organizados en función de la inserción laboral, la pertenencia social y las cualidades personales y psicológicas de las figuras estelares masculinas, cuyo resultado termina de trazarse mediante el reconocimiento femenino de estas cualidades y el contraste entre los protagonistas y otros personajes que funcionan como contrafiguras masculinas.

En los radioteatros románticos, los protagonistas masculinos tenían en común el haberse labrado por sí mismos un destino que les permitió ascender socialmente, con lo que dejaron atrás sus orígenes humildes por diferentes medios que podían incluir, como en el caso de Walter —pergeñado por Celia Alcántara para *Como arena entre los dedos*— actividades ilícitas de juego clandestino o ser el resultado del esfuerzo y el sacrificio, como sucede con Guillermo, interpretado por Óscar Casco en *El amor está de novio*, uno de los actores de más popularidad de la época, que interpretó a un muchacho provinciano que llegó a doctor en ciencias económicas (Cascallar, 1948a, cap. 1:133; Alcántara, 1953, cap. 2:3-4).

De manera diferente, en el radioteatro familiar-costumbrista y en el programa de consejos, el desempeño laboral de los personajes masculinos está vinculado con el rol familiar, lo que les permite posicionarse como jefes y proveedores de su hogar. Ellos son oficinistas o pequeños empresarios, es decir, integrantes de los sectores medios (Grau, 1952:17-18; Santa Cruz, 1947, 12 de diciembre:6-7).

En términos generales, todos los protagonistas presentan ciertos rasgos comunes: son hombres seguros, con autoridad, respetados y admirados por integrantes de ambos sexos. Pero estas cualidades se expresan en planos muy diferentes en los distintos programas. En los radioteatros románticos la admiración surge de situaciones excepcionales (Walter es capaz de enfrentarse con enemigos mafiosos sin temer nunca por su vida, y Guillermo asume la autoridad paternal en un contexto familiar que no es el suyo) (Alcántara, 1953, cap. 2; Cascallar, 1948, cap. 1). En cambio, en los radioteatros de trama familiar-costumbrista y en el programa de consejos femeninos, las cualidades viriles se visualizan en situaciones absolutamente cotidianas: sostener a la familia, vencer la desocupación, educar al hijo o resolver los enredos de un amigo (Grau, 1952:17-18). Por su parte, *¡Qué pareja Rinsoberbia!* ofrece una perspectiva disonante, ya que retrata el proceso de construcción de la autoridad masculina a raíz de los reacomodos de la identidad de cada integrante de la pareja, producido por el nuevo estatus matrimonial (Santa Cruz, 1947).

No debe obviarse que los protagonistas de los radioteatros románticos eran personajes galanes; estos hombres supuestamente atractivos que se encontraban con jóvenes apiñadas en la puerta de los estudios de grabación para pedirles autógrafos, las cuales, al verlos, muchas veces se decepcionaban. En cambio, los del radioteatro familiar están desprovistos de encantos físicos, subrayándose su simplicidad. Así, en *Los Pérez García y yo*, don Pedro es un hombre que se encuentra a la mitad de su vida, campechano, un padre de “tiernos y sinceros sentimientos” y “verdadero hombre de hogar” (Grau, 1952:17-18).

Los valores masculinos, como ya se planteó, se terminan de componer mediante el contraste de las cualidades de los personajes centrales con figuras que encarnan los valores opuestos. Estos otros personajes son timoratos, vacilantes, fácilmente dominables, no se sobreponen a las dificultades y sus principios están a merced de sus pulsiones. Mientras los protagonistas provienen de sectores humildes o del medio rural, las contrafiguras principales provienen de buenas familias, en algunos casos venidas a menos. De tal modo que la corrosión del universo viril pareciera contraponer a los hombres hechos desde abajo por sí mismos con los jóvenes de buena sociedad que no habían templado su personalidad, aun cuando algunos de ellos podían reconvertirse en hombres dignos y rectos. Como paradigma de esta contrafigura puede situarse a Neto, hermano de Patricia —estrella de *Como arena entre los dedos*— que venía de una familia adinerada, era débil hasta la deslealtad y manejado por Ruth, una mujer de los bajos fondos y mayor que él. Su destino fue la muerte (Alcántara, 1953, caps. 1, 2 y 5).

En todos los casos la virilidad de los protagonistas —galanes o no— estaba reforzada por el reconocimiento femenino del estatus, la autonomía y las prerrogativas de aquéllos. Este reconocimiento marca explícitamente que las relaciones entre hombres y mujeres no se desarrollaban (tampoco debían hacerlo) en un plano de igualdad, y muestran el respeto por parte de la mujer a la autoridad del varón. Así, Guillermo se impuso sobre Ana María, su pareja en la ficción, mediante un vasto plan de moralización que no terminó hasta el final de la novela, cuando ella confesó que lo amó desde el mismo instante en que mostró su “hombria magnífica” (Cascallar, 1948a, cap. 25:328).

En el programa de consejos también se insistía sobre la necesidad de respetar la autoridad del hombre. La cuestión es que, como reconocía la autora, en muchos hogares la mujer debía asumir la orientación que al hombre correspondía otorgarle. En esa situación, la habilidad de la esposa consistía en sugerir las decisiones pero evitando que él lo advirtiese, ya que “el hombre detesta ser gobernado” (Cascallar, 1945:46). Los hombres dominados lesionaban la virilidad masculina y representaban una subversión al orden social y familiar que las propias mujeres debían evitar.

De todas formas, en el radioteatro romántico el amor imponía cambios en ciertos rasgos de los prototipos masculinos: Walter decidirá, supuestamente sin presiones, abandonar las actividades ilícitas y ascenderá socialmente al casarse con una joven de la alta sociedad; Néstor sentará cabeza, terminará su carrera y vivirá de acuerdo con sus ingresos (Alcántara, 1953; Cascallar, 1948a). En cambio, en el radioteatro familiar-costumbrista las características masculinas eran fijas y en caso de que sucediesen cambios, éstos aparecían como amenazas que se revertían al final del episodio.

En suma, la virilidad suponía la capacidad de los hombres de hacerse por sí mismos, mostrarse seguros y valientes, poseer autoridad en los diferentes ámbitos de influencia y despertar el respeto y la admiración de varones y mujeres. Mientras en el radioteatro familiar-costumbrista la masculinidad estaba desprovista de atractivos físicos y unida a su capacidad de sostener a una familia, en el romántico esas características desempeñaban un rol importante y el trabajo estaba desvinculado de la función proveedora.

La identidad femenina, a diferencia de la masculina, estaba asociada por completo a la condición de las mujeres en relación con los hombres y la familia. Los hitos que completaban a las mujeres eran el casamiento y, después de éste, la maternidad. Estos patrones aparecen con toda su fuerza en el programa de consejos y en el radioteatro familiar-costumbrista. El ejemplo de *Los Pérez García y yo* es paradigmático: doña Clara era la esposa y madre solícita que le dejaba al marido la ropa sobre la cama para que la tuviera lista al salir del baño, atendía la casa por sí misma aunque tenía una “muchacha” para las tareas y seguía con atención cada uno de los estados de ánimo de su hijo (Grau, 1952:137). A pesar de la fuerza del mandato maternal en el radioteatro de Abel Santa Cruz pueden encontrarse indicios de resistencia a la procreación por parte de los matrimonios “modernos”. Desde el ángulo de *¿Qué pareja Rinsoberbia!*, los niños interrumpían la “libertad de los padres”, eran una cadena de amarras que les impedían dedicarse exclusivamente el uno al otro. Pero estas opiniones rápidamente quedan de lado cuando se despierta el amor filial y la pareja acepta los mandatos sociales, enterneciéndose ante la perspectiva de esperar el primer hijo (Santa Cruz, 1947, 26 de noviembre:2-3).

Los radioteatros románticos muestran la transformación de las jóvenes en mujeres completas mediante su consagración al matrimonio, suponiendo que la maternidad es el paso siguiente. Justamente, lo interesante de este subgénero es que describe los cambios que atraviesa la joven en su identidad, cualidades personales e inserción social al enamorarse y formalizar la unión. Inicialmente, en la etapa previa al enamoramiento, estas jóvenes presentan un estilo de vida que se apartaba de los mandatos establecidos por la “mamá” del programa de consejos, ya que eran inteligentes, codiciadas y con personalidades fuertes. Así, por ejemplo, Ana María, en sintonía con Mónica, protagonista de *La ruta heroica*, era una joven malcriada de “buena cuna” cuyo tío millonario la mantenía. Tomaba aperitivos y fumaba. Le gustaba bailar, jugar al tenis y escuchar música. Salía a las 12 de la noche a pasear en auto con sus amigos. Organizaba un campeonato al mejor bebedor de whisky y ofrecía un beso como premio. Era coqueta, irónica y chispeante (Cascallar, 1948c, caps. 1-2; 1948b, cap. 1). Patricia, protagonista de *Como arena entre los dedos*, también era una joven de buena fortuna, que fumaba, manejaba y

regresaba a casa a medianoche. Pero no se dedicaba a la coquetería y la seducción. Ella no quería ser una “mujer moderna”. Por el contrario, su vida estaba gobernada por las reglas de la moral y la “buena” sociedad. No obstante las diferencias, las dos protagonistas sentían angustia y tedio por la vida que llevaban, al descubrirla vacía (Alcántara, 1953, cap. 1).

El modelo de femineidad, al igual que el de masculinidad, se terminaba de componer mediante la oposición entre el prototipo de la protagonista y los personajes femeninos secundarios. El contra-ideal femenino era la “solterona”: la mujer que no había logrado casarse poseía una falla en su identidad que la denigraba socialmente. En el universo de estos programas, las mujeres marcadas por la soltería tampoco podían realizarse como madres, dado que no hay rastros de la maternidad soltera, a pesar de que su presencia es significativa en otros registros ficcionales de la época, como el cine (Cosse, 2006: 69-102). La estigmatización resultaba evidente en el programa de diálogos de Nené Cascallar —ella misma una mujer que no se había casado—, incluso al proponerse denunciarlas cuando describe a las “solteronas” como mujeres “agrias” y “rencorosas” (Cascallar, 1945:55-56).

Además, las representaciones muestran la existencia de una amplia gama de prototipos femeninos. Así, aparece la joven pobre, que de forma similar en todos los registros, representa a la muchacha buena, sacrificada y humilde que tiene que trabajar para sostener a su familia y que mantiene a ultranza la decencia. En el extremo opuesto se ubica la mujer adulta de conducta licenciosa, que presenta dos facetas: la de alta sociedad y la popular. Socorrito, por ejemplo, expresa cabalmente el primer caso. Con una edad indefinida, era una viuda que ostentaba varios apellidos de alcurnia y un físico “exuberante”. Bailaba el “chotis”, era seductora y provocativa y tomaba la iniciativa en la conquista (Cascallar, 1948, cap. 3:144; cap. 6:173; cap. 8:178). Ruth, en cambio, representaba la mujer libertina de los sectores populares, surgida de los bajos fondos, que había tenido incontables hombres y encarnaba todas las cualidades negativas posibles de imaginar: ingrata, manipuladora y sarcástica, salvo al recordar la muerte de su pequeño hijo (Alcántara, 1953, cap. 7).

Mientras la excepcionalidad de las primeras figuras masculinas radicaba en la potencia de sus cualidades que son presentadas como fijas, las heroínas románticas descubrían su verdadero ser femenino a lo largo de la trama. El enamoramiento generaba una reconversión radical, revelando los rasgos ocultos y verdaderos de las jóvenes y eliminando toda sensación de vacío. Ana María se convertía en una joven sensible, espiritual, dulce y serena. Patricia abandonaba su rigidez moral para entregarse sin condiciones a su amado. Este ciclo de transformaciones implicaba un cambio de actitud ante la autoridad masculina. Justamente la conversión las volvía el tipo ideal de mujer

deseada por sus amados y necesitada de reconocer la autoridad de éstos (Cascallar, 1948, caps. 7 y 8). Lo extraordinario de estas figuras radica justamente en permitirse esta oscilación entre dos prototipos femeninos extremos: la mujer ligera (Socorrito) y la joven decente (Virginia). Pero las heroínas en ningún momento eran caracterizadas en los términos más extremos, y el tránsito entre uno y otro garantizaba el descubrimiento de su condición femenina que, más allá de los vaivenes, culminaba con el matrimonio, la formación de un hogar y los ensueños de la maternidad.

A diferencia de esta perspectiva, el éxito de *Los Pérez García y yo* y de *¡Qué pareja Rinsoberbia!*, radicó, como ya se ha planteado, en la estabilidad de los prototipos emanados de esta familia de clase media, en los cuales las protagonistas mantenían incólume su identidad. Por su parte, el programa de consejos apuntaba a remarcar el prototipo de la mujer decente (ya fuese adulta o joven) en contraste con otras imágenes femeninas que se apartaban del deber ser femenino.

De tal forma, la femineidad estaba asociada al casamiento y la maternidad, eventos que definían la completud de las mujeres, como revelaban los estigmas relacionados con la soltería. En las representaciones de corte familiar-costumbrista la vida de las mujeres estaba definida por las necesidades del hogar y el acatamiento a la autoridad masculina, a pesar de lo cual diferentes indicios muestran la distancia entre este mandato y la realidad, donde las mujeres debían tomar —sin que fuese notorio— la conducción de la familia. En cambio, los románticos muestran la transformación de las jóvenes modernas y desafiantes a las costumbres, en mujeres tiernas y expectantes de la autoridad masculina, evidenciando una oscilación entre el polo de la mujer decente y la prostituta, propia de este género.

Las formas del cortejo

Mediante el cortejo, los varones y las mujeres se conocían y adquirían experiencia que les permitía elegir una pareja con la cual ennoviarse, para luego casarse. Cada una de estas fases era un objetivo en sí mismo, aunque éste estuviese más o menos encadenado a un fin último que radicaba en el matrimonio, y que implicaba una modificación del estatus social de las personas en su tránsito de la adolescencia a la adultez. Los jóvenes, cuando comenzaban a participar en situaciones donde buscaban conocer y atraer personas del sexo opuesto, se enfrentaban a convenciones en extremo diferentes para cada género, y existía unánime conciencia de la situación desventajosa de las mujeres (Cascallar, 1945:8-172).

El cortejo, según los programas analizados, estaba pautado por convenciones que diferenciaban los dos diferentes estadios de la relación. El primero puede denominarse “flirt” (por flirteo) y refería a los momentos iniciales cuando los jóvenes participaban de un juego sin mayores compromisos, en el cual mostraban interés por el otro. La segunda etapa, denominada “festejo”, implicaba la asiduidad y reiteración de los encuentros, en los cuales el conocimiento mutuo se profundizaba.

En primer lugar el cortejo debía desarrollarse en público (en casas, clubes, excursiones grupales, etc.) frente a la mirada y el control de otros, ya que las jóvenes no debían salir con muchachos sin contar con la compañía de otra persona. Este patrón resulta especialmente claro en las medidas tomadas por Guillermo —que como se ha planteado representaba la moral paternal— cuando le explicaba a Ana María que no podía volver a salir sin la compañía de su hermano, ante lo cual ella se burlaba y lo tildaba de ser un “hombre de otro siglo” (Cascallar, 1948, cap. 3:146). De tal forma, para el imaginario de la época la vigencia de esta pauta no impedía la plausibilidad de su rechazo por parte de una joven de los sectores altos, con actitudes modernas y desafiantes a las convenciones.

En segundo lugar, mientras los varones estaban habilitados para tener la iniciativa y les estaba permitido cortejar a más de una joven, las mujeres debían moderar sus coqueteos y no hacerlo de forma indiscriminada. En su etapa inicial, el flirteo considerado adecuado para una chica era sólo provocar el interés y aceptar atenciones, ya que cuanto más insistente y avasallante fuera su actitud, más se acercaba al prototipo de la prostituta. Para seguir con el mismo ejemplo, Guillermo censuró los coqueteos de Ana María, cuya conducta es por completo opuesta a la de Virginia, quien no se mostró halagada por los “festejos” de su pretendiente hasta no estar segura de sus buenas intenciones. En este caso, la condición social de Virginia exigía mayores cuidados, dado que supuestamente la pobreza la exponía a caer más fácilmente bajo la seducción, ya que podía hacer “tambalear las resistencias morales”, eufemismo usado para referirse a la entrega sexual como forma de acceder a una mejor posición económica (Cascallar, 1948, cap. 21:206, cap. 10:146).

En tercer lugar, el interés por una persona del sexo contrario se expresaba mediante el tono de voz usado en la conversación, así como la mirada, modalidades de comunicación que podían conducir a interpretaciones equívocas.²

² Las explicaciones de Nené Cascallar reemplazan los tonos de voz y sonidos del radioteatro y ayudan a entender este punto. Expresiones como “sonrisas pícaras”, “en coqueta”, “mohín sugestivo”, “insinuante”, “turbada”, “suspirando”, “tibia”, son aclaraciones imprescindibles para entender la trama en general, pero especialmente los momentos románticos. Con respecto al lenguaje de la mirada, resultan especialmente apropiados los análisis de Sarlo (1985:122-132).

Éstas hacían vulnerables a hombres y mujeres, susceptibles de ser heridos en su autoestima al creer en intenciones amorosas que no eran tales. La autoestima personal también estaba involucrada en la reacción del entorno social, especialmente de las congéneres femeninas. Si bien no hay indicios en estas fuentes de la existencia de un sistema de citas como el usual entre los adolescentes norteamericanos —donde el número de salidas era un indicador del prestigio social de los jóvenes (Bailey, 1989:19-24)— se encuentran registros de la importancia adjudicada a las reacciones del mismo sexo en referencia al cortejante que se posee. Así, Ana María se entusiasmaba por ir con Rafael a una fiesta, ya que su aspecto de “pintor cinematográfico” enloquecía a las chicas (Cascallar, 1948, cap. 6:175).

Resulta interesante que las parejas protagónicas de los radioteatros románticos establecían una relación amorosa fuera de las convenciones del cortejo válidas para las otras parejas formadas en la trama o retratadas en otras fuentes radiales. En primer término, la relación de la pareja estelar se entablaba en contextos que nada tenían que ver con la escena de cortejo de otros registros, como podían ser un intento de extorsión o la convivencia bajo un mismo techo. En segundo lugar, al inicio el romance central se presentaba marcado por una absoluta aversión, lo que hacía que el cortejo de estas parejas implicase un pasaje del enfrentamiento al enamoramiento, que constituía el centro de la trama, haciendo que la seducción estuviese atravesada por el odio y la atracción. El odio conducía a una relación directa, irónica y agresiva, con diálogos mordaces y punzantes durante los cuales los personajes eran “tocados” por los rasgos físicos y de personalidad del otro. A esto se sumaba una corriente de intimidad producida por el descubrimiento del mundo interior y sentimental del otro, elemento que hasta entonces había permanecido oculto para los demás. Por último, además de los indicios habituales (mirada, entonación de la voz y expresiones verbales) la atracción en estas ficciones se revelaba a través de los celos, que eran señales tanto para la pareja estelar como para los otros personajes y los oyentes, del amor en ciernes (Alcántara, 1953, cap. 3:1).

En resumen, el cortejo era una etapa en la cual los jóvenes buscaban despertar la atracción del otro sexo con el fin de adquirir conocimiento y experiencia para la elección de una pareja. Este cortejo suponía un conjunto de convenciones diferentes para varones y mujeres, el cual debía realizarse en público. En contraposición, el cortejo de las parejas protagónicas de los radioteatros románticos funcionaba bajo otras pautas que permitían la interacción íntima desde el inicio que, marcado primeramente por la aversión, más adelante trocaría en amor.

Los noviazgos

El noviazgo comprendía la relación de la pareja entre el pedido de mano y el casamiento. Esta etapa se hallaba extremadamente ritualizada y rodeada de poderosas convenciones sociales. Pero, al igual que con el cortejo, en el radioteatro romántico la relación de la pareja estelar resultaba absolutamente excepcional.

Según el radioteatro familiar-costumbrista y el programa de diálogos, la preparación del casamiento abarcaba un conjunto de aspectos que implicaban la intimidad de la pareja, el conocimiento mutuo de las familias respectivas y el ahorro para el inicio de la vida en común. Las visitas del novio a la casa de la novia, las salidas y los llamados telefónicos eran las formas que tenía la pareja para conocerse más íntimamente y planear su futuro.

Es posible detectar ciertos debates respecto a los noviazgos. En primer lugar se encuentra el problema del derecho de los padres a controlar a la hija y a intervenir en la elección de su futuro marido. En los esquemas de *Esas cosas... de mamá*, el mejor control radicaba en la buena educación que debía darse a la joven para que ella actuase de acuerdo con las normas transmitidas. Los padres sólo tenían potestades para oponerse al “albedrío” de su hija en los casos que existiese una “objeción moral” o un serio obstáculo económico para su bienestar (Cascallar, 1945:95).

En segundo término existían discusiones en torno al grado de intimidad permitido a los novios. Si bien no era extremadamente osado consentir el derecho de los novios a tener cierta intimidad, se recalca que durante el noviazgo debía evitarse la “confianza excesiva” y dejar la entrega completa para la vida matrimonial. Esto significaba no sólo el rechazo de las relaciones sexuales prematrimoniales, las cuales parecen tan severamente prohibidas que ni siquiera se mencionan explícitamente, sino también el rechazo a compartir las pequeñeces y entuertos cotidianos de la vida (Cascallar, 1945:160). Las críticas explícitas apuntaban a que los novios pasaban días enteros juntos y cuando se separaban volvían a estar en contacto mediante constantes llamadas de teléfono, trascendiendo el plano espiritual “del encanto y del secreto” (Cascallar, 1945:160). Esta preocupación por la nueva intimidad de los noviazgos “actuales” aparece relacionada con el alargamiento del noviazgo, acicateado por los requisitos de los jóvenes para casarse: una “boda a todo tren”, una luna de miel en Río de Janeiro o los Lagos del Sur y una casa con el confort “moderno”. Las pretensiones mostraban que los jóvenes no estaban apurados como supuestamente lo estuvo la generación anterior, durante la cual las mujeres habían estado dispuestas a renunciar a todo, salvo a la decencia, por casarse (Cascallar, 1945:12-13). Nuevamente aquí el temor a la sexualidad

preconyugal aparece mediante veladas elipsis, al enlazar la renuncia a las pretensiones con la defensa de la virginidad antes del matrimonio, pauta que el alargamiento de los noviazgos parecía poner en duda (Grau, 1952:58-59).

En tercer lugar, estos programas ofrecen algunos indicios del sistema de derechos y obligaciones de cada miembro de la pareja en la etapa del noviazgo. En principio, el noviazgo otorgaba ciertas potestades a los varones sobre la conducta de sus prometidas: podían censurarles el vestirse demasiado atrevidamente, exigirles estar en casa a la hora de su llamado y enojarse si cortejaban en reuniones sociales. A su vez, las mujeres podían imponerles horarios y días de visitas. Desde el ángulo masculino, después de la confesión de amor desaparecía toda la libertad en la relación, haciendo a los hombres prisioneros de lo establecido, al compás del horario y las normas sociales que sus novias “tiranuelas” se empeñaban en hacerles cumplir, visión que contrasta con el registro de las nuevas pautas de noviazgos, analizadas anteriormente, donde los horarios no existían y los novios pasaban el día en casa de sus prometidas (Cascallar, 1945:64, 261).

Por último, el noviazgo implicaba una promesa de amor entre la pareja y un compromiso social (marcado por el pedido de la mano a los padres de la futura esposa), cuya ruptura generaba puntos de vista disímiles. En los consejos de “mamá” se defendía la legitimidad de provocar una ruptura bajo el argumento de que era importante actuar según los sentimientos y prevenir las nefastas consecuencias de un matrimonio sin amor. Pero también queda claro que un abandono hería la imagen social de la persona, fundamentalmente de las mujeres, que quedaban expuestas a la compasión, aun cuando no significaba que perdieran las posibilidades de volver a ennoviarse (Cascallar, 1945:142).

En contraste con esta visión regulada de los noviazgos, en los radioteatros románticos las fugas de enamorados condensaban la violación de los mandatos sociales. La fuga consistía en una huida (no planificada ni organizada anticipadamente) de la pareja hacia un escenario romántico, sin aviso a sus familiares y sin acompañantes. Uno de los escenarios preferidos parecía ser el mar, donde Ana María condujo a Rafael y donde Walter llevó a Patricia, después de que ella decidió entregarse a sus sentimientos (Cascallar, 1948a, cap. 12:256). Además, en este registro la declaración amorosa estaba unida al contacto físico y a la aparición del tuteo, y constituía uno de los momentos de mayor intensidad erótica, compuesta a partir de una conjunción de estímulos (la voz, el sonido de los besos y la música) dirigidos a provocar la imaginación de las oyentes. Como recuerda una de ellas: “en los radioteatros no pasaba nada, pero nosotras nos imaginábamos todo”.³ La maestría de Nené

³ Entrevista realizada el 14 de septiembre de 2004, a “RER”, oyente radial nacida en 1940 en Buenos Aires.

Cascallar para componer estas situaciones era indudable, como muestra la escena en que Guillermo besa a Ana María en el mar, bajo la luna y las estrellas, donde las únicas palabras que cruzaban los protagonistas eran sus nombres, dichos con voces jadeantes y con marcas de gemidos, según la versión escrita, y que seguramente estuvieron acompañados por el ruido del mar (Cascallar, 1948, cap. 21). Celia Alcántara recreó escenas amorosas en las que se insinuaba que la pareja había tenido un contacto íntimo intenso, que probablemente había incluido la entrega sexual completa, con anterioridad al matrimonio. Pero las señales más claras de que esto había sucedido se daban después de la consagración del matrimonio (Alcántara, 1953, cap. 20). En cambio, en los radioteatros de Nené Cascallar en todos los casos resulta claro que la pasión y el deseo sexual de la pareja estelar han sido contenidos. Pero esto podía no ser así para las parejas no protagónicas. En *La ruta heroica*, Raquel Aguilar, una joven proveniente de sectores humildes, se entregó a Eduardo Bermúdez Lynch, un joven de buena posición, antes del matrimonio, que finalmente logró (Cascallar, 1948c, cap. 7:145-148).

En suma, en el registro familiar-costumbrista y de consejos femeninos los noviazgos estaban fuertemente pautados y tenían por objetivo la preparación de la vida en común. Existían discusiones acerca de la vigilancia e intervención paterna y una preocupación por el trato más fluido de los novios y el alargamiento de los noviazgos, considerados una amenaza a la virginidad femenina preconyugal. Nuevamente, la pareja estelar de los radioteatros se apartaba de estas convenciones, como lo demuestran las fugas; aunque en estas tramas la sexualidad estaba generalmente velada y el erotismo era sugerido mediante recursos que apuntaban a la imaginación de la audiencia.

El matrimonio

De forma unánime las representaciones marcan que el matrimonio debía realizarse por amor y que unía a la pareja de por vida. De hecho, la alternativa de un matrimonio sin amor era censurada en los distintos registros, pero las situaciones planteadas para tal posibilidad diferían. No obstante, en las ficciones no románticas se retratan casamientos basados en razones pragmáticas. En el caso de *Los Pérez García y yo*, Juan Carlos, un médico hijo de inmigrantes, se había casado para emparentarse con una familia de mejor posición social (Grau, 1952:79-81). En los consejos de Nené Cascallar, el temor a la soltería y la necesidad de independizarse de la casa paterna conducían a las mujeres a casarse sin estar enamoradas. En cambio, en el registro romántico nunca se presentaba la posibilidad de un casamiento sin que existiesen sentimientos amorosos (Cascallar, 1945; 1948; Alcántara, 1953).

El matrimonio tenía un significado diferente para hombres que para mujeres. Ya se ha planteado que para las mujeres el matrimonio era un estado que configuraba la condición femenina, mientras que para los hombres existían otros ámbitos de realización y prueba de su virilidad. De ningún modo esto implica que la capacidad de formar una familia, mantener a una mujer y cumplir con las obligaciones de la paternidad resultasen poco importantes para la masculinidad en los programas analizados (Grau, 1952:46-58). Pero es posible encontrar una visión del matrimonio desde el ángulo masculino que lo asociaba a una vida monótona, en la cual el hombre perdía la libertad y quedaba bajo el control de la esposa. En *Los Pérez García y yo*, Alfredo, el amigo “calavera” de Pedro, hablaba en tono despectivo de su “casita moderna”, y rechazaba la idea de “tener al lado una persona que te controla las salidas y las entradas... y hasta tu economía” (Grau, 1952:116-117).

La importancia disímil del matrimonio para la identidad femenina y la masculina tiene su correlato en el conjunto de recomendaciones para la vida marital. En este plano, *¡Qué pareja Rinsoberbia!*, *Los Pérez García y yo* y *Esas cosas... de mamá* sostenían que el matrimonio se fundaba en una relación desigual, donde el compañerismo de ningún modo significaba que el hombre y la mujer tuviesen los mismos derechos y deberes. Así, por ejemplo, las mujeres tenían que amparar los intereses del esposo, cuidar de la casa, de la paz dentro del hogar, y su libertad consistía en esclavizarse voluntariamente por amor (Cascallar, 1945:167). Claro está que estas advertencias de Nené Cascallar aparecían debido a que frecuentemente las mujeres olvidaban estos deberes: se desentendían de la casa, recriminaban las actitudes del marido, olvidaban conquistarlo diariamente y se quejaban del tedio de la vida conyugal.

La responsabilidad femenina sobre la “paz conyugal” implicaba perdonar el posible pasado turbulento del marido y sus probables errores futuros, especialmente la infidelidad (Grau, 1952:140; Cascallar, 1945:183). En *¡Qué pareja Rinsoberbia!* puede encontrarse la misma idea sobre la importancia de que las esposas toleraran la infidelidad de los maridos, pero en este caso la apreciación tenía un claro componente de género. Fue enunciada por la voz masculina del conductor y rechazada por la femenina de Blanquita. Pero la recién casada se negó a aceptar esta visión. De hecho, ella no era la única en armar escenas de celos. Héctor también rompía la paz conyugal por los mismos motivos que, por otra parte, no eran absolutamente gratuitos (Santa Cruz, 1947, 10 de noviembre:1-6). No obstante, la tolerancia era una regla básica de la paz conyugal.

En consonancia con estas ideas, el divorcio sólo era una alternativa en situaciones límite, como sucede en el registro romántico, donde la posible

bigamia de Walter habilitaba a Patricia a solicitarlo (Alcántara, 1953, cap. 20:2). Pero en el plano de los consejos de Nené Cascallar, aun cuando la esposa estuviese atormentada porque el marido no cumplía con ninguno de sus deberes maritales (era alcohólico, dilapidó la fortuna y perdió el empleo) ella debía pensar en las consecuencias sociales de la ruptura familiar: el “desprestigio” de hacer públicos los errores del esposo/padre y de difundir sospechas sobre su propia conducta (Cascallar, 1945:184-185).

En el radioteatro romántico, así como el amor cambiaba la personalidad de los protagonistas, el casamiento modificaba su lugar social y sellaba una alianza de clases. Debe insistirse en que el mundo de las distintas parejas protagónicas estaba marcado por los contrastes y las diferencias. El retrato más agudo, nuevamente, está dado por la pluma de Celia Alcántara. En *Como la arena entre los dedos*, el enfrentamiento entre el mundo de los ricos (de Patricia) y el de los pobres (de Walter) se repetía incansablemente. Walter, por ejemplo, sostenía que estaban separados por un abismo, que ella era una “heredera mimada”, sin derecho a juzgar porque los de su “casta” nada sabían de padecer hambre. Patricia sufría al saberse enamorada de un “delincuente”, cuyo mundo estaba habitado por personajes de mala calaña (Alcántara, 1953, cap. 3:2-4, cap. 4:4). Por eso, el casamiento en el radioteatro romántico representa la unión exogámica por excelencia, la alianza de dos polos antagónicos, en términos del origen social y de los marcos culturales, que favorecía al varón. Al respecto pueden observarse dos soluciones diferentes. Por un lado, en el caso de las novelas de Nené Cascallar el casamiento de los protagonistas era simultáneo al casamiento de otras parejas, con el cual sellaban la unión de las dos familias a las que pertenecían y que en algunas ocasiones vinculaban matrimonialmente a hermanos “cruzados”, lo que ponía fin a cierta aureola incestuosa que manifestaban las relaciones fraternales. Por el otro, en la ficción de Celia Alcántara, el desenlace aleccionaba sobre la imposibilidad de las otras uniones de individuos pertenecientes a mundos sociales antagónicos, resaltando la excepcionalidad de la pareja estelar.

En oposición a estas soluciones exogámicas, en sus consejos Nené Cascallar aleccionaba sobre las inconveniencias de las uniones demasiado desniveladas. Recuérdese que, desde su perspectiva, una de las situaciones en que los padres podían intervenir sobre las elecciones matrimoniales, era cuando éstas ponían en peligro el bienestar económico de la hija. Téngase en cuenta que esta medida sólo involucraba a la descendencia femenina y que la oposición paterna contradecía el valor que esta “mamá” daba al amor de la pareja. En *Los Pérez García y yo*, por su parte, las censuras recaían sobre el desprecio por la familia de origen cuando el matrimonio significaba un paso más en el ascenso social, como fue el caso del médico hijo de inmigrantes.

De este modo, estas representaciones evidencian que el matrimonio debía ser el resultado del amor: una unión de por vida basada en el compañerismo que no significaba iguales obligaciones y derechos para cada cónyuge. Sin embargo, el ideal del matrimonio por amor no siempre se concretaba y existían otros motivos para el casamiento, como mejorar el estatus social por parte de los varones y abandonar la tutela paterna por parte de las mujeres. Asimismo, el matrimonio tenía diferente significado para varones y mujeres. Para ellos implicaba atravesar el último estadio hacia la vida adulta, pero también perder las libertades de la soltería. En cambio, para ellas significaba un paso hacia la realización completa de su ser femenino, aun cuando después la vida conyugal pudiese traer desilusiones. El matrimonio, a pesar de las idealizaciones de las jóvenes, conducía a fuertes responsabilidades que incluían garantizar la paz y el cuidado del hogar, y para los hombres conllevaba el bienestar de su familia. La felicidad conyugal dependía en parte de hacer una correcta elección, evitando las diferencias amplias en el estatus social de los contrayentes. En contraste, el matrimonio en las ficciones románticas consagraba uniones exogámicas entre dos universos sociales y culturales opuestos que significaban un casamiento hacia arriba para los hombres y el remate esperado de un final feliz.

Conclusiones

Este análisis muestra que las representaciones de los radioteatros y los consejos femeninos constituyen una rica compuerta para la comprensión del modelo de la domesticidad y de su conexión con la cultura radial.

En principio, los programas radiales contribuyen a avanzar en el conocimiento de los modelos de conducta acerca de las relaciones de género, la pareja y el matrimonio, ofreciendo nuevos insumos que, por la fuerte implicación de estos géneros con la audiencia y la instantaneidad de la radio, ofrecen indicios menos estructurados que las fuentes escritas. Así, las representaciones evidencian que la masculinidad, lejos de estar asociada exclusivamente a la función de proveedor, estaba construida sobre múltiples dimensiones, de entre las cuales resalta la capacidad de labrar el ascenso social, las cualidades morales y personales y el reconocimiento femenino. Las imágenes asociadas a la femineidad también permiten comprender que, tras la centralidad del matrimonio y la maternidad, existía una diversa paleta de modelos, dentro de los cuales sobresalen las imágenes de las heroínas románticas: jóvenes cuyas conductas contradecían los mandatos y, no por ello, eran penadas socialmente. Las representaciones sobre el noviazgo permiten pensar en la existencia

de nuevos estilos de relación definidos por un trato más fluido y cotidiano (facilitados por el teléfono), un alargamiento de la relación (acicateado por los crecientes requerimientos económicos para formar el nuevo hogar y, quizás, por una mayor intimidad sexual) y un cuestionamiento a la estigmatización que recaía sobre las rupturas del compromiso. Respecto al matrimonio, es posible percibir las negociaciones y los conflictos constantes, que podían trastocar los roles de género cuando las mujeres asumían la conducción del hogar: cierta aceptación de una nueva pauta entre los matrimonios jóvenes que retrasaban el nacimiento de los hijos para disfrutar del reciente estatus conyugal. De tal modo, el estudio de estos programas radiales contribuye a las interpretaciones que dotan de complejidad y movimiento al estudio del modelo de la domesticidad, concebido generalmente en términos más bien estáticos hasta los años sesenta.

En segundo lugar, las imágenes de los radioteatros ponen de relieve que los nuevos medios de comunicación de masas no sólo reforzaron la moral familiar, sino también expresaron las tensiones implícitas en el modelo de la domesticidad. Es decir, no sólo reflejaban el peso de los mandatos sino las grietas que éstos abrían. Estas tensiones se observan aún más claramente al descubrir que las ficciones románticas contradecían las convenciones retratadas por los otros programas. Como se ha mostrado, mientras las heroínas románticas tenían noviazgos por completo ajenos a las pautas establecidas, los programas familiar-costumbristas y de consejos enfatizaban la importancia de mantenerlas. Del mismo modo, mientras un registro proponía fugas amorosas y escenas erotizantes, los otros insistían en la decencia virginal. Así, también el escenario romántico consagraba las uniones de clase y cultura, en contraste con los temores frente a las uniones desniveladas que reflejaban los radioteatros familiar-costumbristas y el programa de consejos. Claro está que la imaginación romántica está construida sobre elusivas referencias y que la resolución mostraba los límites de las impugnaciones y la aceptación del orden moral que suponía al matrimonio como el ámbito natural de la sexualidad y el amor.

Por último, este análisis abre una interrogante sobre el significado de estos programas para la audiencia. No es difícil suponer que las contradicciones entre la ficción romántica y la familiar-costumbrista delimitaban para los oyentes las diferencias entre el mundo de las ensoñaciones y la vida real. Imposible saber hasta dónde estas representaciones no sólo alimentaron los sueños de la audiencia, sino los marcos de referencia para actuar en su vida cotidiana. Pero sí puede pensarse que las ensoñaciones románticas canalizaban tensiones representadas en el radioteatro familiar-costumbrista y en el programa de consejos. En definitiva, estos programas, escritos con el apuro im-

puesto por el nuevo medio de comunicación de masas, destinados a una audiencia que gustaba de los finales felices, de las imágenes tranquilizadoras de una familia modelo y de los consejos moralizantes de una mujer supuestamente común, muestran valores, inquietudes y tensiones que habitaban, a través del éter, los hogares porteños.

Recibido y revisado: febrero, 2006

Correspondencia: Bulnes 1690 2º E/C1425DKG/Ciudad de Buenos Aires/Argentina/correo electrónico: icosse@mail.retina.ar.

Bibliografía

- IV Censo General de la Nación* (1950) (mimeo.), tomo 6, Censo de vivienda, Buenos Aires, Presidencia de la Nación, Ministerio de Asuntos Técnicos.
- Alcántara, Celia (1955) (mimeo.), *Tribunal de justicia*, Buenos Aires, Archivo Celia Alcántara.
- (1953) (mimeo.), *Como arena entre los dedos. Tinglado en el espacio*, Buenos Aires, Archivo Celia Alcántara.
- Archetti, Eduardo (1998), “Masculinidades múltiples. El mundo del tango y del fútbol en la Argentina”, en Daneil Balderston y Doma Guy (comps.), *Sexo y sexualidades en América Latina*, Buenos Aires, Paidós, pp. 291-312.
- Armus, Diego (2002), “El viaje al centro. Tísicas, costureritas y milonguitas en Buenos Aires, 1910-1940”, en D. Armus (ed.), *Entre médicos y curanderos: cultura, historia y enfermedad en América Latina moderna*, Buenos Aires, Norma, pp. 221-258.
- Bailey, Beth (1989), *From Front Porch to Back Seat. Courtship in Twentieth-Century America*, Baltimore y Londres, Johns Hopkins University Press.
- Barrancos, Dora (1999), “Moral sexual, sexualidad y mujeres trabajadoras en el periodo de entreguerras”, en Fernando Devoto y Marta Madero (eds.), *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina entre multitudes y soledades. De los años treinta a la actualidad*, Buenos Aires, Santillana, pp. 199-226.
- Bashford, Alison y Carolyn Strange (2004), “Public Pedagogy: Sex Education and Mass Communication in the Mid-Twentieth Century”, *Journal of the History of Sexuality*, vol. 13, núm. 1, pp. 71-99.
- Cascallar, Nené (1948a), “El amor está de novio”, en *Radio-Teatro. Sus novelas radiales preferidas*, Buenos Aires, 27 de julio al 14 de septiembre, Biblioteca de Argentores.
- (1948b), “El Rebelde”, en *Radio-Teatro. Sus novelas radiales preferidas*, Buenos Aires, 27 de julio al 3 de agosto, Biblioteca de Argentores.
- (1948c), “La ruta heroica”, en *Radio-Teatro. Sus novelas radiales preferidas*, Buenos Aires, 14 al 28 de septiembre, Biblioteca de Argentores.

- (1945), *Esas cosas... de mamá. Palabras para otras mujeres y otras mamás*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Arcur.
- Cosse, Isabella (2006), *Estigmas de nacimiento. Peronismo y orden familiar*, Buenos Aires, FCE.
- Cotlip, Aleli (2001), *El radioteatro. Jorge Edelman. Un relato de vida*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora.
- Fagundes Haussen, Dóris (1997), *Rádio e Política. Tempos de Vargas e Perón*, Porto Alegre, EDIPURS.
- Gallo, Ricardo (2002),
- Gallo, Ricardo (1991), *La radio: ese mundo tan sonoro*, vols. 1 y 2, Buenos Aires, Corregidor.
- Germani, Gino (1987), *Estructura social de la Argentina*, Buenos Aires, Solar.
- Grau, Luis María (1952), *Los Pérez García y yo*, Buenos Aires, Ciordia y Rodríguez.
- Guy, Donna (1994), *El sexo peligroso. La prostitución legal en Buenos Aires. 1875-1955*, Buenos Aires, Sudamericana.
- LaRossa, Ralph (1997), *The Modernization of Fatherhood: A Social and Political History*, Chicago, University of Chicago Press.
- Levey, Jane F. (2001), "Imagining the Family in U. S. Postwar Popular Culture: the Case of the Egg and I and Cheaper by the Dozen", *Journal of Women's History*, vol. 13, núm. 3, pp. 125-150.
- Martín-Barbero, Jesús (1991), *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, Gili.
- Mazzeo, Victoria (1997), "Situación demográfica de la Capital Federal", en (falta autor), *Serie Análisis Demográfico*, Buenos Aires, Indec.
- Míguez, Eduardo (1999), "Familias de clase media: la formación de un modelo", en Fernando Devoto y Marta Madero (dirs.), *Historia de la vida privada en Argentina. La Argentina plural (1870-1930)*, Buenos Aires, Santillana, pp. 21-46.
- Nari, Marcela (2004), *Las políticas de la maternidad y maternalismo político. Buenos Aires (1890-1940)*, Buenos Aires, Biblos.
- Pantelides, Edith (1981), "La fecundidad argentina desde mediados del siglo XX", *Cuaderno del Cenep*, núm. 41.
- Pastoriza, Elisa y Juan Carlos Torre (2002), "La democratización del bienestar", en J. C. Torre (ed.), *Nueva historia argentina. Los años peronistas (1943-1955)*, Buenos Aires, Colección Nueva Historia Argentina, Sudamericana, pp. 257-312.
- Queirolo, Graciela A. (2003), "El trabajo femenino en la ciudad de Buenos Aires (1890-1940): una revisión historiográfica", en *IX Jornadas Interescuelas y Departamentos de Historia*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, CD-ROM.
- Rechini de Lattes, Zulma y Catalina Wainerman (1977), "Empleo femenino y desarrollo económico: algunas evidencias", *Desarrollo Económico*, vol. 17, núm. 66, IDES, julio-septiembre, pp. 301-317.
- Rivera, Jorge B. (1985), "Radioteatro: la máquina de capturar fantasmas", en Aníbal Ford, Jorge B. Rivera y Eduardo Romano, *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, Legasa, pp. 65-70.

- Romano, Eduardo (1985), “¿Existió el ‘escritor’ de radioteatro?”, en Aníbal Ford, Jorge B. Rivera y Eduardo Romano, *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, Legasa, pp. 53-64.
- Santa Cruz, Abel (1947-1948), “¡Qué pareja Rinsoberbia!”, Buenos Aires, 3 de noviembre de 1947 al 1° de junio de 1948, Archivo Abel Santa Cruz.
- Sarlo, Beatriz (1985), *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, Buenos Aires, Catálogos Editora.
- Seibel, Beatriz (1985), *Los artistas trashumantes*, Buenos Aires, La Pluma.
- Terrero, Patricia (1981), “El radioteatro”, *La vida de nuestro pueblo*, núm. 27, Centro Editor de América Latina.
- Torrado, Susana (2003), *Historia de la familia en la Argentina Moderna, 1870-2000*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Tuñón, Julia (1998), *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.
- Tyler May, Elaine (1988), *Homeward Bound. American Families in the Cold War Era*, (Falta ciudad), Basic Book.
- Ulanovsky, Carlos (1995), *Días de radio. Historia de la radiofonía argentina*, Buenos Aires, Espasa-Calpe.
- Vezzetti, Hugo (1996), *Aventuras de Freud en el país de los argentinos. De José Ingenieros a Enrique Pichón Rivière*, Buenos Aires, Paidós.

