



DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES  
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR

*Tesis de Licenciatura en Letras*

**De la radio al escenario. Una aproximación a la representación de la mujer en el pasaje del radioteatro al teatro. Selección de textos de Guardiola Plubins escritos en la década del '50 en Bahía Blanca.**

Anabel Ledesma



*Esta Tesina se presenta como trabajo final para obtener el título de Licenciada en Letras de la Universidad Nacional del Sur. Contiene el resultado de la investigación desarrollada por Anabel Ledesma, en la orientación Metodología Literaria, bajo la dirección de la Mg. Virginia Martin.*

## Índice

1. Introducción.....	3
1.2 Hipótesis .....	4
1.3 Objetivos.....	4
1.3.1 Objetivo General .....	4
1.3.2 Objetivos Específicos .....	4
1.4 Marco teórico metodológico .....	4
2. Primera Parte .....	8
2.1 La radio. Cajita musical .....	8
2.2 El radioteatro nacional. Limen del género .....	13
2.3 El radioteatro en Buenos Aires .....	17
3. Segunda Parte .....	20
3.1 Del radioteatro al teatro. A propósito de Bahía Blanca .....	20
3.2 Adaptaciones, Transposiciones o Reescrituras .....	25
3.3 De la radio al teatro .....	27
3.4 Niveles de adaptación. La representación de la mujer en los radioteatro y obras de teatro .....	28
a) de la forma .....	28
b) del argumento .....	32
c) de los personajes .....	41
4. Epílogo.....	54
5. Fuentes .....	56
6. Bibliografía .....	56

**De la radio al escenario.  
Una aproximación a la representación de la mujer  
en el pasaje del radioteatro al teatro.**

Selección de textos de Guardiola Plubins escritos en la década del '50 en Bahía Blanca.

*Cajita con la que cargué cuidadosamente mi huida  
de casa al barco y del barco al tren  
para que sus lámparas tampoco se me rompiesen  
y mis enemigos no dejaran de hablarme  
en la cabecera de la cama y con gran dolor mío  
de sus victorias y mis penalidades  
cerrando la noche y empezando la madrugada:  
¡prométeme no enmudecer nunca de repente!  
Bertolt Brecht*

## **1. Introducción**

El epígrafe que inaugura esta tesina es el poema de Bertolt Brecht “Al pequeño aparato de radio”, texto que el poeta escribe en 1927 advirtiendo las posibilidades de la radio como instrumento de comunicación y a la que le pide, a través de un yo lírico, que nunca enmudezca.

Desde los albores del siglo veinte el “pequeño aparato de radio” se convierte en uno de los medios más importantes de comunicación y, a mediados de la centuria, alcanza su máxima popularidad. Durante los años veinte, la radio se usa con fines políticos y militares. Mientras Europa es el campo de batalla de la Primera Guerra Mundial, este nuevo invento es un arma “estratégica” de comunicación; pero a partir de 1918 cuando cesa el conflicto bélico, llega a los hogares “con propósitos artísticos o de difusión” (Ulanovsky, 2009:10).

De la misma manera que en Europa, Argentina también se hace eco de este nuevo invento devenido en instrumento para la comunicación. A finales de los años '20, en Buenos Aires, el joven médico y amante de la música, José Telémaco Susini instala en la terraza del Teatro Coliseo la primera radioemisora del país que se escucha –incluso - en Sudamérica. Gracias a estas radioemisiones, el oyente no solo se informa con las noticias sobre el país y el mundo sino también se entretiene con la música y con un nuevo modo de teatro que tiene la capacidad de reunir a la familia para la escucha: el radioteatro

Este avance técnico traspasa las fronteras de la gran capital y sorprende e impulsa a Bahía Blanca, ciudad en pleno desarrollo, que la recibe y se convierte en una de las primeras localidades en promover y generar transmisiones con “la aparición de las radioemisoras LU2 y LU7 a inicios de los treinta y de LU3 en 1942” (Agesta, Pascual y Vidal, 2018:239a). Con el mismo objetivo de informar y entretener que tiene la radiodifusión en Buenos Aires (Bosetti y Haye, 2018), Bahía Blanca sigue los pasos de las emisoras porteñas y produce sus propios radioteatros.

A partir de los años cuarenta y de la mano de periodistas locales aficionados a la literatura y su escritura, se desarrolla en la ciudad una vasta producción radioteatral y teatral. Con “la visita de actores provenientes de la escena porteña” (Agesta et al., 2018) -como Javier Rizzo- se estimula el crecimiento de los elencos teatrales locales.

Entre los periodistas bahienses dedicados a la escritura literaria se destaca la figura de José Guardiola Plubins quien incursiona, en sus primeros pasos, en el quehacer periodístico cultural de la ciudad a través de notas periodísticas a actores de Buenos Aires, en segundo lugar, como comentarista y adaptador de films para el formato radial y por último, como escritor de sus propios radioteatros. En una entrevista<sup>1</sup>, Leonor “Pirucha” Rizzo, hija del director Javier Rizzo, comenta:

Además de los grandes éxitos de Chiappe, hubo obras de un autor arraigado en nuestra ciudad que lograron impactante repercusión. Era Carlos Monteagudo; en realidad, seudónimo de un viejo colega de todos los medios periodísticos: José Guardiola Plubins. Su *Manuela* alcanzó una resonancia extraordinaria. Guardiola nos visitaba con frecuencia y revisaba los textos con mi papá.

Las décadas del cuarenta y cincuenta se considera la época de esplendor del género radial porque modifica algunos hábitos del estilo de vida de la sociedad argentina, tanto de los oyentes como de las grandes tiendas comerciales. Carlos Ulanovsky (2009) afirma que:

El radioteatro llegó felizmente al corazón de los oyentes y modificó horarios, ritmos y costumbres. La compañía de teléfonos observaba que a la hora del radioteatro disminuía la cantidad de llamados. Grandes tiendas como Harrod’s tuvieron que colocar altoparlantes para que la clientela no dejara de ir (2009:67)

En 1969, durante el gobierno de facto del general Onganía, Federico Frischnecht, secretario de Difusión y Turismo de la Nación, pone fin al radioteatro por “considerarlo

---

<sup>1</sup> Fragmento de entrevista realizada por Anabel Ledesma a la actriz Leonor “Pirucha”Rizzo.

anticultural y antieducativo” (Di Bendetto, 2008). Leonor Rizzo comenta su sorpresa ante esa medida:

exacta la fecha no la tengo...un día cualquiera, sin quererlo nadie, sin saberlo, determina un señor, creo que era un militar de Buenos Aires ‘a partir de mañana no va más el radioteatro ni ningún número en vivo en LU2, va a ser una radio reloj: música’

## 1.2 Hipótesis:

A partir de los radioteatros seleccionados<sup>2</sup> y sus adaptaciones teatrales, ambos escritos por José Guardiola Plubins<sup>3</sup>, y en el marco de una serie de cambios correspondientes al pasaje del género radioteatral al teatral, se observa la consolidación del personaje femenino protagónico como estrategia para reforzar el estereotipo de la mujer de los años cincuenta.

## 1.3 Objetivos:

**1.3.1. Objetivo general:** observar el pasaje del radioteatro a las obras de teatro, tanto respecto de la estructura como de los personajes, teniendo en cuenta que en el pasaje se advierte la cristalización de la figura de la protagonista femenina como estrategia que sostiene y reafirma el estereotipo de la mujer manifestados en el imaginario de la sociedad bahiense de los años ‘50.

### 1.3.2. Objetivos específicos:

- Analizar distintos aspectos del pasaje de los guiones de los radioteatros seleccionados a las obras de teatro.
- Reflexionar sobre la figura de la protagonista de los radioteatros a partir del concepto de interseccionalidad y su representación, tanto radial como escénica.
- Analizar los guiones radiales y los textos dramáticos como espacios de reafirmación de los estereotipos femeninos del imaginario de la sociedad bahiense en las décadas de 1950 y 1960.

---

<sup>2</sup> *Manuela* (1952), *Yo nací con una cruz* (1959), *La angustia de vivir* (1959) y *El regreso de Manuela* (1959).

<sup>3</sup> Tanto los radioteatro seleccionados como las obras teatrales son escritos por Guardiola Plubins. Esto se observa en el texto radioteatral y en el guión teatral. A continuación del título, las versiones teatrales tienen una nota que afirma: “Yo nací con una cruz” Versión teatral de la radionovela homónima de Alejandra Lamadrid o “El regreso de Manuela” de Carlos Monteagudo y “Versión teatral” de Carlos Monteagudo.

#### 1.4 Marco teórico metodológico:

Los cuatro radioteatros tienen en común que sus adaptaciones teatrales son textos homónimos. En principio, en principio las obras de teatro parecen ser exactamente iguales a los textos radiales; sin embargo, a partir de la lectura y análisis, se puede distinguir cambios respecto del planteo del argumento y de los personajes. Todos los textos incluyen un personaje que pervive con características fácilmente reconocibles: la protagonista femenina -de este corpus seleccionado- es, en todos los casos, joven, madre pobre y abnegada.

*Yo nací con una cruz (1959)*, escrito bajo el seudónimo de Alejandra Lamadrid, es la historia de la joven Cristina que, de pequeña y ante la supuesta muerte de sus padres en un viaje en barco, queda huérfana y debe criarse en un orfanato. Cuando crece, esta joven se enamora de Adolfo Acosta, un malviviente, que al enterarse de la fortuna que hereda la muchacha, se casa con ella para maltratarla, humillarla y malgastar toda su fortuna hasta dejarla en la miseria total.

La radionovela *La angustia de vivir (1959)*, escrita bajo el seudónimo de Carlos Montegudo y en coautoría con Silvia Sagarau (seudónimo de Blanca Ramos) cuenta las desgracias de María, una mujer joven, de origen humilde que se casa con Marcelo Durand Acosta, abogado y proveniente de una familia adinerada. En este radioteatro, la protagonista es martirizada por un antiguo pretendiente que la chantajea con revelarle a su esposo que alguna vez fueron novios. Esta situación termina llevando a María a la cárcel acusada por un crimen que no cometió, pero, sobre todo, por ser una “pérfida” ante los ojos de su marido.

Finalmente, los radioteatros *Manuela (1959)* y *El regreso de Manuela (1963)* relatan la vida de una joven española que una vez huérfana, viene a Argentina tras los pasos de un único familiar vivo, su tío Manuel. Cuando la joven arriba a Buenos Aires conoce a Pancho, un mozuelo porteño haragán y perezoso quien rápidamente se convierte primero en su amigo y luego, en su esposo.

Al considerar la adaptación como el pasaje de un texto a otro con lenguaje diferente coincidimos con Sánchez Noriega (2000) quien sostiene que este recorrido consiste en “experimentar de nuevo una obra en un lenguaje distinto a aquel en que fue creado” (2000:47). Pero además, se consideran necesarias las contribuciones sobre adaptación de otros autores como Sergio Wolf y el crítico teatral argentino Jorge Dubatti.

Al observar que el pasaje de los radioteatros a las obras teatrales de Guardiola Plubins puede considerarse una adaptación, es apropiado remitirse a Sergio Wolf (2001)



ya que en su texto sostiene que se usa la palabra adaptación para los “libros que devienen en películas”. Sin embargo, de este autor interesa, particularmente, la idea de *transposición* como compensación, porque se advierte que el pasaje del radioteatro a las obras teatrales del autor bahiense se pueden pensar como la *transposición* de un formato a otro. Así, la “‘pérdida estilística’ debía tener una compensación, es decir, algo que el cine debiera reponer con los materiales del propio medio” (Wolf, 2001:27-28).

En tercer lugar, dado que en el caso de los textos de Guardiola Plubins, sus guiones teatrales “hunden sus raíces en textos previos” (Sánchez Noriega, 2000:23), resulta conveniente leer las adaptaciones teatrales a la luz de la teoría de los *trasvases* de Sánchez Noriega quien plantea que “hay creaciones pictóricas, operísticas, filmicas, novelísticas, teatrales o musicales que hunden sus raíces en textos previos”.

Por último, y para abordar específicamente la adaptación del radioteatro al género teatral, resulta necesario mencionar a Jorge Dubatti (2008), justamente porque los guiones de Guardiola Plubins responden a las características de la reescritura dramática. En este sentido, cuando Dubatti discurre preguntándose ¿qué es una versión o adaptación teatral? afirma que:

hablamos de re-escritura (entre ellas la VT) cuando se escribe a partir de/sobre una escritura anterior, aprovechando su entidad poética preexistente (intertextos, palimpsestos, continuaciones, historias anteriores de un personaje, citas, plagios, etc.) es la presencia y alteración (en diferentes grados de calidad y cantidad) de la entidad del TF en la VT en todos sus niveles poéticos<sup>4</sup>: temático (análisis de la fábula) morfológico (análisis de la trama) sintáctico (análisis de la estructura de la acción) textual (análisis lingüístico), matrices de la teatralidad (análisis de los aspectos verbales y no verbales del acontecimiento escénico) y semántico (análisis del significado y el sentido) (2008:14)

Además de analizar el pasaje del radioteatro a la obra teatral, en la escritura también se observa en los textos del periodista bahiense una relación de oposición entre los personajes, en especial entre el personaje femenino principal que, tanto ella como sus ayudantes pertenecen a la clase obrera (Fos, 2016), y su antagonista (hombre o mujer) que pertenece a la burguesía. El autor expone esta relación entre contrarios a través de conflictos familiares o laborales como, por ejemplo, entre jefe-empleada o entre cuñadas que pertenecen a distinta clase social. El texto de Bronislaw Baczko (1999) es un aporte acertado para pensar la conflictividad entre ambas clases a partir de los imaginarios

---

<sup>4</sup> Para hablar de “Texto Fuente” y “Versión Teatral” se usarán las siglas planteadas por Jorge Dubatti, TF (Texto Fuente) y VT (Versión Teatral).

sociales responden a concepciones valorativas mediadas por la ideología de la clase social, la cual -según Baczko- tiene una doble función:

Por un lado, *expresa* la situación y los intereses de una clase, pero por otro lado, solamente puede hacerse mediante la deformación y ocultamiento de las reales relaciones entre las clases y en particular entre las relaciones de producción que son el conflicto mismo de la lucha de clases (1999:20).

Asimismo, en el análisis se manifiesta que la relación entre los personajes está atravesada por estereotipos sociales, cuyos rasgos delimitan las figuras de los grupos. Para este tema, consideramos pertinentes a Ruth Amossy y Anne Pierrot (2001) y la tesis doctoral de José Ignacio Cano Gestoso (1993).

Amossy y Pierrot sostienen que tanto estereotipos como clichés son “el resultado de un aprendizaje social” (2001:41) y, al mismo tiempo, categorías a partir de las cuales los sujetos se posicionan en el mundo y se relacionan con otros. Mientras que Cano Gestoso (1993), en su tesis doctoral, analiza, detalladamente, el estereotipo, concepto que interesa particularmente ya que los personajes de los radioteatros como de las obras teatrales son delineados por Guardiola Plubins, a partir del concepto de estereotipo como “imagen compartida que existe en un grupo social relativa a las características atribuidas a los miembros de otro grupo social en cuanto miembros de ese grupo” (1993:269).

En este trabajo se busca enfocar el estereotipo de mujer que domina la década del '50, por ello se considera imprescindible observar la representación de los roles que caracterizan a las mujeres de los radioteatros y que se cristalizan en las obras teatrales. Esta investigación se centra en la figura femenina, su época, su espacio y su posición en la sociedad atravesados por condicionantes como género, edad, lo económico y lo social a partir del concepto de *interseccionalidad* que describe la docente norteamericana especialista en género, Kimberlé Crenshaw (1991).

El estudio de los personajes femeninos requiere líneas de análisis que atiendan a la temática de las mujeres en relación con el contrato matrimonial, vínculo que funciona en los textos del escritor bahiense como una suerte de “salvataje” ante su condición de vulnerabilidad e indefensión frente a los hombres. Chandra Talpade Mohanty (1988), socióloga y especialista en género asegura que las mujeres son consideradas como un “grupo sin poder” (1998). Esta misma idea se observa, claramente, tanto en los radioteatros como en las versiones teatrales de José Guardiola Plubins.

## **2. Primera parte:**

## 2.1 La Radio cajita musical

*Tal vez será su voz...tal vez...su voz...no puede ser...  
(Tal vez será su voz, Aníbal Troilo - Homero Manzi)*<sup>5</sup>

Bertolt Brecht (1967) destaca, desde sus primeras impresiones, la incidencia que este *invento antediluviano* tiene en la sociedad de principios de siglo XX, como también su uso y trascendencia cuando afirma:

Recuerdo cómo oí hablar por primera vez de la radio. Fueron noticias irónicas de periódicos sobre un huracán radiofónico en toda regla (...) Al principio, naturalmente uno quedaba maravillado y se preguntaba de dónde procedían aquellas audiciones musicales, pero luego esta admiración fue sustituida por otra: (...). Era un triunfo colosal de la técnica poder poner por fin al alcance del mundo entero un vals vienés y una receta de cocina. Como quien dice a mansalva (1967: 5).

Contemporáneamente con el poeta y dramaturgo alemán, el filósofo y crítico Walter Benjamin plantea una postura diferente respecto de este nuevo invento. En la Alemania de 1932, Benjamin escribe y emite alrededor de noventa conferencias para la radio alemana (para Radio Berlin y Radio Fráncfort) destinadas -en su mayoría- al oyente infantil. Estos escritos aparecen compilados en el libro *Radio Benjamin* (2015) en el que Lecia Rosenthal, compiladora de los textos, afirma que en la emisión “*El corazón frío. Una comedia radiofónica basada en el cuento de Hilhlem Hauff*” de Benjamin y Schoen, el crítico evidencia la posibilidad de pensar la radio como un “espacio incierto y de fronteras invisibles”; el locutor invita a los personajes de *El corazón frío* (2015) a pasar a la radio:

EL LOCUTOR: ya he oído bastante. Me habéis mareado. ¿Pero qué os ha llevado a la radio? ¿Por qué perturbáis mi trabajo?

PETER MUNK: Le diré la verdad, señor locutor: nosotros queríamos visitar El País de las voces.

EL LOCUTOR: ¿El país de las Voces? ¿Carbonmunk? ¿Qué significa todo esto? ¡Aclaradmelo ya!

PETER MUNK: verá, señor locutor, nosotros llevamos ya cien años en el libro de Hauf. Solo podemos hablar a un niño cada vez. Pero ahora está de moda que figuras de los cuentos salgan de los libros y vayan al País de las Voces, donde pueden presentarse a muchos miles de niños a la vez. Y eso es lo que queremos. Nos han dicho, señor locutor, que usted es el hombre que nos puede ayudar.

EL LOCUTOR (halagado): está muy bien eso de llamar a la radio el País de las Voces.

---

<sup>5</sup> Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=M1bC9OpuL8A&list=RDM1bC9OpuL8A&index=1>

(...)

PETER MUNK: En el País de las Voces podemos ver, pero no ser vistos (2015: 249-250)

Gracias a que la radio se instala, casi, masivamente en los hogares durante la Segunda Guerra Mundial, Alemania la redescubre como herramienta para la propaganda política. Paul Joseph Goebbels, ministro para la Ilustración Pública y Propaganda del Tercer Reich, encuentra en la radio un medio para el avance y promoción del nazismo, sostiene que:

la radio desempeñará en el siglo veinte el mismo papel que jugó la prensa en el XIX (...) la radio se ha convertido ahora en el octavo gran poder. (...) En las condiciones actuales resulta sencillamente inconcebible conquistar y hacerse fuerte en el poder sin la radio y los aviones. (Horvath 1987:13,14)

Al igual que Alemania, Argentina también se hace eco del desarrollo de este invento radiofónico, por ello el 27 de agosto de 1920 “un grupo de entusiastas colaboradores que compartían tanto las aulas de la Facultad de Medicina de la Universidad de Buenos Aires como las largas noches de la bohemia porteña” (Bosetti, 2004:2) instala en la terraza del Teatro Coliseo de Buenos Aires un rudimentario equipo de transmisión, construido por ellos mismos<sup>6</sup>, que pone en el aire la primera emisión de radiodifusión experimental de Argentina, de Sudamérica “y aún del mundo” (Gallo, 1991:23). Andrea Matallana (2006) afirma que todos los estudios sobre la radio coinciden en destacar que el experimento llevado a cabo por Enrique Telémaco Susini, Miguel Mujica, César Guerrico y Luis Romero Carranza es una hazaña. Esta primera transmisión convoca a escuchar una ópera de Richard Wagner:

Señoras y señores: la sociedad Radio Argentina les presenta hoy el festival sacro de Ricardo Wagner, *Parsifal*, con la actuación del tenor Maestri, la soprano argentina Sara César, todos bajo la dirección de Félix Von Weingarten, secundado por el coro y orquesta del teatro Constanzi de Roma (Bosetti, 16:1986).

De esta manera, tanto a Susini como a sus amigos que a partir de ese momento se transformarían en “Locos de la azotea”, “el destino les permite impulsar un invento capaz

---

<sup>6</sup> Cuando hablamos de “rudimentario aparato” nos referimos a la radio creada por Susini y sus amigos, que consiste en un micrófono de sordos al que logran incorporarle bocinas de madera para amplificar y propagar el sonido. El siguiente link redirecciona a la grabación de la primera transmisión radial emitida en 1920. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=yhRoixX4HbQ>

de trasladar a todos lados el sonido de los pueblos y las voces de las personas” (Ulanovsky, 2009:9). Poco a poco, la radio se volvió parte de la vida cotidiana.

Walter Benjamin, en las conferencias que escribe y pronuncia por Radio Berlín y Radio Frankfurt durante los años 1927 y 1933, plasma esta capacidad de la radio de propagar el sonido y las voces a todos los pueblos. En la radioemisión denominada “*Nápoles*”, emitida el 9 de Mayo de 1931, por Radio Suroeste de Alemania, el ensayista alemán habla acerca de los inmigrantes que abandonan sus países huyendo de la pobreza o de la guerra:

De ella procede la mayoría de los emigrantes italianos. Diez mil han abandonado la ciudad como pasajeros de tercera clase en algún vapor americano desde que echaron la última mirada a su ciudad natal, que en el momento de su despedida contemplaron tan hermosa, con sus escaleras interminables, con sus patios sumergidos y sus galerías náufragas en el mar de casas.

Según Ulanovsky, para los inmigrantes que escapan de las guerras hacia otros países “la radio es el primer contacto con la lengua del nuevo horizonte; no solo entretiene, sino que también enseña a hablar a través de los sketches, el boletín informativo, recital, declamación, estudios, reclame y más...” (2009:30) porque la radio es el primer modo de sociabilización.

Bahía Blanca, al igual que otras ciudades del país, también se ve transformada por la gran cantidad de inmigrantes que arriban de distintos países de Europa, producto de un contexto internacional de crisis económica signado por períodos de posguerra que repercuten “en nuestro país a través de sucesivas transformaciones que incidieron en la configuración local” (Fittipaldi, Espasa, Mastandrea y Michalijos, 2018:21 a). Así, “llegaron a la ciudad y región mayoritariamente personas de origen italiano y español y, en menor medida, franceses, británicos, alemanes, ruso alemanes” (Bracamonte, Cernadas, 2018:109 a) entre otros. El periodista bahiense, José Guardiola Plubins, advierte en sus textos los movimientos inmigratorios que configura el perfil de la ciudad; en primer lugar, la inmigración de países europeos devastados por los grandes períodos de guerra; en segundo lugar, la inmigración interna nacional y la regional. La afluencia europea se observa en uno de sus guiones más importantes: *Manuela (1952)* en el que aparecen tanto inmigrantes españoles como italianos

Manuela: ¿podría indicarme cómo llegar a esta dirección?

Pancho: A ver...(lee) Arroyo 570... ¡uhhh! Queda muy lejos...

Manuela: por qué no me explica...o recién acabo de desembarcar...soy gallega...

Pancho: ¿Ah! ¿¡Si!?...no me diga...yo creía que era inglesa... *Manuela*

(cap. 1, pág. 5)

Esas “voces que salen de los aparatos significan, para los inmigrantes, el primer contacto con el lenguaje desconocido de la nueva tierra” (Ulanovsky, 1995:30). Pero, además, son la primera confrontación que sufre el inmigrante con la lengua local

Giussepe (Con música de Pegado) Ay, Manuela escuchá a este tano que está enloquecido que no manya, no dorme, ni fuma per pensar en vos. Aquí estoy junto a tu ventanita florida cantando, esperando me digas (...)  
*Manuela*

(cap. 8, pág. 10)

En 1940 “florece la radiodifusión nacional como reflujo de su desarrollo en los países centrales durante los años ’30” (Horvath, 1987: 19). En esta línea de crecimiento de la radiofonía, Bahía Blanca se instala como pionera en la radiodifusión en la zona. Orbe y Napal (2018) sostienen que “hacia mediados de los años cuarenta, tres radios competían por el favor de los bahienses: LT8 Broadcasting Bahía Blanca, [que fue] ‘la primera bahiense’ [que] comenzó a operar el 31 de mayo de 1930” (2018:285); ese mismo año, pasaría a integrar la primera radioemisora nacional de Broadcasting con el nombre de LU2 Radio Nacional Bahía Blanca. La segunda radioemisora de la ciudad inicia sus transmisiones hacia fines de los años ’30 y se la conoce como LU7 Radio General San Martín dirigida por Volpurno Gennari. El tercer caso es LU3 Radio del Sur que sale al aire en junio de 1942.

En la primera radioemisión de LU2, el público bahiense escucha las palabras del intendente municipal, doctor Florentino Ayestarán y a continuación, una orquesta clásica interpreta *Manón* de Massenet; además, se leen los saludos del doctor Martín Esandi, primer oyente en solicitar el tango *La Cumparsita*.

No se habían cumplido diez años desde que Gran Bretaña pusiera en el aire la primera estación de radiodifusión del mundo y ya Bahía Blanca tenía su propia emisora. (...). La radio servirá para dar a conocer, por intermedio del éter, nuestra cultura (Minervino, 2014).

La expansión de la radio en la ciudad se debe no solo al auge de la ola radiofónica en la que estaba sumergido el país, sino también a que la radio otorga al oyente -según Orbe y Napal (2018a)- “la posibilidad de acercarse a la actualidad local, nacional e internacional” (2018: 285) de un modo diferente a la prensa gráfica. De esta manera, surgen distintas formas de entretener al oyente.

En los comienzos, la radiofonía es “fundamentalmente, música, y su difusión tenía como objetivo central estimular la alegría de la población” (Matallana, 2016:140). La radio transmitía mini conciertos, se comentaba el estado del tiempo y algunos pocos acontecimientos relacionados con el deporte y la vida social.

No obstante, a mediados de los años treinta, cuando el empresario radial Jaime Yanquelevich adquiere Radio Nacional incrementa el número de emisiones musicales, esta vez en vivo. Esto hace que otras emisoras también incorporen números en vivo, de manera tal que se abre la competencia entre las radioemisoras.

La radiodifusión bahiense también se suma a esta nueva tendencia. Las emisoras locales como LU2, entre otras, incorporan espectáculos musicales en vivo (2018). Este cambio en la modalidad musical se da cuando Segundo Alzola y Norberto Parenti, sus propietarios originales, “la transfirieren al empresario capitalino Jaime Yankelevich” (Napal y Orbe, 2018: 285). Conforme van transcurriendo los años cuarenta lo musical comienza a decaer al tiempo que surge otro tipo de programas que captan la atención y el afecto del público como boletines informativos y lectura de revistas con notas de interés.

Si bien la radio nace con un objetivo cultural -con la retransmisión de la ópera- su propósito final es el esparcimiento popular. A partir del año 1935, el mundo radial proporciona a sus oyentes, nuevas y diferentes formas de distracción como noticias periodísticas locales, nacionales y algunas pocas internacionales: programas de cocina, de costumbres, incluso se constituye un modelo en cuanto a la oralidad, tal y como expresa Oscar Bossetti cuando afirma que “la radio fue ocupando un lugar cada vez más notorio en los modismos lingüísticos de los habitantes de las grandes ciudades” (1984:34); así, cualquier expresión de deformación del lenguaje es desaprobada. Esta medida alcanza a todos los trabajadores de la radiodifusión. Al respecto, Ulanovski (1995) comenta que durante el gobierno de facto de Ramírez y Farrell, el secretario de Cultura prohíbe algunos personajes de Niní Marshall como “Catita” o “Cándida” porque deforman “el lenguaje, tergiversaban el correcto idioma e influían en el pueblo<sup>7</sup>, que no tiene capacidad de discernir” (1995: 139). De manera, que para los años treinta la voz y

---

<sup>7</sup> “Cándida” y “Catita” fueron dos personajes creados por Niní Marshal. La actriz argentina, creaba sus personajes a partir de la observación de la sociedad de su época, por ello sus creaciones muestran, exageradamente, las particularidades de los inmigrantes radicados en nuestro país. “Cándida” personifica a una mucama española; y “Catita” a la inmigrante típica italiana que vivía en los conventillos.

“Cándida” Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=SgoZx-IO4Eg&t=54s>

“Catita es una dama” Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=fPuFuSIkgw0&t=480s>

los diálogos comienzan a tomar mayor trascendencia. Es el momento en que surge el radioteatro.

## 2.2. *El radioteatro nacional. ¿Límen de un género?*

*...pero todo era mentira  
y te creí ciegamente  
ya ves todo lo olvidaste y yo apuro mi sufrir...*  
(*Obsesión*, Godoy, Ricardo Lanzetta-De Ángelis)<sup>8</sup>

Durante los comienzos de la radiodifusión, la palabra se limita a lo comercial como la publicidad, las presentaciones y las noticias periodísticas, porque la mayor parte del tiempo está destinado a los géneros musicales. Durante los años veinte, la canción popular adquiere mayor preponderancia y en las décadas siguientes los oyentes escuchan jazz, tango y música folclórica. Sin embargo, promediando los años veinte, se descubre la necesidad de romper con la monotonía musical y lentamente se incorpora la voz, aunque en los inicios se trata, apenas, de un monólogo protagonizado por algún actor.

Entre los años veinte y treinta, nace el radioteatro como una de las formas de distracción más importante. Este nuevo género que combina lo teatral y lo radial son relatos ficcionalizados que toman los recursos propios de la radiofonía -como el sonido, la música y los relatos orales- para captar la atención del oyente. Este teatro radial, entendemos, tiene su antecedente en la *novela semanal* o por entregas, propia de las culturas de masas de fines del siglo XIX y principios del XX. Según Jorge Rivera (1968) la novela semanal se define como aquella que se encuentra “dentro del esquema general de la cultura burguesa del siglo XIX, una zona en la cual la literatura se despoja de la sacralidad de la fruición estética para sumergirse en la sacralidad del mercado de consumo. “La masa de nuevos lectores”, dice Rivera, “encuentra en la novela y el periodismo su expresión más propia y genuina” (1968: 9-10).

La novela semanal que nace de la “novela popular” (Rivera, 1968: 9) tiene “una forma exterior característica, que depende de su condición de objeto manufacturado en forma masiva y destinado al consumo de una clientela sin tradición bibliófila” (1968: 12). Esta literatura por entregas, que el gusto, la moda y las instituciones no incorporan al canon literario es, considerada como “literatura de barrio y también literatura para

---

<sup>8</sup> Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=CU6RgXnV6rw>



mujeres o adolescentes y jóvenes de sectores medios y populares” (1985: 10). Tal cual lo afirma Beatriz Sarlo, su estructura episódica junto a temas vinculados, generalmente, a la mujer y lo amoroso, se transforman en el eje vertebrador de estos géneros con anclaje en la cultura popular.

En primer lugar, el elemento característico del folletín que consideramos necesario destacar es la *fragmentación por episodios*, principal enlace con el radioteatro. Aunque en los comienzos de la radiodifusión hay expresiones artísticas que pueden ser entendidas como los albores del género radial, por ejemplo la adaptación de obras de teatro para el formato radial, este radioteatro, no contaba con el *enganche* (Gallo, 1991), elemento característico y fundante de los textos radioteatrales:

este teatro transmitido sin adaptación, adaptado o tomado en forma directa de un escenario, tenía una característica: se completaba en una jornada; podía ser medio hora, una hora, dos horas o más, pero la obra en un solo espacio quedaba concluida (Gallo, 1991: 97)

En segundo lugar, entendemos que otro de los elementos planteados por Beatriz Sarlo que vincula al radioteatro con los folletines es la *figura de la mujer* y el tema amoroso. Sarlo afirma que la presencia femenina como tópico aparece en las novelas por entrega. Generalmente, este personaje es la bella pobre y joven “que merece un mejor destino aunque probablemente no lo alcance” (1985:13). Esta bella, joven y pobre, según Sarlo, puede ser eje de tramas apasionantes.

Otro elemento que entendemos une el radioteatro con la novela semanal es el *conflicto de reivindicación*; de acuerdo con Rivera, este constituye la “principal característica temática de la novela de folletín” y da origen a su estructura. Este conflicto de reivindicación, tópico recurrente, también está presente en las obras radioteatrales, pero con algunas variantes; Rivera lo explica como un constructo :

*Malvado* usurpa los derechos de la *Víctima*, se adueña de su fortuna, ocupa su lugar y la obliga a llevar una existencia miserable. *Héroe* resuelve reivindicar derechos de *Víctima* e inicia su lucha contra *Malvado*. Luego de sucesivos enfrentamientos consigue satisfacer su propósito: triunfo de la virtud sobre el vicio, reivindicación de cumplida y apoteosis del Bien (1968: 21-22)

Además, se considera que las obras radiales se vinculan con la fotonovela, ya no por su forma o estructura sino por su llegada al público lector masivo. Estas fotonovelas, que son adaptaciones de obras teatrales, novelas o cuentos ilustrados, aparecen a fines del siglo XIX “en la prensa francesa” y “rápidamente fueron adoptados en el Río de la Plata” tal y como afirma Alejandra Niedermaier:

La revista *Martín Fierro*, por ejemplo, denominaba *literatura de barrio* a este tipo de producción que entra dentro de los parámetros de *la industria cultural*. En los primeros años del siglo XX la *Revista fotográfica ilustrada del Río de la Plata*, entre otras, publicitaba la comercialización de series fotográficas, estereoscópicas, proyecciones y linternas mágicas mostrando la existencia de un verdadero circuito comercial y masivo. (2018: 250)

Estos dos conceptos: *literatura de barrio* y *circuito comercial masivo* son puntos de contacto entre el folletín y el radioteatro; además de los tópicos como el melodrama y la violencia, la pobreza y la diferencia de clases planteadas en el argumento.

El radioteatro se inscribe en una línea de tradición de literatura popular argentina destinada al público femenino en el que prepondera el tema amoroso que se inaugura en el folletín, continúa en el radioteatro, pasa por la fotonovela y clausura con la telenovela.

Sin embargo, si bien el género radial detenta su origen en la novela por entregas, los guiones radiales difieren con estas *nouvelles* en el modo de llegada al público; mientras la novela semanal ocupa “un espacio en los escaparates de calles, estaciones de trenes y subterráneos de Buenos Aires” (Sarlo, 1985: 19), los radioteatros se escuchan diariamente por radio en el horario de las 15:30 en el marco de lo privado. De este modo, la inclusión de la radio en la vida cotidiana y su uso como medio de comunicación y entretenimiento con la transmisión de los radioteatros, hace que este nuevo género se convierta en una distracción central de la sociedad argentina desde los años veinte hasta principios de los sesenta. Mientras el folletín centra su significante en la palabra escrita, el radioteatro lo hace en la voz, en la oralidad, un habla “peligroso porque es inmediata y no se corrige” (Barthes, 1985: 12).

Sacomano y Wolf (1972) señalan que Argentina es el lugar de origen del radioteatro al afirmar que “aunque parezca mentira, fue la inventora del folletín radial. Se llamó radio-teatro y las voces y los sonidos ocuparon el aire.” (1972: 113).

A comienzos de la década del veinte, la radio ofrece a sus oyentes diferentes opciones artísticas como los monólogos, recitados y pequeños diálogos, aún no se puede hablar de radioteatro. En este contexto aparecen los actores que protagonizan monólogos y recitados. Los primeros artistas que se destacan en esta actividad son Tomás Simari, Salvador del Priore y Pedro Valdés:

Cuando tenía 17 años, cerca de 1930, me proponen colaborar en un programa de artes plásticas que se transmitía por LS1 Broadcasting Municipal que funcionaba en el sótano del Teatro Colón (...). Diariamente tenía que recitar una poesía que yo mismo seleccionaba de libros, revistas, diarios o de unos folletos que en ese entonces se vendían en los kioscos (Gallo, 1991:84-85).

Hacia fines de la década del veinte se rompe con la monotonía de lo musical que se interpreta como la emergencia de un nuevo contenido radial. Comienzan a escucharse algunos textos radiales como *Una hora en la pampa* (1929) y *La caricia del lobo* (1929) -ambos de Francisco Mastandrea- o *La pulpera de Santa Lucía* (1933) de Héctor Pedro Blomberg pero aún son vistos como antecedentes del radioteatro.

## 2.4 El radioteatro en Buenos Aires

¡Criollo de mis pampas!  
¡Lejos se van tus pasos!  
Sólo unos chispazos  
Quedan de tradición!  
(Chispazos de tradición, Magaldi-Noda)<sup>9</sup>

Las voces de los personajes del radioteatro invaden plenamente los hogares recién a mediados de los años treinta. Durante el año 1935, aparece *Chispazos de tradición* que se considera el primer radioteatro argentino. Este texto radioteatral escrito por el inmigrante español, José Andrés González Pulido, entiende “las necesidades de la sociedad urbana y campesina de la época cruzada por el aporte de los llegados de otros países” (Ulanovski, 2009:68). Respecto de *Chispazos de Tradición*, Ricardo Gallo (1991) también lo considera el primer radioteatro, pues sostiene que el “trabajo de Mastandrea - *Una hora en la pampa* (1929)- no constituyó ningún éxito resonante y su inmediato seguidor cronológico, que no era otro que González Pulido, se llevó los laureles que su antecesor no había logrado conseguir” (1991: 103).

Coincidentemente con la importancia que alcanza el radioteatro de González Pulido, Sylvia Saítta (2016) sostiene que en los años treinta y cuarenta “comenzaron los denominados *años de oro* del radioteatro argentino, un género popular que tuvo un desarrollo excepcional a partir de sus primeras realizaciones de tono gauchesco” (...) (2016:152). Esta nueva propuesta radial se considera popular en tanto opuesta a alta

---

<sup>9</sup> *Chispazos de Tradición* (tango) ¡Criollo de mis pampas!/¡Lejos se van tus pasos!/¡Sólo unos chispazos/quedan de tradición!/Junto con la china/de largas trenzas,/te vas, dando el adiós;/y en la triste soledad/de mi fogón cunde el dolor de tu ausencia!/(estilo)/¡Gaucha de estirpe bizarra!/¡Llora por vos mi guitarra!/¡Ya no anda el Carretón/sobre los llanos,/ni corre el Cimarrón/de mano en mano!/No cruza el pastizal,/la regia/estampa/del arisco bagual/de nuestro suelo!/¡Está la pampa de duelo; la tradición ya se va!.../¡Zambas, chacareras,/gatos y pericones,/gloria de los fogones,/todo ya se perdió!.../Y al igual que un triste/"Ave María"/¡Solloza el diapasón,/con mi bendición oral,/que es la canción/a la inmortal pampa mía!

Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=9C6\\_GGJffo](https://www.youtube.com/watch?v=9C6_GGJffo)

cultura (Zubieta, 2000) pero también<sup>10</sup>, por “sus lectoras de capas medias y populares” (Sarlo, 1985: 13), por el circuito comercial de distribución y por el tratamiento que los guiones radiales hacen del conflicto amoroso. Estas emisiones semanales se basan en el sentimentalismo, en las que el amor no se somete a ningún tipo de análisis y como sostiene Sarlo “los hombres y las mujeres presos de amor son tan ciegos como el narrador que los representa. Por amor se puede violar las convenciones sociales, faltar a los deberes, incluso matar o morir” (1985: 87).

De igual manera que los folletines, los guiones radiales son textos que propenden al agrado y certidumbre de los oyentes; por eso tanto el folletín como el radioteatro es tan aceptado por el público.

Los temas de la cultura popular sobrevuelan los textos de los escritores de radioteatro argentinos. Prueba de ello es que en el año 1957, mientras transcurre el Primer Congreso Argentino de Autores, María del Carmen Martínez Payva, escritora y libretista argentina, establece en su ponencia qué significa lo popular para el radioteatro argentino y para sus escritores:

“lo popular” es la aceptada síntesis que define aquellas manifestaciones espontáneas de un pueblo en oposición a ‘lo culto’ que no es más que el conocimiento de propios y extraños populismos. Negar lo popular, es pues absurdo, desecharlo, suicida, disminuirlo, necio y despreciarlo, una presuntuosa ridiculez cuyo fruto fatal y conocido, es un intelectualismo tan confesadamente puro que resulta hijo de nadie y padre de ninguno. De este pecado, es casi inocente nuestra literatura radiotelofónica ya que de lo popular se nutre o lo refleja en aplastante porcentaje. La “palabra radiotelefónica” es palabra común y no puede encerrar nada que el común no entienda. El peligro de hablarle a nadie aparece como valla salvadora de preciosismos o intelectualismos huecos ante esta literatura especial. (1957).

La década del cuarenta se convierte en el momento de mayor esplendor del género, y como no puede ser de otra manera, comienza también el auge de los libretistas. En los primeros años, escritores consagrados se destacan como autores de textos para la radio

---

<sup>10</sup> Para abordar el concepto de popular nos remitimos a Ana María Zubieta quien en su texto *Cultura Popular y Cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas* (2000) afirma que “A través del texto de Rabelais, Bajtin va a focalizar, entonces, la cultura popular o no oficial, opuesta a la cultura oficial. Estas dos culturas conforman una dualidad: por un lado, la cultura popular como una cultura milenaria, la cultura de la plaza pública, del humor popular, del cuerpo; y en oposición a esta, la cultura oficial, de tono serio, religioso y feudal” (2000:27). La cultura popular es una cultura cómico-popular y tiene como lugar de expresión el carnaval. La cultura carnavalesca expresa una visión del mundo, del hombre y de sus relaciones. Además, subyace una dicotomía según la cual la cultura popular aparece como una segunda cultura, pero sobre todo la cultura popular aparece como originaria porque da cuenta de la relación del hombre con la naturaleza.

como Raúl González Tuñón, Carlos Schaeffer Gallo, Rodolfo Valenti o Nené Cascallar. Sin embargo, la mayoría de los que se dedican a la redacción de guiones radioteatrales son periodistas o trabajadores del medio radial, aficionados a la escritura literaria que, escondidos detrás de seudónimos, se inician como autores de guiones:

Este carácter fantasmal es el rasgo que mejor define la conformación del escritor de la industria cultural de masas, y que lo diferencia de esos escritores que, portando nombre propio, pasaron de la literatura, del teatro o del periodismo escrito a la ficción radial (Saítta, 2016: 151).

La actividad de los escritores radioteatrales es muy importante en este género novedoso no solo porque impacta a los oyentes, sino también porque escuchan y atienden los pedidos de su público. Dice Gotlip:

El público del radioteatro escribía, llamaba por teléfono, visitaba personalmente los lugares donde se actuaba exigiendo determinados finales o presencias de actores en el elenco. Los escritores de radioteatro debían escribir en forma acelerada, día a día, respondiendo a su vez a las demandas del público para mantener, precisamente, su interés. (2001:19)

Por esta razón, es habitual que los argumentos radiales no estén preestablecidos de antemano, sino que se resuelven diariamente, dependiendo del gusto y agrado de los oyentes. De este modo, se teje un lazo entre el escritor-texto-público muy acentuado que provoca la devoción de los oyentes hacia los actores:

El autor debía invertir sangre, sudor, lágrimas y Remington para “inventar” la obra teatral que revelara el “final” esperado para el público. El autor de radioteatro nunca traicionó a su público. A eso se debe la lealtad de la concurrencia a los teatros durante años, en Capital y provincias (Loisi, 2005: 293).

Tanto los escritores como los actores que se escuchan, son seguidos y admirados por el público como si fueran estrellas de cine. Comienza, así, un fluido intercambio intelectual entre escritores y trabajadores de los medios periodísticos, que incluye el debate acerca de la inclusión de nuevos géneros entre los que se encuentra el radioteatro, y como afirma Sylvia Saítta:

Comenzó también una compleja trama de intercambios entre la literatura, la prensa escrita y la radio: la circulación de autores, los préstamos de lenguajes, las “traducciones” de géneros y de procedimientos, donde los escritores-periodistas se convirtieron en una pieza fundamental en la invención del radioteatro como nuevo género ficcional, y del escritor de la industria cultural de masas, como un nuevo tipo de productor cultural (2016: 152).

Finalizados los años cuarenta y a comienzos de los años cincuenta, el florecimiento del género radial es innegable. Los escritores y sobre todo las compañías radioteatrales, merced al interés del público por ver personalmente las escenas de los melodramas que ya conocen, descubren la necesidad de que los actores abandonen “el misterio de la voz” (Loisi, 2005: 295) y lleven al escenario los dramas radiales; de este modo, nacen los textos teatrales provenientes de guiones radiales, acompañados de giras por distintas ciudades. Los actores salen a otras ciudades y pueblos alejados de la capital porteña para presentar los guiones teatrales en escenarios que, en ocasiones, eran muy precarios. Loisi cuenta “llevábamos la ilusión, por lo tanto teníamos que llegar para completar la fantasía del oyente de campo. Ellos solo conocían en sus pueblos ese teatro chico que portábamos” (2005: 295). Inicialmente, las obras de teatro que nacen de los radioteatros con las que los actores viajaban al interior de Buenos Aires, no se exhiben en las grandes salas teatrales. Es habitual que las compañías radioteatrales se presenten en espacios improvisados para tal fin, como por ejemplo, fábricas, galpones o lugares demarcados en medio del campo. Cualquier lugar se considera apto para las presentaciones, porque lo más importante para el público es conocer y tocar a los actores, ver los rostros de las “damitas” y de los “villanos”; mientras que las salas teatrales consagradas sólo abrían sus puertas a los espectáculos teatrales considerados de la alta cultura.

### **3. Segunda Parte**

#### **3.1 Del teatro a la radio. A propósito de Bahía Blanca:**

*...Volver a vernos y después  
hablar, hablar de lo pasado.  
Volver a vernos y después  
morir, morir pero a tu lado...  
(Volver a vernos, Di Sarli y sus cantores)<sup>11</sup>*

Durante los primeros años del siglo veinte, la ciudad de Bahía Blanca se entretiene con diferentes propuestas artísticas que van desde los duelos de payadores, las improvisaciones, las actividades circenses -como los clowns, los contorsionistas y los ilusionistas- hasta las representaciones dramáticas criollas y zarzuelas. Estos cuadros de variedades, vistos como populares y que continúan hasta mediados de siglo, conviven con

---

<sup>11</sup> Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ekJk3-C8Pq4>

otro tipo de expresiones porque, como afirma Cernadas, “a pesar de los reclamos de los sectores letrados, estos espectáculos populares siguieron teniendo el favor de un público ávido de la diversión que proporcionaba el género de las excentricidades” (2016: 38).

Desde su creación en 1913 y a pesar de ser una entidad pública, la administración, el mantenimiento y la programación del teatro Municipal están en manos de empresarios locales. Por su lugar de emplazamiento -rodeado por las plazas Payró y Dorrego-, las instalaciones del teatro son usadas por distintas instituciones culturales que surgen en ese período, como la Comisión Municipal de Cultura o el Museo Histórico, al mismo tiempo en que las plazoletas se prestan para los actos escolares durante las fechas patrias. No obstante, y como afirman Agesta, Pascual y Vidal “a partir de la gestión justicialista el lugar comenzó a ser utilizado con fines partidarios y sindicales, que convivieron estrechamente con las expresiones de la ‘alta cultura’ que lo habían caracterizado desde su fundación”. (2108a: 214-215).

Desde los primeros años del siglo veinte, se observa en Bahía Blanca una clara polarización de los espacios artísticos: algunos teatros se dedican a la música clásica - como el Teatro Municipal que presenta la ópera *Aida* de Giuseppe Verdi durante la fundación en 1913- o la orquesta sinfónica que convoca solo a un sector de la población al tiempo que deja de lado otro tipo de expresiones culturales.

En los años comprendidos entre 1930 y 1946, Bahía Blanca está inmersa en una actividad artística muy fructífera; “los intereses intelectuales, artísticos y culturales no eran nuevos en la ciudad” sostiene Juliana López Pascual (2019). Esto hace que la localidad se movilece por distintos circuitos culturales. En la exploración de expresiones artísticas, la Comisión Municipal de Cultura en 1946 (CMC), dentro de sus funciones, busca centralizar diferentes disciplinas artísticas de la ciudad: crea el Museo y Archivo Histórico Municipal (1943) y el Teatro Municipal de Arte (1947) que forma parte de su dependencia por lo que gestiona y controla todas sus actividades. Además, reglamenta la Escuela Municipal de Arte Escénico y Declamación, la Escuela de Bellas Artes, el Conservatorio Municipal de Música, la Orquesta Sinfónica Municipal y, fundamentalmente, sienta precedentes “en la conformación de las principales instituciones del campo artístico bahiense” (López Pascual, 2016: 32). Esta Comisión, por otro lado, fomenta la presentación de unos pocos grupos musicales como el Cuarteto del Sur en Buenos Aires, y en algunas ocasiones lleva sus recitales a LU2. Además, propicia la presentación de “espectáculos teatrales y musicales que estuviesen de gira por la provincia o el país, tales como los de Elizabeth Thompson y Ricardo Catena, el elenco

estable del Teatro Argentino de La Plata y el elenco del Teatro Nacional de Comedia” (López Pascual, 2016:33). Como sostienen Nieves Agesta, Juliana Pascual y Ana Vidal (2018) “el Estado municipal participó en la configuración del estado urbano e intervino en el mundo teatral” (2018a:320) y genera que la cultura “alta” se concentre en unos espacios determinados y los espectáculos populares, en otros. Las obras radioteatrales de compañías locales como la de Javier Rizzo o Mario Mauret quedaban afuera de estos ámbitos:

la programación de espectáculos culturales que el ITS presentaba en el Teatro Municipal se caracterizaba por su variedad y eclecticismo<sup>12</sup>; sin embargo, las obras de las compañías de tipo melodramático - como las de Mario Mauret, Rafael Lewis, Valentina de la Cruz y Javier Rizzo, todas ellas de Bahía Blanca – que contaban con una masiva aceptación popular en sus presentaciones radiales, no fueron contempladas y, en cambio, se presentaron asiduamente en otras salas locales, como el Teatro Rossini, el Gran Splendid o el Palacio del Cine. La llegada de los primeros espectáculos revisteriles “al estilo de París (que puede ser visto por las damas)” o la realización del primer festival cinematográfico eran ofertas que la audiencia aceptaba de tal forma que los espectadores aguardaban largas horas para abonar la entrada; sin embargo, tampoco utilizaron el escenario estatal (...). Como se evidenció en la prensa, el carácter “frívolo” de ciertas propuestas las desmerecía a los ojos del crítico que – casi de la misma manera que lo hacían sus pares a principios del siglo XX - lamentaba que su numerosa convocatoria no pudiera ser extendida a los géneros “más serios” (López Pascual, 2019)

Cernadas (2016) sostiene que tanto el teatro como la música son artes que logran un desarrollo temprano en la ciudad y que ambas se vinculan con la inmigración -tanto italiana como española- que configuran el perfil de la ciudad desde fines del siglo XIX. En este sentido, los espectáculos teatrales que arriban a Bahía Blanca reciben la aceptación de un público familiarizado con estos géneros que combinan música y actuación, ya que en general se trata de compañías de zarzuela y operetas. A lo largo del siglo XX, las compañías de teatro nacionales y locales comienzan a reemplazar a las foráneas y poco a poco<sup>13</sup>, se suplantán los zainetes y zarzuelas por repertorios de

---

<sup>12</sup> El ITS (Instituto Tecnológico del Sur) fue una entidad de educación superior que funcionó entre 1948 y 1956, precursora de la Universidad Nacional del Sur.

<sup>13</sup> Una de las compañías de teatro más famosas que visita la ciudad es la de primera tiple Carolina Beltri, que dirige su propio padre. *La Nueva Provincia* afirma que “con mucho éxito se había presentado en nuestra ciudad en 1919, llenando el teatro Colón (actual Don Bosco)”. La compañía de éxito internacional se presenta hasta el día de su fallecimiento de la primera tiple. Beltri nacida en México y criada en Cuba, forma parte de “la compañía familiar Carolina Beltri”. En cada función la sala del teatro se llena con la presencia de las familias más distinguidas de la Bahía Blanca como Laspiur, Castagnet, Régoli, Brunel, Pagano, Godio y Lucero entre otras, comenta el diario *La Nueva Provincia* <https://www.lanueva.com/nota/2004-12-5-9-0-0-la-decision-de-carolina-beltri>.



dramaturgos como Belisario Roldán o los hermanos Podestá. El éxito de las escenas dramáticas se acrecienta junto con la llegada masiva de la radio a los hogares y culmina con el surgimiento del radioteatro.

Nidia Burgos (2005) sostiene que “había demanda popular de ese tipo de espectáculo que en un principio arribaba desde Buenos Aires”; esto evidencia que la radio generaba un gran interés y que los oyentes exigían ver a los personajes, tal como sucedía en las grandes ciudades. En medio del fervor por el teatro, los grupos filodramáticos porteños comienzan un derrotero de giras por las ciudades del interior. De esta manera, Bahía Blanca recibe y asiste a las obras teatrales y radioteatrales provenientes de la ciudad capitalina. Dentro de ese contexto, desembarcan los actores Esther Da Silva y Javier Rizzo en los albores de los años treinta. Ambos inauguran el *Teatro de Verano* que funciona en calle San Martín 132 donde, además, se suman actores locales y se conforma la Primera Compañía Bahiense de Dramas y Comedias <sup>14</sup>.

En 1935 los actores aficionados bahienses -Juan y Carmen Quesada, Chita del Río, Ernesto Alvi, entre otros- se transformaron en actores profesionales al integrar la Compañía Esther Da Silva-Javier Rizzo (...). Debido al éxito obtenido lograron profesionalizarse. (Burgos, 2005: 37)

Leonor Rizzo, una de las hijas del actor Javier Rizzo, comenta en una entrevista personal “(...) mi padre andaba por todos lados con el teatro y se vino acá con Esther Da Silva y bueno, se quedaron. Él andaba de gira por todos lados. Era de Buenos Aires, papá. Entonces se vino acá, se casó después con mi mamá”.

La llegada de los actores porteños, sumado al reconocimiento con el que cuenta el género radioteatral, inaugura en la ciudad una nueva etapa de teatro y radioteatro. Por un lado, surgen dramaturgos locales como Luis Pozzo Ardizzi y Américo de Luca y por otro, “varios periodistas se ocuparon intensamente de elaborar textos para el radioteatro, como José Guardiola Plubins.” (Burgos, 2005: 37).

En 1989 la *Revista Melange* realiza una entrevista a Guardiola Plubins en la que cuenta que sus inicios laborales ocurrieron en medios gráficos capitalinos como *El Heraldo*, *Leoplán*, *Maribel* o *Mundo Argentino* a comienzos de los años cuarenta. Ante la pregunta de la *Revista Melange* sobre su profesión el periodista responde<sup>15</sup>:

---

<sup>14</sup> Si bien, la agrupación de Da Silva- Rizzo lleva el nombre de Primera Compañía Bahiense de Dramas y Comedias, Nidia Burgos afirma que es pionera “no porque fuese exactamente la primera, sino porque -por primera vez- actores locales podían vivir del teatro” (Burgos, 2005:37).

<sup>15</sup> *El Heraldo* es una revista argentina de cine. Aparece desde 1931 hasta 1988. La revista “aparece bajo la conducción del crítico Chas de Cruz, el 15 de julio de 1931, regida por la frase “Un servicio de crítica, información y análisis, libre de la influencia del aviso cinematográfico. Se publica semanalmente hasta

*Revista Melange*: Si no se considera ni historiador ni poeta, ¿Cuál es su profesión?

Guardiola Plubins: Periodista. Fíjese, cuando tenía 18 años y me fui a estudiar a Buenos Aires, me contacté con el medio artístico y mi primer trabajo fue en *El Heraldo*, que era una revista de cine de Chas de la Cruz. (...) Fui compañero de Di Nubila en su debut. Así fue como me contacté con los medios artísticos y literarios y, casi sin darme cuenta comencé a escribir cuentos que se publicaron en *Leoplán*, *Maribel* y *Mundo Argentino*. Para estos menesteres jamás usé mi verdadero nombre, recurrí a los seudónimos: si escribía cuentos románticos firmaba como Mabel Cattaneo; si eran policiales, Charles Farow; si eran criollos, Segundo Sombra (hijo). Separada esa etapa me dediqué a escribir guiones de cines y documentales y, para este género yo era Carlos Monteagudo.

En el año 1948, Guardiola Plubins regresa a Bahía Blanca y comienza a dirigir el programa radial: “Desde la platea” por LU2 “que se mantuvo como cinco o seis años en el aire, siendo segundo espacio de cine de la radio bahiense” (Guardiola Plubins, 1989: 5). El diario *La Nueva Provincia* de agosto de 1948 da cuenta de ello<sup>16</sup>:

Con la transmisión de la exhibición en privado realizada ayer de la producción “Pelota de Trapo”, la audición “Desde la platea” ofreció ayer una audición especial por los micrófonos de LU2”, Radio Bahía Blanca. Tras el comentario crítico a cargo del director del espacio don José Guardiola Plubins, vertieron su opinión sobre la película varios periodistas e invitados especiales.

En la misma entrevista de la *Revista Melange* (1989), José Guardiola Plubins recuerda sus comienzos laborales con el reconocido actor Javier Rizzo:

Cuando estaba en LU2, un buen día Javier Rizzo me propuso que le escribiera un radioteatro. Lo hice y desde ese momento fue una carrera infernal, al punto que en 1954 alcancé a hacer más novelas que Juan Carlos Chiappe.

A mediados de 1948, también, realiza las adaptaciones de filmes para el formato radial:

Bajo la dirección de José Guardiola Plubins se difundió ayer por LU2 una versión radioteatralizada de la película “Dios se lo pague” que con tanto

---

1988. (...) Uno de los aspectos más destacables del *Heraldo del Cinematografista* es su condición de revista renovadora, ofreciendo a sus lectores más información que opinión. A diferencia del resto de las publicaciones especializadas, ofrece un informe sobre cada uno de los films que se estrenan semana a semana.” Mientras que la *Revista Leoplán* surge a mediados de los años '30. “La revista, dedicada a la incipiente clase media de mediados de los años '30, abarcó tres décadas de entregas, llegando a publicar 700 ediciones. Los relatos estaban ilustrados con dibujos o fotogramas de películas en donde las estrellas del cine representaban a los personajes de las historias. Un verdadero semillero de periodistas como lo fueron en su momento Enrique González Tuñón, Ignacio Coverrubias, Carlos Duelo Cavero y Adolfo R. Aviles, entre otros, alternaron su trabajo con los nuevos que dieron sus primeros pasos en el mundo de las publicaciones como Horacio de Dios, Miguel Bonasso y Sergio Rubén Calé”.

<sup>16</sup> Extracto de noticia de: *La Nueva Provincia*, Viernes 20 de Agosto de 1948.

éxito se exhibió hace poco en nuestra ciudad. Se cerró así el ciclo de cine-teatro-radial ofrecido por la audición “Desde la platea”.

Para la década del cincuenta, el periodista bahiense – bajo el nombre de Carlos Monteagudo, seudónimos que adoptaría y con el que sería reconocido en la ciudad- escribe la gran mayoría de los radioteatros que se transmiten por LU2:

Tengo en mi haber 287 títulos, todas firmadas como Carlos Monteagudo y algunas con quien luego fue mi colaboradora, Blanca Ramos, que también adoptó un seudónimo: Silvia Sagarau. Este binomio (Monteagudo-Sagarau) recorría el país junto a los actores, cosechando muchísimos éxitos.

Burgos (2005) sostiene que gracias al éxito que consiguen, tanto escritores, como actores y directores locales “lograron profesionalizarse, pues, hacían tres radioteatros diarios” (2005: 37). En la sección “Espacios destacados de la radio” en el diario local *El Atlántico* del año 1957, se puede ver la programación radial. Las tres emisoras locales - LU2 Radio Bahía Blanca, LU3 Radio Splendid y LU7 Radio General San Martín- dan cuenta de que en todas ellas había transmisiones radioteatrales. Sin embargo, en LU2 se escuchan solo dos radioteatros a las 15:17 y a las 17:02; ambos corresponden a la compañía de Lalo Harbin. En LU3 los radioteatros se emiten a las 16 y a las 18:15. El primero corresponde a la compañía de Mario Mauret y el segundo horario a la compañía de Isabel Tabarés. Solo LU7 ofrece tres radioteatros casi continuados: a las 15:15 se escucha a la compañía de Javier Rizzo, a las 16:30, a los actores porteños Celia Juárez y Amadeo Novoa y a las 17:35 el público se recrea con “Valentina de la Cruz y su compañía en la radionovela de Carlos Monteagudo y Silvia Sagarau ‘Manuela’” (El Atlántico, 1957).

Es importante destacar que hubo experiencias anteriores al radioteatro en vivo en la radioemisora que consistía en transmitir desde un escenario el texto que correspondía a una obra teatral escrita para ser representada en un ámbito radial. Este rudimentario radioteatro no tuvo ni la trascendencia ni la aceptación del público puesto que, como sostiene Armand Balsebre (1994), “la estricta ‘visualidad’ del drama teatral implicaba un fracaso comunicativo cuando la simple traslación de la escena al “espacio auditivo” impedía al radioyente ver lo que fue creado para ser visto” (2004, cap. VIII).

Con el transcurso de los años, el radioteatro crece, se desarrolla y se consolida independiente de otros géneros al crear sus propios textos. Con una técnica propia el género radial es promovido por actores, escritores y directores “desplazados de otros medios de comunicación artística. Actores sin escenarios para estrenar e intérpretes sin

contratos buscaron en esta nueva expresión un camino más generoso para sus posibilidades”. (Ferradás Campos, 1957)

### 3.2 *¿Adaptaciones, transposiciones o reescrituras?*

*Desorientado  
rota la fe, en el calvario  
de mi vida te encontré  
(El cielo en tus ojos, Di Sarli-Rufino)<sup>17</sup>*

Según Baesebre (1994) el cine mantiene una diferencia sustancial con la radiofonía ya que:

en el guión cinematográfico la función del texto escrito es la descripción verbal de la visualización de la imagen (...) en el guión radiofónico se articula una doble función: en un sentido inmediato, la descripción verbal de la sonorización del mensaje radiofónico, de la imagen sonora; en un sentido mediato, la representación escrita de la visualización del mensaje, la puesta en escena de la imagen auditiva

Por su parte, Sánchez Noriega sostiene que es innegable el vínculo entre el cine y el teatro cuando afirma que:

la traslación de textos teatrales al cine tiene un fuerte desarrollo en dos momentos de la historia del séptimo arte: en los orígenes, cuando se echa mano a pequeños cuadros escénicos, y con el advenimiento del sonoro a principios de los treinta. En esa época era frecuente en Hollywood comprar éxitos teatrales de Broadway y filmarlos casi literalmente, con resultados no del todo satisfactorios, en buena parte por la excesiva fidelidad a las obras dramáticas (2000: 46)

La adaptación, es decir el pasaje por el cual un texto cambia su formato para ser llevado a otro, puede implicar -en algunos casos- cambios sustanciales desde lo estructural hasta lo narrativo. para significar el pasaje, Sánchez Noriega retoma conceptos como *adaptar*, *trasladar* o *transponer* “para referirnos al hecho de experimentar de nuevo una obra en un lenguaje distinto a aquel en que fue creado” (2000: 47). El resultado de estos *pasajes* o *transposiciones* designa -como sostiene Wolf (2001)- “la idea de traslado, pero también la de transplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema.” (2001: 18). Este trasvase implica pérdidas estilísticas que deben ser repuestas por el texto que sobreviene, lo cual es necesario para

---

<sup>17</sup> Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=u8VQBG5S6Hc>

que el espectador advierta la fuente primaria y que perciba los rasgos que enlazan el nuevo texto con el original.

Es irrefutable que el teatro es fuente y nutriente de diferentes y nuevos modos de hacer arte, y la interrelación entre el teatro y la radio obliga a pensar y repensar la adaptación en torno a su significación.

Pero, al hablar de adaptación, nos encontramos con que existen distintos modos de nombrar el pasaje de un formato a otro, teniendo en cuenta las adecuaciones necesarias y propias que cada formato requiere.

El contacto entre la radio y el teatro que se da a partir de que la escena teatral se convierte en fuente de los textos radiales a partir de una transformación que hace que los textos sean adecuados para el radioescucha. Algunos especialistas radiales (Gallo, 1991) consideran este momento como la primera etapa del radioteatro porque aún perviven características propias del teatro, como el intervalo entre un acto y otro. Sin embargo, el radioteatro tal y como lo conoceremos, llega recién cuando aparecen las obras de teatro adaptadas para el espacio radial.

### **3.3 De la radio al teatro:**

*...y pensar que te adoraba tiernamente  
que a tu lado como nunca me sentí  
y por esas cosas raras de la vida  
sin el beso de tu boca yo me vi  
(Que nadie sepa mi sufrir, Margal)<sup>18</sup>*

Es posible pensar la idea de un texto que nace de otro como en el caso de las obras de teatro adaptadas para la radio, y más aun en el caso del teatro que nace de la transposición del radioteatro. Este es el momento en que los radioteatros se adaptan para subir a escena. Durante los años que Guardiola trabaja para las radios locales, solo algunas de sus obras son elegidas para llevar a escena y presentarse en los teatros de la ciudad y de la zona. “Porque -como recuerda Leonor Rizzo la entrevista que le realizara para este trabajo - ir a la zona era también un festejo...”

Leonor Rizzo: mirá, a veces en los teatros, según dónde, en Pringles, en Darregueira era en un teatro también, en muchos lugares había teatro, pero en muchos otros estaban esos galpones que juntaban trigo...no sé...en el medio del campo...se armaba un escenario ahí a la hora que llegábamos,

---

<sup>18</sup> Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Gpu70aCF1Qg>

venían con el sulki muchos, y se traían sillas, y algunos hasta estufa traían para calentarse no sé de dónde y ahí se armaba toda la obra.

De igual manera que los escritores porteños, el periodista bahiense realiza las transposiciones de los radioteatros para el formato teatral, tal y como recuerda la hija del actor Javier Rizzo:

A.L.: ¿ustedes hacían el radioteatro y después con ese mismo radioteatro iban al teatro, a la zona?

Leonor Rizzo: No todas las novelas, había una principal que se iba al teatro. Después las otras duraban escaso mes, menos algunas...muy lentas. Iniciábamos los viajes luego de transmitir la novela de la tarde -porque no se grababa-y volvíamos a la noche. (...). Los fines de semana, como no había transmisión, podíamos ir a lugares más alejados.

Como menciona la actriz local, solo había una obra principal que iba al escenario y ese texto se analizaba detalladamente tanto por Javier Rizzo como por el autor: “Guardiola nos visitaba con frecuencia y revisaba los textos con mi papá”, recuerda Leonor.

A propósito de la elección de obras para llevar a escena, los radioteatros seleccionados *Manuela (1952)*, *Yo nací con una cruz (1959)*, *La angustia de vivir (1959)* y *El regreso de Manuela (1963)* son algunos de los textos radiales que el periodista adapta para presentar en escenarios bahienses y en localidades cercanas. Resulta evidente que, para que sea factible poner en escena una obra que proviene del radioteatro, hay que modificarla, y en este sentido es que los textos sufren distintos niveles de adaptación. El primero de esos niveles es el formal, el segundo corresponde a la línea argumental y el tercero, atañe a los personajes.

### **3.4 Los niveles de adaptación.**

#### **a) De la forma:**

Mientras que el teatro es vivido como una experiencia que sucede en un aquí y un ahora y en presencia de un espectador, el radioteatro es sonido, palabra convertida en acción. El teatro propone una experiencia compartida, la radio no necesita la presencialidad, es una experiencia en ausencia de los cuerpos. El primer elemento característico del radioteatro es la palabra, “el ritmo, su pilar indispensable, y los ruidos, elementos complementarios susceptibles de crear valores expresivos, la música, un valor integrante estrechamente coherente con el desarrollo del drama” (Balsebre, 1994). Por esto, la voz, la memorización de guiones y la declamación son las claves para aprender

los textos. De modo que, asegura Gotlip (2001), “precisamente, la manera de aprender los textos radioteatrales era imitando, escuchando otras interpretaciones, leyendo en voz alta.” (2001: 17). Si bien existe un texto escrito, los actores no se ajustan totalmente al mismo porque las improvisaciones son comunes e inherentes al género.

El segundo elemento que caracteriza al género radial es la publicación por entregas; prosiguiendo con la tradición del folletín o la *novela semanal* que “aparece los lunes con una obra completa e interesante de los mejores escritores argentinos” (Saccomanno y Wolf, 1972: 97); en el caso de las radionovelas se trata de radioemisiones diarias. Los radioteatros se extienden entre veinticinco y treinta días. Cada radioteatro narra una historia separada por capítulos y su emisión es de media hora; mientras que la obra teatral debe comprimir todo el relato argumental del radioteatro para poder ser visto en una o dos horas.

El tercer elemento característico del radioteatro es el relator; “el radioteatro se dotó de un ‘tercer hombre’, un personaje suplementario ajeno a la intriga que se representaba, cuyo monólogo, facilitaba la comprensión del relato: el narrador” (Baesebre, 2004), en Argentina, se lo reconoce como *relator*. Este personaje está dentro y fuera de la historia que se narra, pero conoce todos los pensamientos y sentimientos de los personajes. En las obras seleccionadas del periodista bahiense *Manuela* (1952)<sup>19</sup>, *Yo*

---

<sup>19</sup> *Manuela* (1952) es la historia de una gallega, huérfana que llega a la Argentina en busca de su tío Manuel, único familiar vivo. Una vez que descendiendo del barco, la primera persona con la que se cruza y a quien le pide ayuda es a Pancho, un porteño oportunista quien rápidamente se convierte en su amigo, luego en su novio y finalmente en su esposo. El primer trabajo que Manuela encuentra en Buenos Aires es como cocinera en casa del Doctor Ricardo y poco después lo hace Pancho como chofer. La pareja trabaja algunos años con el doctor hasta que Pancho logra ascender laboral y económicamente y Manuela deja de trabajar para otros, para dedicarse a la crianza de sus dos hijas, Lola y Soledad, y ser una orgullosa “ama de casa”.

*nací con una cruz* (1959)<sup>20</sup>, *La angustia de vivir* (1959)<sup>21</sup> y *El regreso de Manuela*<sup>22</sup>, se observa que el relator cumple tres tipos de funciones.

Por un lado, el relator articula como nexo entre un capítulo y otro, ordena y organiza el relato para el oyente. Lo interesante de estos pasajes es que el relator habla en primera persona del plural, incorporando de esta manera a un otro que está fuera de la escena, mostrando que sabe y conoce todo lo que sucede en el texto, los planes y pensamientos de todos los personajes. Con sus palabras advierte al público que algo va a suceder como se observa en este fragmento de *La angustia de vivir*, cuando el relator presagia al oyente que pronto sucederá algo, esto es el encuentro de María y Gonzalo, su ex novio que la extorsionará y hará que se desencadenen una serie de infortunios que romperán la idílica familia de María:

Relator: Es sencillo prometer cuando todo nos sonrío, pero algo ha sucedido ya. Ellos no lo saben. María ha comenzado a presentirlo...Marcelo ni siquiera eso, por eso promete...porque no sabe que muy pronto...vendrán a reclamarle su promesa...quizás mañana... ¡mañana mismo! ¿Podrá él mantener lo prometido? El destino está marcado...y ellos van ciegos a su encuentro y ¡no lo saben! (cap.1, pág.10)<sup>23</sup>

Por otro lado, el relator actúa como comentador general de lo que sucede en la escena, a modo de organizador de la historia para que el oyente pueda mantener la atención, como sucede en el siguiente pasaje de *Yo nací con una cruz* donde el capitán

---

<sup>20</sup> *Yo nací con una cruz* (1959) es la historia de Cristina joven huérfana y adinerada, que se casa con Adolfo un cínico malviviente cuando éste se entera de su herencia. Una vez casados, Adolfo comienza a maltratar a Cristina, física y verbalmente y a malgastar toda su dinero hasta dejarla, en la calle, ciega (producto de una discusión con Adolfo) con una hija recién nacida y en la pobreza total. Sin embargo, el capitán Lussac, un amigo fiel, junto a unos antiguos ayudantes de su padre, salvan a la joven madre de todas estas desgracias.

<sup>19</sup> *La angustia de vivir* (1959) cuenta la desgracia de María Cristina, una joven de origen humilde que se casa con Marcelo, un abogado que pertenece a la clase alta. El matrimonio tiene una hija llamada Francisca a quien María cuida con devoción. Hasta que un día aparece Gonzalo, un antiguo novio, que comienza a extorsionarla con mostrar unas cartas a su marido sobre su relación si no le entrega una suma de dinero. María, hostigada y asustada por este malviviente se ve envuelta en una serie de situaciones que la llevan hasta el límite de querer la muerte de este sujeto. Un día, Gonzalo aparece muerto y María Cristina cree que es ella la autora del crimen quien, producto de una discusión, cree asesinar a Gonzalo. Por este supuesto delito María Cristina va a prisión. Luego de 17 años presa vuelve a su casa con el único afán de recuperar a su hija a quien no ve desde aquel momento, pero cuando llega a su antigua casa se emplea como sirvienta porque nadie, salvo su chofer, la reconoce.

<sup>21</sup> *El regreso de Manuela* (1963) es casi igual a *Manuela*, excepto por algunos pasajes que no están en el primer radioteatro y el final, en el que una de las hijas de Manuela y Pancho, Lola, se va de su casa por una discusión con su madre.

<sup>22</sup> Todas los fragmentos de citas extraídas de los radioteatro y de las obras teatrales son copia fiel del texto original, de allí los errores sintácticos, la ausencia de signos y la falta de puntuación.



Gustavo Lussac y Adolfo -enemigos desde el comienzo de la obra- discuten porque Adolfo Acosta intenta robarle a Lussac. En el momento en que Adolfo está desamarrando la goleta para huir el capitán lo descubre, comienzan a discutir y a forcejear:

Relator: los dos hombres luchaban sin darse tregua. Se habían estrechado en un abrazo mortal, y en un brusco movimiento arrojaron la lámpara de kerosene que estaba sobre el escritorio, la que al hacerse pedazos contra el suelo hizo brotar un pequeño incendio de rojas lenguas de fuego. Una espesa cortina de humo denso enceguecía a los dos luchadores, mientras las llamas comenzaban a crepitar a su alrededor y que se habían hecho presa de los muebles y paredes de la cámara... (cap1, pág. 7)

El relator emite juicios de valor sobre las acciones de los personajes, sobre sus conductas, tanto cuando las considera apropiadas como inapropiadas, tal y como se observa en *Yo nací con una cruz*, en el que nuevamente Lussac y Acosta discuten por Cristina luego de que Adolfo huyera y se llevara consigo a la joven para casarse con ella. Con Cristina alejada de todos y encerrada en una casa, Adolfo vuelve para reclamar la herencia de la joven: una mansión y el dinero su padre fallecido. En ese momento, Acosta se encuentra con Lussac quien, en aras de hacer justicia intenta matar a Adolfo; sin embargo, la actitud y las palabras del malviviente expresadas por el relator hacen que el capitán Lussac desista:

Relator: - Una expresión de cobarde desesperación tenía el rostro siempre impassible de Adolfo Acosta, que vio cómo la mano armada de Lussac descendía hacia su cuerpo. Con las fuerzas que le daba su desesperación luchaba por desarmar a su rival, hasta que sus palabras, lograron el milagro. El capitán Lussac detuvo la justicia de su mano. Adolfo comprendió que debía aprovechar aquel instante de duda... (cap.6, p. 5)

Con la protagonista, el relator funciona de otra manera. En algunas ocasiones, con sus palabras intenta entender a la mujer, sus reacciones, sus angustias y miedos como se ve en este pasaje de *Manuela* en el que este parece comprender el dolor que siente la mujer por el desprecio de su hija Lola quien, avergonzada por la condición social y económica de su madre y su familia, evita estar presente en el cumpleaños de Manuela:

Relator: Pero la risa de Manuela era solo un manto con el que quería cubrir su angustia interior...No quería que Pancho se diera cuenta de lo que ocurría en aquella casa y sacando fuerzas de flaqueza, la dulce galleguita, se mostró alegre y jovial, en tanto en la calle... (cap. 39, pp. 5-6)

Sobre todo, se observa que el relator tiene una mirada inquisitoria con el rol femenino principal; esto es observable a través de los parlamentos compartidos con otros personajes masculinos y también con otras mujeres. En *La angustia de vivir*, cuestiona

las actitudes y acciones consideradas inapropiadas socialmente a través de la voz de Marcelo, esposo de María. Es en este personaje que el relator encuentra la oportunidad de poner palabras a sus sentimientos y a la supuesta *rebeldía* que lo incita violentamente contra la mujer:

Relator: Marcelo no sabe qué pasa por su cabeza...pero siente una sensación de rebeldía que lo predispone contra María...Todo lo que sabe es incoherente...pero cada palabra abre una herida (cap.5, p. 5)

Además, esta mirada persecutoria que tienen algunas mujeres sobre el personaje femenino principal también se observa a través del relator, quien permite ver la opinión de estas sobre sus congéneres. El acecho de hombres y de mujeres que pertenecen a la clase alta, se “reconoce como parte de un sistema de dominación” (Crenshaw, 1991), tema que se abordará en las páginas siguientes a partir de la perspectiva de autoras especializadas:

Relator: No es fácil engañar a Estela. La mujer presiente la mentira en la palidez que cubre el rostro de María, en sus manos que se oprimen entre sí nerviosamente, en sus ojos que se han perdido distantes, tras algún pensamiento no muy claro (*La angustia de vivir* cap. 2, p. 3)

De modo que el relator, personaje sin nombre, tiene distintas funciones dentro del texto: piensa, describe, anticipa e interpreta hechos, momentos y situaciones propias de los personajes. Sin embargo, al llevar el radioteatro a la escena teatral este personaje, elemento preponderante y distintivo desaparece.

### ***b) Del argumento:***

Es necesario considerar, como lo venimos registrando, que el texto radial sufre una serie de transformaciones que lo convierten en otro texto, como afirma Juan Camotti en la entrevista que le realiza Patricia Slukich (2016)

el pasaje de un texto dramático a la adaptación escénica puede darse de diversos modos: por una simple traslación -o transposición- de los contenidos narrativos a los contenidos dramáticos, o a través operaciones dramáticas que implican cierta negociación entre el autor y quienes han de llevarlo a escena: montaje, reorganización del relato, supresión o adición de personajes, distinta concentración o puntuación dramática, etc. (Camotti 2016: 34)

Dubatti (2008a) sostiene que “el rasgo que define las reescrituras dramáticas es la relación entre un texto-fuente X y un texto distinto” (2008: 11). De este modo, al considerar el pasaje de los radioteatros a la escena teatral es necesario comprender que el

texto radial sufre modificaciones para su adaptación<sup>24</sup>. Si consideramos al radioteatro como TF de la versión teatral desde lo argumental, también hay algunas variaciones entre los radioteatros y sus respectivas representaciones teatrales. La reorganización del texto u omisión de escenas y personajes es necesaria para poder llevar adelante la escena teatral. Obligados por la dimensión temporal, los radioteatros deben ser adaptados para que aún quitando escenas y reubicando los parlamentos de algunos personajes, la obra mantenga “relevancia simbólica (...) es decir la materia de la que habla, el QUÉ” (Dubatti, 2009:84), lo que motiva al espectador para ver una obra que ya conoce. Como recuerda Etelvina<sup>25</sup>, oyente de los radioteatros y espectadora de esas obras teatrales bahienses, en una entrevista que le realizara para esta investigación:

Etelvina: Pero a la gente por ahí no le interesaba tanto...pero lo de acá... local sí, siempre...y después esa misma novela hacían la actuación en el Rossini, por lo general era en el Rossini acá en Bahía, pero a nosotros nos encantaba, como no conocíamos otra cosa...era una maravilla cómo actuaban... ¿no?

El pasaje de un género a otro, además de la eliminación del relator, implica otras modificaciones a partir de las cuales se puede decir que estamos frente a la reescritura textual. Según Dubatti (2008a):

Hablamos de reescritura (entre ellas la versión teatral) cuando se escribe a partir de/sobre una escritura anterior, aprovechando su entidad poética preexistente. Lo que permite distinguir la versión/adaptación de otras formas de reescritura (intertextos, palimpsestos, continuaciones, historias anteriores de un personaje, citas, plagios, etc.) es la presencia y alteración (en diferentes grados de calidad y cantidad) de la entidad del texto fuente en la versión teatral en todos sus niveles poéticos: temático (análisis de la fábula), morfológico (análisis de la trama) sintáctico (análisis de la estructura de la acción), textual (análisis lingüístico), matrices de teatralidad (análisis de los aspectos verbales y no verbales del acontecimiento escénico) y semántico (análisis del significado y el sentido).

La adaptación de un género a otro en los textos de Guardiola Plubins, experimenta diferentes modificaciones: a nivel morfológico y a nivel textual, especialmente en el tratamiento de los personajes.

---

<sup>24</sup> En la escritura de esta tesina y al abordar la adaptación teatral decidimos seguir los estudios de Jorge Dubatti quien, para hablar de reescritura, establece la abreviatura TF para el texto fuente y VT para la versión teatral.

<sup>25</sup> Etelvina de 88 años es una radioyente de los radioteatros y espectadora de las obras teatrales. La mencionamos, justamente, por ser memoria viviente y haber participado de ambas experiencias: el radioteatro y la versión teatral.

En ocasiones, la reescritura se evidencia y explicita desde el título, ya sea porque “mantiene el título del texto fuente combinado con un subtítulo nuevo” (Dubatti, 2008) y se agrega “versión teatral” como en el caso del radioteatro de *Yo nací con una cruz* y *Yo nací con una cruz. Versión teatral de la radionovela homónima de Alejandra Lamadrid*; o bien, porque se trata del mismo título, pero con una leve modificación como en el caso del texto fuente de Guardiola *Manuela, El regreso de Manuela* y la versión teatral *Obra de teatro de El regreso de Manuela*, teniendo en cuenta que el texto fuente es el radioteatro *Manuela* y las otras, sus reescrituras.

Desde el punto de vista morfológico, los radioteatros seleccionados tienen algunas alteraciones que consideramos necesarias para su puesta en escena. Es el caso del TF y la VT *Yo nací con una cruz*, el texto fuente comienza en el capítulo 1 con palabras del relator narrando que dos hombres -Gustavo Lussac y Adolfo Acosta- están trabajando en un barco:

Relator: ...Dos hombres sobre su estrecha cubierta, uno en el comando de timón y otro aparejando unos cabos, formaban su tripulación. El primero era el dueño de la embarcación: joven, delgado, rostro bronceado de ojos claros que miraban con recelo a los juncos y esquifes que pasaban a su lado. El otro era un joven alto de tez morena, de mirada suspicaz que no dejaba de observar de soslayo al piloto, mientras realizaba su labor. Y fue él quien dejó caer las primeras palabras rompiendo aquel silencio empapado de agua y sal.

Rápidamente se percibe que estos dos personajes, Acosta y Lussac, serán enemigos durante toda la obra y lucharán por Cristina: el primero, por sacarle todo el dinero posible; el segundo, será su fiel compañero y amigo salvador. La VT homónima no tiene el mismo inicio que el TF. La VT comienza con Andrés y Cristina -padre e hija- reunidos y viviendo juntos, luego de que un fatídico naufragio los separara por casi veinte años y momentos antes de que asesinaran a Andrés, padre de Cristina como se puede leer en el fragmento del acto primero escena 1 que se transcribe a continuación. Aquí se puede ver que Don Andrés, gravemente herido, vuelve a su casa y muere antes de poder confesar que Adolfo Acosta es su asesino:

Julio: (inclinándose sobre el cuerpo del herido) Don Andrés?... (agitado)  
¿Qué fue? ¿qué ha pasado?...

Cristina: (...) ¡Sangre!... ¡tiene sangre!... ¡sangre!... ¡sangre!... (llora desesperada). ¡Papá!... ¡papá! ... ¡qué te han hecho!... (...) Papá ¿quién te hizo esto?...

Andrés: (...) ¡El destino, hija!... el destino que esta vez se disfrazó de asesino...quiero que sepas su nombre...porque eso te ayudará...a...

Cristina: ¿quién fue el canalla?... quién fue el miserable!...

Andrés: (en su último aliento) Fue... Fue (inclina la cabeza ha muerto)  
(...)

Cristina: ¡Quiero su nombre, padre...! ¿Quién fue?... ¡dímelo por favor!... quiero saberlo!... (pausa) ¡padre!... No me escuchas?... (pausa) ¿por qué no me contestas?... (le suelta las manos y estas caen a lo largo del cuerpo de Andrés

(Acto1, cuadro1)

El TF *La angustia de vivir* también muestra diferencias con su VT: mientras el radioteatro comienza con la descripción de la tranquila vida matrimonial de Marcelo y María, felizmente casados, en un hogar tranquilo con su pequeña María Cristina sin la mínima sospecha que en los primeros momentos del radioteatro aparece Gonzalo, ex novio de María y responsable de las desgracias que vivirá la protagonista (ser encarcelada durante 17 años por un crimen que no comete), la VT comienza con Cristina encarcelada y con Estela y Rafael -hermana y cuñado de Marcelo- hablando acerca de su vida amorosa:

Rafael: Sin embargo, ¿sabes qué pienso?... (se acerca misterioso) que existe una mujer!

Estela: ¡Mujeres hay muchas! Según el último censo...

Rafael: Te estoy hablando de una mujer... una mujer en la vida de Marcelo...

Estela: ¡No sabes lo que estás diciendo!

Rafael: ¿Por qué no?... ¿nunca pensaste en la posibilidad de que volviera a casarse?

Estela: ¿Marcelo...? Pero si María todavía vive:

Rafael: hoy día el divorcio no es nada extraño y menos en estas condiciones en que están Marcelo y María, separados desde hace 17 años.

(Acto 1, escena 1)

Los radioteatros *Manuela (1952)* y *El regreso de Manuela (1963)* pueden considerarse como adaptaciones uno del otro. Si bien ambos comparten los núcleos principales del argumento, *El regreso de Manuela* tiene algunas variaciones respecto del primero, como el episodio en el que Manuela tiene actitudes completamente diferentes con Pancho y otro episodio es un pasaje al final con Lola<sup>26</sup>, una de las hijas de Manuela<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> En el radioteatro *El regreso de Manuela*, hay un pasaje que no está en el radioteatro *Manuela*. Se trata de un pasaje en el que el matrimonio comienza a tener actitudes de violencia verbal el uno hacia el otro. Mientras que su relación siempre fue de compañerismo, amor y respeto, en este capítulo 44 Manuela se vuelve agresiva y desconfiada con su marido y para Pancho su esposa se torna una déspota. Sin embargo, esta situación no se extiende más allá de este y se resuelve apelando a una pesadilla de Manuela.

<sup>27</sup> Otro momento que difiere entre ambos radioteatros es luego de que Pancho echara de su casa a Lola por maltratar a Manuela, la joven empieza un camino errante entre sus amistades para encontrar un lugar donde vivir. Este pasaje está solo en *El regreso de Manuela* y se resuelve luego de que la joven le pide perdón a su madre.

Se considera que esta versión radioteatral, es una adaptación porque “a partir de un texto fuente se construye otro texto que reconoce la existencia del primero.” (Argüello Pitt, 2016: 5b). Este reconocimiento atañe al título, los personajes, la estructura e incluso el argumento. Sin embargo, al examinar, detalladamente, la VT comprendemos que es la adaptación teatral del radioteatro homónimo y no de *Manuela*.

Entre el radioteatro estrenado en 1952 y su VT, estrenada en el '63, también se observan cambios. Los primeros capítulos de los TF *Manuela* y *El regreso de Manuela* muestran un personaje sumido en la tristeza y desolación por la pérdida de su padre y porque debe abandonar su hogar en búsqueda de su último familiar con vida<sup>28</sup>. Esto se observa en el comienzo del capítulo 1 del TF en el que Manuela, entre rezos a Dios, decide comenzar una nueva vida en Argentina:

Manuela. (sollozando) ¡Padre mío!... Padre... ¿Por qué me ha dejado sola?... ¿Por qué me lo has llevado, Dios mío, si era lo único que tenía?...  
(...)

Relator: Y Manuela se quedó muy sola entre las blancas paredes de su humilde casita. Así pasaron varios meses. El pueblo, solidario con el dolor de la joven, trataba de hacerle olvidar (...)

Manuela: (...) Mi tío Manuel me quiere mucho y con él estaré bien, dicen que a la Argentina van muchos españoles... (DECIDIDA) ¡Pero claro! Eso es lo que tengo que hacer... ¡irme a la Argentina! (...)

¡Galicia patria mía!... ¡cuánto me cuesta alejarme de ti!... ¡Te dejo todos mis recuerdos... los recuerdos de mis padres y de mi niñez! ¡Te voy a recordar siempre, Galicia mía! Galicia mía... (LLORANDO) ¡Adiós Galicia... para siempre, adiós!

(Cap.1, pág 2-3)

La versión teatral de *El regreso de Manuela* (1963) tiene un tono más jocosos y esperanzador, porque la escena comienza con el viaje de Manuela hacia Argentina en busca de un nuevo hogar, una nueva vida. La didascalía menciona un decorado que simula una embarcación en altamar y en esta escena aparecen un marinero y Manuela, quienes conversan sobre la alegría que ha mostrado la “galleguita” durante el viaje:

**DECORADO: CUBIERTA DE UN BARCO**

**ACCIÓN: DURANTE EL DÍA.** Al levantarse el telón dos o tres hamacas en la cubierta y aparece por lateral derecho un oficial de la marina.

**OFICIAL (ESTÁ PROVISTO DE UNOS LARGAVISTAS.** Cruza la escena hasta la mitad y con los largavistas simula mirar el panorama marino hacia el lateral derecho)

**CAJAS-SIRENA DE BARCO**

---

<sup>28</sup>Utilizamos la expresión “capítulos” para hablar de las radioemisiones ya que es el término empleado por el autor.

MANUELA: (...) (REPARANDO EN EL OFICIAL QUE ESTÁ DE ESPALDAS) Oiga, señor botonudo! (ACERCANDOSE) ¡Señor marinero!... ¡Señor contraмаestre!...  
(...) ¿Y nosotros cuándo llegaremos a Buenos Aires?  
OFICIAL: ¡ya nos falta poco! Estamos navegando por el Río de la Plata... lo que me extraña es verla sola a usted... cada vez que está en cubierta la rodean las mozas y los mozos del pasaje. ¡Ha sido Ud. la alegría de esta travesía, Manuela!

Si bien podría pensarse que *Manuela* (1952) y *El regreso de Manuela* (1963) son la misma obra, es necesario mencionar que cuando hablamos de VT nos referimos a la versión teatral de *El regreso de Manuela* (1963) y no al radioteatro *Manuela* (1952). En estos casos, pareciera que los TF y la VT son exactamente iguales porque mantienen nombre, personajes, argumentos y porque comparten “la materia de la que habla” (Dubatti: 2009). Pero, para comprender la VT es necesario conocer el TF, porque al contraponer las VT de *Manuela*, *El regreso de Manuela*, *La angustia de vivir* y *Yo nací con una cruz* con sus TF, se observa que las obras de teatro se convierten en textos con pocas diferencias. Las variaciones evidenciadas en los inicios de las versiones teatrales hacen necesaria la reorganización de algunos pasajes del texto teatral, sin que esto modifique la relevancia simbólica del mismo como la omisión, la presencia o ausencia de algunos personajes con sus discursos. Tal es el caso del TF *La angustia de vivir* (1959) cuya VT omite una serie de sucesos que se dan en el radioteatro, por ejemplo: las discusiones entre Estela y Rafael, cuñados de María, o los encuentros entre María y Gonzalo, su exnovio y chantajista. El texto teatral de este radioteatro comienza con Rafael comentando con su esposa que María hace ya diecisiete años que está en prisión; la VT de este radioteatro comienza en los momentos previos en que la desventurada María sale de la cárcel y vuelve a su casa. Esta diferencia presente entre el radioteatro y la obra de teatro hace que lo que en el TF sucede durante los primeros diez capítulos, en la escena teatral se relate rápidamente, para poner en antecedente al espectador. De esta manera, la versión teatral solo se centra en el conflicto entre María y Marcelo y en los crímenes que -supuestamente- ella ha cometido. En el siguiente fragmento los hermanos, Estela y Marcelo, discuten. Ella le reprocha que inculque en su hija el desprecio hacia la clase baja:

Estela - ¡Porque creas tener una amarga experiencia, no podés alentar en el corazón de tu hija esos sentimientos...no es justo!  
Marcelo- ¿Y qué es justo? ¿Fue justo, acaso, que yo sacara a María de la pobreza en que vivía... de la miseria que siempre la había rodeado, para colmarla de vestidos, de joyas... y de amor? ¿Fue justo que me pagara

todo con su traición?... ¿Que me engañara y llegara hasta el horrible crimen que cometió?

Por su parte, el radioteatro *Yo nací con una cruz* (1959) muestra que las malas decisiones tomadas por Cristina, como huir del internado, casarse y quedar embarazada del despreciable Adolfo, tienen consecuencias negativas. Esto se observa en parte del capítulo diez en el que Cristina, privada de su vista, le ruega a su esposo cariño y atención mientras este la desprecia:

Relator: Cristina aguardó durante todo el día que Adolfo se acercara a su lado (...)

Cristina: ¡No ha salido en todo el día de su habitación!... y no me atrevo a ir a en su busca!... (...)

SALA-PUERTA

Adolfo: (pasos)

Cristina: (anhelante) ¡Es él! (Llama) ¡Adolfo! ... ¡Adolfo!

Adolfo: (segundo plano) ¿qué querés?

Cristina: ¿Te vas?

Adolfo: ¡si me voy!... ¿qué hay con eso?

Cristina: Escuchame Adolfo... ¿Dónde estás? dame tu mano... (pasos) ¡Así!

Adolfo: ¡Suéltame la mano! ... y ¡déjame pasar!... (La empuja) ¡ya estoy cansada de tus estupideces! (Pasos)

SALA-PORTAZO

Cristina: ¡me ha rechazado otra vez!... (Solloza) Será posible que no me quiera un poco? (Desesperada) ¿Será posible? (Solloza) Adolfo...te necesito tanto...¡tanto!...¡tanto!...Dios...haz que recupere la luz de mis ojos... ¡necesito más que nunca poder ver!...Tengo que ver su rostro!

(Cap. 10, pág. 9)

La VT *Yo nací con una cruz* (1959), además de las omisiones de escenas -como el momento en que Don Andrés conoce a Silvia quien trabajará luego a su servicio-, pone el foco en los conflictos entre el matrimonio de Cristina y Adolfo, en las ofensas y atropellos de este hacia su esposa o en el conflicto entre Cristina y Leticia, amante de Adolfo.

Los textos fuentes y las versiones teatrales -desde el punto de vista textual- evidencian cambios en la presencia y ausencia de personajes, como así también, en sus parlamentos. Esto se observa en el siguiente fragmento de *Yo nací con una cruz* (1959) en el que se transcribe el reencuentro entre Cristina y Adolfo, luego del incendio que provoca la ceguera de la joven mujer y el comienzo de una serie de desgracias que sufrirá el personaje femenino principal. Tanto en el TF como en la VT, Adolfo y Cristina se muestran muy enamorados en su reencuentro y aseguran que, a pesar del tiempo que



permanecieron distanciados, ninguno ha olvidado al otro. En la escena amorosa del texto radioteatral Cristina está sola y triste hablando con su perro cuando aparece Adolfo:

CONTROL-PERRO-EFECTO DE CALLE

Cristina: ¿Qué pasa Leal? ¿Acaso a ti también te asustan los ruidos de la calle? (...) Me inquietan los murmullos de su gente...sus risas...la velocidad de sus automóviles (...)

Adolfo: (Bajo) (Quedo) Cristina...amor mío!...

Cristina: (Temblando y feliz) ¡Adolfo! ... Adolfo de mi vida...

(...)

Adolfo: ¡Amor mío! ... al fin...¡al fin, otra vez juntos!...

Cristina: (Llora) ¡Cuanto te he esperado, Adolfo!

(...)

Cristina: (...) ¡cuéntame, Adolfo...dime algo...quiero escuchar tu voz!...

Adolfo: ¡no tengo palabras para decirte lo que siento en este momento!... tú puedes dudar de cuánto te diga... ¡te he extrañado tanto Cristina! ¡He soñado tantas veces con este momento!... (Pausa) pero... ¡no dice nada!...Yo también quiero escuchar tu voz.

(cap.4, pág. 4)

Mientras que este mismo episodio en la VT tiene diferencias. Los personajes dicen:

Adolfo: (Aparece por lateral izquierdo y mira con recelo para todos partes)

Cristina: (Suspira) ¿para qué todo ya? ... ¿para qué todo?...

Adolfo: (Se acerca a Cristina) ¡Cristina...! ¿Hace falta que te diga mi nombre para que me reconozcas?

Cristina: (Incrédula y feliz) ¡Adolfo... Adolfo!... (se levanta y extiende los brazos temblorosos) Adolfo!...

Adolfo: (Abrazandola) Cristina... (La besa)

Cristina: (Llora de emoción) Pero...pero ¿eres tú? ... realmente eres tú ... No...no puede ser!... Es uno de mis tantos sueños...no puede ser posible tanta dicha...tanta felicidad!...

Adolfo: ¡no es un sueño!... No sientes mis brazos?... No escuchas mi voz?

Cristina: (Trémula) Adolfo!... y yo...que te creía perdido para siempre!...(le acaricia la cara con las dos manos) Si...si... ¡eres tú!... ¡Eres tú!... ¡Mi Adolfo!... ¡Mi siempre querido Adolfo! Abrázame fuerte...más.

(Acto 1, cuadro 2)

Si bien en los dos fragmentos está presente el reconocimiento del enamorado a través de la voz, las escenas y los parlamentos en uno y otro son diferentes: en el TF ella dice “cuánto te he esperado”, “dime algo... quiero escuchar tu voz” y él le responde: “¡no tengo palabras para decirte lo que siento en este momento!... tú puedes dudar de cuánto te diga...te he extrañado tanto”; en la VT él se acerca a ella y dice: “¡Cristina...! ¿Hace falta que te diga mi nombre para que me reconozcas?”, luego la besa y Cristina acota: “Pero...pero ¿eres tú?... realmente eres tú...No... ¡no puede ser!... Es uno de mis tantos sueños...”. Pareciera que en la VT y con las palabras “hace falta que te diga mi nombre...”, hay un doble juego de reconocimiento: por un lado, inmanente a la obra, entre Cristina y Adolfo y por otro, hacia afuera del texto, entre el público y los personajes.

Esto hace que se reafirme la idea de que la trama de la VT puede ser modificada con rupturas temporales puesto que el público conoce tanto el argumento como la trama del TF; tampoco se puede perder de vista que estos cambios y omisiones entre los TF y las VT las realiza el propio autor de los radioteatros, de modo que pareciera que no son casuales las decisiones que toma al momento de elegir dónde poner el foco tanto en los radioteatros como en las versiones teatrales.

El TF y la VT de *La angustia de vivir* (1959) comparten la escena en que María vuelve a su casa luego de permanecer en prisión. Se advierte una modificación en el pasaje de la versión teatral. En el TF, María, luego de comprar un vestido para sentirse acorde a la condición social a la que pertenecía, se cruza con Marcelo, su esposo, en la puerta de su antigua casa, quien no solo no la reconoce, sino que la confunde con la nueva sirvienta:

Marcelo: Señora...

María: yo...yo...

Marcelo: Venía usted por el aviso, verdad?... ¡Menos mal! Mi hermana la atenderá...pase y llame en la otra puerta...(PASOS)

María: (QUEDO) Marcelo...

Relator: María se queda clavada sobre la vereda. Ve a Marcelo subir en su automóvil y partir velozmente. Y con una angustia nueva...se repite...

María: No me reconoció...ni me reconoció...yo lo hubiera adivinado entre mil rostros distintos.

(Cap. 9, pág.7)

Mientras que, en la VT, luego de que María sale de prisión se acerca hasta su casa, la primera persona con la que se cruza es Juan, su fiel sirviente quien la reconoce rápidamente, al punto que le demuestra alegría por su regreso:

María: Juan! ¿Es usted, es Juan verdad?

Juan: Si...

María: ¿No me reconoce?... ¿Tanto he cambiado, Juan?

Juan: yo no sé...pero...de pronto es posible que usted sea... la señora...

¡María!

María: Sí, Juan...

María: Qué bueno es volver a ver rostros amigos

Juan: ¡Qué contento estoy de verla!

(Acto 1, esc. 1)

Esta variación entre el TF y la VT pone en evidencia dos cuestiones: por un lado, lo relativo a lo argumental y por otro, con la cuestión de clase. Lo argumental se refiere al desconocimiento de Marcelo hacia María en contraposición con el reconocimiento del chofer, Juan, en la VT. Este desaire del esposo revela una relación de subordinación de

la mujer respecto del hombre. Es necesario no perder de vista esta situación ya que María responde a un imaginario de mujer propio de la década del cincuenta, como también el reconocimiento de Juan hacia María pone al descubierto la condición de clases. Ambos aspectos en torno al género y a la complejidad del entramado social serán abordados en las páginas siguientes.

*c) De los personajes:*

Los parlamentos de los personajes tienen diferencias casi imperceptibles. Estos cambios se dan en las versiones teatrales de la mayoría de los personajes, salvo en el femenino protagónico que mantiene sus parlamentos idénticos. En la escena siguiente participan María y el matrimonio de Estela y Rafael, cuñados de María:

Rafael: (Se atraganta) ¡María! (Ruido de vaso que cae)  
Estela: Rafael, ¿qué has hecho?  
(...)  
Rafael: (Alto) querés explicarme Estela...  
Estela: Shhh...esperá  
Rafael: (Quedo) querés explicarme todo esto?... ¿era María no?  
Estela: sí...es María...  
Rafael: (Alto) Pero...(Quedo) Pero cómo está aquí...  
Estela: Me lo pidió...  
Rafael: ¿y de mucama?...  
Estela: Ella lo quiso así...  
Rafael: ¡María!... ¡qué alegría verla!  
María: ¿Cómo está usted señor Rafael?  
Rafael: ¿Señor Rafael?... no María... o es que se ha olvidado ya en sus cartas me decía “he llegado a quererlo como a un hermano” y los hermanos se llaman simplemente Rafael...o María...  
Estela: por dios...que puede volver Marcelo...  
María: Sí... es mejor que recoja los vidrios y limpie el suelo...  
Rafael: No, María...levántese...  
María: ¡No, señor Rafael...aquí yo soy la mucama!  
Rafael: ¡Levántese...se lo ruego!  
María: ¡Debo hacerlo!  
(...)  
Estela: ¡Ah, Rafael...lo querés complicar todo! Si llegara a entrar Marcelo...  
(...)  
María: No...ella no lo quería...fui yo quien tuvo que rogar...que suplicar...  
Rafael: ¡Pero no es posible! ¿Cómo va a estar María en estas condiciones viviendo en mi casa?  
Estela: yo le dije que la situación era incómoda para nosotros...

(Cáp. 11, pág. 6-7)

Las variaciones de la versión teatral se dan en algunos de los parlamentos de Estela (cuñada de María) y tienen que ver con el cambio de actitud de este personaje en uno y otro texto:

Rafael: Querés explicarme, Estela?

Estela: Hace rato que quiero explicártelo...

Rafael: ¿Cómo está aquí?

Estela: Me lo pidió...me lo suplicó de rodillas...

Rafael: ¿Y de mucama?

Estela: Ella lo quiso así...

Rafael: Dios santo...

(ENTRA MARÍA)

Rafael: María...

María: ¿Cómo está usted señor Rafael?

(...)

Estela: por favor que puede volver Marcelo...

María: Sí...es mejor que recoja los vidrios y limpie el piso (Se inclina)

Rafael: No María... levántese...

María: No señor Rafael, aquí soy la mucama...

Rafael: Levántese, se lo ruego

María: Debe ser así...

Rafael: (Agachándose) entonces yo la ayudaré... a ver ese trapo...

María: Señor Rafael...

Estela: ¡Lo querés complicar todo Rafael! Si llegara a entrar Marcelo

Rafael: Pero Estela... ¿cómo permitiste esto?

Estela: Yo no quería...pero ella...

María: No...ella no quería...fui yo quien tuvo que rogar...que suplicar

Rafael: No es posible... ¿cómo va a estar María viviendo así...y en mi casa?

Estela: Se lo dije no creo que sea necesario que se sacrifique y se humille

María: Todo lo que pueda hacer para estar cerca de mi hija, no será humillación...además trabajar...

(Acto1, cuadro 2)

En el TF, cuando Rafael increpa a Estela por tener a María de sirvienta, dice: “Me lo pidió... ella lo quiso así... yo le dije que la situación era incómoda para nosotros...”, mientras que en la versión teatral Estela dice: “Me lo pidió...me lo suplicó de rodillas... Yo no quería...pero ella... Se lo dije, no creo que sea necesario que se sacrifique y se humille”. Al leer con atención se puede observar que tanto en uno como en otro texto, los parlamentos que se mantienen son los de María que de alguna manera sirven al público para reconocer la escena, pero también como un modo de plasmar un modelo de comportamiento femenino, de una mujer joven y casada. Esto se ve cuando María en ambos textos dice: “aquí soy la mucama”, “debo hacerlo/debe ser así”, “no, ella no quería...fui yo quien tuvo que rogar...que suplicar”.

Los radioteatros *Manuela* (1952) y *El regreso de Manuela* (1963) muestran situaciones similares del personaje femenino. Aunque en este caso, la “galleguita” no se deja amedrentar por su empleadora Enriqueta, esposa de Don Ricardo, sino que se muestra una Manuela valiente, vivaz y altiva con todos los empleadores:

Enriqueta. (Segunda) Cuando baje de la nube y se le ocurra, puede empezar a trabajar, ¿eh...?

Manuela: Perdone, señora, es que...

Enriqueta: Es que son todos unos haraganes. Cada día andan peor las cosas en esta casa. ¿Si no le resulta muy molesto, puede empezar a hacer la comida?...

Manuela: Señora, no hable como si yo no trabajara nunca. Usted sabe que en ningún momento me he quejado del trabajo y siempre lo he hecho con la mejor voluntad.

(cap. 27, pág. 4)

A diferencia de los otros personajes femeninos el personaje de Manuela no se intimida ante su esposo. La gallega, a lo largo de las obras, se mantiene fuerte y decidida; de ninguna manera permite que Pancho la domine. Salvo en este fragmento de *El regreso de Manuela* (1963) donde la pareja discute porque Manuela, se encuentra con un coterráneo de su Galicia natal, se muestra alegre y efusiva y acepta -sin consultarle a Pancho- una invitación para almorzar todos en su casa. Esta decisión apresurada, movida por la alegría y sin consultar, enfurece a Pancho y provoca la discordia en el matrimonio:

Manuela: ¡Ay... qué alegría que tengo, Pancho...estoy contenta de haber encontrado a un paisano mío! ¿No te alegras tú también?...

Pancho: (Delgado) Sí...

Manuela: ¡Esta noche iremos a su casa!

Pancho: Esta noche, ¡NO IREMOS A SU CASA!...

Manuela: ¿Pancho...? ¿Qué, qué te pasa?

Pancho: ¡Me pasa que no te he dado permiso para ir...y ni siquiera tuviste la delicadeza de preguntármelo!... ¿quién te crees que soy yo en el jardín de tu vida...? ¿Una berenjena?

Manuela: Tú... ¡tú eres Pancho Mendieta! ¡Mi marido!...

Pancho: ¡Entonces andá sabiendo que al marido hay que consultarle todas las cosas!...

Manuela: ¿No quieres que vaya?

Pancho: ¡No quiero que te abrace por cualquier gansada!... y que te acaricie la cara. Vos sos mi esposa y de ahora en adelante no podés ser otra cosa.

Manuela: ¡En eso te estás equivocando, Pancho! Tú me conociste gallega y no me podré transformar. Seré siempre así. Debiste haberlo comprendido.

(...)

¡Oye, me he casado contigo, es verdad, pero no pretendas que viva como recluida en un monasterio sin ver a nadie, sin hablar con nadie!...

(cap. 36, pág.5-6)

No obstante, estas actitudes que definen a Manuela como una mujer resuelta y decidida se ven socavadas por un solo personaje, que en este caso es otra mujer: Lola, su hija mayor. Esta joven, movida por su desconsideración, es la única con capacidad para amedrentar a Manuela por su condición social, como se puede observar en este fragmento donde Manuela le ruega a su hija que se quede a disfrutar en familia el día de su cumpleaños:

Manuela: Lola...

Lola: ¿Qué quiere?

(...)

Manuela: ... al menos esperaba que en este día compartirías la mesa...quería estar con todos los míos...

Lola: ¿Y qué tiene de especial este día?

Manuela: Es que es mi cumpleaños, Lola... ¿No te acordabas verdad?

Lola: No...no me acordaba...

Manuela: y ahora que lo sabes... ¿te quedarás verdad?

Lola: Ya te he dicho que no puedo...no insista ¿quiere?

Manuela: Lola... ¿qué es lo que tienes tu contra mí? (...)

Pacho y yo trabajamos duro para que ustedes pudieran hoy disfrutar de una vida cómoda...sin privaciones...deberías vivir feliz entre nosotros y sin embargo...

Lola: ¡Por favor!

Manuela: Está bien...no te molestes no te enojés conmigo...pero quédate a almorzar te lo ruego...

(...)

Lola...déjame besarte...hoy no me has dado ni siquiera los buenos días

(...)

Lola: (...) para eso no tenía necesidad de humillarme con su presencia en la fiesta.

(Cap.39, págs. 10-11)

La relación entre madre e hija se torna problemática a partir de la diferencia de clase sociales: Lola se opone a Manuela, porque al estudiar se considera en un nivel superior al de su madre; pero, además, porque tiene un noviazgo con Santiago, joven de clase alta, hijo de Don Ricardo y Enriqueta.

La situación entre Lola y Manuela, como la de María y Marcelo o Cristina y Adolfo, abre la discusión: el lugar de la mujer dentro de la sociedad bahiense durante los años cincuenta.

Los radioteatros presentan a la mujer como personaje principal y tanto la radio como las revistas reconocen la importancia de estas como consumidoras en la industria cultural. En las sociedades contemporáneas, dicen Amossy - Pierrot (2001:41) “las construcciones imaginarias cuya adecuación a lo real es dudosa, si no inexistente, se ven

favorecidas por los medios de comunicación, la prensa y la literatura masiva.”, de modo que las sociedades se forman (...) una idea acerca de un grupo. En este sentido, “la imagen de la mujer que fue objeto de numerosas investigaciones” (Amossy-Pierrot, 2001:41). No solo la radio, sino también las revistas como *Leoplan*, *El Mundo* o *El Herald* -medios gráficos en los que trabajara Guardiola Plubins en los años cuarenta- son conscientes del lugar que esta ocupa en el mercado. De esta manera, la radio impulsa diferentes espacios que abordan temas e inquietudes propiamente femeninos. Matallana (2006) sostiene que para la década del cuarenta existen revistas y gran cantidad de programas radiales dedicados exclusivamente a la mujer:

la radio abarcaba todo lo que suponía que era el espectro de intereses femeninos; la radio se hacía eco de un ‘modelo de mujer’ que estaba socialmente establecido: la mujer que en su casa cuidaba a la familia. Por lo tanto, la mujer cubría esos intereses y no se encargaba del mundo del trabajo (2006: 166-167).

Gracias a la capacidad para transmitir pasiones y a la verosimilitud, característica principal del radioteatro (Matallana, 2006), Eva Duarte lo considera un “conducto directo para llevar nuestra emoción a toda la clase de auditorios” (Matallana, 2006:10). Por este motivo, el género se vuelve significativo para el oyente en general, y para la mujer en particular. Esta idea de modelo de mujer que cuida de la casa y la familia responde a un estereotipo patriarcal establecido y cristalizado en la sociedad y del cual las mujeres parecen no poder escapar.

La mujer se torna un tema central cuando se convierte en protagonista en el cine, la radio y las revistas, como sucede con la joven actriz, Eva Duarte<sup>29</sup>, quien más allá de sus logros como artista se destaca por su labor en la lucha por los derechos de los artistas en espacios gremiales del medio artístico. En una entrevista realizada por *Radiolandia*, comenta: “todas mis energías las había puesto a favor de los derechos del artista, a cuya familia pertenezco” (Matallana, 2006:370). Eva Duarte, ya casada con Juan Domingo Perón, se aleja del mundo artístico para acercarse a los espacios políticos. Convertida en primera dama, sus apariciones serían ante los micrófonos pronunciando discursos en apoyo al gobierno y alentando a los descamisados (Matallana, 2006). Según Carolina Barry (2011), Eva Duarte “ejerció un fuerte liderazgo carismático dentro del movimiento

---

<sup>29</sup> Tal y como afirma Matallana, para 1940, Eva Duarte participa en radioteatros y en la compañía de teatro como la de Eva Franco y Pierina D’Alessi, además, tiene sus primeros “roles secundarios en películas como ‘Segundos Afuera’ dirigida por el periodista Chaz de Cruz”.

peronista a partir de una serie de roles informales” (2011). Lo innegable es que la inserción de Eva Duarte en el ámbito político, “cambió notablemente la situación política de la mujer” (Barry, 2011:75) a partir de la creación del voto femenino y la decisión del partido Justicialista de incorporar mujeres, masivamente, a sus filas políticas. Este fortalecimiento de la figura femenina en espacios que hasta ese momento le estaban vedados genera el avance en el plano laboral, sobre todo en campo el educativo. Pareciera que el rol de la mujer cambia a partir del lugar que ocupa la esposa más importante del país; pero, esta reconfiguración del espacio se convierte en el gesto de la mujer que les habla a los descamisados, que lucha por los derechos laborales de sus congéneres, construyendo un nuevo espacio. Esta reconfiguración del género posibilita cambios “en las representaciones sociales que corresponden a cambios en la representación del poder (Scott, 1996).

Los textos de Guardiola, generalmente, evidencian dos tipos de mujeres. Por un lado, aparece el personaje femenino principal encarnado en María, Cristina y Manuela, protagonistas que son amas de casa responsables, con sus maridos y los quehaceres domésticos y amorosas con sus hijos, y, por otro lado, están las mujeres que por lo común son solteras, trabajan fuera de sus hogares y, como consecuencia, no gozan de respeto social. El personaje de Juana en *Manuela* (1952) y *El regreso de Manuela* (1963) y Leticia en *Yo nací con una cruz* (1959) se contraponen a las protagonistas: Manuela y Cristina, respectivamente.

Juana, joven atrevida y desvergonzada, persigue a Pancho durante el radioteatro *Manuela*; de esta manera, Juana se convierte en contrincante y enemiga de la “gallega” al ofrecerse en matrimonio a cambio de convertirlo en dueño de la pensión que era propiedad de su familia. Si bien este personaje desaparece en las VT *Manuela* (1952) y *El regreso de Manuela* (1963), su actitud y parlamentos son los mismos: en ambos textos Juana, luego del rechazo de Pancho de casarse con ella, termina sola y trabajando como cantante y bailarina de un tablado simulando ser “cantaora”:

Juana: tené cuidado mamá... ¡no sea que se te vaya la mano!... (...) ¡tratalo con cuidado...posiblemente sea tu yerno!

Madre: ¿posiblemente? ¿Y lo pones en duda mi hija? Eso dalo por seguro (...)

Juana: ¿Te parece que él querrá poner la firma al lado de la mía? (...)  
¡Bueno, pero calmate un poco mamá!... si lo asustás de entrada lo voy a perder!

Mamá: pero si el negocio le conviene: ¡o paga los meses de pensión que debe, o se casa con vos...!



Luiggi: Sí, vas a tener que cargar con la nena. Mi señora me dijo así: “¡Decile a ese vagabundo, que o se casa con la pensión o paga la nena que debe! (...)”

Pancho: ¿Cómo?

Luiggi: Eh, bueno, al revés!...que te pensiones con la nena o te cases con la paga!...Eh!...no sé ni lo que te digo...estoy medio senambulismo...estaba soñando con una tallarinada sabés...

Pancho: cómo es el asunto entonces don Luiggi?

Luiggi: El asunto es peliagudo. Yo ya sé que la nena no es ninguna artista de cine...pero para salir del apuro te puede servir... casate con ella, se buenito.

(Cap. 5 y 9)

(...)

Juana: Pero decime, infeliz... ¿todavía no me reconocés?

Pancho: ¡Juana!

Juana: Sí, soy yo... ¿qué hacés, Panchito?

Pancho: ¿Pero qué estás haciendo aquí de cantaora?

Juana: y...seguí un curso por correspondencia...

(...)

Pancho: Pero mirá qué sorpresa encontrarte aquí...y ¿qué tal por tu casa?...

(...)

Juana: ...y pensar que si mi vieja no te hubiera apurado podías haberte casado conmigo...

Pancho: nosotros nunca nos hubiéramos llevado...

(Cap. 35)

Este mismo episodio manifiesta leves diferencias entre uno y otro radioteatro porque en *El regreso de Manuela* (1963), los viejos amigos se reconocen de la misma manera, con las mismas palabras que en el radioteatro escrito en 1952; ante el comentario de Juana acerca de la posibilidad de haber sido esposos, Pancho cambia la respuesta; mientras, en *Manuela* del '52 Pancho niega toda posibilidad rotundamente diciéndole: “nosotros nunca nos hubiéramos llevado”, en *El regreso de Manuela* '63, Pancho dice “nunca nos hubiéramos casado” y agrega “nunca te hubiera podido querer...”:

Pancho: ¡No, Juanita, nosotros nunca nos hubiéramos casado!

Juana: ¿Por qué no?

Pancho: porque te conocí de muy piba y te hiciste mujer a mi lado.

Nunca te hubiera podido querer de otra forma que no fuera como una hermanita.

(Cap. 67)

El personaje de Leticia de *Yo nací con una cruz* (1959) está presente tanto en el TF como en la VT y corre con una suerte similar -o quizás peores- a la de Juana. Leticia es una artista ambiciosa, amante de Adolfo Acosta, lo que la convierte en adversaria de Cristina. Estas actitudes llevan a la amante de Adolfo a un escalón más bajo. En este caso,

tanto en el TF como en la VT, Leticia es despreciada por Gustavo, amigo y defensor de Cristina. En el radioteatro, Gustavo Lussac visita a la artista para proponerle una alianza enamorando a Adolfo, quitándole su dinero para luego devolvérselo a Cristina. En la VT este fragmento no está, sin embargo, ambos personajes conversan acerca de un acuerdo:

Leticia: (...) Habíamos quedado...

Gustavo: (Cortando) ¡Habíamos quedado en muchas cosas!... ¡Pero parece que tu las has olvidado todas!...

(Acto 2, cuadro 5)

El dialogo entre Leticia y Gustavo evidencia un acuerdo entre ambos, sin embargo, el público solo conoce esto si, previamente, escuchó ese plan en el radioteatro. Al leer con atención el reencuentro entre estos personajes, la VT muestra un desprecio aún mayor hacia la mujer, en especial cuando ella le confiesa que no puede cumplir con el trato porque está enamorada de Adolfo:

Gustavo: ¿Qué es lo que tengo que saber?

Leticia: Que me he enamorado de Adolfo

Gustavo: (Asombrado) ¿Qué dices?

Leticia: Que me he enamorado de Adolfo (Burlona) (...)

Gustavo: ¡No mientas, Leticia!... Tú no puedes enamorarte de Adolfo ni de nadie...no tienes sensibilidad...

Leticia: Soy mujer...no te olvides. Las mujeres siempre somos una caja de sorpresas (...)

Gustavo: (Siempre asombrado) ¿Tu enamorada de Adolfo?...

Leticia: ¡Sí, yo enamorada de Adolfo! ... ¿No puedo aspirar a mi felicidad?

Gustavo: ¡Tu felicidad no está junto a Adolfo...lo sabes perfectamente!

Leticia: ¡Pero la tengo con todo lo que me ha brindado Adolfo!

Gustavo: ¿Con sus regalos? (...) Eso ya sabes que lo tienes que devolver! Eso le pertenece a una pobre mujer... (...) ¿Qué clase de mujer eres? (...)

El dinero que tienes es robado... (Avalanzándose) Tu eres una víbora y yo a las víboras...

(Acto 2, cuadro 5)

En el caso de Juana y Leticia, ambas mujeres dedicadas a la vida artística, los hombres que las rodean las consideran como amigas, amantes o aliadas, pero nunca son vistas aptas para el matrimonio, tal como le dice Gustavo a Leticia:

Gustavo: ¿qué dirías si yo te proporcionara la oportunidad de lograr tus deseos?

Leticia: (sonríe) ¿Tú...Cómo? ... ¿Casándote conmigo?

Gustavo: No...fuimos siempre grandes amigos... tal vez por eso nunca me enamoré de ti...

(cap.7: pág. 4)

La misma idea -mujer no apta para el matrimonio- se percibe en el diálogo entre Pancho y Juana cuando le asegura que nunca se podría haber casado con ella porque la considera una hermana.

Los personajes Juana y Leticia comparten como rasgos distintivos que son jóvenes, solteras y son artistas. Por estas razones son rechazadas tanto por hombres como por mujeres, lo que provoca que terminen en soledad y en la ruina.

Es innegable que los radioteatros: *Manuela*, de 1952 (año de muerte de Eva Duarte), *Yo nací con una cruz* y *La angustia de vivir*, de 1959 y *El regreso de Manuela*, de 1963 (escritas durante la proscripción del peronismo), y sus versiones teatrales plantean la centralidad del personaje femenino como protagonista indispensable, de manera que se constituye como elemento incuestionable, tanto en el radioteatro como en su pasaje a la obra teatral. De esta manera, las obras de teatro de Guardiola muestran la continuidad de la vida de algunos personajes como una estrategia para reforzar los estereotipos ya plasmados en los textos radiales. Estos estereotipos, sostiene José Ignacio Cano Gestoso (1993):

funcionan como filtros sociales de lo que es aceptable y deseable. Son la traducción de los valores de un grupo, a cuya defensa están dedicados. Además, se transmitirían en la socialización y tendrían así mismo un efecto socializador de los individuos respecto a su grupo.

Los textos teatrales de Guardiola perfilan un modelo de comportamiento femenino, acorde a la figura de “mujer respetable”, lo cual puede leerse desde una perspectiva simbólico religiosa: María como luz y Eva como oscuridad (Scott, 1996). María representa la luz, al igual que las madres de Guardiola (Manuela, Cristina y María) son símbolo de la inocencia, la bondad y el estoicismo; mientras que Juana y Leticia, al igual que Eva, representan la oscuridad y la corrupción, tanto para hombres como para otras mujeres. Por ello, encontramos que los textos del autor bahiense configuran una idea de mujer contrapuesta a figuras como la de Eva Duarte, quien lucha por la independencia femenina a través de la promoción de la emancipación laboral, el voto femenino y la igualdad entre hombre y mujer.

Además, las mujeres de los TF y las VT son maltratadas, generalmente, por hombres, pero también por otras mujeres. Este maltrato de la mujer hacia otra mujer está mediado por los imaginarios sociales que crea cada grupo social, por los imaginarios “de una colectividad que designa su identidad elaborando una representación de sí misma” (Baczko, 1999). En los personajes de los TF y las VT que pertenecen a la clase alta

aparece una mirada de superioridad que le otorga cierta capacidad para subestimar y desconsiderar aquellas de clase baja.

En estos radioteatros y las obras teatrales se observa una marcada separación de clase social entre los personajes, en especial cuando se trata de las mujeres puesto que cada una sabe que pertenece a un grupo y no está prevista su movilidad social sino a través de cambios en su estado civil. De este modo, y aún cuando el personaje femenino cambie su condición social, pervive la idea de cierta supremacía masculina. En el caso de los textos *Manuela* (1952) y *El Regreso de Manuela* (1963), el personaje principal pertenece a la clase dominada (Fos, 2016) y a lo largo del texto confronta con Enriqueta que se considera como perteneciente a la clase dominante. Esta relación de poder de una sobre la otra se puede ver en el diálogo entre Enriqueta, Manuela y Etelvina, cocinera y sirvienta. La confrontación entre los tres personajes se mantiene a lo largo del radioteatro y se perpetúan en la obra teatral:

Enriqueta: ¿Qué pasa aquí? ... ¿Por qué hacen tanto ruido?... ¿Por qué hacen...por qué está la ventana abierta?

(...) ¿Qué le pasa a usted?

Etelvina: (Asustada) ¿A mi señora? ... ¡Nada!... ¡Nada!

Enriqueta: Entonces... ¿Por qué no contesta cuando la llamo?

Etelvina: ¿Me llamó usted señora?

Enriqueta: ¡Si, la llamé tres veces para que me trajera la leche de Santiaguito! Pero ya veo que en esta casa una si quiere las cosas tiene que hacérselas por sí misma (Pasos)

Manuela: ¿qué va a hacer señora?

Enriqueta: Voy a demostrarles que yo también puedo arreglármelas sin ustedes. ¿En dónde está el tarro de leche condensada?

(...)

Manuela: Sin embargo yo creo que se terminó ¡eh! Ayer quedaba solo un pequetiño

Enriqueta: ¿hay...o no hay?

Etelvina: Si!...este...no!... ¡Creo que sí! ¡Claro que no... No hay!

Enriqueta (Pasos) ¡Ni siquiera saben lo que hay en la despensa!

Manuela: ¡Nosotras sí lo sabemos señora...pero será una pena que usted se entere también!... ¡Esas son cosas que corresponden a la servidumbre!...

Enriqueta: (Tercero) ¿Servidumbre? No me haga reír. Los criados de hoy en día...

(Cap. 9, pág. 4, *El regreso de Manuela*)

La misma escena se repite en la versión teatral, en el acto segundo cuadro tercero, en el que los parlamentos de Manuela, Etelvina y Enriqueta son exactamente iguales. Esta cristalización de los diálogos alienta la idea de que estas mujeres conocen su lugar dentro de la casa y dentro de la sociedad. Cada una de ellas es consciente de la clase social de

pertenencia porque responden a modelos representativos fijados y cristalizados: Manuela y Etelvina son la cocinera y sirvienta, ambas saben que deben estar en la cocina, su obligación es servir -casi como vasallas- y atender a sus empleadores tal y como lo expresan ellas mismas en el siguiente fragmento: “mi señora, nosotras sí lo sabemos señora...pero será una pena que usted se entere también!...*¡Esas son cosas que corresponden a la servidumbre*”, mientras que Enriqueta sabe que aunque puede entrar y salir su lugar siempre es fuera de la cocina porque tiene un poder legitimado por la servidumbre.

En el radioteatro *La angustia de vivir* (1959), el personaje de Estela representante de la clase dominante confronta con su cuñada María, quien pertenece a la clase dominada. Lo cuestionable en este radioteatro es que el femenino principal pasa gran parte de la obra bajo la lupa inquisidora de su cuñada quien, además, menciona constantemente que María es distinta por su condición social, tal y como lo vemos en este pasaje en el que Estela le reprocha a Marcelo su decisión de dejar en manos de María la crianza de su hija:

Estela: (...) Dejás demasiado en manos de María la educación de tu hija...

Marcelo: ¡Es su madre!

Rafael: ¡Y muy buena madre, además!

Estela: ¡No lo dudo...pero María es diferente Marcelo... no lo olvides! ¡Es diferente!

(...)

Marcelo: ¿Distinta? Decís que María...es distinta... ¿Por qué?

Estela: ¡No es de nuestra clase!

Marcelo: ¡Vuelta a lo mismo! ¿Desde cuándo el dinero da clase?

Estela: Desde siempre...porque da educación...

(Cap.1, pág.3)

Aunque este episodio no aparece en la obra teatral, la idea que tienen Estela y Marcelo sobre María no cambia en el drama teatral. Esto puede vislumbrarse claramente en el siguiente punto: la VT comienza en el momento en que María regresa a su casa tras ser liberada de prisión y, pese a no haber sido visitada por Marcelo, Estela o Rafael durante su encarcelamiento, se convierte en la sirvienta de todos, incluso hasta de su propia hija Cristina. Desde el punto de vista argumental, la obra teatral reafirma que la diferencia de clase sumada, sumada a la subordinación de la mujer al esposo, hace que María deba soportar los maltratos tanto Marcelo como de su hija.

La clave sobre la cual se asienta esta distribución de roles, en los textos de Guardiola, es la diferencia de género. Tanto mujeres como hombres tienen roles asignados “construidos a través de un orden simbólico” (Lamas, 2012): los hombres

ordenan, las mujeres obedecen. De este modo, las mujeres de estos textos padecen, sufren -como hemos visto hasta acá- diferentes modos de agravios.

El maltrato, en los textos del escritor bahiense, es generado por hombres representados en la figura del esposo se sostiene como una práctica frecuente que, generalmente, se da puertas al interior del hogar “como un modo de mantener la integridad de la comunidad” (Crenshaw, 1991:101). Esto se manifiesta tanto en los radioteatros como en las adaptaciones teatrales.

Por lo tanto, en los TF como en las VT los femeninos principales son consideradas buenas mujeres porque responden y respetan el lugar que se les ha asignado desde una mirada clasista y desde una determinada perspectiva de género. Marta Lamas (2007) afirma que:

mediante el proceso de constitución del género, la sociedad fabrica las ideas de cómo deben ser los hombres y las mujeres. El género atribuye características ‘femeninas’ y ‘masculinas’ a las esferas de la vida, a actividades y conductas.

Las mujeres, en los textos de Guardiola, deben guardar su lugar, respetar al esposo, soportar sus vejaciones. Esto se observa claramente en los textos fuentes *Yo nací con una cruz* y *La angustia de vivir* de 1959. En este último radioteatro, el origen humilde y la juventud ubican a María (protagonista principal) en un lugar de total vulnerabilidad frente a su marido Marcelo, quien se cree dueño no solamente porque es “su esposo”, sino además porque la rescató de la pobreza. Estos son sus motivos para el maltrato. Este radioteatro comienza mostrando el desmoronamiento del matrimonio a causa de una supuesta infidelidad de María (fuente de rechazo y oprobio social a diferencia de la de los maridos), la acusación de Marcelo y su posterior encarcelamiento de la mujer:

Marcelo: (...) ¿Quién es Gonzalo?

María:( AHOGA UNA EXCLAMACIÓN)

Marcelo: Sin palabras...acabas de responderme...

María: ¡No Marcelo! ¿Qué estás pensando?

Marcelo: ¿Cuándo pasó todo? ¿Cómo fue?

María: ¡No te entiendo!

Marcelo: ¿Cómo pudiste engañarme?

María: ¡Marcelo qué estás diciendo! ¡No es verdad lo que pensás! (...)

Marcelo: ¡Mentiras! ¡Todas mentiras! Desde el principio al fin!

No existen tales cartas...solo existe ese Gonzalo y tu engaño

(...)

¡María, María! (BOFETADA)

María: (CONTIENE UN AHOGO, LUEGO SOLLOZA Y VA CALMANDOSE) Por nada...por nada...

Marcelo: ¡Infeliz (...) te has perdido! ¡Y me has perdido a mi también!

María: ¿qué haremos Marcelo?  
Marcelo: Yo sé lo que debo hacer (...) ¡dar parte a la policía!  
María: ¡me llevarán presa!  
Marcelo ¡Has matado a un hombre!  
María: ¡No quise hacerlo!  
Marcelo: ¿supongo que tampoco quisiste engañarme? (...) Vete (...)  
¡Vos ya no tenés hija!

(Cap. 4)

María termina en prisión luego de ser acusada de pérfida en el TF. Lo llamativo en esta radionovela es que, en apariencia, tiene más valor el supuesto engaño amoroso que el intento de asesinato del amante. Por lo tanto, subyace la idea de que la joven termina encarcelada no por asesina, sino por ser infiel.

La VT comienza cuando María regresa a su casa luego de su encarcelamiento para recuperar a su familia; el problema es que, cuando llega, no solo no la reconocen, sino que la confunden con la nueva sirvienta. El hecho de que la VT comience con este episodio refuerza aún más la supuesta culpabilidad de la protagonista, pues no se trata de la simple acusación sino del hecho consumado tanto a los ojos de Marcelo como a la ilusión del espectador: de modo tal que su ausencia la transforma en culpable. Esto sostiene y intensifica la idea de que las mujeres son buenas porque están en sus casas, son sirvientas de sus maridos e hijos y soportan todos sus maltratos. En cambio, si se atreven a quejarse o a salir, se transforman en despreciables e infames.

Lo significativo en esta selección de textos es que las mujeres maltratadas son, además, jóvenes y pobres. Por ello, para analizar los conflictos por los que pasan los personajes femeninos principales, es necesario abordar este tema a partir de Kimberlé Crenshaw (1991) quien usa:

el concepto de interseccionalidad para señalar las distintas formas en las que la raza y el género interactúan y cómo generan las múltiples dimensiones que conforman las experiencias de las mujeres (...) y que la intersección del racismo y del sexismo en las vidas de las mujeres Negras afectan sus vidas de maneras que no se pueden entender del todo mirando por separado las dimensiones de raza y género. (1991: 89)

Aunque Crenshaw realiza su planteo en torno a la realidad de las mujeres negras en Estados Unidos, los personajes femeninos de *Guardiola* se pueden leer a la luz del concepto de *interseccionalidad* y a la vez, resulta factible considerar la clase, la condición de género y la edad como factores determinantes al analizar el modo en que las mujeres son consideradas en la sociedad.

Los personajes femeninos de Guardiola Plubins se ven más afectados por la pobreza, la juventud y su condición de mujer. Esta intersección de factores conforma sus experiencias de vida: las hace vulnerables, las ubica en un no lugar.

En el caso de *Yo nací con una cruz* (1959) Cristina es una mujer totalmente sumida en los constantes malos tratos de su esposo, Adolfo. Se torna inquietante que, a pesar de todo, ella siempre intente amarlo, respetarlo y perdonarlo aún cuando lo único que recibe de su parte son maltratos físicos y verbales y cuando la ha dejado sumida en la pobreza absoluta.

Lo mujeres en Guardiola se vuelven incapaces de decidir por sí mismas, son débiles y aun siendo vulneradas por sus maridos, solo pueden salir adelante con la ayuda del hombre que las salva o las protege ante extraños.

En *La angustia de vivir*, el personaje femenino perdona y regresa con su marido cuando él se lo pide, pese a las humillaciones constantes y al hecho que él contribuyó en forma directa con su encarcelamiento. Es decir, María es “rescatada” no una, sino dos veces por Marcelo: la primera vez de la pobreza y la segunda de la desolación. Esto se debe a que, tanto en los TF como en las VT, “las mujeres se constituyen como grupo de acuerdo con sus relaciones de dependencia frente a los hombres (...) se perciben como grupos porque son generalmente dependientes y oprimidas (...) son consideradas como un grupo ‘despojada de poder’” (Mohanty, 1988). De modo que, en Guardiola, no existen sin la presencia del hombre. Los personajes de María, Manuela y Cristina se construyen y definen dentro y por un grupo que las contiene y, bajo la mirada de la familia patriarcal. Este es el tipo de mujeres predominantes que se observa tanto en los radioteatros como en las VT de Guardiola Plubins.

Si bien, al pensar en las mujeres de esta época es inevitable remitirnos a la figura de Eva Duarte, es claro que el imaginario social femenino predominante en los años '50 -'60 respondía a características diferente. Si entendemos por imaginario social

las referencias específicas en el vasto sistema simbólico que produce toda colectividad y a través del cual ella “se percibe, se divide y elabora sus finalidades” (Mauss) (...). De este modo, a través de los imaginarios sociales, una colectividad designa su identidad elaborando una representación de sí misma; marca la distribución de papeles y las posiciones sociales, expresa e impone ciertas creencias comunes, fijando especialmente modelos formadores (...) (Baczko, 1999:28)

Aunque a partir del primer peronismo las mujeres adquieren ciertos beneficios, como la ley de sufragio y la incorporación a la vida política, dentro del peronismo (Barry,



2011) no todas tienen acceso a estos logros. En Bahía Blanca, durante este período, el trabajo femenino asalariado y fuera del hogar es un tema inquietante. A pesar de que la mujer comienza a transitar por espacios que años atrás les estaban vedados, aún sigue experimentando una resistencia considerable. Los trabajos socialmente aceptados son aquellos vinculados a cuestiones domésticas, como la crianza de niños (propios o ajenos) o al ámbito educativo, ejerciendo como maestras.

En estas décadas, la sociedad bahiense, se ve muy marcada por rasgos religiosos y adhiere “a la teoría de la división de las esferas públicas y privadas, de acuerdo al sexo” (Bracamonte, 2011:105). Encuentra que el trabajo de la mujer es antinatural, por ello considera que no debería existir o mejor aún, solo se le está permitido a la mujer de clase baja. Las obras de Guardiola Plubins refuerzan este modelo de familia donde la mujer solo puede ser esposa y madre. Al observar los textos citados para esta tesina, se puede ver que Manuela, Cristina y María responden a este modelo de mujer. En el caso de Manuela, solo trabaja cuando es una inmigrante recién llegada al país. Una vez casada con Pancho deja su labor como sirvienta y cocinera en casa de Don Ricardo para convertirse en sirvienta y cocinera de su propio marido y sus hijas. En cuanto a Cristina nunca llega a trabajar pero está supeditada a su esposo, aun siendo dueña de una gran fortuna. Por último María, si bien el texto no da cuenta de que trabajara antes de casarse con Marcelo, sabemos que su lugar en la casa es el de una mucama, dedicada al cuidado de su hija como una sirvienta. Estas posturas fácilmente observables en los textos radioteatrales se perpetúan en las obras teatrales: allí aparecen reforzados algunos aspectos concernientes a la mujer, como por ejemplo la correcta elección del esposo a fin de evitar una vida desgraciada, el maltrato de los hombres hacia las mujeres y la infidelidad permitida en ellos y condenada en ellas.

#### **4 Epílogo**

A lo largo del presente trabajo de investigación, se abordan los textos del escritor bahiense, Guardiola Plubins, *Manuela*, *Yo nací con una cruz*, *La angustia de vivir* y *El regreso de Manuela*, tanto las obras radioteatrales como también sus respectivas adaptaciones al teatro, con el propósito de analizar la representación de la mujer de las décadas del '50 y '60, plasmada en dichas producciones. Observamos desde una perspectiva teórica-metodológica el pasaje del texto de radioteatro al texto teatral y por otro lado, nos centramos en analizar qué sucede con la figura femenina en dicho pasaje

a partir de ciertas herramientas propias de la teoría de género. Es importante destacar que este tema, hasta el momento, no ha sido trabajado por otros investigadores, de allí su relevancia y su aporte. Si bien sabemos que este tema requiere una profundidad mayor, este estudio pretende ser un aporte inicial a la temática, puesto que tengo interés en seguir desarrollandola a futuro en nuevos aportes investigativos sobre el radioteatro.

Como hemos observado, a través del pasaje del guión radioteatral al texto teatral Guardiola Plubins delinea en sus radioteatros una idea de mujer socialmente aceptada, que se va cristalizando a través de la escucha del oyente. Los personajes femeninos deben ser mujeres jóvenes y pobres, aspecto que las habilita para el matrimonio y la maternidad como única forma de subsistencia. A su vez, observamos que el concepto teórico de adaptación resulta sumamente útil para el análisis textual, en especial cuando se tiene en cuenta qué sucede con esta figura femenina en dicho pasaje. Es posible vislumbrar que en las adaptaciones teatrales -realizadas por el mismo autor- esta representación de esposa-madre-sirvienta está tan presente como en las obras radioteatrales, inclusive de un modo más potente lo cual refuerza esta idea. Esto implica que Guardiola Plubins utiliza la adaptación teatral de su texto radial como estrategia para reforzar el estereotipo de la mujer de los años cincuenta. Un estereotipo que está marcado por una cultura patriarcal. La consolidación de los rasgos femeninos se plasman a través de la violencia marital que debe soportar, silenciosamente, la mujer y se observa en los comentarios tanto del esposo como también del relator. El hombre-esposo ejerce violencia física o verbal, fundada en la creencia de la supremacía sobre la mujer. De esta manera el género se vuelve el campo donde se asienta esta lucha de poder que lleva a hombres y mujeres a cumplir su rol. Y, en el caso del relator funciona como una voz inquisidora o persecutoria sancionando o reprimiendo sus actitudes según sea necesario.

De modo tal que, tanto los radioteatros como las obras teatrales del escritor y periodista local, construyen y refuerzan una idea de mujer sumisa, paciente y supeditada a los deseos primero del esposo y luego de sus hijos no pudiendo escapar de ninguno de los dos.

## Fuentes

- Guardiola Plubins, José. *Manuela*. (1952) Bahía Blanca.  
..... (1959) *Yo nací con una cruz*. Bahía Blanca.  
Guardiola Plubins, José-Ramos, Blanca, (1959) *La angustia de vivir* Bahía Blanca.  
Guardiola Plubins, (1963), *El regreso de Manuela*. Bahía Blanca.

## Bibliografía Teórico-Crítica

- Actas Primer Congreso Argentino de Autores (Radioteatro) (1957), Buenos Aires.
- Albera, François (1998), *Los formalistas rusos y el cine: la poética del filme*, Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós.
- Amossy, R. y Pierrot Herschberg, A. (2001), *Estereotipos y clichés*, Buenos Aires Eudeba.
- Baczko, Bronislaw (1999), *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires. Recuperado de <https://imaginariosyrepresentaciones.files.wordpress.com/2015/09/baczko-bronislaw-los-imaginarios-sociales.pdf>
- Balseberre, Armand (1994), *El lenguaje radiofónico*, España, Cátedra.
- Barry, Carolina (2011), “Matrimonios peronistas” en *Revista Iberoamericana*, Núm. 1, p.73-88
- Barthes, Roland (1985), *El grano de la voz. Entrevista (1962-1980)*, Siglo XXI, México.
- Benjamin, Walter (2015), *Radio Benjamin*, Madrid, Akal
- Brecht, Bertolt, (1967), “Teorías de la Radio (1927-1932). La radio: ¿un descubrimiento antediluviano?” en *El compromiso social de la Literatura y el Arte*, en *Revista de Economía y Política de las tecnologías de la información*. Vol5, Nu. 2, 2003.
- Bossetti, Oscar, (1984), *Radiofonías; palabras y sonidos de largo alcance*. Buenos Aires, Colihue.
- .....(2004), *La radio en la Argentina: La obstinada vigencia de un medio invisible*, en *Encrucijadas*, N° 28, Universidad Nacional de Buenos Aires. Recuperado de [http://repositorioubi.sisbi.uba.ar/gsd/collect/encruce/index/assoc/HWA\\_626.dir/626.PDF](http://repositorioubi.sisbi.uba.ar/gsd/collect/encruce/index/assoc/HWA_626.dir/626.PDF)
- Bosetti, O.; Haye, R. (compiladores) (2018) *Pensar las radios. Reflexiones desde las cátedras, talleres y otros alrededores*, Avellaneda, Undav Ediciones.

Burgos, Nidia (2005) “Buenos Aires-Bahía Blanca (1885-1960)” en Pelletieri, Osvaldo (director) *Historia del Teatro Argentino en las Provincias Volumen 1* (pp. 29-43), Buenos Aires, Galerna-Instituto Nacional del Teatro.

Cano Gestoso, José Ignacio (1993), *Los estereotipos sociales: El proceso de perpetuación a través de la memoria selectiva*, Universidad Complutense de Madrid.

Cernadas, M.; Bracamonte, L.; Agesta M.; Trueba, Y. (2016) *Escenarios de la sociabilidad en el sudoeste bonaerense durante la primera mitad del siglo XX*, Bahía Blanca, Ediuns.

Agesta, N. Pascual, Y. y Vidal, A. (2018a), “Bahía Blanca en su dimensión cultura”. En Cernadas, M.; Marcilese, J. (Compiladores), *Siglo XX. Bahía Blanca. Historia política, económica y sociocultural* (pp.207-271), Bahía Blanca, Ediuns.

Cernadas, M.; Agesta, N., López Pascual, J., (2018), *Amalgama y Distinción. Culturas políticas y sociabilidades en Bahía Blanca*, Bahía Blanca, Ediuns.

Crenshaw Williamas, Kimberlé (1991), “Cartografando los márgenes. Interseccionalidad, políticas identitarias, y violencia contra las mujeres de color”. Recuperado de <http://www.uncuyo.edu.ar/transparencia/upload/crenshaw-kimberle-cartografiando-los-margenes-1.pdf>

Di Benedetto, Ma. Mercedes (2008), *Historia del teatro nacional. Historia y Testimonios*, Buenos Aires, Tiempo Sur.

Dubatti, Jorge (2008), “Textos dramáticos y acontecimiento teatral”, en Revista Colombiana de las artes escénicas Vol. 2.

----- (2009), *El teatro teatra*. Bahía Blanca, Ediuns.

----- (2011), *Introducción a los estudios teatrales*, México, Libros de Godot.

Fos, Carlos (2016), *Un teatro de obreros para obreros. Jugarse la vida en escena*, Buenos Aires, Eudeba.

Fitipaldi, R.; Espasa, L.; Mastandrea A. y Michalijos, M. (2018a), “Geografía de Bahía Blanca. La conformación del espacio urbano en el siglo XX”. En Cernadas, M.; Marcilese, J. (Compiladores), *Siglo XX. Bahía Blanca. Historia política, económica y sociocultural* (pp. 15-36), Bahía Blanca, Ediuns.

Gallo, Ricardo (1991), *La radio. Ese mundo tan sonoro*, Argentina, Corregidor.

Gotlip, Alelí (2001), *El radioteatro. Jorge Edelman, un relato de vida*, Argentina, Beatriz Viterbo.

Hooks, Bell (2017), *El feminismo es para todos*, Madrid, Traficantes de sueños.

Horvath, Ricardo (1987), *La trama secreta de la radiodifusión argentina. (Los dueños de la información electrónica y el largo brazo de su poder)*. Buenos Aires, Ediciones Unidad

Lamas, Marta (2007), "El género es cultura" en V Campus Euroamericano de Cooperación Cultural, Portugal.

.....(1995), "Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género"

Loisi, M. (2005), "Radio". En Dragun, Kuhn, Cascallar y Fernández Tiscornia, *Clásico de Argentores* (pp. 287-342), Buenos Aires, Fundación Argentores.

López Pascual, Juliana (2016), *Arte y trabajo. Imaginarios regionales, transformaciones sociales y políticas públicas en la institucionalización de la cultura en Bahía Blanca (1940-1969)*, Rosario, Prehistoria ediciones.

.....(2019), "El Teatro Municipal de Bahía Blanca en el contexto de la política cultural del peronismo bonaerense (1946 - 1955)".

-Martínez Costa (1998), "Tipologías y funciones del narrador en los relatos radiofónicos". Recuperado de [https://www.researchgate.net/publication/28269825\\_Tipologia\\_y\\_funciones\\_del\\_narrador\\_en\\_los\\_relatos\\_radiofonicos](https://www.researchgate.net/publication/28269825_Tipologia_y_funciones_del_narrador_en_los_relatos_radiofonicos) (pág. 97-103)

Matallana, Andrea (2006), *Locos por la radio. Una historia social de la radiofonia argentina 1923-1947*, Buenos Aires. Recuperado de [https://www.academia.edu/38570125/Locos\\_por\\_la\\_Radio\\_Una\\_historia\\_de\\_la\\_Radiofonia\\_en\\_la\\_Argentina\\_1923\\_1957](https://www.academia.edu/38570125/Locos_por_la_Radio_Una_historia_de_la_Radiofonia_en_la_Argentina_1923_1957)

----- (2016) "Entre fonógrafos y radios: difusión del tango durante las primeras décadas del siglo XX" en *La radio y la puesta en escena de lo popular*. Rehime año 5 núm. 4 2015/16 Cuadernos de la red de la historia de los medios. [https://es.scribd.com/document/314045450/Entre-fonografos-y-radios-difusion-del-tango-en-las-primeras-decadas-del-siglo-XX#download&from\\_embed](https://es.scribd.com/document/314045450/Entre-fonografos-y-radios-difusion-del-tango-en-las-primeras-decadas-del-siglo-XX#download&from_embed)

-Minervino, Mario (31 de Mayo de 2014), "LU2. La Primera". *Diario La nueva*. <https://www.lanueva.com/nota/2014-5-31-0-31-0-lu2-la-primera>

..... (24 de Junio de 2019) "A un siglo de una historia de amor que conmovió a la ciudad". <https://www.lanueva.com/nota/2019-6-24-10-2-0-a-un-siglo-de-una-historia-de-amor-que-conmovio-a-la-ciudad>

Mohanti, Chandra (1988) "Bajo los ojos de occidente" en *Decolonizando el feminismo. Teorías y prácticas desde los márgenes*. Liliana Suárez Navaz y Rosalva Aída Hernández Castillo (editoras). Recuperado de [https://glefas.org/download/biblioteca/estudiosdescoloniales/descolonizando\\_el\\_feminismo\\_-\\_suarez\\_navaz\\_y\\_hernandez\\_castillo\\_ed.pdf](https://glefas.org/download/biblioteca/estudiosdescoloniales/descolonizando_el_feminismo_-_suarez_navaz_y_hernandez_castillo_ed.pdf)

Niedermaier, Alejandra (2018) "Narrativas en continuidad: La fotonovela entre la fotografía y el cine". Recuperado de [https://www.academia.edu/37676783/Narrativas\\_en\\_continuidad\\_La\\_fotonovela\\_entre\\_la\\_fotograf%C3%ADa\\_y\\_el\\_cine](https://www.academia.edu/37676783/Narrativas_en_continuidad_La_fotonovela_entre_la_fotograf%C3%ADa_y_el_cine)

Orbe, P y Napal, C. (2108a), “Los medios de comunicación en Bahía Blanca: del papel a la era digital”. En *Siglo XX Bahía Blanca, historia política, económica y sociocultural. Bahía Blanca* (pp273-304), Ediuns.

Rivera, Jorge (1968), *El folletín y la novela popular*, Buenos Aires, Centro Editor de de América Latina.

Saítta, Sylvia (2016) “Policías y ladrones en los comienzos del radioteatro argentino” de *La radio y la puesta en escena de lo popular en Rehime Cuadernos de la Red de Historia de los medios*, Buenos Aires. Recuperado de <http://www.rehime.com.ar/escritos/cuaderno04.php>

Sacomano, G. y Wolf, E. (1972), *El folletín, La Historia popular*, Buenos Aires. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/406364867/Ema-Wolf-y-Guillermo-Sacomano-El-folletin>

Sánchez Noriega, José Luis (2000), *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós.

Sarlo, Beatriz (1985), *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*. Argentina, Catálogos Editora.

Scott, Joan (1996), “El género: una categoría útil para el análisis” en *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*, el Magnanim, Institució Valencina d Estudis i Investigació.

Ulanovsky, Carlos (2009), *Días de radio. Historia de la radio argentina*, Buenos Aires, Argentina, Espasa Calpe.

Wolf, Sergio (2001), *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires, Paidós.

Wolf, Sergio (2016), Entrevista a Sergio Wolf: Cine y Literatura, entre fidelidades y traiciones. <https://www.retinalatina.org/entrevista-a-sergio-wolf-cine-y-literatura-entre-fidelidades-y-traiciones/>

Zubieta, Ana María (2000), *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*. Argentina, Paidós.

### **Artículos:**

Bracamonte, Lucía (2011), “Mujeres, trabajo y educación a principios del siglo XX: Las maestras en la prensa católica del sudoeste bonaerense argentino”. En *Diálogos*, Revista Electrónica de Historia, 2011.

Revista Rehime  
[http://www.rehime.com.ar/bases/paginasdecine/index.php/Heraldo\\_del\\_cinematografista](http://www.rehime.com.ar/bases/paginasdecine/index.php/Heraldo_del_cinematografista)

D-Revista

<http://d-revistasmagazine.com/2016/05/leoplan-la-revista-que-marco-una-epoca/>

Revista *Melange* (1989) Directora Susana Arias de Mata. Bahía Blanca Argentina.  
Sapienza Impresiones

Argüello Pitt, C. (2016), “La lectura manifiesta. De la adaptación a la reescritura” Cuadernos de Picadero. Adaptación teatral. Buenos Aires Número 30.  
<http://inteatro.gob.ar/editorial/publicaciones/cuadernos/cuaderno-de-picadero-no-30-200>

Santillán, J. (2016), “Incrustaciones”. En cuadernos de Picadero. Adaptación teatral. Buenos Aires Número 30.  
<http://inteatro.gob.ar/editorial/publicaciones/cuadernos/cuaderno-de-picadero-no-30-200>

Slukich, P. (2016), “Respetar la esencia del texto no siempre quiere decir hacer lo que el texto dice”. En Cuadernos de Picadero. Adaptación teatral. Buenos Aires Número 30.  
<http://inteatro.gob.ar/editorial/publicaciones/cuadernos/cuaderno-de-picadero-no-30-200>

Pouillet, E. (2016), “Crear un sistema, una entidad, una identidad en la puesta”. En Cuadernos de Picadero. Adaptación teatral. Buenos Aires Número 30.  
<http://inteatro.gob.ar/editorial/publicaciones/cuadernos/cuaderno-de-picadero-no-30-200>