

Inicio y auge de la radionovela dramática en España (1953-1959). El ejemplo de la “Dama de verde”*

Beginning and rise of the dramatic radio opera in Spain
(1953-1959). The example of the “Lady in green”

Sergio Blanco Fajardo

Universidad de Málaga/Universidad Lyon 2

sbf@uma.es

<https://orcid.org/0000-0001-9167-1464>

Recibido: 08-11-2022 - Aceptado: 25-02-2023

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO /CITATION

Sergio Blanco Fajardo, “Inicio y auge de la radionovela dramática en España (1953-1959). El ejemplo de la “Dama de verde”, *Hispania Nova*, 22 (2024): 123 a 142.

DOI: <https://doi.org/10.20318/hn.2023.8031>

DERECHOS DE AUTORÍA

Copyright: © HISPANIA NOVA es una revista debidamente registrada, con ISSN 1138-7319 y Depósito Legal M 9472-1998. Los textos publicados están –si no se indica lo contrario– bajo una licencia Reconocimiento-Sin obras derivadas 3.0 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y la revista y la institución que los publica y no haga con ellos obras derivadas. La licencia completa se puede consultar en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/3.0/es/deed.es>

* Este artículo ha sido realizado en el marco de un contrato posdoctoral Margarita Salas otorgado por el Ministerio de Universidades para la recualificación del Sistema Universitario Español y financiado por los fondos europeos NextgenerationEU.

Resumen

Los ideólogos del Régimen franquista descubrieron la potencialidad de la radionovela para representar en sus relatos y personajes los ideales defendidos por el nacionalcatolicismo. En este sentido, la radionovela construyó, mediante el lenguaje, los signos, los símbolos y las prácticas de vida, un sistema cultural femenino. El presente artículo analiza los primeros años de las emisiones dramáticas de la radio privada (Cadena SER), en concreto, el discurso del serial "La dama de verde", para vislumbrar cuáles fueron las implicaciones de la radionovela en la conformación del imaginario social de las mujeres. Por otra parte, la aparición de fisuras en su discurso creó un margen para las lecturas heterodoxas. Para explorar estas ambigüedades y contradicciones prestaremos atención a la relación entre la audiencia, el discurso, el contexto y un modo de percepción subjetiva.

Palabras clave

Radio, franquismo, historia de las mujeres, historia de género, radionovela, serial dramático

Abstract

The ideologues of the Franco regime discovered the potential of the radio soap opera to represent in its stories and characters the ideals defended by national Catholicism. In this sense, the radio soap opera constructed, through language, signs, symbols and life practices, a female cultural system. This article analyses the first years of dramatic broadcasts on private radio (Cadena SER), specifically, the discourse of the serial "La dama de verde" (The Lady in Green), in order to glimpse the implications of the radio soap opera in the shaping of the social imaginary of women. On the other hand, the appearance of fissures in his discourse created a scope for heterodox readings. To explore these ambiguities and contradictions, we will pay attention to the relationship between audience, discourse, context and a subjective mode of perception.

Keywords

Radio, Franco's dictatorship, women history, gender history, radio soap operas, serial drama

Introducción

La implantación del nuevo Estado tras la Guerra Civil urgió a establecer una nueva estructura cultural que legitimase la posición de los vencedores y la capacidad de transmitir la ideología del franquismo. Por ello se precisaba un mapa de significados que articulase los valores de la Dictadura. Su producción debía ser compartida socialmente para apuntalar, entre otros preceptos, los del nacionalcatolicismo, mediante el lenguaje, los signos, los símbolos y las prácticas de vida como elementos indispensables en la edificación del sistema de representaciones, el imaginario y las emociones. El tema que abordamos en el presente artículo, la radionovela, es un ejemplo de la producción de estos significados. La narrativa del serial se construía en torno a unos personajes cuyos discursos y acciones respondían a una estructura ideológica, política y social que, por regla general, las y los radioyentes asimilaban y reproducían. Con ello se construían y reforzaban los lazos culturales establecidos por el Régimen, que podían presentarse ligeramente modificados o maquillados en los años cincuenta.

Hay que recordar, por otra parte, las interconexiones entre discurso y poder¹ a la hora de construir la “verdad” que transmitían los seriales. Foucault apunta que “no hay relación de poder sin la constitución correlativa de un campo de conocimiento, ni ningún conocimiento que no presuponga y constituya, al mismo tiempo, relaciones de poder”². En este sentido, las prácticas discursivas inscritas en la narrativa de las radionovelas estaban ligadas a la ideología del franquismo. La radio tendió una red de significados dirigida a la audiencia para esbozar en los programas radiofónicos ideas políticas, patrones sociales y roles de género. De este modo, la trama y los personajes de la radionovela reflejaban discursos, experiencias y símbolos que podían ser compartidos o cuestionados, apropiados y negociados por el público que se mantenía a la escucha.

El presente trabajo analiza los discursos de las radionovelas dramáticas retransmitidas en la emisora Radio Madrid, perteneciente a la Cadena SER, desde su implantación regular en 1953 hasta conseguir su apogeo en 1959 con el serial “Ama Rosa”. Para ello abordaremos el estudio de ocho obras radiofónicas publicadas en formato de novela, estas son: “La segunda esposa”, “Llamas de redención”, “Lo que nunca somos”, “Nunca es tarde cuando amanece”, “Un arrabal junto al cielo”, “Y creó la nada”, y las ya mencionadas “Ama

1. Michael Foucault, *Power/knowledge*. (Brighton: Harvester, 1980).

2. Michael Foucault, *Discipline and punish*. (London: Tavistock, 1977), 27.

Rosa” y “La dama de verde”, obra publicada por Guillermo Sautier Casaseca y Luisa Alberca sobre la que nos detendremos. En su estudio, hemos empleado un enfoque cualitativo con el fin de mostrar la capacidad discursiva de la radionovela para socializar a las mujeres en la lógica y las dinámicas de los esquemas de género franquistas. Nuestro objetivo, en definitiva, persigue vislumbrar los mecanismos creados para construir y modificar el imaginario social femenino y fomentar, a través de la narrativa dramática, el deseo de la adhesión a los ideales de feminidad del franquismo. Por otra parte, en el marco de las fricciones producidas entre el nacionalcatolicismo y la modernidad, veremos como el drama radiofónico, mediante las ambigüedades y las contradicciones inscritas en su discurso, participó en esta relación dicotómica.

De la radionovela política al éxito del drama

Las primeras apariciones del serial dramático se produjeron en la emisora Unión Radio en los años posteriores a su nacimiento en 1924. En este contexto, la producción dramática, que en sus aspectos formales todavía imitaba al radioteatro, manifestó un tipo de emisiones conclusivas que distaba del ritmo seriado de los años 50³. Por tanto, aunque estas influencias quedaron impresas en su posterior desarrollo, los rasgos que caracterizaron a la radionovela instaurada en Radio Madrid procedían de otras fuentes. Su origen estuvo íntimamente relacionado con la labor de José Vázquez Vigo, músico y compositor emigrado a Argentina en 1915, que trabajó en la musicalización cinematográfica. Este hecho supuso para él la posibilidad de hacer incursiones en otros campos culturales como la radio y la radionovela. Sus facetas de compositor y músico, su experiencia en el celuloide y su interés por los guiones dramáticos contribuyeron a que recibiera una propuesta para volver a la Península en 1947.

La vuelta de José Vázquez Vigo a Argentina tan solo un año después, consolidó la posición de Guillermo Sautier Casaseca como figura responsable de la producción, la trama y el guion de las radionovelas. Su cargo como director de la sección dramática marcó el inicio de una nueva etapa en Radio Madrid. La llegada de Sautier Casaseca y Luisa Alberca, que se convertirá en su coautora incondicional, se inició en 1951, cuando comenzaron a producir un tipo de seriales con una visible impronta política, un fenómeno acuñado con el término de “radionovela movilizada”⁴, que mezclaba contenidos ideológicos y melodramáticos. El objetivo de estos seriales era marcar su compromiso con el nacionalcatolicismo y hacer de dique frente a lo “otro”, el comunismo. Entre sus primeras manifestaciones hay que destacar “Lo que nunca somos”, emitido en 1952, “La sangre es roja” (1953), “Llamas de redención” (1954), “Y doblaron las campanas”, “Un arrabal junto al cielo” (ambas de 1954) y “El derecho de los hijos” (1958). Esta última fue una producción rezagada, ya que la “radionovela movilizada” comenzó a decaer tras la emisión de la “La sangre es roja”. Pero si hubo un serial que destacó fue “Lo que no muere”. La obra, emitida en 1953, constaba de 50 capítulos con los que se afianzó “el sello” Sautier Casaseca-Al-

3. Armand Balsebre, *Historia de la radio en España, vol. 1, (1874-1939)*. (Madrid: Cátedra, 2001), 162.

4. Pedro Barea, *La estirpe de Sautier. La época dorada de la radionovela en España (1924-1964)*. (Madrid: Ediciones El País/Aguilar, 1994), 105-126.

berca en la producción dramática de la emisora. Un aspecto que queremos destacar de la trama de “Lo que no muere” es su carácter propagandístico. La historia enfrenta a Carlos y Enrique, dos hermanos con ideologías contrapuestas, franquista el primero, comunista el segundo, que refleja la división de las dos Españas y en la que vencen los buenos, los seguidores del Régimen. La radionovela se emitió en unos momentos en los que Falange experimentaba sus recelos políticos ante el avance del sector opusdeísta en la administración gubernamental⁵.

La última etapa de la radionovela en el primer franquismo se producirá tras la firma de los tratados con Estados Unidos. Los seriales mezclaban valores relacionados con la regeneración nacional y algunos tonos de modernidad y consumismo. Pero lo que sobresalía en ellos era el melodrama, el folletín. El éxito obtenido por estas emisiones llevó a que surgieran, entre otros subtipos, las novelas radiofónicas de acción: “Diego Valor” (1953-1958), escrita por Enrique Jarnés Bergua, y “Dos hombres buenos” (1954) de José Mallorquí; las radiocomedias, como “Matilde, Perico y Periquín” (1955-1971), bajo guion de Eduardo Vázquez, y las radionovelas policiacas y negras, que depararon la salida en antena de “El criminal nunca gana” (1955), producida por los hermanos Daniel y Antonio Baylos, o “El pasado de Mauricio Franset” (1955)⁶. En el presente artículo nos centraremos en la radionovela dramática, también llamada melodrama o folletín⁷, que tuvo en las mujeres su público preferente, lo que nos permitirá analizar sus prácticas discursivas, dirigidas a controlar y adoctrinar a las radioyentes.

Una nueva forma de consumo femenino. Entre el nacionalcatolicismo y la modernidad

La radionovela dramática recogió la vertiente que protagonizaron los programas femeninos enfocados a entretener y acompañar a las amas de casa mientras desempeñaban las labores del hogar. Pese a que las primeras apariciones del serial comenzaron, como hemos visto, en 1947, su consagración no tuvo lugar hasta la década posterior. Su auge estuvo ligado al aumento de poder adquisitivo de la España predesarrollista y las mejoras económicas que se fueron sucediendo, un hecho que significó el incremento de los aparatos de radio en los hogares, como demuestran los datos estadísticos: el número de licencias de radio expedidas en el año 1955, un monto de 1.839.645 receptores⁸, suponía el triple de aparatos vendidos en la década anterior.

El menor coste de los receptores radiofónicos motivó un cambio en sus formas de uso y consumo. En la década anterior los productos radiofónicos se consideraban un bien material de lujo y su consumo giraba en torno a la fidelización, es decir, la radio buscaba contraer un vínculo permanente con un público que reconocía como distingui-

5. Armand Balsebre, *Historia de la radio en España, vol. 2, (1939-1985)*. (Madrid: Cátedra, 2002), 250-251.

6. Pedro Barea, *La estirpe de Sautier...*, *op. cit.*, 151-188.

7. Román Gubern afirma que la genealogía del drama descansa en tres ramas: la comedia, la novela negra y la comedia popular, que en última instancia condujeron al folletín y al culebrón. *Ibidem*, 13-18.

8. Fondo Documental del Instituto Nacional de Estadística, Radiodifusión, Anuarios Estadísticos de los años 1947 y 1955.

do, perteneciente a una clase social acomodada. Posteriormente, el acceso al consumo radiofónico de las clases medias y populares propició mutaciones y trasladó la “cultura legítima”, el capital cultural de la clase alta a la televisión, un electrodoméstico ostentoso, en detrimento de la radio, enfocada ahora hacia “gustos” diferentes. La radionovela se transformó en un objeto de consumo de grandes audiencias y provocó la adicción⁹ diaria y múltiple a los seriales, que con su discurso narrativo entraban en los hogares y en las vidas de las radioyentes¹⁰.

Vale la pena recordar el estudio realizado por Pierre Bourdieu sobre la distinción y los criterios del gusto, al que se han sumado otros, desde la teoría de la comunicación, sobre las pautas que inclinaban la elección de la audiencia hacia determinados productos culturales. Entre ellos destaca la teoría del uso y las gratificaciones¹¹, que devino en la aparición del concepto de *pleasure*¹², referido a la actividad de consumir un producto atractivo, placentero, bello¹³. Este concepto abarca una noción de sensibilidad social que define las líneas de lo socialmente correcto. Esta última idea guarda una cercana relación con el perfil adoctrinador de la radio durante el franquismo, que pretendía reeducar “amablemente” a las mujeres en un modelo de feminidad normativo, mediante la escucha de unas historias en las que los estereotipos perversos representados, a modo de ejemplo, por la “femme fatale” o la “madre ignorante”, experimentaban fuertes penalizaciones. Las preferencias de la audiencia definían un sentido del placer afectivo que discernía entre el bien y el mal, entre lo agradable y lo desagradable, entre lo que la audiencia debía asimilar como correcto y lo desdeñable, por tratarse de algo inmoral y pernicioso¹⁴.

La implicación de mecanismos propagandísticos sirvió para articular los valores asociados al nacionalcatolicismo en los productos culturales radiofónicos. Por otra parte, la atracción y elección del público femenino por determinados seriales se debían a varios factores. Según Michèle Mattleart, “estas historias masivas, entregadas por fragmentos diarios y cotidianamente reiteradas, colmarían, mediante la estereotipia de su ritmo, la es-

9. Louise Spence, en referencia a la adicción generada por la radionovela, defiende la capacidad de este producto para disipar el aislamiento social y conectar a las radioyentes con los nuevos hábitos de vida. “La imagen de una tímida espectadora, vulnerable a la manipulación física y al atractivo del contacto humano, implica que también puede ser susceptible a las promesas de los productos anunciados: ser la consumidora perfecta”. Louise Spence, *Watching soap operas. The Power of pleasure*. (Middletown (CT): Wesleyan University Press, 2005), 4-5.

10. Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. (Madrid: Taurus, 1998), 9-91 y 478-495.

11. Elihu Katz, Jay Blumler y Michael Gurevitch, “Uses and gratifications research”, *The Public Opinion Quarterly*, 37, n.º 4, (1973-1974): 509-523; Jay Blumler y Elihu Katz, *The uses of mass communications. Current perspectives on gratifications research*. (Beverly Hills (CA): Sage, 1974).

12. El debate de *pleasure* que se introdujo en los estudios de las audiencias y la recepción de contenido mediático se produjo en el campo de los estudios literarios y feministas de la mano de Janice Radway. Janice Radway, *Reading the romance. Women, patriarchy, and popular literature*. (North Carolina: University of North Carolina Press, 1991), 45-122.

13. George Dickie, *El siglo del gusto*. (Madrid: Visor, 2003); Carolyn Korsmeyer, *El sentido del gusto. Comida, estética y filosofía*. (Paidós: Barcelona, 2002); Giseline Kuipers, “Television and taste Hierarchy: the case of the dutch television comedy”, *Media, Culture and Society*, 28, n.º 3, (2004): 359-378; Louise Spence, *Watching soap operas...*, *op. cit.*; María del Mar Grandío, “El entretenimiento televisivo. Un estudio de audiencia desde la noción de gusto”, *Comunicación y Sociedad*, 22, n.º 2, (2009): 142 y ss. DOI: 10.15581/003.22.36259.

14. *Ibidem*, 142-144.

pera del tiempo subjetivo femenino”¹⁵. Esta se proyectaba subliminalmente en la fórmula inicio/final de cada episodio por medio de la dosificación del drama. La representación de la naturaleza femenina como algo meramente emocional y la construcción de una “cultura femenina” estereotipada llevó a numerosas mujeres a leer novelas románticas antes de la aparición de la radionovela. Peter Brooks argumenta que la “narrativa, con sus grandiosas preguntas e hipótesis, nos lleva en un movimiento que va más allá de la superficie de las cosas hacia lo que yace detrás [...], que es la verdadera escena del drama altamente coloreada que se representará en la novela”¹⁶. Este es el sentido del placer que buscaban las mujeres al sintonizar el serial: profundizar a nivel emocional hasta encontrar imaginaria y simbólicamente una fórmula que completase su situación sentimental. Aunque la trama sucediera en un orden ficticio, el producto generaba un factor de gratificación que cumplía, por otra parte, con las funciones sociopolíticas y culturales requeridas.

Desde el punto de vista comercial, el serial nació con el fin de promocionar determinados productos, a la par que reafirmaba a las mujeres en la esfera doméstica¹⁷. La llegada del folletín dramático a la radiodifusión española cumplió las expectativas previamente señaladas. Sin duda José Vázquez Vigo y su “maletín” repleto de historias dramáticas encontraron en la radio privada su gran oportunidad. La radionovela fue, tras su reestructuración en los años 1947-1948, una pieza que encajaría en las dinámicas consumistas que iba a sufrir el país durante la nueva década. Tanto es así que en 1953 las grandes marcas como Avecrem, Nutrexpa (ColaCao) y Nestlé aterrizaron en la radiodifusión privada dotando a las emisoras de unos ingresos que posibilitaron sustentar el cuadro de actores y actrices. Así ocurrió en Radio Madrid, donde el serial se convirtió en un producto económicamente importante por las inversiones publicitarias y en un espacio donde se reflejaron paulatinamente los cambios culturales que se estaban produciendo, lo que permitió establecer un pulso entre cultura, comunicación y sociedad¹⁸.

No obstante, estos trazos apenas desestructuraron las relaciones de género, que permanecieron estables en cuanto a los patrones de subordinación y dominación, el matrimonio, la salvaguarda de la familia tradicional y la maternidad como objetivo clave en la vida de las mujeres. La radionovela contribuyó a recordarles su faceta como madres y esposas en una sociedad que se abría al mundo exterior. Dicho esto, surge una cuestión crucial encaminada a descubrir los mecanismos de mediación que elaboró el melodrama: ¿de qué manera se articulaban las intenciones comerciales y las proyecciones culturales del serial? Las publicaciones radiofónicas se hicieron eco de este asunto y abrieron en sus páginas un espacio de debate: “Por la mañana, en la carnicería, en la panadería, en el mercado, el capítulo de la tarde anterior sirve de tema de apasionada conversación”¹⁹. También

15. Michèle Mattelart, *Mujeres e industrias culturales*. (Barcelona: Anagrama, 1982), 43.

16. Peter Brooks, *The melodramatic imagination. Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. (New Haven and London: Yale University Press, 1976), 2.

17. Luisa Passerini, “Sociedad de consumo y cultura de masas”, dir. por Georges Duby y Michelle Perrot, *Historia de las mujeres en Occidente*, vol. 5. (Madrid: Taurus, 1993), 349-368.

18. Jesús Martín-Barbero, “La telenovela en Colombia: televisión, melodrama y vida cotidiana”, comp. por Nora Mazziotti, *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas*. (Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1993), 46.

19. *Revista Ondas*, 6, 1 noviembre 1952, 15.

“en las peluquerías, las señoras pedían que se les quitara el casco secador, para poder escuchar «Lo que nunca muere»”²⁰. La radionovela se introdujo en el marco de las dinámicas cotidianas de las mujeres articulando hábitos sociales, espacios y pautas temporales. Las conversaciones sobre el episodio del día anterior o sobre lo que ocurriría en los siguientes capítulos, perfilaba los lugares en los que las amas de casa realizaban sus funciones maternas y familiares²¹. Este hecho estrechaba los lazos entre las mujeres, que proyectaban la ficción dramática en sus historias personales. Las formas de consumo, el espacio de audición y la hora marcaban los tiempos de escucha y los productos que se debían adquirir en una coyuntura austera. En la radionovela confluían la ficción y unos escenarios en los que las radioyentes se reconocían:

Al éxito de los seriales contribuye también de gran modo la fantasía del oyente. Cada cual crea en su imaginación un mundo a imagen y semejanza de sus gustos personales. Y en ese mundo ideal sitúan a los personajes de la ficción. Es natural, pues, que se encariñen con ellos. Esto explica, asimismo, que los seriales triunfen entre todos los radioyentes, sin distinción de clases y de cultura. La eficacia del serial radiofónico es universal²².

En este mapa se representaba la construcción estereotipada de arquetipos que uniformizaban, en un ejercicio de transmisión ideológica, las expectativas, los deseos y los sentimientos que la audiencia debía interiorizar en su imaginario. En este sentido, Tim Crook, ahonda en la forma en la que el radiodrama implementó una tecnología social, y para nuestro caso, de género²³. El discurso de la radionovela esbozó, mediante sus aspectos propagandísticos, una ficción ideológica para determinar las inclinaciones de las radioyentes. Estos mecanismos no trataban de politizar a la audiencia femenina sino más bien, generar emociones negativas o positivas en función de aquello que debían desdeñar o reproducir. De este modo, esta construcción emocional²⁴ plantea una compleja relación entre la audiencia y el discurso de la radionovela que va más allá de la difusión de arquetipos y roles de género normativos. Así bien, las radioyentes interactuaron con múltiples elementos narrativos como fueron acontecimientos históricos, la inclusión de ideologías políticas y la apertura a un amplio mundo exterior, o en otras palabras, con ficciones incardinadas en lo público. Este hecho nos muestra la forma en la que este discurso enseñaba a las mujeres, mediante el cruce entre lo real y lo ficticio, el modo de relacionarse en el espacio de la *civitas*. Sin embargo, la radio desestimó el carácter subjetivo de la audiencia y las formas divergentes con las que de-

20. *Revista Ondas*, 17, 15 de agosto 1953, 6-7.

21. En palabras de Christine Geraghty: “La [radio]novela se puede definir no solo por la programación diurna o incluso por un claro llamamiento a una audiencia femenina, sino por la presencia de una historia que atraiga a una audiencia de tal manera que se convierta en objeto de interés y discusión pública”. Christine Geraghty, *Women and soap opera: a study of prime time soaps*. (London: Polity, 1991), 4.

22. Luis G. De Blain, “El programa de moda: Los seriales radiofónicos”, *Revista Ondas*, 13, 1 junio 1953, 17.

23. Tim Crook, *Radiodrama. Theory and practice*. (London-New York: Routledge, 2001), 105-114. Véase también: Teresa De Lauretis, “La tecnología del género”, <http://www.caladona.org/grups/uploads/2012/01/tecnologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf>.

24. Monique Scheer, “Are emotions a kind of practice (and is that what makes them have a history)? A bourdieuan approach to understanding emotion”, *History and Theory*, 51, (2012): 193-220.

codificaron estas tramas impostadas. No es de extrañar, como veremos a continuación, que estos recursos discursivos desentrañaron un clima favorable para la proliferación de fisuras en los rígidos esquemas de género del franquismo.

En último lugar debemos centrar nuestra atención en la ambigüedad originada por las prácticas discursivas de la radionovela y el modo en que una audiencia heterogénea las percibió subjetivamente²⁵. El estudio realizado por Mary Ann Doane sobre el cine de mujeres hollywoodiense de los años 40, desplaza la pasividad con la que tradicionalmente ha sido descrita la audiencia femenina para acentuar el modo en el que estas expresaron su subjetividad²⁶. Efectivamente, el afloramiento de emociones y las deducciones sobre la trama manifestadas por las espectadoras las hizo partícipes del transcurso de su narrativa. En este sentido, Annette Kuhn, en sus teorías sobre el melodrama y el culebrón, aborda la compleja conexión entre el texto, que es recibido por la audiencia, y el contexto en el que se emplaza. En ellas plantea que las representaciones, el contexto y la audiencia estarían interconectados en el discurso. Por tanto, pese a la redundante difusión ideológica del franquismo y a los diversos modos de represión social y cultural, este modelo permitió la convivencia de contradicciones y lecturas de corte oposicional²⁷. Es decir, que fueron las ambigüedades impresas en el contenido radiofónico y la decodificación subjetiva de las radioyentes los que propiciaron planteamientos heterodoxos²⁸. Un ejemplo de ello quedó reflejado en la narrativa de “La dama de verde”, que como veremos más adelante, en sus alusiones a la guerra civil y al anticomunismo, divulgó un discurso político a una audiencia muy amplia. Esto posibilitó la aparición de porosidades no solo entre las líneas que separaron lo público de lo doméstico, sino que surtió el mismo efecto en las lindes de la tradición y la modernidad.

Aspectos formales del serial dramático

La escucha de la radionovela precisaba de un lugar físico y simbólico, un espacio en el que las radioyentes conectaran sus propias experiencias con las historias publicitadas por determinadas firmas comerciales. En este microcosmos se entrelazaban recompensas y fatalidades, alegrías y tristezas, pasiones y perversiones, lo individual y lo colectivo²⁹. El serial reproducía un escenario esquematizado en el que se incardinaba el elenco de personajes que conformaba la obra dramática, condensado, bajo la aparente diversidad de

25. Stuart Hall, “Codificación y decodificación en el discurso televisivo”, *Cuadernos de Información y Comunicación*, 9, (2004): 225-236.

26. Mary Ann Doane, *The desire to desire: The woman's film of the 1940's*. (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1987), 3.

27. Annette Kuhn, “Géneros de mujeres: teoría sobre el melodrama y el culebrón”, *Secuencias: Revista de Historia del Cine*, 15, (2002): 7-17.

28. Aintzane Rincón, *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*. (Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2014), 21; Álvaro Álvarez Rodrigo, *Fisuras en el firmamento. El desafío de las estrellas de cine al ideal de feminidad del primer franquismo*. (Valencia: Publicacions de la Universitat de València (PUV), 2022), 29-30.

29. María Teresa Vera Balanza, “El discurso radiofónico y la construcción de la feminidad. Una lectura histórica a través de las radionovelas”, ed. por María Teresa Vera Balanza, *Mujer, cultura y comunicación. Entre la historia y la sociedad Contemporánea*. (Málaga: Málaga Digital, 1998), 26.

decenas de protagonistas, en un número muy reducido de arquetipos: la madre, la casada, la abuela, la amante, la segunda esposa o la soltera. Los tres primeros estaban relacionados con el modelo moralmente aceptado y los últimos con perfiles femeninos vilipendiados. Las mujeres eran las grandes protagonistas del melodrama, al menos en la mayoría de ellos, en tanto que en los personajes masculinos descansaban los giros de la trama. En la radionovela “Un arrabal junto al cielo”³⁰, Rosa, la protagonista, transforma repentinamente su vida al conocer a Javier, hombre de clase alta que se enamora de ella. La afortunada abandona una humilde vivienda sita en un arrabal para vivir en un ambiente de lujos y comodidades. En este serial y en otros muchos la virilidad representa una relación de poder asimétrica con las protagonistas. Los arquetipos masculinos disfrutaban de una posición de prestigio social: médicos, abogados y hombres de negocios “salvan”, como si fueran príncipes azules, o “hunden” a amas de casa, pobres vendedoras callejeras, secretarias, enfermeras y costureras. Casi siempre ostentan riquezas y libertad de acción, haciendo sufrir a las mujeres que han caído perdidamente enamoradas en sus brazos. En la obra “Y creó la nada”³¹, Laura no duda en abandonar sus estudios de medicina para no tener una posición profesional y social más elevada que su novio. Otras protagonistas tienen inquietudes y ambiciones, persiguen proyectos de vida propios, pero estos objetivos se consideran en la trama un alarde de rebeldía, independencia y superioridad. En “Un arrabal junto al cielo” el hecho de desafiar el orden establecido se cobra un precio muy alto: Carmen muere no sin antes arrepentirse por el abandono de su esposo y sus hijos.

Las temáticas de la radionovela refieren las peripecias de mujeres que sufren grandes adversidades por su condición social, por una infidelidad o por la perversa actividad de otra mujer. El antagonismo se materializa al traducir “lo moral en términos de rasgos físicos cargando la apariencia, la parte visible del personaje, de valores y contravalores éticos”³². El título conjunto de Sautier Casaseca y Alberca, “Lo que nunca somos” expresa el deseo de Alberto por ciertas mujeres de dudosa moralidad, lo que le impide vivir un amor verdadero y honesto. Sora y Katie son mujeres ligadas al mundo del cabaret, al negocio de los estupefacientes, visten de forma inadecuada y sumen al protagonista en la perdición. La obra describe la fatalidad de estas féminas:

La mujer acusaba el golpe hiriendo a ciegas en algunos momentos y haciendo concesiones en otros. No tenía dignidad ni era capaz de absorber su amargura por sí sola; necesitaba salpicarla a aquel que la hiriera. El hombre no insistió a más, era fuerte y viril para el dolor, y su desprecio o su odio no necesitaba expandirse, quedaba allá dentro, emponzoñándolo quizá todo, dando tintes sombríos a cualquier sensación nueva que viniese después³³.

En los seriales el nudo argumental se forja muchas veces en relación con mujeres fatales: bailarinas, solteras, amantes y cabaretistas, que hunden a los hombres, sobre los

30. Guillermo Sautier Casaseca, *Un arrabal junto al cielo*. (Madrid: Editorial Cid, 1953).

31. Luisa Alberca y Guillermo Sautier Casaseca, *Y creó la nada*. (Madrid: Ediciones Cid, 1955).

32. Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. (Barcelona: Ediciones Gustavo Gili, 1987), 127.

33. Luisa Alberca y Guillermo Sautier Casaseca, *Lo que nunca somos*. (Barcelona: Luis de Caralt, 1952), 45.

que no pesa ningún tipo de imposiciones ni prejuicios morales, convirtiéndose en archienemigas de las protagonistas: una madre -a veces soltera-, una joven humilde o una huérfana. La reducción esquemática de los personajes y la polarización maniquea entre lo bueno/malo establecen las pautas de lo reprimible y lo deseable. La trama de “Nunca es tarde cuando amanece”, de Alberto Oliveras Mestre, condensa el sentido general de la radionovela: una joven mujer, Vera Montlor, se fuga de un orfanato, concursa, tras trabajar durante años como enfermera en un hospital, en la televisión, donde se convierte en una estrella y se enamora del Doctor Wilson. Este muere mientras desarrolla una misión en Polinesia. Entregada al pesimismo y resignada a su suerte, de repente conoce a un joven, Robert Cartier, también doctor, que le devuelve la ilusión, susurrándole al oído las siguientes palabras: “Nunca es tarde cuando amanece”³⁴.

El “romanticismo” es uno de los núcleos narrativos y estructurales más ocurrentes del melodrama³⁵. Los amores y desamores, siempre conflictivos, dirigen las conductas de esposas, madres, amantes, pero también el amor maternofilial, las pasiones abstractas y materiales, las inquietudes o atracciones prohibidas³⁶. El *pathos* es el elemento que desgarrar la quietud y crea una placentera ansiedad ante la espera del siguiente episodio, consolidando el seguimiento de cada emisión. Según Northrop Frye, “el *ethos* romántico considera al heroísmo cada vez más en términos de sufrimiento, de aguante y paciencia [...] Es también el *ethos* del mito cristiano”³⁷. De este modo se produce la ligazón con el discurso dramático. La imaginación que inunda con profundas emociones a la audiencia dibuja los significados de este romanticismo. El derroche de emociones y la producción de lágrimas cambia la austeridad por la afloración de estados emocionales, esto es, por la retórica del exceso³⁸. Sin embargo, la dicotomía entre las categorías consumo/trabajo extradoméstico y nacionalcatolicismo/discreción moral, aporta luz sobre los significados otorgados por el franquismo al drama romántico. El amor aceptado es el amor comedido pero profundo, honesto, verdadero³⁹, frente a las pasiones desatadas y superficiales propias de las mujeres perversas o “caídas”, que corrompen a los hombres. Eva es desterrada del paraíso. Su sufrimiento es el requisito *sine qua non* para que Adán la perdone a pesar del

34. Alberto Oliveras Mestre, *Nunca es tarde cuando amanece*. (Madrid: Ediciones Cid, 1957).

35. Mary Ann Doane realiza una división tripartita para distinguir entre las diferentes formas del melodrama: “melodrama romántico”, el “melodrama maternal” y el “discurso médico”. Mary Ann Doane: *The desire to desire...*, *op. cit.*, 30-122.

36. Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos de la postguerra española*. (Madrid: Anagrama, 1994).

37. Northrop Frye, *La escritura profana. Un estudio sobre la escritura del romance*. (Caracas: Monte Ávila, 1980), 104.

38. Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones...*, *op. cit.*, 131.

39. La retención de las pasiones puede entrar en contradicción con una retórica del exceso, tal y como apuntábamos más arriba. En la mediación de las dos posiciones encontramos la dicotomía capitalismo/moralidad sobre la que reaccionaba el serial mediante la construcción de un balance. El hecho de retener las pasiones o emociones no significaba que estas no se acumulasen cuantitativamente, siendo múltiples. La cuestión radicaba en elegir el momento preciso y a quién manifestarlas. En este sentido, la publicidad de la época nos brinda un claro ejemplo de ello. Los eslóganes fomentaban las nuevas necesidades de las amas de casa, que eran diversas, pero no se trataba de consumir sin control, sino solo las mejores marcas, es decir, productos de calidad para su familia. El cuidado de la familia y las formas cualitativas de consumo eran un hecho equiparable a la gestión de las emociones y el amor que debían ser expresados exclusivamente a una pareja o pretendiente.

error cometido. Por su parte, María Magdalena, prototipo de mujer arrepentida, se salva gracias a la experiencia del amor cristiano, a su irreductible devoción. En las antípodas de estos estereotipos, Lilith representa la corrupción moral y la perdición a la hora de tentar a los hombres. La mitología cristiana inscribe en los mapas simbólicos una reiteración simplificada de escenarios equiparables y arquetipos repetitivos que obstaculizan otras posibles alternativas. En este sentido, Peters Brooks destierra el carácter maniqueo del cosmos romántico representado en las obras seriadas. El autor eleva las situaciones y elecciones planteadas en la narrativa a un artefacto ideológico mediante el que “la conciencia debe purgarse y asumir la carga de la santidad moral”⁴⁰.

La posición de privilegio de la burguesía y su adhesión a la Dictadura le confieren una posición de moralidad, frente a los ambientes nocivos y depravados de los núcleos marginales, la periferia de las ciudades y la pobreza. Esta división creó un sentido ideológico de riqueza/moralidad y pobreza/perversión, cuyos significados impregnaban los espacios ficticios de la radionovela. Si aplicamos los conceptos de utopía y heterotopía acuñados por Foucault para definir la naturaleza de los espacios del serial⁴¹, comprobaremos que los personajes no desarrollan siempre su faceta moral en torno a las polaridades subrayadas más arriba. Sirva de ejemplo “Un arrabal junto al cielo”, donde Rosa, una mujer pobre muestra una gran riqueza moral; en cambio, Javier, hombre de buena posición económica descubre con sus infidelidades la bajeza humana de sus actos. No obstante, los personajes que realizan actos reprochables y perniciosos se ubican en los arrabales y los espacios prohibidos, como ocurre en “Llamas de redención”. Con todo, los espacios se yuxtaponen: desde los arrabales representados por la delincuencia, el alcoholismo y el mundo del espectáculo nocturno, a los barrios residenciales de clase media/alta. Esta topología expresa una división entre lo ideal, el espacio de la utopía, y lo contrapuesto, que puede ser nocivo, o simplemente diferente y periférico, la heterotopía. Lo ideal, lo bello y lo sereno se materializan en la radionovela en el hogar de la familia burguesa, baluarte de valores cristianos y de prácticas supuestamente intachables. Lo contrario, lo “otro”, es lo condenable espiritual e ideológicamente, como sucede en “La dama de verde”, serie que analizaremos a continuación.

La radionovela “La Dama de verde”

Entre las novedades de la programación radiofónica para el comienzo del mes de junio de 1958 se encontraba el estreno, retransmitido a las 20.05h, de la radionovela “La dama de verde”, publicada posteriormente en formato de novela. La historia seguía el ritmo narrativo y las pautas consolidadas por sus autores, Luisa Alberca y Guillermo Sautier⁴², que tantos éxitos radiofónicos habían brindado a Radio Madrid. En esta ocasión, la trama gira

40. Peter Brooks, *The melodramatic imagination...*, op. cit., 5.

41. Michel Foucault, “Topologías”, *Fractal*, 48, (2008): 39-62.

42. En una entrevista realizada a Guillermo Sautier Casaseca en la Revista *Ondas*, explicaba brevemente el proceso de creación y redacción de las radionovelas:

- ¿Escribes directamente a máquina? -Sí
- ¿Ni una nota previa? -En absoluto.
- ¿Cuánto tiempo tardas en pensar un argumento? -Un par de semanas.

en torno a Ricardo Villar, médico tocólogo retirado a causa del trauma que le ocasionó la muerte de su mujer al dar a luz sin que pudiera hacer nada para salvarla. La aparición de María del Carmen Estrada -“La dama de verde”-, que es asistida durante el parto por Ricardo como obra del destino, no solo le devuelve al médico la confianza en su profesión, sino que cambia su vida por completo. María del Carmen, casada con Gerardo, ambos artistas, cantantes, se ganan la vida en un ambiente no muy recomendable para su hija Carmen, máxime, cuando el esposo de la “La dama de verde” la chantajea a expensas de la integridad de su hija para que acepte firmar los contratos que busca insistentemente. En este marco de lucha entre Ricardo y Gerardo, el amor platónico que se asienta entre el primero y María del Carmen, sostendrá la trama en la que ambos se alejan por avatares de la vida. Así las cosas, viéndose separados el uno del otro, serán sus respectivos hijos, Alfonso y Carmen, quienes con su unión sentimental logren apagar las llamas de la discordia.

La radionovela dramática, como comentábamos más arriba, se disoció de la denominada “radionovela movilizadora” al apartar las metáforas y alegorías políticas inscritas en su trama. No obstante, el melodrama, que había suscitado la adicción de las radioyentes, no planteó una ruptura integral, sino que observamos en él a modo de continuidad la alusión a ciertas cuestiones políticas. Por otra parte, el incuestionable objetivo de la radionovela como instrumento pedagógico y su pretensión de reforzar el rol de la “perfecta ama casa”, contribuyeron a reproducir una serie de mecanismos ideológicos y propagandísticos. Por tanto, en estas prácticas discursivas se fundían personajes y escenarios con símbolos y significados políticos. En un tono más explícito, en los espacios y tiempos marcados en “La dama de verde”, Ricardo y María del Carmen se enfrentan al estallido de la guerra civil española:

Se esperan ciertos acontecimientos graves. Hay personas que huyen de nuestro país. Pero yo no soy de esos. Hice el viaje hasta aquí con muchos que preferían escapar a exponer su vida defendiendo lo suyo. Oyéndoles, me empeñé con mayor interés en cumplir con mi deber de español. Por eso no me quedo contigo, María del Carmen. -No importa. Pronto se habrá solucionado todo y entonces nos reuniremos. ¿Bastará una semana? -Supongo que sí.⁴³

La conflagración bélica funciona como un mecanismo narrativo de fuerza mayor que separa a ambos personajes y crea una escisión en su relación desbaratando las posibilidades de una inminente unión matrimonial. Así mismo, la mención al conflicto alberga una función propagandística ineludible amoldada a un producto dirigido esencialmente a la audiencia femenina. Las huellas de la Guerra se pierden en breves alusiones abstractas que se distribuyen en un tiempo indeterminado y un espacio sin definir, sin embargo, estas pinceladas serán suficientes para engendrar un efecto movilizador contra el comunismo, que supuestamente seguía siendo una amenaza para el orden prestablecido. Todo ello,

- ¿Y en escribirlo? -Depende del tiempo. Si urge la entrega, Luisa y yo somos capaces de acabar en un mes un “serial” de 50 capítulos...

-Lo normal: -Dos meses.

Revista Ondas 54, 15 diciembre 1954, 21.

43. Luisa Alberca y Guillermo Sautier Casaseca, *La dama de verde*. (Madrid: Ediciones Cid, 1958), 135.

incardinado en el sufrimiento de los personajes, con metáforas y alegorías. Encontramos un ejemplo en el calvario que sufre Mercedes, viuda de Ricardo Villar:

- ¿Cómo tengo los ojos?

-Con las gafas no se te ven.

- ¿Hay alguna cicatriz que me afee?

-Ninguna.

-Estuvimos juntas en aquel horrible agujero. ¡No lo olvidaré nunca!

- ¡Ni yo!

Siguió un silencio. Las dos recordaban aquellas horas pavorosas. Inés apuntó: -Si lo nacionales entran unos minutos más tarde, también yo estaría ciega en estos momentos.

-Sí. También tú. -reconoció Mercedes⁴⁴.

La ceguera de Mercedes aporta el sentido “cainita” de la guerra y el mal perpetrado por la izquierda, que sólo podrá ser erradicado mediante la “cruzada” proclamada por Franco. La introducción de este tipo de recursos refleja, en consonancia con el efecto imbricado en la representación de las heterodoxias, la edificación de un sentimiento nacionalista de lucha y movilización contra lo extranjerizante y también contra los modelos alternativos que amenazaban a la cristiandad y a la España franquista. Es más, la figura de Mercedes no sólo representa a una víctima de las fuerzas republicanas, sino que personifica la figura de la heroína que se sacrifica por su patria, proyectada en su sobrino Alfonso, al que quiere como a un hijo propio:

Fue por salvarle a él. Lo tenían preso y pensaban buscarte enviándote algún aviso para que supieras que si no te rendías le darían muerte. Entonces ella trajo una carta que aseguró era tuya. Accedía a lo que ellos deseaban, a condición de que primeramente pusieran a tu hijo en libertad... [...] Tu hijo escapó. Pero luego quisieron obligarla a hablar, a descubrir el paradero de Alfonso, y fue entonces cuando... ¡Fue horrible, Ricardo! Jamás hubiese esperado de Merche tanto valor...⁴⁵.

Según apunta Robert C. Allen⁴⁶, la segmentación de la narrativa y los episodios de la radionovela están controlados por el productor, que estima el compromiso de la audiencia con las prácticas discursivas y las representaciones simbólicas dibujadas en el texto. El método propagandístico presente en estos espacios narrativos refuerza el compromiso ideológico de las radioyentes con el nacionalcatolicismo y mantiene viva la llama anticomunista. Este tipo de recursos ocupan un plano secundario en las historias melodramáticas, cuya trama gira en torno a un escenario doméstico, generalmente una casa aislada donde se desarrollan problemas sentimentales cruzados entre varios personajes, relaciones amorosas conflictivas o disputas familiares entre padre/hijo-madre/hija. Las disyuntivas sostenidas en el seno familiar alejan a la audiencia de las preocu-

44. *Ibidem*, 145-146.

45. *Ibid.*, 146-147.

46. Robert C. Allen (ed.), *To be continued... Soap operas around the world*. (London: Routledge, 1995), 1.

paciones políticas, pero estos mecanismos funcionan a título conmemorativo, es decir, recuerdan a las mujeres el sentido de la guerra y la amenaza republicana para controlar y afilar sus actitudes y esquemas mentales, no para fomentar un pensamiento politizado que movilice a las mujeres hacia lo público. Con ello se pretende reeducar a las radioyentes en un plano simbólico, en un espacio de tiempo dosificado que contribuya a evadir las de sus obligaciones diarias y en el que inmediatamente después de la finalización del episodio vuelven a conectar con su cosmos doméstico.

La escucha del serial en el hogar permitía a las mujeres viajar simbólicamente a otros espacios. Así sucedía con María del Carmen Estrada, personaje que actuaba en lugares tan dispares como Roma o París, debido a la trama y la acción de los personajes. Esta faceta, inserta en el marco de una narrativa novedosa que registra una multiplicidad de localizaciones y etapas históricas, sirve para reubicar el espacio doméstico, ampliándolo en consonancia con las capacidades imaginativas de la audiencia. De este modo, se fragua una nueva forma de concebir lo privado, sin reconfigurar los preceptos ideológicos y patriarcales vigentes que producen dramas familiares y amorosos⁴⁷. La radionovela generó un consumo adictivo, ya que era un producto en el que los deseos, los anhelos y las posibilidades se manifestaban en consonancia con las peripecias de la trama narrativa. Este viejo-nuevo universo imprimía en las oyentes un falso sentido “cosmopolita” y “moderno”, la creencia de estar incardinadas en otras tendencias sociales y culturales, de acceder al mundo de la moda y los viajes, en otras palabras, de estar imbricadas en una coyuntura cambiante⁴⁸. En este sentido, la radionovela actuó como un producto de consumo, no solo para premiar la labor cotidiana de las amas de casa, sino para indicar el nivel de modernización y los cambios políticos manifestados durante los últimos años del primer tramo de la Dictadura franquista.

Sin embargo, en la historia de “La dama de verde” observamos un discurso conservador opuesto a las nuevas facultades favorables a las mujeres españolas. Este es el caso de Carmen, la hija María del Carmen y Gerardo, criada en el ambiente nocivo del mundo del espectáculo, cuya enfermedad es una alegoría del modo de vida inmoral en el que se vio envuelta, conduciéndola a una muerte irremediable por su incapacidad de regeneración. El único atisbo de esperanza es su internamiento en un convento, lugar donde las mujeres podían acogerse a un espacio que garantizara su seguridad. La figura del convento se erige como un lugar purificador frente a la atmósfera moralmente insalubre de una mujer dedicada al teatro y que desea separarse de su marido, inmerso en un modo de vida marcado por el alcohol y las drogas. En este mismo sentido, el concepto de matrimonio católico empujará a Ricardo a casarse con su cuñada Mercedes, una mujer intachable desde el punto de vista de la moral cristiana, para asegurar con ello el bienestar espiritual de su hijo Alfonso. Incluso María del Carmen, casada con Gerardo, hombre salvaje que la maltrata y la usa en su propio beneficio, se sacrifica por defender la “unión sagrada” del matrimonio.

47. Dolores Hayden, *The grand domestic revolution: a history of feminist designs for american homes, neighborhoods and cities*. (Cambridge-London: MIT press, 1981); Tony Chapman, *Gender and domestic life: changing practices in families households*. (Houndhills: Palgrave Macmillan, 2004).

48. M. Jane Slaughter, “«What’s new» and it’s good for you? Gender and consumerism in postwar Europe”, ed. por Joanna Regulska y Bonnie G. Smith, *Women and gender in postwar Europe. From Cold war to European Union*. (New York: Routledge, 2012), 104-121.

La incorruptible fidelidad de María del Carmen tiene su recompensa en la regeneración de Gerardo que, antes de su muerte, se congacia con su mujer e hija. Estos ejemplos representan una firme defensa de la familia tradicional.

Ahora bien, este carácter conservador expuesto en las tramas también coexistió, como hemos visto más arriba, con otros elementos asociados a lo público y a la modernidad. En estas líneas hemos comprobado como el texto dramático funcionó de pantalla de protección frente a lo “externo”, aquello que no pertenecía a un ambiente cristiano y nacionalista. Por otra parte, el Régimen se adaptaba a los nuevos cambios producidos en la compleja década de los 50⁴⁹. La ineludible apertura hacia el exterior marcó la libre circulación de otros modelos de género, de belleza y de deseo; en fin, de otras mentalidades y actitudes. Así bien, los esfuerzos del Régimen por crear una barrera ideológica en torno a lo nuevo fue una empresa imposible. Este contexto maleable incidió en la audiencia que, junto con un mensaje que descubría contradicciones y ambigüedades, pudo manifestar discrepancias con el discurso oficial. La incompleta asimilación del contenido radiofónico cuestionó el carácter pasivo de las radioyentes y mostró una capacidad de agencia en la decodificación de su mensaje. Las lecturas disidentes fomentaron una reapropiación subjetiva alterando, en diferentes medidas, el significado discursivo original. En consecuencia, la disputa entre lo subjetivo y el mensaje oficial precisaba una reconfiguración de los márgenes simbólicos, de lo que era permisible y lo censurado. La prácticas reales y cotidianas, que sobrepasaron los estrechos moldes de las políticas de género, concitaron la necesidad de renegociar las nociones de feminidad, de ciertos aspectos culturales y la posición de las mujeres en la sociedad. En suma, las fisuras explícitas en las emisiones de radio revelaron un espacio de fugas y claroscuros.

Un segundo tema de debate es el trabajo extradoméstico. El enfoque ambivalente de la radio sobre este asunto esbozaba discursos diferenciados según el perfil de cada programa femenino. La radionovela mantuvo una posición contraria a la salida del hogar de las amas de casa. Esta cuestión se ve reflejada en la protagonista: “Quiero ganar dinero para la nena. Quiero poder retirarme para cuando tenga edad de entender y necesitar que su madre no se ocupe de nada, solo en proporcionarla una vida fácil y cómoda. Para entonces habré reunido una fortunita con mi trabajo y ya no seré «La dama de verde», sino doña María del Carmen Estrada...”⁵⁰. Esta división se sustenta en un pretexto material de carácter temporal como requisito indispensable para convertirse en una buena madre. Por otra parte, “La dama de verde” representa a la mujer trabajadora, en este caso, una artista, que viaja de contrato en contrato en busca de un objetivo económico. Su vida está envuelta en una atmósfera contradictoria. Por un lado, es una mujer admirada; por otro, su perfil profesional pone en duda su moralidad: “-Sí. Pero olvida lo que te he dicho. En España, y ya para todo el mundo, solo seré María del Carmen Estrada. Mi vida artística terminó. - ¿Por qué? Yo adoro a las artistas. Os adoro

49. Miguel Ángel Del Arco Blanco y Claudio Hernández Burgos, “Los años 50, algo más que una década bisagra”, ed. por Miguel Ángel Del Arco Blanco y Claudio Hernández Burgos, *Esta es la España de Franco. Los años cincuenta del franquismo (1951-1959)*. (Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2020), 9-20.

50. Luisa Alberca y Guillermo Sautier Casaseca, *La dama de verde...*, *op. cit.*, 118.

y os envidia”⁵¹. Este hecho, que ensancha la distancia entre ambas figuras, es un recurso narrativo que refuerza la representación negativa del trabajo asalariado.

A pesar de los esfuerzos abnegados de este personaje por cuidar a su hija, no podrá salvarla, debido a la contaminación moral de su vida y de su matrimonio, sumergidos los esposos en el alcohol y las drogas del mundo de la farándula: “Hay veces en que nadie podría decir quien está más borracho si mi marido o yo”⁵². El trabajo hizo que María del Carmen se alejara de su hija, que iría a parar a numerosos centros educativos de diferentes países. Ese trasiego y el modo de vida de su progenitora explican la muerte aleccionadora de Carmen. La voluntad de cambiar estos hábitos confiere a la trama un halo de esperanza: “A usted le repugna la vida que llevan. No se habituará jamás. No entre en su temperamento. Puede someterse a las exigencias de su marido, pero no aprobarlas. -Todo eso es cierto -saltó ella-”⁵³.

La oportunidad de un nuevo futuro con Ricardo en el marco de un matrimonio impecable y la adopción de Nena Zermatt es el premio a los años de lucha por la salud de su hija, a pesar de haberla dejado desatendida por exigencias del teatro. La constante proyección de la maternidad, más allá de su vida de artista, sirve de expiación de sus anteriores pecados y garantiza la felicidad de su segunda hija: “-El convento hubiera sido tu cruz; los brazos de tu hija, el premio. Refúgiate en ellos y agradece a Dios, que ha querido ver tu sacrificio, ignorando tus faltas, quizá porque al final has sabido ser madre por encima de todo”⁵⁴.

La mercantilización del serial como producto cultural, que intensificó las relaciones comerciales entre la radio y las empresas publicitadas, introdujo nuevas pautas consumistas y resaltó la coyuntura de cambio del modelo económico del país, alejado ya de la autarquía. En este marco, la radionovela sirvió de puente para anunciar los productos que las mujeres debían consumir con el fin de mejorar las condiciones de vida de su familia. No en vano el discurso narrativo incluye mecanismos para despertar los anhelos de las amas de casa, las gestoras económicas del hogar: “Llamaron a escena. Ella hizo venir a la camarera y pasó tras el biombo. Al poco salía enfundada en un maravilloso vestido verde. Dio una vuelta ante Ricardo. Lo tenía guardado para la noche en que mis esperanzas se convirtieran en realidad. Precisamente lo compré en París”⁵⁵. “La dama de verde” proyectaba su elegancia y buena vida con ostentosos vestidos, viviendas y automóviles conducidos siempre por una figura masculina. Esa trayectoria de lujos y caprichos animaba a las radioyentes a desear la posesión de un entorno material, que “representa un nivel de vida prometido [a] al [la] espectador[a] ideológicamente, pero concedido solo al ojo”⁵⁶. Esta redefinición de las formas de consumo situó a las mujeres como agentes activos en el cambio de economía. La “innovadora” función de consumidoras provocó la confusión con una “emergente realidad” que aparentemente modificaba el estatus de las españolas. En sus estudios sobre la televisión y su relación con la audiencia, Ien Ang define esta categoría como una

51. *Ibidem*, 149.

52. *Ibid.*, 37.

53. *Ibid.*, 39.

54. *Ibid.*, 298.

55. *Ibid.*, 117.

56. Jeanne Allen, “The film viewer as consumer”, *Quarterly Review of Film Studies*, 5, nº 4, (1980): 482. DOI: 10.1080/10509208009361066.

“fantasía funcionalista”⁵⁷, es decir, los medios de comunicación, la radio para nuestro caso, desplegó más bien una tecnología cultural consumista que no alteró estructuralmente las libertades y la posición social de las radioyentes⁵⁸.

Conclusiones

A medida que la “radionovela movilizada” fue decayendo en beneficio del serial dramático, este se convirtió en una de las emisiones más relevantes de la emisora Radio Madrid. Pero el caudal económico que generó la radionovela dramática y el cambio de rumbo de las estrategias comerciales que produjo en la Cadena SER no fueron las únicas consecuencias sufridas. La radiodifusión española evolucionó en paralelo al aperturismo exterior planeado por el Régimen franquista. Este hecho permeó en la narrativa de la radionovela, que con una política de rechazo a lo extranjero, se convirtió en un instrumento para mitigar los efectos “nocivos” de lo externo sobre la mentalidad de las mujeres españolas. Al mismo tiempo, los trazos de modernidad manifestados en su discurso, como fueron, ente otros, la ostentación material y los márgenes de libertad por los que transitaban las protagonistas, originaron una dicotomía entre lo tradicional y lo nuevo. En este sentido, su función primordial fue resituar a las mujeres en la esfera doméstica y recordarles sus obligaciones familiares.

Pese al maniqueísmo y la reiteración de las características formales que engrosaron las historias ficticias, la radio compuso un producto cultural que fascinó a la audiencia femenina. El cambio de modelo de consumo radiofónico puesto en práctica en los años 40 basado en la fidelización de la audiencia hacia un sistema de adicción fue testigo de ello. No obstante, el gusto de las mujeres por la radionovela y la forma de recibir afirmativamente su contenido, no excluyeron las lecturas de corte oposicional. La relativa autonomía a la hora de percibir subjetivamente el mensaje radiofónico reflejó un espacio favorable para reproducir posiciones en penumbra, inconformidad e incluso la manifestación de resistencias.

57. Ien Ang, *Living room wars*. (London and New York: Routledge, 1996), 5.

58. Carmen Romo Parra señala la débil película con la que los discursos publicitarios de la eficacia, la tecnificación y la modernidad pretendían galvanizar su imagen aunque sin trastocar los roles de género. Carmen Romo Parra, *El extraño viaje del progreso. Discursos de la cotidianidad e identidades femeninas durante el desarrollismo franquista*. (Sevilla: Athenaica Ediciones Universitarias, 2017).

Bibliografía

- Alberca, Luisa y Sautier Casaseca, Guillermo. *Lo que nunca somos*, Barcelona: Luis de Caralt, 1952.
- Alberca, Luisa y Sautier Casaseca, Guillermo. *Y creó la nada*, Madrid: Ediciones Cid, 1955.
- Alberca, Luisa y Sautier Casaseca, Guillermo. *La dama de verde*, Madrid: Ediciones Cid, 1958.
- Álvarez Rodrigo, Álvaro. *Fisuras en el firmamento. El desafío de las estrellas de cine al ideal de feminidad del primer franquismo*, Valencia: Publicacions de la Universitat de València (PUV), 2022.
- Allen, Jeanne. “The Film Viewer as Consumer”. *Quarterly Review of Film Studies*, 5, n^o 4 (1980): 481-489. DOI: 10.1080/10509208009361066.
- Allen, Robert C. (ed.). *To be continued... Soap operas around the world*, London: Routledge, 1995.
- Ang, Ien. *Living room wars*, London and New York: Routledge, 1996.
- Balsebre, Armand. *Historia de la radio en España, vol. 1 (1874-1939)*, Madrid: Cátedra, 2001.
- Balsebre, Armand. *Historia de la radio en España, vol. 2, (1939-1985)*, Madrid: Cátedra, 2002.
- Barea, Pedro. *La estirpe de Sautier. La época dorada de la radionovela en España (1924-1964)*, Madrid: Ediciones El País/Aguilar, 1994.
- Blumler, Jay y Katz, Elihu. *The uses of mass communications. Current perspectives on gratifications research*, Beverly Hills (CA): Sage, 1974.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid: Taurus, 1998.
- Brooks, Peter. *The melodramatic imagination. Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*, New Haven and London: Yale University Press, 1976.
- Chapman, Tony. *Gender and domestic life: changing practices in families households*, Houndhills: Palgrave Macmillan, 2004.
- Crook, Tim. *Radiodrama. Theory and practice*, London-New York: Routledge, 2001.
- De Blain, Luis G. “El programa de moda: Los seriales radiofónicos”. *Revista Ondas*, 13, 1 junio 1953.
- De Lauretis, Teresa. “La tecnología del género”, <http://www.caladona.org/grups/uploads/2012/01/tecnologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf>
- Del Arco Blanco, Miguel Ángel y Hernández Burgos, Claudio. “Los años cincuenta, algo más que una década bisagra”, en *Esta es la España de Franco. Los años cincuenta del franquismo (1951-1959)*, editado por Miguel Ángel del Arco y Claudio Hernández Burgos, 9-20. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2020.
- Dickie, George. *El siglo del gusto*, Madrid: Visor, 2003.
- Doane, Mary Ann. *The desire to desire: The woman's film of the 1940's*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1987.
- Foucault, Michael. *Discipline and punish*, London: Tavistock, 1977.
- Foucault, Michael. *Power/knowledge*, Brighton: Harvester, 1980.
- Foucault, Michel. “Topologías”. *Fractal*, 48 (2008): 39-62.
- Frye, Northrop. *La escritura profana. Un estudio sobre la escritura del romance*, Caracas: Monte Ávila, 1980.
- Geraghty, Christine. *Women and soap opera: a study of prime time soaps*, London: Polity, 1991.
- Grandío, María del Mar. “El entretenimiento televisivo. Un estudio de audiencia desde la noción de gusto”. *Comunicación y Sociedad*, 22, n^o 2 (2009): 139-158. DOI: 10.15581/003.22.36259.
- Hall, Stuart. “Codificación y decodificación en el discurso televisivo”. *Cuadernos de Información y Comunicación*, 9 (2004): 225-236.
- Hayden, Dolores. *The grand domestic revolution: a history of feminist designs for american homes, neighborhoods and cities*, Cambridge-London: MIT press, 1981.
- Katz, Elihu, Blumler, Jay y Gurevitch, Michael. “Uses and gratifications Research”. *The Public Opinion Quarterly*, 37, n^o 4 (1973-1974): 509-523.

- Kuhn, Annete. "Géneros de mujeres: teoría sobre el melodrama y el culebrón". *Secuencias: Revista de Historia del Cine*, 15 (2002): 7-17.
- Korsmeyer, Carolyn. *El sentido del gusto. Comida, estética y filosofía*, Paidós: Barcelona, 2002.
- Kuipers, Giseline. "Television and taste hierarchy: the case of the dutch television comedy". *Media, Culture and Society*, 28, nº 3 (2004): 359-378.
- Martín Gaité, Carmen. *Usos amorosos de la postguerra española*, Madrid: Anagrama, 1994.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona: Ediciones Gustavo Gili, 1987.
- Martín-Barbero, Jesús. "La telenovela en Colombia: televisión, melodrama y vida cotidiana", en *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas*, compilado por Nora Mazziotti, 43-62. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1993.
- Martínez, Ibsen. "Romancing the globe", en *Telenovelas*, editado por Ilan Stavans, 61-67. Santa Bárbara (California): ABC-Clio, 2010.
- Mattelart, Michèle. *Mujeres e industrias culturales*, Barcelona: Anagrama, 1982.
- Oliveras Mestre, Alberto. *Nunca es tarde cuando amanece*, Madrid: Ediciones Cid, 1957.
- Passerini, Luisa. "Sociedad de consumo y cultura de masas", en *Historia de las mujeres en Occidente, vol. 5*, dirigido por Georges Duby y Michelle Perrot, 349-368. Madrid: Taurus, 1993.
- Radway, Janice. *Reading the Romance. Women, patriarchy, and popular literature*, North Carolina: University of North Carolina Press, 1991.
- Rincón, Aintzane. *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*, Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2014.
- Romo Parra, Carmen. *El extraño viaje del progreso. Discursos de la cotidianidad e identidades femeninas durante el desarrollismo franquista*, Sevilla: Athenaica Ediciones Universitarias, 2017.
- Sautier Casaseca, Guillermo. *Un arrabal junto al cielo*, Madrid: Editorial Cid, 1953.
- Sautier Casaseca, Guillermo. *El derecho de los hijos*, Madrid: Ediciones Cid, 1966.
- Scheer, Monique. "Are emotions a kind of practice (and is that what makes them have a history)? A bourdieuan approach to understanding emotion". *History and Theory*, 51 (2012): 193-220.
- Slaughter, M. Jane. "«What's new» and it's good for you? Gender and consumerism in postwar Europe", en *Women and gender in postwar Europe. From Cold war to European Union*, editado por Joanna Regulska y Bonnie G. Smith, 104-121. New York: Routledge, 2012.
- Spence, Louise. *Watching soap operas. The power of pleasure*, Middletown (CT): Wesleyan University Press, 2005.
- Vera Balanza, María Teresa. "El discurso radiofónico y la construcción de la feminidad. Una lectura histórica a través de las radionovelas", en *Mujer, cultura y comunicación. Entre la historia y la sociedad Contemporánea*, editado por María Teresa Vera Balanza, 24-30. Málaga: Málaga Digital, 1998.