



UNIVERSIDAD DEL BÍO-BÍO
FACULTAD DE EDUCACIÓN Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE ARTES Y LETRAS
ESCUELA DE PEDAGOGÍA EN CASTELLANO Y COMUNICACIÓN

**CONCEPCIÓN Y PERCEPCIÓN DE LA MATERNIDAD E IDEAL
FEMENINO EN EL RADIOTEATRO CHILENO DURANTE LA
PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX**

**SEMINARIO PARA OPTAR AL TÍTULO DE PEDAGOGÍA EN CASTELLANO Y
COMUNICACIÓN**

AUTORAS:

MARÍA GABRIELA HENRÍQUEZ MAUREIRA

MARLY ANDREA SAAVEDRA TORRES

Profesor Guía: Dr. Juan Pablo Amaya González

Chillán 2023

Esta tesis se inscribe en el marco del proyecto de investigación Fondecyt Posdoctorado 3190586 “Geografías teatrales: el país de las mujeres. (Dramaturgas chilenas del período 1941 a 1973)”, dirigido por el investigador responsable Dr. Juan Pablo Amaya González.

Agradecimientos

A Perham

Esta investigación es producto de un vasto y profundo período formativo de mi vida, pero esta travesía no fue en profunda soledad, hubo gente que estuvo a mi lado en este complejo proceso de maduración y experiencia intelectual. Quiero agradecer, en primer lugar, a mi gatito Perham por siempre acompañarme en esas arduas noches de estudio. A mi mejor amiga Catalina Pando, por apoyarme y acompañarme no solo en la vida académica.

Especialmente a Javiera, por su dulce, amorosa y paciente contención. Por su compañía en los tiempos difíciles y agradables. A mi familia específicamente a mis hermanos, por darme las fuerzas y la inspiración para seguir el camino de la docencia.

En el área profesional agradecer al profesor Juan Gabriel Araya por enseñarme e instruirme en el amor por la literatura, el cual me impulsó a escribir esta tesis. A nuestro profesor guía, Juan Pablo Amaya, por su paciencia y consejos, ayudando a desenredar las enmarañadas ideas que teníamos en el principio. A los profesores de la Facultad de Educación y Humanidades.

A todos los que me alentaron en momentos de angustia y que creyeron en mí.

Marly Saavedra Torres

A Leonor, Gabriela y Eduardo por el amor, paciencia y apoyo inconmensurables que me dan y que me sostiene día a día. A mi familia, amigas, profesores, colegas y estudiantes por el cariño enorme que recibo siempre aun sin merecerlo por completo. Gracias a la literatura y al feminismo por ser el motor de esta investigación. Gracias a la

pedagogía por darme la oportunidad de enseñar y aprender al mismo tiempo.

Gracias por acompañarme en este largo y agri dulce recorrido.

María Henríquez Maureira

Resumen

La mujer vive y muere para sus hijos, la madre está inmersa en un mundo de abnegación y entrega absoluta hacia su descendencia, así califican a la madre ideal, descrita por la literatura y el estado en Chile, debido a la gran ola de muerte infantil, a principios del siglo XX, se crean una serie de recursos para mitigar la muerte de los recién nacidos en el país, fundan a las visitadoras sociales, que eran mujeres que se encargan de corroborar y enseñar a ser madres y dueñas de casa perfectas a los sectores populares, por otro lado se presentaban los radioteatros melodramáticos, que constantemente las protagonistas eran madres de bajos recursos, que venían del molde de la madre abnegada.

La literatura también se encargó de reforzar este concepto de maternidad ideal, considerando la manera en que el catolicismo influyó en la manera de ver a las madres, especialmente en los sectores populares latinoamericanos. Esta tesis se enfoca en el análisis de dos obras de radioteatro noveladas, *¿Dónde está mi hijo?* y *El huérfano*, que fueron emitidas en Chile durante la primera mitad del siglo XX, el objetivo principal consiste en analizar e identificar el concepto de madre ideal que se impone en esa época en Chile.

Palabras clave: Radioteatro – Melodrama - Análisis literario – Maternidad – Dramatología

Tabla de contenido

Resumen	5
1. Introducción.....	8
1.1. Formulación del problema.....	9
1.2. Hipótesis.....	10
1.3. Objetivos.....	10
1.4. Metodología.....	11
1.5. Marco Teórico.....	11
1.6. Resumen de Corpus	16
<i>¿Dónde está mi hijo?</i>	16
2. <i>Melodrama y radioteatro: la entretención de las masas. Concepto de maternidad y su vínculo con la literatura.....</i>	22
2.1. Orígenes del Radioteatro.....	22
2.2. Concepto y orígenes del melodrama	25
2.3. Concepto de Maternidad.....	28
2.4. Revisión histórica	30
2.5. ¿Cómo analizar un texto dramático? Dramatología y comentario	34
3. <i>Discusión</i>	52
3.1. La mujer y la madre en el melodrama.....	59
3.2. Radioteatro y la virtud melodramática.....	73
3.3. Emocionalidad versus racionalidad.....	82

4.	Conclusiones	85
5.	Referencias	93

1. Introducción

Leer y analizar son acciones que fomentan el pensamiento crítico, reforzando habilidades que nos permiten buscar y comprender la información recopilada, así es posible llevar a cabo el estudio de una obra, en este caso un radioteatro y su obra novelada, reconociendo no solamente el contenido de esta, sino la profundidad de sus elementos, características y cuestionamientos, denotando la representación que la sociedad de la época nos ofrece.

En esta investigación se abordará la percepción de la maternidad a través del radioteatro melodramático chileno de la primera mitad del siglo XX, utilizando como base el estudio de dos obras del género que retratan de forma vehemente la maternidad y el ser mujer en el Chile de la época mencionada, donde los roles de género están asignados de manera prácticamente inamovible y en el que determinados valores asociados a lo femenino, tales como la abnegación, la resiliencia y el sacrificio, están arraigados a la cultura e imaginario colectivo y se utilizan como elementos unificadores de una identidad femenina y maternal que trasciende a las clases sociales y a los grupos etarios.

Por consiguiente, estas obras cumplen con una función, además de recreativa, aleccionadora, porque al representar la figura femenina y materna de una forma casi sacralizada se entregan determinadas directrices de comportamiento que forjan dicha identidad en la que las mujeres lectoras y auditoras deben sentirse reflejadas para sentir que están cumpliendo con este rol asignado.

Asimismo, la masividad del radioteatro durante la primera mitad del siglo XX, el refuerzo de las identidades de la sociedad chilena mediante los estereotipos presentados

en las obras de ficción hizo menester investigar qué tan profunda es la relación entre la identidad de la mujer-madre chilena con su representación en los radioteatros y en las obras de ficción en general para analizar críticamente las implicaciones sociales y creativas a lo largo del desarrollo de este tipo de contenidos pertenecientes a la cultura popular.

1.1. Formulación del problema

El radioteatro ha sido parte fundamental de la idiosincrasia chilena, obligando a estudiar su relevancia debido a que se transformó en una herramienta educativa y de entretenimiento. La transmisión de radionovelas, destacándose el melodrama como género principal, fue un fenómeno transversal a los grupos etarios, pero que, sin embargo, se arraigó fundamentalmente en la población femenina perteneciente a estratos sociales bajos, y es por esta razón que se ha decidido analizar la problemática del concepto de “madre” y su representación en obras melodramáticas durante la primera mitad del siglo XX en Chile y cuáles fueron las repercusiones socioculturales en este sector de dicha representación gracias a la masividad de la radiofonía.

Es preciso añadir que la falta de estudios al respecto, debido principalmente a la opinión casi peyorativa existente de la academia y los estudios literarios acerca del melodrama a causa de ser considerado un género que no involucra mayor complejidad en su elaboración junto con los prejuicios presentes sobre lo que es considerado *entretenimiento para mujeres*, desdeñando de esta manera un elemento importantísimo de la cultura popular chilena y catalogando al melodrama como una expresión literaria ligera, vacía y no merecedora de mayores análisis.

1.2. Hipótesis

Los radioteatros, en su versión novelada, *El huérfano* y *¿Dónde está mi hijo?*, como ejemplos de producciones pertenecientes al género melodramático, cumplen la función de ser medios de promoción de los arquetipos asociados a la maternidad y al ideal de comportamiento femenino durante la primera mitad del siglo XX en Chile.

1.3. Objetivos

Objetivo General

1. Analizar dramáticamente dos radioteatros chilenos, en su versión novelada, escritos por mujeres durante la primera mitad del siglo XX, para comprender cómo se concibe a la maternidad socioculturalmente a través de las mencionadas obras y explicar la promoción de arquetipos e idealización de los roles de género asociados a las mujeres y, particularmente, a las madres chilenas.

Objetivos específicos

1. Caracterizar mediante una definición y revisión histórica del radioteatro, el género del melodrama y la maternidad durante la primera mitad del siglo XX en Chile.
2. Analizar el vínculo existente entre melodrama, radioteatro y maternidad mediante la descripción de las concepciones de la maternidad presentes en las obras del corpus, a partir de las categorías de los personajes del análisis dramático.
3. Valorar el melodrama y el radioteatro en su importancia formativa y expresiva para las mujeres para establecer una discusión acerca de cómo esta relevancia fomenta concepciones idealizadas sobre el *ser mujer y madre* en la sociedad chilena de la época.

1.4. Metodología

Para la presente investigación se desarrolla el paradigma cualitativo, con un diseño de análisis bibliográfico, siendo necesario profundizar en la primera mitad del siglo XX para analizar el comportamiento de las mujeres de la época con base en la perspectiva de género demostrando el agente de influencia de los radioteatros para la mujer chilena, demostrando el ideario patriarcal heredado del colonialismo, impuesto mediante la figura de la madre abnegada y sacrificada, representación recurrente dentro del género del melodrama.

El corpus para realizar el análisis bibliográfico será: *¿Dónde está mi hijo?* de Eglantina Sour (1954) y *El huérfano* de Flor Hernández, Ricardo Soler y Rodolfo Martínez (1934). Ambas obras son textos dramáticos en su versión novelada que serán analizados desde una perspectiva literaria, utilizando recursos teóricos aportados por la dramaturgia, método propuesto por José Luis García Barrientos, a través del comentario, que se puede definir como “el término que se ha impuesto en español para designar el ejercicio que, aplicado a los textos, ocupa el centro de la enseñanza de la literatura en todos sus niveles” (García Barrientos, 2012, p. 23), cuya relevancia para el análisis del corpus radica principalmente en que este ejercicio permite abordar al texto dramático desde una posición alejada de la crítica, en el estricto sentido de su significado, para situarse como un análisis que implica conocimientos teóricos específicos a la vez que renuncia al intento de demostrar una completa erudición sobre el objeto de estudio.

1.5. Marco Teórico

Analizar desde una perspectiva literaria la influencia del melodrama en el radioteatro chileno como promotor del ideario tradicional femenino para sostener los roles

de género que se estaban viendo amenazados por la incipiente inserción de la mujer en la vida pública y laboral resulta interesante debido a la escasez de estudios orientados hacia esta materia que vinculen los cuatro temas de manera directa: el melodrama, el radioteatro, la dramaturgia y la maternidad como modelo de comportamiento femenino exigido por la sociedad fundamentalmente patriarcal del Chile de la primera mitad del siglo XX.

Respecto al vínculo existente entre estos cuatro elementos, es importantísimo recalcar la masividad alcanzada por la radiofonía en la sociedad chilena como el puente principal entre el género del melodrama y el público objetivo de dichos contenidos. Es por esto que creemos posible plantear la discusión que el impacto del género mencionado en la población femenina fue provocado principalmente por este medio masivo de comunicación, a diferencia del cine, ya que las figuras de representación femenina en este se volcaban hacia una imagen menos aceptable para la sociedad, en contraste a las propuestas en la radionovela, quienes sí se acercaban más al ideario construido y no se colocaban en una posición dicotómica con el discurso patriarcal de aquellas décadas. Estos elementos, tanto como el radioteatro, el melodrama, la maternidad, requieren ser definidos y contextualizados para el análisis de este fenómeno y así justificar el planteamiento de que ambos son agentes estructurales dentro de la formación valórica de las mujeres chilenas.

El primer radioteatro transmitido en Chile fue en el año 1932, desde la radio Universo, cuando una enorme cantidad de familias dentro del territorio nacional escucharon la obra “La enemiga” de Darío Nicodemi y así se da pie al inicio de la Época Dorada del radioteatro chileno, entregando la posibilidad de acceder a diferentes formas

de entretenimiento desde el hogar, convirtiendo a la radiofonía en un integrante más de las casas chilenas, conectándose con los y las radioescucha a través de las emociones y el humor. Y este repentino éxito propicia la creación de varias compañías de teatro dedicadas a la producción de radionovelas. Eglantina Sour, Carlos Justiniano, Guillermo Gana Edwards, entre otros, son quienes forman algunas de las compañías más relevantes durante esa época. El radioteatro fue desde mediados de la década de 1930, la única entretención masiva y gratuita, aparte de los shows radiales, que existieron en Chile hasta la llegada de la televisión a principios de los sesenta. Es posible señalar que la radio cumplía una función unificadora a nivel familiar, propiciando instancias de reunión en torno a ella. Y la popularidad del radioteatro se puede explicar gracias a que entrega la posibilidad de acceder a entretenimiento gratuito sin impedir la realización de otras labores, además de servir como distracción de los problemas cotidianos. No se puede negar que el radioteatro también estimulaba la imaginación de los oyentes. Y a pesar de los guiones poco originales, clichés, de las radionovelas en las que el *malo* era castigado y la *buena* conseguía un final feliz, los radioescuchas seguían fieles gracias a que el radioteatro cumplía un rol que abarcaba no solo lo artístico, sino lo social.

Elementos definitorios del melodrama como género dramático

El melodrama posee características muy nítidas que lo distinguen de otras corrientes como el realismo y el naturalismo, siendo su principal característica distintiva la unidimensionalidad de los personajes, quienes representan polarmente el bien y el mal, observándose una conducta esperada frente a cada situación congruente con el carácter bueno o malo del personaje. Los personajes no cambian ni se debaten en

conflictos internos que los hagan reflexionar sobre su identidad; reaccionan como un todo integrado, sin matices, ante las circunstancias que se les presentan. Esta unidimensionalidad de personajes y acciones posee como consecuencia la exacerbación de sentimientos y situaciones. El bien en su momento de triunfo lleva a la exaltación de la felicidad; el mal, al paroxismo de la angustia, el dolor y el arrepentimiento. El lenguaje utilizado, correlativo a lo mencionado, se caracteriza por grandilocuencia en la interpretación y en los parlamentos se apelan permanentemente a la emocionalidad. El impacto en los espectadores se facilita con el mecanismo de identificación que se mantiene entre el público y los personajes en escena, que hace propia la vivencia del martirio y/o del triunfo de los personajes.

Maternidad

El concepto de maternidad ha ido mutando a través del tiempo, siendo un constructo social que se apoya en la idea de la procreación y la crianza como el rol más importante en la vida de la mujer chilena, convirtiéndose en una investidura poderosa de definición de la mujer. Esta investigación se basará en el análisis de la percepción acerca de la maternidad y la promoción del ideal femenino mediante los melodramas escuchados en los radioteatros de la época, enfatizando en dos obras: *El huérfano* (Flor Hernández, 1934) y *¿Dónde está mi hijo?* (Eglantina Sour, 1954). Es necesario indicar que dichos textos corresponden a la versión novelada de los radioteatros mencionados, entonces, vale decir que los textos estudiados son textos dramáticos que alcanzan una configuración literaria, por lo tanto, son analizados desde la dramaturgia. Estas obras tratan el tema de la maternidad abordándolo desde distintas formas de representación a

través de sus personajes femeninos.

La maternidad en Latinoamérica se ve completamente influenciada por el cristianismo, que la define y rige su vida; la visión que se tiene de la mujer dentro del antiguo testamento es que se caracterizan por ser débiles de mente y caprichosas, es decir, técnicamente, la imagen del mal. Esta visión del cristianismo cambia en el momento en que la mujer expía sus pecados al ser madre, ya que con este hecho se vuelve indispensable para la sociedad, teniendo de ejemplo a la Virgen María la mujer se debe consagrar a su hijo con una completa devoción; según Sonia Montecino (1996), la Virgen María es un símbolo universal, que es más fuerte en Latinoamérica y que forma parte de la cultura de la zona, dando cabida al ejemplo de madre abnegada: "una María erguida apurando el cáliz del sufrimiento al pie de la cruz...mujer fuerte...ejemplo de tantas otras, cargadas de hijos y dolores, que cargan también la cruz del pueblo pobre y le ayudan a caminar" (Del Prado, 1986 citado en Montecino, 1996).

Dramatología

La dramatología es el resultado de diversas investigaciones y antecedentes teóricos propuesto por José Luis García Barrientos, quien, al analizar las obras teatrales plantea un procedimiento de análisis en el que las obras dramáticas sean abordadas de manera independiente, pero siempre en equivalencia teórica con el estudio de la representación teatral. Citando al autor, la dramatología es "la teoría del drama (tal como se definió antes), es decir, del modo dramático, o, si se quiere, el estudio de las posibles maneras de disponer una historia para su representación teatral" (García Barrientos, 2012, p. 43), estableciendo así un paralelismo con la narratología para la elaboración de

un método de análisis para el comentario teatral que disponga de la suficiente autonomía para abordar al texto dramático configurado literariamente y no como la herramienta utilizada para montar una puesta en escena. Para esta investigación, es necesario mencionar que las obras trabajadas serán estudiadas desde este ámbito y de esta manera introducirse al subgénero dramático escogido, el melodrama en este caso, mediante una apreciación por sobre todo literaria. La dramaturgia, entonces, se encarga de analizar al texto dramático como “el objeto real que leemos en forma de libro, que integra el correspondiente género literario y es por lo general anterior a las representaciones y en alguna medida independiente de ellas” (p. 12). De esta manera, es posible concluir que este acceso a la obra dramática mediante la lectura implica una autonomía literaria que nos permite distinguir al texto dramático por sí mismo

1.6. Resumen de Corpus

¿Dónde está mi hijo?

Eliana Necover sale de la cárcel de Panamá tras ser culpada de un crimen que no cometió, acusada de asesinar a Mauricio Puig, el novio de su amiga Betty. La protagonista se encontraba embarazada de su hijo Hugo, que le fue arrebatado de su regazo tras entrar a cumplir su condena por el padre, Hernán Level, para criarlo junto con su nueva esposa Amparo.

En un cafetín, la protagonista conoce a Haydee, una mujer que trabajaba de taxigirl en “La Mariposa triste” quien le ofrece trabajo, amistad y protección, ayudando a Eliana a reunir el dinero necesario para ir en busca de su hijo. En una noche de trabajo llega a “La Mariposa triste” el Doctor René Arjona, íntimo amigo de Hernán Level, hecho que conmociona a Eliana y la motiva a acercársele, quien le informa que la familia Level

está radicada en Cuba y que Hernán hace poco enviudó. Todo esto impulsado por las características físicas y psicológicas de Eliana que provocan un efecto positivo en Arjona, debido a que la protagonista le recuerda a un amor del pasado. El Doctor se embriaga y se retira del local mientras Eliana se encuentra en su habitación agradeciéndole a la Virgen María la maravillosa noticia que acaba de conocer, mientras Haydee encuentra la billetera que Arjona olvidó y al notar la gran cantidad de dinero que esta contiene, le entrega la mayor parte a Eliana para que pueda viajar a Cuba en pos de su retoño. Al día siguiente, cuando el médico vuelve al bar junto con la policía para reclamar sus pertenencias, Betty se presenta a acusar a Eliana de haber cometido un asesinato y además la agrede, dejándole una cicatriz permanente en la cara. En estos momentos de confusión, Arjona se arrepiente de su acusación, pero Haydee asume la culpa y es detenida por robo, mientras Eliana queda libre bajo el cuidado de René Arjona.

La protagonista viaja a Cuba acompañada del médico y también consigue el trabajo de niñera de Hugo, quien, además de padecer una enfermedad respiratoria, se encuentra profundamente deprimido debido a la muerte de su madre. Una vez instalada en la casa de los Level, convive con Hernán y con la hermana de este, Bárbara, quien jamás disimuló el rechazo que Eliana, bajo el seudónimo de Elia, le provoca.

Eliana prefiere guardar el secreto de su maternidad para no dañar ni decepcionar a Hugo, quien amaba e idolatraba a su madre muerta, pero, al avanzar el tiempo, Hernán descubre que la protagonista es la madre de su hijo, aunque decide callar la verdad. Los abnegados cuidados que Eliana entrega a Hugo permiten que el niño crezca saludablemente como un joven apuesto, inteligente y noble, al punto que termina la universidad convirtiéndose en médico. En el transcurso de estos acontecimientos,

Hernán vuelve a casarse, esta vez con Olvido, quien arma intrigas con Bárbara para deshacerse de Eliana, pues la detesta intensamente. Olvido también trata de seducir a Hugo, pero es rechazada y ella, en su humillación y rabia, inserta en la mente de Hernán que fue su mismo hijo quien intentó atraerla. Eliana escucha toda la conversación entre Olvido y Hugo y trata de desenmascarar a la vil madrastra, sin éxito. En medio de estos confusos incidentes, aparece Gerardo, medio hermano de Eliana, para extorsionarla con revelar a toda la familia Level su secreto si no le entrega dinero a cambio, pero la protagonista al no ceder a este chantaje cuenta la verdad. Hugo, destrozado, rechaza a Eliana como madre y ella le dispara a Germán, quien en sus últimos momentos de vida pide perdón a su hermana y confiesa los motivos que tuvo para cometer el asesinato por el que Eliana fue injustamente encarcelada. La protagonista nuevamente entra a la cárcel, esta vez por un delito que sí perpetró y durante esa condena Hernán se encarga de convencer a Hugo de que su madre no es una mala mujer y que todo lo que hizo fue por el inconmensurable amor que ella siente por él, su hijo. Finalmente, Eliana recupera su libertad y se encuentra con Hugo, quien después de todos los sacrificios sobrehumanos realizados por la protagonista es capaz de pronunciar sinceramente las palabras que Eliana añoró durante toda su vida: ¡Madre! ¡Madre mía!

El huérfano

Un acaudalado industrial del acero, el viudo Manuel Ocampo, vive con su segunda esposa Leonor y su joven hija Nélica. Ambas son ejemplo de rectitud y belleza, proporcionándole a Ocampo una vida tranquila sin preocupaciones ni sobresaltos. Nélica es pretendida por Miguel Ángel Leiva, joven apuesto y galante, quien asegura provenir

de una familia millonaria. Leiva quiere formalizar su noviazgo con Nélide y se presenta en el hogar Ocampo, impresionando de buena manera a Leonor y a Manuel, sin embargo, el padre siente un leve recelo hacia Miguel Ángel que no es capaz de explicar.

Nélide decide tomar el automóvil para dar un paseo y celebrar el éxito de su noviazgo, pero conduce distraídamente y está a punto de impactar a una persona. Esa potencial víctima de la euforia de la joven es Juanito, un humilde lustrabotas de noble aspecto: cabello rubio, ojos azules y agradables facciones, quien defiende a Nélide de la policía cuando llega en cuanto el incidente se produce y la muchacha insiste en compensar la pérdida de los implementos de trabajo de Juanito llevándolo a su casa. Una vez en la mansión, Nélide presenta al joven a su padre y a Leonor, pero la madrastra demuestra todo su orgullo de clase al rechazarlo, lo que sorprende a Manuel, pues nunca había visto a su esposa comportarse así. Juanito relata su historia de orfandad, explicando que fue criado por Mama Rosa, mujer de escasos recursos que lo recogió y quien se privó de todas las comodidades para darle educación y un oficio. De esta manera, el esforzado muchacho se ganó la confianza del empresario, quien le ofreció trabajo de oficina.

Al llegar Juanito a su precario hogar para darle las buenas nuevas a su madre adoptiva, se encuentra con Miguel Ángel Leiva, el único hijo biológico de Mama Rosa y el mismo pretendiente de Nélide, quien, en su terrible fin de usurpar el dinero de la familia Ocampo, estaba fingiendo ser un magnate negando su condición social e incluso a su propia progenitora.

Juanito posee dotes musicales y como ofrenda a sus benefactores, se presenta en la mansión Ocampo y reproduce un disco con una canción escrita por él, canción que

narra su historia de abandono porque, en realidad, no es un huérfano, sino un niño abandonado por una madre desnaturalizada en una fría y lluviosa noche de invierno. Esta reproducción afecta a Leonor, quien ofende a Juanito y Manuel, a modo de reparación por el mal rato vivido, le da un voto de confianza pidiéndole al joven que guarde la fórmula secreta, responsable del éxito económico del industrial. Juanito acepta el encargo, pero nadie se percata de que Miguel Ángel Leiva escuchó todo detrás de una puerta y ahora su objetivo de arrebatar la fortuna de los Ocampo está cada vez más cerca.

Tiempo después Leonor recibe a su cuñado, hermano de su primer marido fallecido, quien le comunica que necesita encontrar al hijo de ambos debido a una herencia que debe ser cobrada, ante lo cual ella insiste en que ese hijo había muerto. Dicho cuñado se retira exigiendo el certificado de defunción de su sobrino.

Algunos días más adelante de los acontecimientos ocurridos entre Leonor y su cuñado, Miguel Ángel roba dicha fórmula desde la propia casa de Mama Rosa y, por ende, la responsabilidad de esta pérdida cayó sobre Juanito y Manuel, muy a su pesar, se vio en la obligación de despedirlo. Esta situación hizo que la anciana se dirigiera a la mansión a reclamar por el indigno trato que su hijo adoptivo recibió, encontrándose con Leonor y dándose cuenta de que la altiva mujer era la madre que abandonó a Juanito siendo apenas un lactante. Leonor intenta aprovecharse de este encuentro e insta a Mama Rosa para que le entregue datos acerca de su hijo, pero es rechazada vehementemente por ella. Posteriormente, el cuñado de Leonor vuelve a la mansión exigiendo noticias de su sobrino, pero Manuel Ocampo escucha la conversación y de esta manera Leonor es descubierta en sus mentiras y resulta expulsada de la casa

familiar.

Esta expulsión provoca que Leonor y Miguel Ángel formen una alianza y convocan a Luchito, el mejor amigo de Juanito, para que se haga pasar por él y así cobrar la herencia ofrecida. Todas estas argucias ocurren durante los días previos al matrimonio civil de Nélida con Leiva, pero Juanito impide el enlace revelando la verdadera identidad de Miguel Ángel.

Una vez frustrado su matrimonio, Nélida se da cuenta de su amor por Juanito y ambos forman una idílica pareja con los parabienes tanto de Mama Rosa como de Manuel Ocampo. Sin embargo, la artimaña preparada por Leonor y Miguel Ángel sigue en curso, aunque no resulta como esperaban debido a la lealtad de Luchito, quien confiesa toda la verdad al momento de recibir el cheque del cuñado de Leonor y así es como Juanito obtiene la herencia que siempre le correspondió. El noble joven reparte ese dinero en tres cheques: uno para Mama Rosa, otro para su fiel amigo y el tercero para Leonor. Miguel Ángel comete su última infamia y le quita el dinero a su madre, pero Luchito, honorablemente, le entrega su parte a Mama Rosa.

Finalmente, Leonor y Leiva mueren en un accidente de avión mientras huían a Europa, sin embargo, Manuel, Nélida y Juanito deciden esconder esta noticia a la anciana para darle la posibilidad de terminar su vejez de la manera más sosegada posible, ahorrándole cualquier tipo de dolor. Los jóvenes protagonistas finalizan su historia felizmente casados.

2. Melodrama y radioteatro: la entretención de las masas. Concepto de maternidad y su vínculo con la literatura

2.1. Orígenes del Radioteatro

En 1930, a ocho años de la primera transmisión radial en Chile, con el propósito de atraer más audiencia, las radioemisoras comenzaron a emitir contenidos de ficción, en formato de radioteatro y radionovela, a modo de ofrecer una programación que cumpliera con el rol de entretener y distraer al público, proporcionar una vía de escape a las distintas preocupaciones cotidianas, estableciéndose como la entretención de las masas. Este formato se transformó en el más importante a nivel mediático gracias a sus adaptaciones de clásicos literarios y por el afán aleccionador mediante moralejas, haciendo que los radioescuchas reflexionaran y se identificaran con las historias. La magia del radioteatro y la radionovela, al igual que los libros, es la posibilidad de imaginar, creando en las mentes los espacios, los rostros de los personajes y sus complexiones, según lo que cada persona ha visto, vivido y fantaseado.

El primer radioteatro transmitido en Chile fue en 1932, desde la radio Universo, cuando gran parte del territorio chileno escuchó la obra “La enemiga” de Darío Nicodemi; este acontecimiento fue la antesala al gran Boom del radioteatro en Chile, dando cabida a humoristas y a adaptaciones de obras dramáticas, elevando la imaginación y el fervor de las personas que escuchaban estos programas. Además, gracias a este repentino éxito de los radioteatros “se forman compañías que son dirigidas por Eglantina Sour, Carlos Justiniano, Luchita Botto, Roberto Aron, Guillermo Gana Edwards”, todos ellos

referentes importantísimos para la difusión del género.

Hasta mediados del siglo XX el radioteatro se enfocó en transmitir principalmente adaptaciones de obras de teatro, dando espacio al género del melodrama. Rincón (2008) asegura que el melodrama llegó a Sudamérica por medio de Cuba, mediante las cuenterías de tabacaleras y luego con el radioteatro. Desde Cuba se esparció por el resto de América Latina, donde nació dicha explosión cultural y comercial.

Durante esta época las radioemisoras más importantes transmitían radioteatros como elemento principal de su programación. Correa (2015) señala que para finales de 1950 más de setenta programas eran dedicados al radioteatro; las estaciones de radio con mayores índices de difusión de este fueron: Pacífico, Cooperativa, Nuevo Mundo, Corporación, Minería, Chilena, Agricultura y, posteriormente, Portales, estas presentaban temas distintos para los diversos radioescuchas que las sintonizaban.

El radioteatro como medio de entretenimiento de masas, al ser accesible y al llegar a lugares extremos sin distinciones de clase, edad y género, mediante la radio, se convirtió en un agente promotor de estereotipos y arquetipos para el público femenino, al que iba principalmente dirigido. Esta influencia del radioteatro ayudó a mantener la imagen de la mujer que se había construido a lo largo del tiempo desde la época colonial. La ficción, a través del radioteatro y el melodrama, forjó la identidad de la mujer durante el siglo XX en la sociedad chilena; se creó un imaginario colectivo entre la población femenina de la época sobre la “mujer ideal” que representaban las actrices en el radioteatro, a través de discursos introducidos indirectamente dentro de las obras emitidas, bajo el contexto patriarcal imperante, situando a la mujer en la posición de ejercer su naturaleza bajo su condición de género (ya sea procrear hijos, ser buena

madre y esposa, no ser vista como proveedora del hogar ni como una persona con deseo sexual) con la idea de mantener la estructura colonialista tradicional, evitando que la mujer se incorporara en la esfera pública del país.

Es posible contrastar este fenómeno mediático con el contexto profeminista que se desarrollaba en el país, en el cual la participación de la mujer en el área pública está mostrando atisbos al introducirlas en una educación igualitaria, insertándose en las reformas sociales, incentivando su desligue del ámbito de lo privado y doméstico, demostrando así la importancia de los radioteatros en Chile como agente de resistencia cultural frente a estos aires de cambio.

El radioteatro en Chile tuvo altos y bajos, debido a la deficiencia de la lectura de textos burdos o provenientes de guiones de películas, diferenciando así las diferentes etapas del radioteatro en Chile, el que, según los archivos de prensa e insuficientes documentales, posee tres etapas: La Época Dorada (1940-1970), El Renacimiento del radioteatro (2003-2015) y El auge de las series de ficción (2016-2022). Esta investigación abordará dos obras pertenecientes a la Época Dorada.

El radioteatro más popular a lo largo de la historia de Chile y con más programas emitidos fue “El Doctor Mortis” con 27 años ininterrumpidos al aire. Esta emisión consistía en un personaje que narraba historias de terror, misterio, policiales y de ciencia ficción, la que, junto con la llegada de la radio portátil en la década del 50, masificó sus producciones, haciendo presentaciones en vivo desde provincias y barrios populares representadas por compañías independientes y universitarias, pero Pradenas (2006) afirma que el radioteatro, si bien es la forma teatral de mayor difusión y popular, es despreciado por la crítica y los intelectuales del momento, afirmando que es un arte

inferior, populachero y cursi, en definitiva, una expresión artística poco elaborada y vulgar.

Cabe destacar que en la Época Dorada del radioteatro en Chile las principales emisiones eran radionovelas; creadas para entretener, reunir a la familia y generar instancias de conversación a nivel vecinal, cuyos tópicos pertenecientes al género melodramático resultaban ser las transmisiones ficcionales de mayor éxito, las que empleaban libretistas de forma especial para este formato, dejando de lado las adaptaciones literarias. Se suprime el concepto de misterio, porque el radioteatro debe tener acción, amor, envidia y también misterio, cosa de atrapar al auditor para que escuche mañana el otro capítulo (Banda, en Correa, 2015, p. 16).

Jorge Rojas y Gonzalo Rojas (2010) afirman que los radioteatros hasta la década del 70 marcaban la vida familiar de los chilenos y chilenas. Los niños despertaban con “El espejito”, almorzaban con “Lo que cuenta el viento” y se preparaban para ir a la escuela con “La bandita de Firulete”. El papel del radioteatro principalmente era recrear a los radioescuchas, aunque es imposible negar que también formaron constructos sociales y políticos en el pueblo. El radioteatro es lo popular y lo masivo, permitiendo aproximarse a la realidad imaginada gracias a lo escuchado y es por esta razón que el radioteatro en Chile creó un imaginario popular entre los chilenos y chilenas, especialmente entre las amas de casa de la época.

2.2. Concepto y orígenes del melodrama

Los orígenes del melodrama se remontan a la ópera creada durante El Renacimiento a comienzos del siglo XVI que revive la tragedia griega, cuya finalidad es

unir o mezclar piezas teatrales con la música, que hasta ese entonces eran reconocidas como “drama musical” y “fábula musical”. Tanto en el teatro como en la ópera se utiliza escenografía, vestuario, guiones, personajes, pero la diferencia entre ambos radica en la musicalidad y dramatismo que la ópera le proporciona al guion. La relación entre el teatro y la ópera es estrecha, como lo señalado anteriormente, durante el siglo XVIII cuando los géneros se separan dando paso al melodrama, que posee elementos de acción, violencia y exageración de los sentimientos de los personajes.

De esta forma, el melodrama surge desprendiéndose de una de las corrientes del drama, naciendo como género tras la Revolución Francesa como consecuencia de la abolición de la monarquía y la proclamación de La República, porque el teatro no era solo entretenimiento para la élite de ese entonces como lo fue la ópera, sino que fue punto de encuentro para todas las clases sociales. Rousseau (1777) fue el primero en definir el melodrama al señalar que era “un tipo de drama donde las palabras y la música, en vez de caminar juntas, se presentan sucesivamente, y donde la frase hablada es de cierta manera anunciada y preparada por la frase musical”.

El texto melodramático no solo se desprende bajo el contexto de la revolución, sino que también tenemos en él vestigios de la tragedia clásica. Para Heilman (1968), entre la tragedia y el melodrama podemos encontrar diferencias en el patrón de los conflictos y cómo los personajes los resuelven, según el autor, el individuo melodramático se encuentra dividido, los problemas reflejan debilidad o insuficiencia, que no emergen de los impulsos como en la tragedia, existiendo una personalidad binaria dentro del texto melodramático y no una convergencia de sucesos que lleven al individuo al momento de elección, siendo la razón de por qué el enfrentamiento no es el mismo en

la tragedia y el melodrama.

Existen dos diferencias fundamentales entre ambos géneros, la primera es la contextualización del tipo de mundo que se presenta en el texto melodramático que está completamente desapegado de la sacralidad con excepción de algunos personajes, habitualmente femeninos, mientras que tenemos en la tragedia clásica la presencia del orden ritual y la existencia de divinidades. A pesar de estas profundas disimilitudes entre el texto melodramático y la tragedia clásica, ambos se vinculan por el desastre, la experiencia y el trauma. El trauma moviliza los sentimientos y sensaciones del personaje ayudando al espectador a generar una catarsis casi divina dentro de la tragedia, a diferencia del melodrama que influye en el trauma, dramatizando la existencia del espectador.

En el libro *Diccionario del guion audiovisual* de Ramos y Marimón (2002) se afirma que el melodrama es un género principal del drama que se caracteriza por acentuar los sentimientos amorosos y pasionales del personaje. Las tramas poseen un componente fuertemente emotivo y un desenlace triste. A diferencia del género romántico, el desenlace suele ser desgraciado, las emociones se pulsán hasta el extremo y el uso de la música es especialmente enfático para subrayar los momentos de clímax.

El melodrama resalta por la utilización de tópicos, arquetipos y estereotipos tales como: La madre abnegada y sufriente, el humillado, el niño indefenso, la boda interrumpida por un antiguo amor, el canalla, la mujer fría y calculadora, la joven inocente, el héroe que desconoce su origen, etc. Lleno de sentimentalismos forzados el melodrama se encarga de exagerar las situaciones, los sentimientos y las situaciones que sufren los personajes dentro de la obra. En el melodrama las situaciones que se plantean tienden

a ser genéricas, como enfrentamiento entre clases sociales, enfrentamientos entre personajes, cambios bruscos de clase social, sacrificios extremos de un personaje que renuncia a su bienestar y felicidad por un amor, ya sea por su pareja, por su país, por una comunidad o por un hijo como es el caso de la obra *¿Dónde está mi hijo?* de Eglantina Sour. Según Aprea y Soto (1998) el melodrama lo podemos distinguir entre otros géneros por la exacerbación emotiva mediante recursos retóricos como hipérboles y recursos técnicos al utilizar música para generar más emotividad en el espectador, buscando la compasión e identificación mediante el sufrimiento de los personajes.

Uno de los objetivos del melodrama al igual que en la tragedia es que el espectador o el radioescucha en este caso haga catarsis, conmoviendo y emocionando al individuo, al usar situaciones genéricas el público completa la historia con las vivencias personales poniendo sus sentimientos en los que está escuchando, en general lo que conmueve del melodrama no es lo que ocurre con el protagonista, sino lo que el radioescucha siente que le pasa. le ha pasado o podría pasarle si estuviera en la situación del personaje.

Charles Nodier se manifiesta como primer teórico de la literatura melodramática escribiendo la introducción al teatro de Charles Guilbert de Pixérécourt, en el texto, Nodier (1841) expresa que el melodrama es una genuina expresión teatral de su época y de cierta forma se utiliza para democratizar la tragedia en los momentos en que el pueblo alcanza el protagonismo histórico. Para Nodier al igual que Peter Brooks (1976) el origen del melodrama deviene de la revolución y el drama romántico.

2.3. Concepto de Maternidad

Se comprende a la maternidad como un proceso cuyo significado trasciende lo puramente biológico, para ser analizado como un fenómeno sociocultural que atañe a las mujeres de todas las épocas y condiciones sociales, en el que el *valor intrínseco* de la mujer está definido por su capacidad de maternar, siendo el elemento fundamental de la esencia femenina. Sin embargo, el concepto de maternidad ha ido evolucionando, mostrando significativos cambios a lo largo de la historia, a pesar de lo inexorablemente castigadora que resulta la sociedad en temas que involucran a las mujeres y al ejercicio de la maternidad. El imaginario más común acerca de la maternidad, sobre todo en la sociedad latinoamericana gracias al catolicismo, es la maternidad basada en el sufrimiento, donde la abnegación es el eje principal, su *leitmotiv*. La mujer vive por y para sus hijos, inmersa en una entrega absoluta y redentora, donde su principal motivación es entregar la vida por su descendencia y la recompensa máxima es la muerte debido a ello. No hay mejor madre que la muerte por sus hijos, y si no puede hacerlo por presenciar la peor tragedia para una mujer, la de sobrevivir a sus hijos, se la condena a permanecer en un luto eterno, una perpetua agonía.

La literatura se ha encargado de reforzar este concepto de maternidad a lo largo de los siglos, pero es menester indicar que, para el fin de esta investigación, se debe considerar la manera en que el catolicismo ha influido de manera determinante en la forma de representar a la mujer, sobre todo a las madres, en la cultura popular latinoamericana, particularmente la chilena al momento de referirnos al melodrama. Sabiendo que el mundo del espectáculo es patriarcal, es decir, que construye modelos basados en estereotipos de la relación hombre-mujer, asignando roles inamovibles para ambos y en el que se perpetúan los ideales sobre la maternidad: la mujer es madre antes

que mujer. Esta característica es fundamentalmente notoria en el género melodramático, en el que “la identidad de la mujer se construye en torno a la maternidad, y su objetivo principal, su deseo está volcado hacia el logro del bienestar filial”. Según lo señalado por Mazziotti (2002), la maternidad en el melodrama se categoriza de dos formas: la madre como figura cargada de santidad y la madre pecadora, que se distinguen por la manera en que viven la maternidad, mientras una se acerca al ideal impuesto por el patriarcado, igual debe sufrir debido a las circunstancias del destino, la otra se rebela y manifiesta su identidad alejada de dicho ideal, ya sea por decisión propia o por consecuencia de las adversidades vividas. La madre pecadora tiene dos opciones, o se redime a través del sacrificio y gracias a esa redención alcanza el estatus de *buena madre* perdido o permanece en su condición de crápula, condenada a la soledad y al rechazo. Utilizada a modo de moraleja en lugar de ejemplo.

Finalmente, como indica Molina (2006), si bien el concepto de maternidad y la percepción de lo femenino ha ido evolucionando con el paso de los siglos, hay que insistir con que la idealización de la figura materna persiste y resiste a todos los intentos de liberar a la mujer de aquel yugo, sobre todo a través de la representación en la cultura popular reforzando constantemente las características asociadas a la maternidad son construidas social y culturalmente desde los inicios de la historia. Es posible concluir que la maternidad siempre estará unida, de manera irremediable, a todo lo referente con ser mujer.

2.4. Revisión histórica

Después de la Guerra del Pacífico en Chile, muchos negocios abrieron con

equipos completamente modernos todos provenientes de Estados Unidos, así fue como grandes empresas estadounidenses comenzaron a participar en la modernización de las ciudades del país y de la red de transporte de este. Esta intervención de parte del país norteamericano también fue ideológica y política, dejando rasgos de la cultura norteamericana en el colectivo chileno, generando un sincretismo cultural que dio paso a que se promoviera el molde de “prototipos ideales” que se esperaba que siguieran los ciudadanos y ciudadanas. Este fenómeno fue potenciado gracias a la economía y los cambios políticos propiciando el surgimiento de una nueva cultura de las masas basada mediante el consumismo y la entretención, con mayor énfasis en el ambiente urbano, énfasis provocado por la migración masiva del campo a la ciudad producido durante la primera mitad del siglo XX.

La naciente cultura dejará, según Jesús Martín Barbero (1987), una mayor circulación entre los medios masivos, pero no una unificación, creando una mayor comunicación entre estratos sociales, aunque no su mixtura. Se redefinió el escenario comunicacional de forma radical, debido a esto también se modifica la industria cultural nuevamente dentro de la sociedad chilena. Este cambio lleva a la palestra a los medios de comunicación como la prensa, las revistas y la radio, transformándolos en medios masivos de comunicación. La llegada del cine a Chile hizo que, tanto la cultura europea como la norteamericana, impusieran un prototipo de familia ideal a la sociedad y al ciudadano chileno, implantándose de tal forma que los individuos fueron influenciados en la manera de llevar sus vidas, solucionar problemas y al extremo de copiar la arquitectura que se apreciaba en las películas. Sintetizando, el cine cambió la visión del mundo que poseía el chileno de la época sobre lo que se consideraba una familia

correcta. Un imaginario ideal completamente distinto al que estaba habituado, cambiando desde la vestimenta hasta la forma de entretenimiento que tenían los chilenos de aquel tiempo, sentando las bases de lo que sería el radioteatro posteriormente, cuya capacidad de llegar a lugares remotos dentro del territorio nacional, sin importar la clase social o sexo del radioescucha, logrando que toda la familia se reuniera a escuchar las historias presentadas en los segmentos de radioteatro. Mientras, por la pantalla grande, las películas mostraban a la mujer moderna y el nuevo protagonismo obtenido con su nuevo lugar en la sociedad, Rinke (2002) afirmaba que los desnudos e inmoralidades presentadas en el cine de la época amenazaban con romper la fachada modesta y recatada de la mujer chilena, atentando contra la castidad y el honor impuesto por el patriarcado. Es necesario señalar que el símbolo de la feminidad en aquellos tiempos cinematográficos era la “Flapper”, mujer joven, de cabello corto, fumadora, indecente y libertina para la sociedad. Según la prensa nacional, a Chile lo golpeó la moda Flapper y la consecuencia fue que las mujeres jóvenes del país adoptaron las tendencias que veían en las salas de cine, bailando Black-Down y Charleston, fumando y bebiendo, con el pudor amenazado por el “peligro femenino” que los filmes insistían en promover. Sin embargo, el radioteatro también ilustraba mediante la imaginación de los y las radioescuchas el rol que debía cumplir la mujer, siendo un éxito de audiencia, incluso con más éxito gracias a la transversalidad de su alcance.

La gran cantidad de imágenes emitidas por el cine causaba estragos en el ideario de la sociedad del siglo XX, haciendo cambios en la cultura y transformando el imaginario de lo ideal al fomentar los nuevos beneficios que la modernidad de modo que se fueron insertando dentro de los radioteatros mensajes subtextuales sobre cómo llevar el papel

de madre y esposa, pero, sobre todo, cómo ser la mujer ideal. En este periodo, el cine busca representar la “realidad social” en la que podemos observar fácilmente la vida diaria de un obrero, empresarios, un peón, una dueña de casa, etc. Es así como el séptimo arte nos muestra la nueva cotidianeidad de las masas, la cual deja de ser una turba que amenaza y pasa a ser útil al sistema.

La nueva atmósfera social por la que Chile estaba atravesando a principios del siglo XX, vislumbra cómo se insertó dentro del país, diferentes estructuras desencadenando transformaciones como; la economía capitalista y el surgimiento de la clase media, los responsables de pasar de una cultura popular a una cultura de masas, la existencia de los medios masivos de comunicación y la conformación de estos nos otorgan elementos propios de la cultura, con lenguajes específicos y conformación de los valores, más aún en la idiosincrasia chilena, puesto que estos son la expresión de la experiencia cultural, porque mediante estos la sociedad de la época iba asimilando las vivencias culturales, el rol que poseen los medios de comunicación y la influencia que generan sobre la población nos llevan a considerar todos los elementos de la misma manera, ya sean para entretener como lo es el radioteatro o con fines más serios, como lo son los noticieros, periódicos, revistas, etc. Estas tienden a cambiar de forma radical introduciendo nuevas técnicas para captar la atención de las personas.

Al igual que los medios de comunicación, la entretención de las masas, la vida de las mujeres y el concepto de “lo femenino” sufrió cambios durante el siglo XX. Siendo notable la ausencia de las mujeres en la historia de la humanidad, la definición de lo femenino surge de la comparación y el contraste de lo masculino, incluso es posible señalar que la mujer fue siempre definida en relación al hombre, apareciendo en relatos

desde el comienzo de la literatura como un miembro más de la familia patrocinada por los hombres, el cuidado de su familia y las labores domésticas eran la principal ocupación, siendo esta desvalorizada, al igual que su ocupación en la vida pública.

El orden natural era la subordinación de la mujer hacia su padre, luego hacia su marido, hasta el momento en que la mujer comienza a lograr una posición de poder es considerada poco femenina y rompe con el canon de “mujer ideal” implantado por la sociedad. La inferioridad de la mujer estaba tan arraigada que jamás se cuestionó de manera vehemente o significativa, pudiéndose concluir que la mayoría de la mujeres que han estado en esa posición, de acuerdo a su inteligencia y capacidades pusieron en práctica estrategias tales como: manipular, agradar, soportar, sobrevivir, llegando en la mayoría de las ocasiones a influir a nivel subterráneo en las decisiones del jefe de hogar, al igual como se refiere Anderson (1991) sobre la mujer europea, aplicable a la mujer chilena “Se acomodaron en la institución de la familia dominada por los varones, que les garantiza su subsistencia, les ofrecía un compañero para toda la vida y les inspiraba protección frente a las fuerzas que escapaban de su control” esta aseveración desmintió por completo a Darwin que estipulaba que la mujer era un ser que no podía evolucionar.

De esta manera, podemos recalcar siempre el ideario patriarcal fue formando la vida de la mujer, influyendo en su maternidad, implantando cánones poco sanos para las mujeres, dejando la imagen de la madre abnegada, santa y amorosa, que podemos ver en los textos melodramáticos y con mayor relevancia en los radioteatros del siglo XX.

2.5. ¿Cómo analizar un texto dramático? Dramatología y comentario

La dramatología es el resultado de diversas investigaciones y antecedentes

teóricos propuesto por García Barrientos (2012), quien, al estudiar obras teatrales, plantea un procedimiento de análisis en el que las obras dramáticas sean abordadas de manera independiente, pero siempre en equivalencia teórica con el estudio de la representación teatral. Citando al autor, la dramaturgia es “la teoría del drama (tal como se definió antes), es decir, del modo dramático o el estudio de las posibles maneras de disponer una historia para su representación teatral” (p. 43), estableciendo así un paralelismo con la narratología para la elaboración de un método de análisis para el comentario teatral que disponga de la suficiente autonomía para abordar al texto dramático configurado literariamente y no como la herramienta utilizada para montar una puesta en escena. Para esta investigación, es necesario mencionar que las obras trabajadas serán estudiadas desde este enfoque y de esta manera introducirse al subgénero dramático escogido, el melodrama en este caso, mediante una apreciación por sobre todo literaria. La dramaturgia, entonces, se encarga de analizar al texto dramático como “el objeto real que leemos en forma de libro, que integra el correspondiente género literario y es por lo general anterior a las representaciones y en alguna medida independiente de ellas”. (García Barrientos, 2007, p. 12). De esta manera, es posible concluir que este acceso a la obra dramática mediante la lectura implica una autonomía literaria que nos permite distinguir al texto dramático por sí mismo. Esta manera de abordar el análisis de los textos pertenecientes al corpus se sostiene gracias a que ambas obras son el fruto de la mezcla entre texto dramático y narrativo, formato recurrente en el radioteatro. Es necesario destacar que las obras estudiadas, *¿Dónde está mi hijo?* y *El huérfano*, fueron leídas en su versión novelada o, mejor dicho, como novelas radiales, por lo tanto, el planteamiento teórico entregado por García Barrientos

resulta ser el instrumento de análisis más pertinente para esta investigación.

Para poder comentar una obra es preciso señalar que, desde la literatura, este es un ejercicio perteneciente al ámbito de la crítica literaria, pero cuya modalidad, según García Barrientos, presenta una ausencia de rigurosidad y erudición, junto con un afán de disminuir lo más posible una actitud valorativa hacia el texto a comentar. Para García Barrientos, el comentario está ubicado en un punto entre la lectura y la crítica, desmarcándose de la crítica al alejarse de la intención de valorizar la obra. Esta definición, basada en la falta de pretensiones que busca caracterizar al comentario, persiste en indicar a la experiencia lectora con su respectiva reflexión como el fundamento del comentario. Dicho de otra manera, el comentario es la manifestación del conjunto de reflexiones emergentes a partir de la lectura. Sin embargo, comentar una obra no debe considerarse como un ejercicio que se sostenga solo a partir de la subjetividad del lector, es decir, el comentario requiere de conocimientos teóricos e históricos. En conclusión, el comentario pretende reunir la experiencia de leer con el acto de hablar no solo de una obra en particular, sino de la literatura en general.

Esta investigación analiza el impacto de las radionovelas en la elaboración del imaginario social acerca del rol de la mujer y la maternidad y, por lo tanto, se abordará desde la perspectiva propuesta por García Barrientos acerca de la construcción de los personajes.

García Barrientos señala que el personaje es el elemento más fácil de reconocer y percibir su contenido desde la posición del lector y este se referirá a ellos como si fuesen personas, separándolo de su rol en la esfera dramática: ser un recurso, un instrumento dramático. El personaje es el soporte de la acción dramática, el elemento

que hace y en el que recaen las acciones, que pertenece a un discurso y que ejecuta dichas acciones, generalmente, de manera oral.

Personajes

Planos del Sujeto Teatral. Los planos obtenidos mediante el modelo dramatólogo, aplicados al sujeto actuante, entregan la distinción entre la persona escénica (el actor real), la persona diegética (el personaje ficticio) y el personaje dramático, como consecuencia de la relación entre las dos anteriores: un papel representado por un actor. En la obra dramática, el personaje es «encarnable» en un actor, dando como resultado una descripción particular, separándolo del personaje narrativo.

Con el propósito de hacer un análisis del “actuante” se debe considerar plasmado en un modelo teórico, es decir en una fábula, drama o escenificación.

Grados de Representación de los Personajes. García Barrientos afirma que existen tres grados de “entidad” presentes en las obras, en orden creciente:

Los “ausentes” del “aquí y ahora”, cuya participación se reduce a una mera alusión: forman parte de la obra, pero no son personajes dramáticos, al no existir ningún actor que los represente. Los personajes de Amparo, la mujer que cumplió el rol materno que Eliana no pudo ejercer, cuya muerte afectó de tal manera a Hugo Level, quien enfermó gravemente. Esta circunstancia facilitó el acercamiento por parte de Eliana. Y Mauricio Puig, el novio de Betty, víctima del asesinato cometido por Gerardo y por el que la protagonista fue condenada injustamente a cumplir una reclusión que desencadenó la terrible separación de su hijo.

Los personajes latentes que están presentes pero nunca llegan a hacerse visibles, estos pueden intervenir en la obra pero no lo hacen, solo se escuchan y se sienten, este tipo de personaje, según García Barrientos, están más ocultos que ausentes, en el caso de la obra de Eglantina Sour podemos identificar como personajes latentes a la orquesta de “La mariposa triste”: “Los cinco músicos pálidos y aburridos que formaban la “orquesta” del negocio atacaban furiosamente rumbas, valeses y pasos dobles” (p.4), “Eliana notó de pronto que había dejado de tocar la “orquesta” (p.4).

Los personajes patentes son los personajes dramáticos, aquellos que entran y salen de escena y tienen la oportunidad encarnados por un actor. Dichos personajes son Eliana Necover, Hernán Level, Hugo Level, Haydee, Doctor René Arjona, Betty, Bárbara, Olvido, Don Pedro y Gerardo.

Los grados de existencia teatral, según García Barrientos, son un distintivo en el modo dramático con el propósito de representar ficciones frente al modo narrativo.

Caracterización y Carácter de los Personajes. “Entenderemos por carácter el conjunto de atributos que constituyen el “contenido” o la “forma de ser” del personaje; en términos aristotélicos, «aquello según lo cual decimos que los que actúan son tales o cuales».” (p. 196). Podemos afirmar que la caracterización pone la cara artificial del personaje en primer plano. Una persona natural ya tiene un carácter, susceptible de ser descrito, pero no es el resultado de una operación caracterizadora. El carácter de un personaje es la suma de rasgos que la autora, en este caso, Eglantina Sour, creó, configuró y diseñó, y estos se le atribuyen a su caracterización, en referencia a una operación que va en “el tiempo”, es decir, el personaje va formando con actos su carácter.

“Los rasgos o atributos que definen el carácter de un personaje pueden referirse

a cualquiera de las determinaciones cualitativas de las personas” (p.197).

El uso general del término carácter se entiende como describir a una persona de forma psicológica, pero para un análisis narrativo no se limita solo en ese enfoque, sino que comprenderemos también el físico de los personajes, la apariencia, el estado, la edad, y la constitución; tomando estas cuatro configuraciones de un personaje podemos llegar a elaborar su caracterización.

Es preciso advertir que la idea de persona es variable histórica y culturalmente. La caracterización del personaje se hará siempre de acuerdo con la psicología espontánea dominante en una época y cultura dadas. (p.198)

En esta oportunidad, estudiamos los personajes creados por Eglantina Sour, actriz de radioteatro, autora de *¿Dónde está mi hijo?* publicado en 1954, durante el apogeo de los teatros universitarios en Chile, cuya escritura fue perteneciente al género de la novela radial, que permitió la expansión del radioteatro hacia un formato distinto: el teatro.

Según García Barrientos, un personaje dramático pierde de “valor” fuera del reparto, del sistema de personajes al que pertenece. El carácter depende de los personajes que conforman el sistema de reparto dentro de la obra. Se adquieren rasgos distintivos en cada personaje, por ejemplo, en la obra de Sour el personaje de Betty se distingue por ser indebidamente impulsiva y vengativa, la caracterización de cada personaje lleva a crear su carácter.

El grado de caracterización se especifica en mayor o menor complejidad en cada personaje, cuando hablamos de un personaje con un grado de caracterización complejo nos referimos a que tiene varios atributos que los definen como una persona natural, en

el caso de la obra de Eglantina Sour los personajes con mayores atributos son Eliana Necover, protagonista de la obra, caracterizada como una mujer humilde, religiosa, educada, recatada, perseverante, y honrada, aparte de inspirar confianza físicamente, destacándose por el color de sus ojos. No deja de llamar la atención, aunque no sorprenda, que la belleza, la honradez, la piedad, la pureza y la abnegación se simbolicen en los ojos azules de la protagonista. La iconografía de la Virgen María persiste en representar dichas características a través de los mismos rasgos físicos.

“En la actitud y en los modales de esta, hay algo indescriptible que predispone a la simpatía a su favor” (Sour, 1954, p.1).

“Sabían que Eliana era una buena y agradable compañera para bailar y estar un rato con ella” (Sour, 1954, p.5).

El grado de caracterización simple se atribuye a personajes con pocos atributos referidos al mismo aspecto creando un personaje monotemático, como es Gerardo, hermano de Eliana, cuya única función consiste en extorsionar a la protagonista con la finalidad de recibir dinero a cambio de no revelar que ella es la madre de Hugo. Al final de la obra, el lector se entera que Gerardo es el verdadero culpable del crimen por el que encarcelaron a Eliana y que, en sus últimos minutos de vida, se arrepiente y busca el perdón de su hermana.

Un gesto digno tuvo el rufián, tal vez el único de su vida, antes de morir. Con voz entrecortada, dijo casi con su último suspiro: “—Me muero... Me muero. Perdóname, Eliana... yo... yo maté a don Mauricio... por celo... Eliana es inocente... yo quería a Betty... don Mauricio también... y lo maté... perdón, Eliana” (Sour, 1954, p. 14).

El grado de variación o dinamismo de un personaje corresponde a los cambios de

opinión de un personaje dentro de la obra, según García Barrientos (2012) existen tres tipos de dinamismo, el fijo, el variable y el múltiple:

Fijo: el carácter del personaje no varía o cambia de parecer. En *¿Dónde está mi hijo?*, la mayoría de los personajes se mantienen estables en su comportamiento y forma de pensar, destacando en este aspecto los caracteres de Eliana Necover y Bárbara. La protagonista rechaza la posibilidad de tener una vida acomodada y tranquila junto al doctor Arjona para dedicarse en cuerpo y alma a la labor de niñera de su hijo. Por su parte, Bárbara persistió en su odio hacia Eliana por creerla culpable del asesinato de Mauricio, su novio de juventud. Durante décadas, Bárbara cultivó el rencor y el desprecio, los que finalmente emergen cuando Gerardo le informa quién es realmente Elia, seudónimo usado por Eliana durante sus años de estancia en la casa de la familia Level.

Variable: la atribución de los rasgos de los personajes facilita el cambio de opinión sobre los hechos ocurridos durante la obra; en *¿Dónde está mi hijo?*, quienes pertenecen a esta clasificación son Hugo, hijo de Eliana, y Hernán Level, el padre de este. El muchacho en un principio no soportaba la idea de que Eliana fuese su madre en lugar de Amparo, sin embargo el desenlace de la obra culmina con el añorado reconocimiento filial de parte de Hugo a Eliana para así entregar a los lectores la satisfacción de presenciar el momento en que todas las injusticias, sacrificios y dolores sufridos por la protagonista se redimen y finalmente alcanzar la máxima recompensa a la que una madre cuyo hijo fue sustraído puede obtener: recuperar el amor del que ambos fueron privados durante toda una vida.

“Fue Hugo quien, exaltado reaccionó primero - ¿Qué? ¡Fuera de aquí! ¡hipócrita, infame! ¡Yo deseaba encontrar al verdugo de mi pobre madre!” (Sour, 1954, p.14)

“En un grito taladrante, exclamó, con todas las fuerzas de su alma y de su voz: - ¡No te vayas madre!” (Sour, 1954, p.16)

Múltiple: consistente en que el personaje caracterizado, de manera simultánea, demuestra diferentes personalidades. En *¿Dónde está mi hijo?* no es posible apreciar este tipo de caracterización.

De manera frecuente, la caracterización proviene desde el nombre del personaje, es decir, que el nombre escogido para la construcción del personaje le atribuye sus características. En la obra de Eglantina Sour existen tres personajes femeninos para quienes se cumple esta técnica de caracterización: en primer lugar, observamos a Amparo, personaje latente, la fallecida esposa de Hernán Level, que cría a Hugo como si fuera su madre biológica y quien desempeñó el rol que Eliana tanto anhelaba. Su nombre evoca la completa abnegación y cariño que sentía por el niño, simbolizando el refugio en el que Hugo se cobijó durante su primera infancia.

El segundo personaje femenino que posee este tipo de caracterización es la hermana de Amparo, Bárbara, cuyo nombre se asocia indiscutiblemente al adjetivo «bárbaro» que, según La Real Academia de la Lengua Española, en una de sus distintas acepciones, significa fiero y cruel, y estos mismos adjetivos son los precisos para describir su comportamiento a lo largo de la obra.

Por último, al analizar el nombre de Olvido, la nueva pareja de Hernán Level, podemos inferir que el papel de este personaje consiste en intentar llenar el vacío amoroso que había dejado Amparo y Eliana en el corazón de Level, no consiguiéndolo, pues Olvido resulta ser una mujer con oscuras intenciones, ya que acepta casarse con Hernán con la finalidad de acercarse a Hugo, quien la rechaza y ella, en su profunda

maldad y manipulación, motivada por la vergüenza y el resentimiento al verse despreciada, decide acusar a Hugo de haber intentado seducirla, instalando dudas y sospechas en la mente de Hernán. La participación de Olvido en la obra finaliza, tal como sugiere su nombre, de forma poco memorable: se casa con otro hombre y desaparece de la vida de la familia Level.

Funciones del Personaje. “Si determinar el carácter de un personaje supone responder a la pregunta “¿cómo es?”, definir su función equivale a averiguar “para qué está” tal personaje en la obra” (García Barrientos, 2012, p. 210).

La función de cada personaje nos da un primer plano de las relaciones del personaje con su entorno y con la audiencia; el personaje puede desempeñar varias funciones a lo largo de la obra y una función se puede repartir en varios personajes igualmente.

Dentro del plano sintáctico es posible divisar funciones en distintos niveles de profundidad, al fijarnos en los primeros niveles según García Barrientos (2012) podemos notar las funciones argumentales de los personajes, en el caso de la obra de Eglantina Sour *¿Dónde está mi hijo?* podemos ver la función genérica ya que estamos frente a una obra melodramática, con una trama usual de la época en la que se escribió y la que estamos comentando, cada uno de sus personajes les corresponde una función o un carácter en específico abordando el melodrama, en este caso la madre que sale de la cárcel para poder encontrar a su hijo, que el destino insiste en disponer innumerables obstáculos para lograr su objetivo.

En el caso de “El huérfano”, podemos constatar que, de la misma forma de *¿Dónde está mi hijo?* Los personajes resultan ser planos, bajo la justificación del género

dramático al que pertenecen, debido a que el melodrama es particularmente asiduo en la proposición de personajes tipo, ya sean arquetípicos o estereotípicos.

Personaje y Acción. Según lo señalado por García Barrientos, el personaje dramático es el total de todos los rasgos que configuran su carácter junto con las acciones que establecen, convirtiéndose en “ente” y “agente”. Siendo los primeros un tipo de personaje en los que su función se sujeta al carácter, considerado sustancial, cuyo propósito radica en “lo que son”. En cambio, los segundos corresponden a un carácter subordinado a la función, es decir, donde lo fundamental es lo que hacen.

Personaje y Jerarquía. Los personajes están fuertemente sometidos a relaciones jerárquicas lo que intensifica en el género dramático por la reducción del número de personajes y su carácter espectacular. Los personajes se clasifican:

a) Principales, que ocupan el centro de la acción y los conflictos y pueden ordenarse a su vez en primero o principal (protagonista), segundo, tercero y, muy poco frecuentemente, cuarto.

b) Secundarios, de importancia variable pero marginales o periféricos respecto al núcleo argumental.

La jerarquía se percibe más claramente en las estructuras dramáticas más cerradas, pero también en las estructuras más narrativas se puede advertir.

Personajes y Significado. Considerando al personaje dramático en relación con el significado de la obra según García Barrientos (2012), esta perspectiva debe situarse en la transición hacia en análisis examinando los posibles símbolos ideológicos y semánticos, indagando qué significa o qué representa cada personaje, ya que las obras directa o indirectamente guardan una correlación con la realidad, un modelo del mundo,

una visión de este.

En la obra de Sour *¿Dónde está mi hijo?* debido a su pertenencia al género melodramático, se observa una visión sobre la maternidad abnegada y sufriente, condicionada por un constante sacrificio, en el que las madres dentro de la obra -Eliana y Amparo- son el ideal que se busca representar en la sociedad de la época, por lo que no es coincidencia que los radioteatros melodramáticos con estas convicciones se transmitieran en un horario en el que la madre del hogar estuviese ocupada en los quehaceres domésticos escuchando la radio. El concepto de madre que esta obra quiere mostrar, como ya se afirmó anteriormente, es la madre desinteresada, desprendida y sacrificada. Eliana Necover fue encarcelada durante diez años por un crimen que no cometió y durante ese tiempo sus pensamientos e intereses estuvieron condensados en Hugo, su único hijo. Ella finalmente lo encuentra cuando el niño tiene once años, quien vivió su infancia bajo la protección y gran cariño de Amparo, madrastra que asumió el papel de madre, cuidándolo y amándolo hasta el día de su muerte, momento de devastación para él y que desencadena una serie de graves problemas de salud. Es menester destacar que, aunque Hugo desprecia a Eliana cuando se entera sobre la verdad de su origen, ella nunca dejó de llamarlo hijo ni tampoco disminuyó en un ápice su potente e incondicional amor, demostrando que el concepto de maternidad representado en la obra consiste en soportar suplicios e incluso hasta inmolarsse por el bien de los hijos sin esperar ningún tipo de reconocimiento, el que puede llegar, pero como acto de redención al final de la vida de la madre.

2.6. Análisis

El melodrama de madre es uno de los subgéneros más recurrentes dentro de las obras melodramáticas. Sus características principales radican en la representación de mujeres en roles maternos, rol permanentemente sujeto al sacrificio y al sufrimiento, y por el protagonismo que la figura de la madre adquiere en relación a la de los hijos. Es posible notar que la identidad de la mujer se construye alrededor del ejercicio de la maternidad, ya sea en ella o no, pero siempre dicho atributo condiciona la manera en que se evaluará a la mujer. Es necesario agregar que el deseo y objetivo principal de la madre en este tipo de melodrama es conseguir la dicha y tranquilidad de sus retoños. En el corpus estudiado, observamos distintos tipos de madres: Eliana, Amparo y Mama Rosa, quienes cumplen a cabalidad esta premisa, aun cuando la segunda no es la madre biológica del niño que cuida. También se debe añadir a Haydee, quien desempeña un papel de madre al proteger y aconsejar a Eliana durante su estancia en “La Mariposa Triste”. Finalmente, están Olvido y Leonor, mujeres que deciden renegar de la maternidad y cuyo rol es antagónico.

A los ojos de un lector sin formación analizar un personaje no presenta una dificultad, identificando y percibiendo a estos como una persona natural, pero al ser “personajes” se deben de tomar como un recurso dramático, según José Luis García Barrientos y su teoría de “Cómo se comenta una obra de teatro” nos regimos por algunos de sus parámetros para analizar los personajes de las obras *¿Dónde está mi hijo?* y *El huérfano*, analizando el perfil técnico de los personajes como “artefectos” construidos por las autoras de las obras, directores y actores.

García Barrientos plantea que el lugar central del personaje en el análisis dramático es corolario como uno de los cuatro elementos básicos en el teatro junto al

público, el espacio y el tiempo. El personaje es el soporte de la acción dramática, para resumir todo lo que se ha iniciado hasta ahora, el personaje dramático es sujeto de acciones y particularmente de un discurso, un sujeto que actúa, en el mayor de los casos hablando.

De acuerdo con el teórico, para analizar a los personajes nos debemos preguntar ¿cómo es? y ¿para qué está?, hemos seleccionado personajes de ambas obras para poder analizarlos y contestar dichas preguntas.

¿Dónde está mi hijo? (Eglantina Sour, 1954)

- Eliana Necover: (hijo, patente, verbal) personaje principal y dramático. Huérfana, educada, humilde, recatada, discreta, honrada, religiosa, bella, desinteresada y perseverante. La principal función de Eliana es encontrar a su hijo Hugo y que este la llame madre. Representa la redención de una mujer que se equivoca en su juventud al quedar embarazada fuera del matrimonio. Fue privada de libertad por un crimen que no cometió y en ese momento sufre la separación de su hijo, arrebatado por Hernán para criarlo junto a Amparo. Esta usurpación se transforma en su calvario y a lo largo de la obra se muestran los numerosos sacrificios que la protagonista realiza con el fin de conseguir su objetivo. Una vez que se reencuentra con su hijo, decide esconder su identidad porque no quiere someter a Hugo a la infinita aflicción y vergüenza que le provocaría saber que Eliana es su madre y no su adorada Amparo. La protagonista mata a Gerardo de un disparo cuando este llega a la casa familiar invitado por Bárbara para que cuente toda la verdad acerca de Eliana y este acto produce un enfrentamiento entre Hugo y su madre al rechazarla e increparla. Gerardo, mientras agoniza pide perdón a su

hermana y esta vuelve a ser condenada por dos años. Su regreso de la cárcel es la instancia en que la protagonista finalmente tiene el tan ansiado reencuentro con su hijo y este momento culmina con Hugo exclamando las palabras que Eliana anhelaba incesantemente: ¡Madre! ¡Madre mía!

- Hugo Level: (variable, patente, verbal) hijo de Eliana, es un personaje latente hasta el capítulo cinco, se le presenta como muchacho de once años enfermo con depresión y tuberculosis tras la muerte de su madre Amparo, ojos profundos inteligente pelo rubio, luego de quince años Hugo se convierte en médico. Este personaje posee una caracterización variable al cambiar su opinión sobre Eliana gracias a la intervención de Hernán. Su función en la obra es ser la principal y única motivación de la protagonista quien persiste en su incesante búsqueda a pesar de todas las adversidades a las que se debe enfrentar.

- Haydee: (fijo, patente, verbal) personaje secundario, posee un carácter complejo pluridimensional. Algunos de sus atributos consisten en ser leal, generosa, decidida y astuta, a pesar de la mala impresión que inicialmente provoca por dedicarse al ambiente nocturno. La función principal de este personaje es ayudar a Eliana para que esta pueda viajar a Cuba en búsqueda de su hijo. Ella sustrajo la billetera de René Arjona para darle el dinero a la protagonista y se sacrifica al entregarse a la policía cuando dicho personaje vuelve a “La Mariposa Triste” reclamando sus pertenencias. El rol que cumplió Haydee en la vida de Eliana fue maternal, al ser la primera persona en ayudar a la protagonista, le ofreciéndole comida y cobijo, le enseñó el oficio de taxi-girl en “La Mariposa Triste” con la finalidad de juntar dinero para ir en búsqueda de su hijo perdido. Cabe destacar que Haydee se sacrificó por Eliana al confesar el robo, demostrando

abnegación y sacrificio maternal sin que exista un vínculo sanguíneo, es decir, una amistad maternizada.

- Amparo: (fijo, ausente, verbal), esposa de Hernán Level, madre adoptiva de Hugo, se le presenta como una madre excepcional e ideal, la enaltecen por cuidar a Hugo sin ser su hijo biológico, debido a su muerte Hugo se deprime y su salud se ve gravemente afectada.

El huérfano (Flor Hernández, 1934)

- Manuel Ocampo: (patente, fijo, verbal) 50 años, poderoso industrial, posee una fundición de acero, viudo de su primera esposa, casado con Leonor, padre de Nélida, su única hija. Aspecto distinguido, personalidad correcta y justa.

- Nélida Ocampo: (patente, fijo, verbal) 22 años, única hija de Manuel Ocampo, bella, ingenua, alegre, bondadosa.

- Leonor: (patente, variable, verbal) 45 años, madrastra de Nélida, segunda esposa de Manuel Ocampo, de aspecto juvenil a pesar de su edad, delgada y elegante, abnegada, cariñosa, comprensiva. Orgullosa de su clase. Esconde un oscuro secreto: es la mujer que abandonó a Juanito siendo apenas un bebé. Mentirosa y ambiciosa.

- Miguel Ángel Leiva: (patente, fijo, verbal) 30 años, pretendiente de Nélida, galán, dice ser de familia acaudalada, modales aristocráticos, aspecto agradable y varonil, pelo azabache, labios finos y crueles. Oculta terribles propósitos. Irritable, violento, déspota, ambicioso, vividor y maltratador de su madre biológica, Mama Rosa.

- Juanito: (patente, fijo, verbal) 25 años, huérfano de ambos padres, fue criado por Mama Rosa. Pelo rubio y ondulado, agradables facciones, ojos azules,

modesta y pulcra vestimenta, ejerce el oficio de lustrabotas, es esforzado, honesto, sencillo y cálido.

- Mama Rosa: (patente, fijo, verbal) anciana, madre biológica de Miguel Ángel, madre adoptiva de Juanito, es sacrificada, abnegada, bondadosa, dulce y de carácter firme.

A partir de estas caracterizaciones, podemos señalar que la madre simboliza la protección, la honestidad, el sacrificio y la abnegación. Elementos valiosos para la preservación del orden tradicional que se ha visto amenazado debido a la incipiente salida de la mujer del ámbito doméstico. A través de la construcción de estos personajes, se percibe que la verdadera lucha cultural propuesta en los tópicos melodramáticos es el mundo exterior versus la familia y esto se evidencia en Eliana de *¿Dónde está mi hijo?*, cuyos sufrimientos se deben a la carencia de un entorno familiar que la sostenga. En el caso de *El huérfano*, se advierte que los personajes de Mama Rosa y Leonor existen para contrastar sus comportamientos para aleccionar a las lectoras acerca de qué es ser una buena madre.

Al retomar la situación de Eliana, se vuelve explícito el postulado sobre lo fundamental que resulta la permanencia de la mujer en el hogar; ella trabaja como niñera de su propio hijo y en ese periodo, cuando está a cargo de sus cuidados, este se recupera de sus enfermedades y se convierte en un joven sano e inteligente. De la misma manera se justifica la existencia de Mama Rosa, ya que sin su labor, Juanito no sería el joven honesto y trabajador que se presenta en la obra. Sin embargo, curioso es el fenómeno de Miguel Ángel Leiva, quien, aunque también es criado por ella, se convierte en alguien ruin. Este resultado tan dispar derivado de la misma crianza es un enigma que la obra *El*

huérfano no se encarga de esclarecer. A pesar de esta discordancia, el personaje de Mama Rosa no se ve cuestionado y, nuevamente, tal como ocurre con Eliana, la figura materna idealizada se muestra como una víctima de las circunstancias.

Para finalizar este análisis, podemos plantear que, a través de las radionovelas y sus personajes femeninos que cumplen una función materna, se persigue un afán de conservar las expectativas sociales que recaen en la madre, ya sea utilizando personajes ejemplificadores, como Eliana, Mama Rosa y Amparo, o en su contraste como Olvido y Leonor, siendo la última la representación de lo peor que una mujer podría realizar: abandonar a su propio hijo.

3. Discusión

En Latinoamérica es posible advertir un sincretismo religioso gracias a la fusión de la cosmovisión precolombina, la que presenta una constelación de deidades masculinas y femeninas que cumplían un rol complementario, con la cosmovisión europea que entrega la figura masculina de Dios y una femenina, la Virgen, la Madre, responsable de la redención humana mediante la gesta de Jesús. Debido a la colonización y la imposición de la religión católica, el vínculo entre ambas cosmovisiones es más fuerte hacia el polo occidental, posibilitando la construcción de una imaginaria social acerca del rol femenino como la contraparte del hombre, siempre sujeta a la perspectiva masculina acerca de su propia identidad. Es decir, la definición de ser mujer está hecha y configurada por la visión masculina.

En Chile y el resto de la región, la representación de la Virgen persiste en dicho reforzamiento de la discriminación y subordinación de la mujer. Según como indica Montecino (1996) se ha vuelto remarcable que el culto a la Virgen María en América Latina consiste sobre todo en un arquetipo cultural que entrega a todos los individuos, ya sean hombres o mujeres, determinadas características y roles. De esta manera, podemos desprender que el machismo se sostiene en colaboración con el marianismo. En la obra *¿Dónde está mi hijo?* es posible distinguir que el culto mariano opera como estereotipo: Eliana es ejemplo de espiritualidad, sacrificio, castidad, abnegación, maternidad y humildad. “El marianismo puede o no realizarse en las prácticas cotidianas femeninas; pero lo fundamental es que este ideal entregará a todas las mujeres latinoamericanas un fuerte sentido de identidad y de continuidad histórica” (29).

Y sin esperar respuesta, se desligó de su compañero y corrió hacia su cuarto.

Ante una imagen de la Virgen, que presidía la pequeña pieza desde una consola, se arrodilló y, con el rostro bañado en lágrimas, que eran al mismo tiempo de alegría y pena, rezó fervorosamente, dando gracias al cielo por haber encontrado, al fin, una pista segura para dar con su hijo bienamado. Rezó mucho rato, hincada y con las manos juntas, hasta perder la noción del espacio que transcurrió. (Sour, 1954, p. 5)

Sin embargo, el culto mariano no es particularmente distinguible en *El huérfano*, las menciones a la Virgen son escasas, casi inexistentes.

La construcción mestiza de Latinoamérica y, a su vez, la veneración la Virgen María, refuerza el aspecto en que una figura paterna presente es prescindible, entregando una imagen de Madre superlativa, que gesta, cría, acompaña y trabaja en soledad. En *El huérfano* vemos a una sacrificada Mama Rosa que se encarga solitariamente de sus dos hijos; el padre biológico de Miguel Ángel ni siquiera es mencionado. La experiencia del abandono ya sea por fuga de los progenitores o muerte de estos, elemento definitorio de la construcción mestiza latinoamericana, se refuerza en *¿Dónde está mi hijo?* y la biografía de Eliana: su desgracia ocurre debido a su temprana orfandad que la obliga a trabajar desde muy joven en la fábrica que le pertenece a Level. Sin embargo, esta premisa se rompe con Hernán, quien se lleva al hijo de Eliana aun sospechando que podría no ser suyo, hasta que confirma el vínculo sanguíneo entre ambos.

Siguió hablando Hernán: “Y si no hubiera constatado yo que nuestro hijo tenía en su cuerpecito señales que se han heredado en nuestra familia, no lo hubiera traído

a mi lado, pues tu hermano me aseguró que ese niño era hijo de Mauricio. Por eso, no fui jamás a verte y no me importó nada de tu vida... Me habías traicionado. A mí, que te quería tanto... tanto que no me importaba tu condición de simple obrera para casarme contigo. Por lo mismo, la decepción fue tan enorme. Te desterré de golpe de mi vida. Fui a buscar a esa criatura inocente. Después me casé para darle un hogar, una madre. Tuve suerte de unirme a una mujer ejemplar. Fue una verdadera madre para Hugo. Se ha sentido siempre orgulloso de su madre.” (Sour, 1954, p. 13)

De esta manera, podemos confirmar que lo planteado por Montecino se reafirma en ambas obras, sobre todo con la representación de Mama Rosa en *El huérfano*: “en la imaginería popular hay una analogía entre María y la “madre soltera”, esta última, como ya sabemos, sujeto histórico que evoca lo que fue nuestra historia fundacional: madre india o mestiza presente y padre español o ausente” (p.91). La caracterización del personaje de Eliana, quien realiza sacrificios sobrehumanos para encontrar, cuidar y proteger a su hijo, es la manera más precisa de comprobar cómo se deifica la maternidad a través de virtudes tales como la abnegación y la humillación, características recurrentes en la representación de la Virgen María en Latinoamérica. También es menester mencionar a Amparo, mujer que asume la maternidad de un hijo que no es fruto de su vientre, pero que lo acoge y cobija como tal, tanto así que su muerte afecta al niño de sobremanera. Lo que se contrasta con el personaje de Leonor en *El huérfano*: su condición de antagonista está determinada por el abandono en el que deja a Juanito siendo solo un niño de pecho. Y es por esta razón que se debe mencionar al abanico de

características que configura “la maldad” en los personajes de Betty, Bárbara y Olvido de *¿Dónde está mi hijo?*, y Leonor de *El huérfano*. Este espectro posee rasgos y comportamientos que están asociados al egoísmo, la avaricia, la impulsividad, el rencor y el deseo sexual.

Sobre la maldad de estos personajes es pertinente señalar que, en ese periodo histórico particular, las mujeres malas son aquellas que se ubican fuera de la subordinación masculina, es decir, que se escapan de los roles asignados históricamente. Dicha subordinación es concebida como la herramienta para satisfacer la urgente y dominante necesidad de mantener el orden y la seguridad social en la que la familia que posee una madre dentro del hogar, mujer que solo se dedica a su labor maternal, garantiza niños alejados de las calles y, por ende, de la delincuencia, tanto como víctimas como potenciales victimarios.

La ciencia de la época asegura que el prototipo ideal de mujer está sujeto a su construcción e identidad biológica, estableciéndose así el margen de acción permitido para las mujeres. Este prototipo está definido básicamente por la capacidad reproductora del sujeto femenino y de esta manera se determina cuál es su función social y cuáles son sus cualidades psíquicas, emocionales e intelectuales. Necesario es señalar que Betty, Bárbara y Olvido no son madres, y que Leonor sí lo es, pero ella, al abandonar a su hijo, pasa a ser parte de la categoría a la que pertenecen las anteriormente mencionadas. Las obras estudiadas entregan subrepticamente el mensaje de que las mujeres al no cumplir con ese rol asignado por su biología son mujeres de malas intenciones y mal comportamiento. Sin embargo, el personaje de Haydee lo rompe porque, si bien ella no es madre y, además vive y habita el espacio público y nocturno,

su comportamiento maternal hacia Eliana, la redime de esta categorización.

Estas concepciones sobre la mujer otorgadas por la medicina de aquellos tiempos enfatizan en que el sistema nervioso de la mujer es más irritable y esto implica una menor capacidad de razonamiento y esto es observable en el personaje de Betty y Olvido, ya que ambas caen en la histeria y el paroxismo. Mientras que los personajes masculinos antagonistas son calculadores, ellas ceden a sus impulsos y agreden sin medir las consecuencias. Leonor también tiene un “carácter nervioso” que la deja en evidencia varias veces: cuando Juanito se presenta en la mansión Ocampo y cuando este mismo reproduce la canción que relata su abandono. De forma menos negativa, está Nélide quien en su exaltación por el éxito de su noviazgo con Miguel Ángel conduce distraídamente y está a punto de provocar un accidente automovilístico.

Las aptitudes otorgadas a la mujer son aquellas asociadas a lo espiritual y moral. Así se defiende la inamovible división entre hombres y mujeres en lo relacionado a la participación pública: El hombre es la fuerza y la racionalidad, perteneciente exclusivamente a lo público. Tanto Hernán Level como Manuel Ocampo son ejemplo de esta premisa, ambos son poderosos empresarios que necesitan de una mujer, o varias, como en el caso del primero, para llevar a cabo su paternidad. Mientras que las mujeres, Amparo, Bárbara, Eliana y Leonor son el bastión que sostiene lo doméstico y familiar, con buenos o malos resultados. De esta forma se evidencia la idealización de la mujer-madre como agente protector de la familia. En otras palabras, “el establecimiento de una moral sexual que define a la mujer como un ente asexuado cuyo impulso a la maternidad sería análogo al impulso sexual masculino” (Rivera Aravena, 2004, p. 93-94), así confirmamos dentro de esta idea la negación de Eliana a formar un hogar con René

Arjona para dedicarse en cuerpo y alma a la búsqueda y, posteriormente, al cuidado de Hugo, su único hijo. En el caso de Mama Rosa, ni siquiera es sugerida la posibilidad de que se dedique a otra actividad que no esté directamente involucrada con la crianza y la asistencia a sus hijos.

Se puede advertir que el modelo de mujer ideal promovido en las obras estudiadas para esta investigación no es un fenómeno particular en este tipo de producciones literarias, sino que suele difundirse en diferentes ámbitos mediante la prensa, la educación y, sobre todo, el discurso religioso imperante en la época. Todos estos espacios cumplen un rol ideologizante, pero la prensa, debido a su gran alcance mediático, es primordial como agente reforzador de los sistemas de creencias y valores de la sociedad chilena exponiendo los estereotipos femeninos a través de la creación de contenido que dirige al público femenino a “ser mejor mujer, mejor madre y mejor esposa” (Rivera Aravena, 2004, p. 95).

Estos estereotipos provocan, además, una separación del ser mujer en dos tipos: la mujer *buena*, asociada a la ternura y la docilidad, mujer que da vida, pero incapaz de quitarla, y la mujer *mala*, que no engendra ni cuida, que puede abandonar a sus retoños e, incluso, hasta matar. No obstante, la mujer perteneciente a la primera categoría de todas maneras es capaz de sentir el deseo o el impulso de asesinar, ya sea a su amado o a su rival, y así se observa en *¿Dónde está mi hijo?* cuando Eliana disparó de muerte a su hermano Gerardo y, en palabras de ella, ahora sí es una asesina. Ese crimen es justificado por su historia de vida y no la aleja del primer grupo de mujeres, el grupo de las mujeres *buenas*. En cambio, Betty, cuyo odio y errático comportamiento, a pesar de estar motivados por la pérdida de su gran amor, siempre es situada en el segundo grupo.

En el caso de *El huérfano*, vemos a Leonor abandonando a su hijo motivada solo por la ambición, argumento más que suficiente para posicionarla en la categoría de mujeres *malas*.

La incorporación de las mujeres en el ámbito público durante la primera mitad del siglo XX gracias a distintas políticas, tanto públicas como de organizaciones civiles, provocó una suerte de resistencia que fue promovida mediante las expresiones culturales de la época, sobre todo por los melodramas transmitidos, ya sea en radioteatros o en folletines con su versión novelada. El impulso a la educación fomentado por el gobierno de Pedro Aguirre Cerda hizo que el acceso a la literatura fuese más transversal y “para 1952 el 80,2% de la población mayor de quince años era alfabeta lo que explica el gran alcance de la novela radial, uno de los géneros más importante de la época” (Ledezma Salse, 2005, p.38). Este acceso a la lectura del público femenino permitió la segmentación de los contenidos periodísticos y literarios según género y las revistas se transformaron el medio más eficaz de promoción de los valores femeninos, como agentes de adoctrinamiento social de los roles de género. Las revistas femeninas de la época presentan un molde genérico que define la identidad de las mujeres. El melodrama, género de mayor popularidad en las expresiones culturales y género al cual pertenecen las obras analizadas, difunde ese discurso a través de la generación de tres tipos de conductas: “de tipo pragmático (conformismo), de tipo hedónico (identificación) o de tipo ético (interiorización)” (Ledezma Salse, 2005, p. 62). Las mujeres, receptoras de dicho discurso sobre el “deber ser” lo arraigan en estas tres dimensiones: asumen cuál es el comportamiento correcto de los personajes de las novelas que leen, se identifican y además lo repiten. Esa repetición es la conservación de un comportamiento

que ha perdurado desde la colonia. Es notable que la promoción de valores femeninos asociados a ese *deber ser* tiene un componente de clase: tanto a Leonor como a Olvido solo se les exige que sean buenas esposas, pero en el caso de Eliana y Mama Rosa su valor está condicionado por su capacidad de ser buenas madres.

El cuerpo de la mujer es el envase de su valor, la capacidad de gestar y parir ha impuesto en el sujeto femenino un modo de vivir que ha sido adoctrinado durante siglos, instruyendo la forma de expresarse, moverse y verse, siempre determinadas por el rol de madre, esposa e hija. Lo que hace mujer a una *verdadera mujer* es la maternidad y esto origina que el género femenino esté siempre sometido a lo masculino y este sometimiento lleva a que la facultad reproductiva de las mujeres y, por ende, toda su identidad sea relegada al espacio privado.

3.1. La mujer y la madre en el melodrama

Durante la primera mitad del siglo XX en Chile, la publicidad y los medios de comunicación custodian al cuerpo de las mujeres otorgando las directrices tanto físicas como gestuales y esto es claro al momento de representar a los personajes femeninos de las obras estudiadas:

Se trata de Eliana Necover, joven mujer de solo 31 años, cuyo rostro ha conservado, por encima de todos los sufrimientos y amarguras, la gracia fresca de sus líneas puras y la diafanidad de la mirada límpida y celeste. El rostro de Eliana Necover refleja fielmente lo que son su corazón y su alma: buenos, suaves y abnegados; ajenos a las bajezas y maldades humanas. Sin embargo, hace diez años, cuando recién empezaba a vivir su existencia juvenil en la flor de la vida, las

grandes y pesadas puertas del penal se cerraron tras de su figura grácil y esbelta. Una culpa ajena, un delito que no cometió, la mantuvieron entre rejas durante todo ese periodo. Es decir, los diez mejores años de su juventud, aquellos en que otras mujeres gozan de los halagos del amor y la pasión, de las vanidades y caprichos femeninos satisfechos, Eliana Necover los pasó penando en silencio su inmenso dolor, sin que nadie sospechara nada de su amargura. Un íntimo y recatado orgullo le impidió confiar sus pensamientos, tanto a sus compañeras de prisión como a las hoscas carceleras”. (Sour, 1954, p. 2)

Su belleza, su natural encanto y seducción, junto con lo recatado de su conducta, se hicieron famosos en el “ambiente”, como le llaman los noctámbulos a los lugares en que se desarrolla su existencia. Todos los hombres que frecuentaban los sitios de diversión en Panamá sabían que Eliana era una buena y agradable compañera para bailar y estar un rato con ella; pero nada más. Ella no se emborrachaba como sus demás compañeras; era discreta y honrada; sabía defenderse suavemente, pero con firmeza, de los ímpetus amorosos de sus amigos ocasionales, pero de tal manera que no los dejaba disgustados sino, por el contrario, agradecidos y satisfechos, acaso con la esperanza de que algún día fuera más complaciente” (p.4)

En ambos fragmentos es notable la vinculación entre los rasgos de Eliana y los de la Virgen María: la pureza, el recato, la abnegación y la honradez, situándola de esta forma como uno de los paradigmas de cómo deben comportarse las mujeres, a pesar de

sus desventuras. Incluso su embarazo fuera del matrimonio es tratado como una circunstancia en la que cae inocentemente: Hernán Level se *aprovecha* de su ingenuidad, belleza y juventud y la *enamora* prometiéndole matrimonio sin importarle sus diferencias sociales y económicas; finalmente él se redime y se excusa bajo la justificación de un malentendido, pero Eliana no deja de ser una madre soltera, condición muy recurrente en la sociedad chilena desde la colonia hasta nuestros tiempos. Según lo planteado por Ledezma Salse (2005), la publicidad y, en definitiva, los contenidos culturales dirigidos hacia el público femenino, toma en cautividad al cuerpo y mente de las mujeres, moldeándolos según los paradigmas ya preconcebidos asociándolos a ciertos rasgos y conductas como los ya mencionados en el caso de Eliana y en esta ocasión con Nélica Ocampo, personaje de *El huérfano*: “Una hija buenísima, en la plenitud de su juventud y su belleza, de 22 años, y alegre como un sol de primavera, Nélica, que así se llamaba la hija de Manuel” (Hernández, 1934, p. 3). “Alarmóse Manuel Ocampo y no era para menos. Su hija, a pesar de su juventud, era una muchacha equilibrada y normal y no armaba escándalo por cosas nimias” (p. 8). Esta caracterización indica cómo las mujeres de la época debían obedecer un comportamiento en el que “su gestualidad debía ser recatada, lejos de genuflexiones exageradas, movimientos bruscos, sonidos fuertes (una carcajada estrepitosa era catalogada de poco femenina)” (Ledezma Salse, p. 66). Esta construcción social se reafirma según lo señalado por Bourdieu (2000) que se ejecuta desde la infancia a través de formas tan sutiles como sonreír; la alegría y el optimismo desde un plano siempre discreto y grácil. Tanto Eliana como Nélica son ejemplos de cómo la configuración de una feminidad adecuada se expresa mediante “la ocupación de espacios; caminar; a

adoptar posiciones corporales convenientes, mantener la espalda erguida, vientres apretados, piernas cerradas), todo lo anterior con una fuerte significación moral” (p. 44).

Es llamativa la diferencia existente entre la manera de plantear el comportamiento masculino según su estado socioeconómico: en ambas obras, los varones de clase alta son poderosos, preocupados de sus negocios o profesión, de conducta irreprochable y amantes de su familia y amigos. Tanto Hernán Level, René Arjona y Manuel Ocampo tienen estas características. Sin embargo, los hombres de clase baja como Miguel Ángel Leiva, el antagonista de *El huérfano*, y Gerardo, quien inculpa y luego extorsiona a Eliana por la muerte de Mauricio Puig, son ruines, ambiciosos e inescrupulosos. Aunque Juanito y Luchito rompen con este estereotipo; el primero gracias a su origen aristocrático, el segundo solo por casualidad. En la época estudiada, la representación de lo masculino en el mundo popular “es alguien más bien temporal, transitorio o “de paso” (Ledezma Salse, p. 73) y este fenómeno se evidencia en el caso de Mama Rosa y el padre biológico de Miguel Ángel Leiva, quien ni siquiera es mencionado alguna vez en toda la obra sin especificar si esa ausencia se debe al abandono o muerte de este. Con este antecedente acerca de la falta del padre en el estrato popular, podemos señalar que el concepto de maternidad, sobre todo tratándose de Eliana de *¿Dónde está mi hijo?* y Mama Rosa de *El huérfano*, cuyo ejercicio, solitario y sufriente, podemos vincularlo con el culto mariano en Latinoamérica, insistiendo en que “su interpretación y repercusión en la experiencia individual es muy significativa, siendo por largo tiempo tal vez la investidura más poderosa para la autodefinición y autoevaluación de cada mujer, aún de aquellas que no son madres” (Molina, 2006, p. 2). Y en este punto podemos señalar lo sucedido con Olvido y con Leonor: ambas mujeres ejecutan el rol de esposa, sin embargo, no cumplen

con el papel esencial de la mujer al no tener hijos propios, aun cuando la segunda sí lo tuvo, pero en la obra este hecho es escondido y solo se descubre cuando se comienza a vislumbrar la verdad acerca de la personalidad de este personaje. La incapacidad de la mujer para engendrar es tratada como una desgracia:

Acaso la única sombra de tristeza de cuando en cuando golpeara el corazón del magnate del acero, fuera la de no haber tenido un hijo, un hijo varón que tanto deseara y que esperaba que le diera Leonor. Pero Dios y la naturaleza habían querido que las cosas fueran así y había que conformarse con sus designios. Por lo menos, Manuel Ocampo no demostraba exteriormente su secreta inquietud y es muy posible que él mismo la sintiera sino muy de tarde en tarde, cuando estaba solo y tenía un poco de tiempo para pensar en sí mismo. (Hernández, p. 4)

Así se lo dijo a su mujer. Tal vez serían aprensiones de él, pero... “Mi hija es lo mejor del mundo y debe llevársela un buen hombre... Como tú no has tenido nunca hijos, no sabes lo que yo siento”. Dijo Manuel Ocampo, pero inmediatamente se arrepintió de haber pronunciado esas palabras: había herido a su querida mujer, a su Leonor, que se quedó entristecida, sumida en quién sabe qué pensamientos, silenciosa y mustia mientras las lágrimas pugnaban por asomar a sus ojos. Meditaba profundamente Leonor en las palabras que le habían hecho recordar su pasado: “Sí, era verdad que ella nunca había tenido hijos, no sabía lo sublime que significaba ser madre, aunque quizás...” Vino a sacarla de sus dolorosas reflexiones la voz cariñosa de su marido, que ahora le pedía perdón por haberla ofendido involuntariamente. (p. 4)

Es interesante notar que ambos personajes, Olvido y Leonor, son escogidas por sus respectivos esposos para desempeñarse como madrastras y, al no poder procrear, esta es la única opción que tienen para poder legitimarse como mujeres. Para Leonor, esta condición de madre subrogante de Nélida le entrega atributos que la ascienden en su categoría de mujer-no-madre, mientras que Olvido al no satisfacer estas expectativas porque ese rol está siendo llevado a cabo por Elia, nombre ficticio que escoge Eliana cuando se desempeña como niñera de Hugo, se aleja tanto del arquetipo que incluso llega a intentar seducir a su hijastro, construyéndose así el contraste entre las *mujeres malas* y las *mujeres buenas*, como Amparo, Eliana y Mama Rosa, cuyo amor a los hijos es tratado como algo indiscutible y obvio, bajo la premisa de que las *mujeres buenas* experimentan un genuino e indiscutible goce cuando aman en lugar de ser amadas. La felicidad femenina está condicionada por esto: las mujeres deben preferir y priorizar entregar amor y cuidados antes que recibirlos. Resulta llamativo el personaje de Amparo, quien es elegida por Hernán por el único afán de este en darle una madre a Hugo: “Fui a buscar a esa criatura inocente. Después me casé para darle un hogar, una madre. Tuve suerte de unirme a una mujer ejemplar. Fue una verdadera madre para Hugo. Se ha sentido siempre orgulloso de su madre” (Sour, 1954, p. 13). Ella junto con Mama Rosa cumplen a cabalidad el rol de madre incluso cuando estos hijos no son engendrados por ellas.

En las obras estudiadas se comprueba la promoción de “una cultura de la madre idealizada” (Molina, p.10) en la que tácitamente se identifica a la mujer con la madre, al persistir en que la maternidad es la meta principal en la vida de la población femenina cuya condición está determinada por la capacidad de engendrar y criar. En ambas

radionovelas se asocia a la mujer, *la mujer buena* precisamente, con una facultad orgánica de entregar amor, de empatizar, de ser el modelo para una sociedad más benigna y compasiva, además de señalar que la mujer solo es feliz cuando su rol de madre es llevado a cabalidad. Esto ocurre con Eliana cuando por fin puede reencontrarse con su hijo y con Mama Rosa cuando Juanito comienza a trabajar como oficinista gracias a Manuel Ocampo. En otras palabras: “la maternidad además cumple una función de satisfacción de deseos inconscientes y recompensa para la propia madre, existiendo una complementariedad de las necesidades de madre e hijo.” (p. 10)

La sociedad chilena de la primera mitad del siglo XX se defiende de los cambios paradigmáticos en la concepción de la maternidad y el rol femenino producidos por la inclusión de las mujeres en el ámbito público y laboral, inclusión que entrega nuevas oportunidades de desarrollo económico e intelectual, pero que va en contra del status quo de la familia tradicional y esta resistencia se observa claramente al momento de la creación de contenidos culturales que retoman la narrativa en la que las mujeres son expuestas a múltiples y terribles riesgos al salir del hogar. En *¿Dónde está mi hijo?* las adversidades de Eliana se deben a que trabajaba de obrera en la fábrica de Hernán Level. En *El huérfano*, Leonor abandona a su vástago porque su intención no era formar una familia con su primer marido, sino utilizar el dinero de este en frivolidades y fiestas. Si bien Leonor no es una víctima de las circunstancias como Eliana, su poca identificación con el rol clásico de la mujer corresponde al relato social y cultural que advierte acerca de las perversiones a las que son propensas las mujeres cuando se alejan de dicho rol: su comportamiento reprochable y vicioso junto con su personalidad calculadora e intrigante son el resultado de la separación de la mujer con su deber

primordial. La forma en que se caracteriza a Leonor al comienzo de *El huérfano* es solo una fachada que esconde su verdadera identidad: una mujer cosmopolita, ya que ella conoce a su marido en Europa y pretende volver allá con Miguel Ángel Leiva, pero fallece en un accidente durante el vuelo. Este final de Leonor es una de las lecciones que nos entrega la obra: la muerte y la ignominia son el único desenlace que merecen las mujeres como ella.

Este rechazo social hacia la participación pública y laboral de las mujeres comenzó a disiparse a lo largo del tiempo debido a que la población femenina, en particular la perteneciente a los estratos sociales más precarios económicamente, tuvo que salir, de manera obligatoria, a conseguir ingresos fuera del hogar, ya sea por la migración campo-ciudad, fenómeno demográfico importantísimo en el Chile de a principios del siglo XX o por el abandono sistemático de la figura masculina y paternal del hogar: no se puede sostener una familia si el padre proveedor no existe y esta labor tiene que ser suplida por la madre de alguna manera, y así es como la mujer empieza a forjarse como una fuerza laboral considerable en Chile. Sin embargo, este ingreso al mundo laboral trae implicancias sociales “presentándose a su vez diferencias en el cuidado que le brindaban a sus hijos” (Valverde, 2014, p. 35). Es decir, la crianza de los hijos se ve perjudicada por la salida de las madres del hogar para trabajar. A raíz de esto, es necesario mencionar cómo la concepción de lo femenino se ha ido transformando a través del tiempo, pero las características de la maternidad han resultado ser casi inamovibles al punto de que es prácticamente imposible separarlas del imaginario existente sobre la feminidad, debido que, aunque hayan algunos cambios acerca de la ejecución de la maternidad o cómo se plantea socialmente esta, no son lo

suficientemente significativos para que la condición de mujer trascienda a la maternidad, es decir, siempre, hasta el día de hoy incluso, el ser madre no se ha desligado del concepto de mujer.

La representación de la maternidad está determinada por una dominación simbólica fruto de la materialización discriminatoria de las condiciones de poder (Lozano Estivalis, 2001, p. 138). Esto quiere decir que la articulación de las relaciones, las experiencias y la narración de acontecimientos junto con el universo de conceptos arraigados y el lenguaje utilizado para transmitir dichos conceptos han sido dirigidos por un método de dominación en el que solo unos discursos han prevalecido en desmedro de otros y, de esta manera, se han establecido determinadas realidades e ideologías acerca de la maternidad. En otras palabras, la preponderancia del discurso masculino como creador y formador de la realidad femenina ha llevado a cabo una cultura en la que las características de la maternidad están definidas desde una perspectiva patriarcal. Esto es notable incluso cuando quienes esparcen dicho discurso son mujeres, en el caso de las obras estudiadas: ambas autoras reproducen sin cuestionamientos los parámetros androcentristas culturales de la época, fusionando a la mujer con la madre, como demostración y “como baluarte de unos valores que garantizan el orden simbólico heredado de una tradición cuya medida, cuyo sujeto es el varón” (Lozano Estivalis, 2001, p. 138). En ambas obras vemos cómo los personajes femeninos se someten a la voluntad masculina y sus características son evaluadas por la tradición patriarcal. No deja de llamar la atención que las dos mujeres-madres de las obras estudiadas son madres de varones: Eliana busca a su hijo y lo cría desde el anonimato hasta que finalmente obtiene el reconocimiento que tanto anhelaba. Mama Rosa tiene a Juanito y a Miguel Ángel,

pero, sin embargo, ocurre un fenómeno curioso: Miguel Ángel resulta ser alguien vil y deshonesto, a pesar de ser el único hijo biológico de Mama Rosa, mientras que Juanito, con su comportamiento intachable y honradez, es el resultado de la misma crianza. En *El huérfano* nunca se explica el porqué de estas personalidades tan disímiles y solo queda espacio para las siguientes conjeturas: ¿Miguel Ángel se comporta de esta manera por celos debido a que Mama Rosa adopta a Juanito siendo el primero apenas un niño? ¿Mama Rosa se dedicó tanto a su hijo adoptivo que descuidó la formación moral y ética de su primogénito? ¿Será que genéticamente las personas pertenecientes a los estratos bajos suelen ser más propensas a convertirse en criminales y delincuentes? ¿La ausencia de un padre fue un factor decisivo al momento de forjar las personalidades de los dos hijos de Mama Rosa? Las respuestas parecieran ser irrelevantes para el desarrollo de la narración debido a que Mama Rosa siempre es planteada como ejemplo de maternidad sufriente y estoica; no es responsabilizada ni sancionada por el comportamiento de Miguel Ángel, sino que refuerza su abnegación, aunque ella lo rechaza en algún momento y declara que su único hijo es Juanito:

En ese momento, entraba al salón acompañada por Manuel, Mama Rosa, y alcanzó a escuchar las últimas palabras de Juan, de “su” Juanito. Con voz entrecortada por la emoción, ahogada por todos los hechos que le había correspondido vivir y protagonizar en tan pocas horas, Mama Rosa se acercó hacia su hijo adoptivo para decirle, poniéndole una mano sobre la cabeza: “Tú eres mi hijo, mi verdadero hijo. El otro, aunque nacido de mis entrañas, es un malvado y no merece tener una madre...” (Hernández, 1934, p. 13).

Este rechazo de parte de Mama Rosa no es permanente. En la radionovela se

enfatisa que, a pesar de todos los dolores y vergüenzas que su hijo le provocó, la anciana lo sigue queriendo, insistiendo así con la máxima premisa que se les adjudica a las madres: amar a sus hijos por sobre todas las cosas:

Mama Rosa quiso irse también. Tomóse de un brazo de Miguel Ángel, que ahora la atendía solícito, como queriendo hacer olvidar su felonía de antes, y se alejó lentamente. Mas, a los pocos minutos volvió sollozante. Su hijo, aquel hijo a quien Mama Rosa tanto quería a pesar de toda su maldad, había cometido la última infamia de su vida. Miguel Ángel se había aprovechado de la debilidad de la pobre anciana para arrebatarse el cheque de las manos y huir como lo que era: un ser sin entrañas y un cobarde. (Hernández, p. 15)

Se debe recordar que la percepción de la maternidad misma ha sido planteada desde un punto de vista que la divide en dos: emergen así los conceptos de la buena madre y la mala madre. En las obras investigadas hay tres buenas madres, ideales incluso: Eliana, Amparo y Mama Rosa. Y una mala, terrible, madre: Leonor, quien abandona e incluso niega la existencia de un hijo para solo considerarlo como tal cuando ve la posibilidad de obtener dinero a cambio. Las cualidades de las tres primeras mencionadas se atribuyen principalmente a las virtudes maternas que enaltecen lo estrechamente vinculado con la figura de la Virgen María para así recalcar el modelo de comportamiento convencional con el propósito de alejar a las mujeres de cualquier indicio de independencia que ponga en peligro a la familia tradicional.

Para Lozano Estivalis (2001) existe una conexión discordante entre lo femenino y la cultura de masas y esto ayuda a contribuir crucialmente en la elaboración de la

percepción social sobre la maternidad, en algunos casos ambigua y contradictoria, en la que se subraya la relación entre el fomento de la cultura de masas a través de las nuevas posibilidades económicas de las mujeres a la vez que consigna las antiguas formas de feminidad potenciadas y reconfiguradas mediante los medios de comunicación. Esto se visualiza a través de la masificación de folletines y revistas femeninas que se desarrollan gracias al nuevo poder adquisitivo y acceso a la lectura de la población chilena durante la primera mitad del Siglo XX. En estos nuevos objetos de consumo prevalecen las representaciones de la figura femenina asociadas a lo biológico, siendo el tópico más recurrente la maternidad. Estos contenidos difundidos por los medios masivos de comunicación son garantizados por el discurso científico de la época acerca de la crianza y las relaciones madre-familia-sociedad, amplificando el modelo de la madre-esposa sin profesión, provocando así que la producción de dichos contenidos esté dirigida a amenizar el tiempo que la mujer dedica en sus labores domésticas, responsabilidad que sigue siendo primordialmente femenina. Así se explica el gran alcance del radioteatro y de las radionovelas: producciones pensadas y elaboradas para acompañar a las dueñas de casa en sus tareas fundamentales, pero sin llegar a ser una distracción que amenace la correcta realización de dichas labores.

Pese a que la apertura del trabajo al mundo femenino es un fenómeno cada vez más aceptado, la sociedad persiste en considerar al matrimonio como la ocupación más respetable a la que puede acceder el género femenino, aunque ya existían espacios laborales y académicos donde la mujer podía desarrollarse. Sin embargo, las mujeres solteras no gozaban de los mismos beneficios sociales y económicos que los hombres solteros y también es necesario recalcar el hecho de que ser madre sin estar casada era

motivo de escándalo y oprobio. Todos estos antecedentes sirven para concluir que la mujer casada y con hijos reviste un estatus que la separa de las mujeres solteras y de las madres solteras, posicionándola en una condición superior socialmente. Esta categorización según de las mujeres según su estado civil es notable en *¿Dónde está mi hijo?*: Haydée no está casada, no tiene hijos, trabaja de taxi-girl en un local nocturno y eso la ubica en un lugar deshonroso para la sociedad y ella tiene plena conciencia de aquello:

—Mi nombre es Eliana Necover. Pero... ¿Por qué me lo pregunta, señora?

Una risotada de la mujer, coreada por el mozo del cafetín, fue la única respuesta que recibió Eliana, quien ahora estaba avergonzada y como arrepentida de haber dicho su nombre. ¿Acaso la conocían ya en todo Panamá como una delincuente que acababa de cumplir una condena de diez años de presidio? Sin embargo, las palabras siguientes de Haydée la sacaron de su asombro, de su confusión y dudas:

—¡Tonta, pero qué tonta eres! Yo no soy señora, como seguramente tú tampoco lo eres. En este ambiente en el que vivimos, no hay señoras ni señoritas; todas somos iguales...

—Está usted equivocada –respondió Eliana, que a cada momento sentía mayor inquietud–, yo no soy de su ambiente...

—¡Ah, no! ¿Y entonces, qué haces en este barrio? ¿Acaso eres una condesa que anda de incógnito en busca de emociones? Vamos, déjate de tonterías y deja de hacerte la mosquita muerta... (Sour, p. 4)

Vaciló Haydée un momento y los ojos se le llenaron de lágrimas, pero pareció avergonzarse de su debilidad y se repuso muy pronto. La emoción se notaba sólo en su voz cuando dijo:

—De buena gana me iría contigo... pero ¿qué voy a hacer allá donde no conozco a nadie...? Bueno, que por un lado sería mejor, pues nadie podría señalarme con el dedo porque no saben la vida que he hecho... Quiero comprarme un negocito y vivir tranquila y honradamente el resto de mis días. Ya estoy cansada de que cualquier borracho o ladrón me trate no como una mujer sino como cualquier cosa... Y ¿quién te dice que no encuentre un hombre bueno que sea el compañero de mi vida...? Aunque no hay hombres buenos... lo sé por experiencia propia. (p. 7)

Las mujeres, entonces, se clasifican entre las que habitan el espacio público, como Haydée, que representan el vicio y el libertinaje, y las que pertenecen al espacio doméstico, honorable y correcto, como Eliana una vez que llega a Cuba a trabajar en la casa de la familia Level o como Amparo, quien vivió su corta vida en función de sus hijos y esposo. En *El huérfano* Leonor es caracterizada como una esposa y madrastra ejemplar hasta que se descubre su verdadera identidad. En cambio, Mama Rosa siempre es tratada como una madre que solo vivió por y para sus hijos. El espacio doméstico se representa como el refugio frente al caos de la ciudad con sus peligros y corrupciones y se configura como el lugar definitivo donde se construyen las tradiciones, rituales y enseñanzas de la vida cotidiana que forjarán a los ciudadanos del futuro y es por este motivo que se enfatiza tanto la preservación del modelo familiar tradicional.

3.2. Radioteatro y la virtud melodramática

Hay que señalar que en el contexto chileno durante la primera mitad del siglo XX se observa un proceso en el que se reconfigura la cultura y que, según lo planteado por Ossandón (2002) se percibe una “cultura de masas” organizada y enfocada por y hacia los sectores urbanos de clase media y popular, produciendo sensibilidades e imaginarios, ya sean melodramáticos en el ámbito de la ficción o sensacionalistas en lo respectivo a la prensa, y, por lo tanto, muy alejadas de lo considerado culto e ilustrado por la sociedad durante finales del siglo XIX, permitiendo así el reconocimiento e identificación de estas clases en nuevos géneros difundidos ampliamente en formatos como los folletines-novelas, el radioteatro, el teatro de zarzuela y las publicaciones magazinescas, estableciendo “distintas modalidades de vínculo, distancia o “apropiación” respecto de estos productos de la naciente industria cultural” (p. 164). Estas manifestaciones culturales ofrecen mecanismos a través de estrategias sustentadas en los modelos científicos de la época para potenciar la construcción y promoción de dichos imaginarios estrechamente relacionados con el cuerpo y la psiquis de las mujeres junto con el fomento a otros valores paradigmáticos, tales como la familia tradicional, el nacionalismo, el progreso económico y la modernización. En las obras analizadas es posible advertir esto a través de la manera en que se narra el estilo de vida tanto de Hernán Level como de Manuel Ocampo: los dos son millonarios y poderosos industriales; el primero es dueño de una fábrica textil mientras que el segundo es un magnate del acero y la elección de dichas industrias para caracterizarlos no es casual, sino que es la manifestación de cómo la cultura de masas de la época quiere retratar el progreso económico de la sociedad chilena que galopa velozmente gracias a este nuevo tipo de producción fabril.

Se debe mencionar que la masividad de la radiofonía no fue inmediata desde su primera transmisión, sino que su alcance fue ampliándose gradualmente. Entonces, esta naciente cultura de masas estaba replegada y se proyectaba principalmente a través de las publicaciones, pero, sin embargo, con el paso del tiempo y el cada vez mayor acceso a la tecnología, ambos medios de comunicación se transformaron en los agentes principales de la cultura de masas en Chile ya que ambos se establecen como el soporte informativo y de entretenimiento para la sociedad chilena, en desmedro del cine, el que resultaba bastante menos accesible para las familias de la época. La radio es el milagro tecnológico que conecta a las personas con el resto del mundo sin importar su localización, ingresos e, incluso, nivel de escolarización, además de convertirse en el aparato perfecto para potenciar la reunión familiar, a diferencia de las publicaciones, cuyo formato impide que se disfrute grupalmente de la misma forma en que lo permite la radio.

El radioteatro adelantó al cine en la carrera de ser el elemento máximo de influencia en la población femenina gracias a su transversalidad y versatilidad de contenidos. La radio permite a las personas acceder a una variedad de sensaciones y emociones a través de la imaginación, potenciando así la identificación del público con los contenidos emitidos.

A partir de lo mencionado anteriormente, se debe señalar que las obras estudiadas son la versión novelada de radioteatros transmitidos que causaron un alto impacto en las mujeres y esto se debe fundamentalmente a que ambas son manifestaciones ejemplares de cómo opera la cultura de masas en la promoción de una imagen acerca de las prácticas femeninas que no contradicen al ideario patriarcal de la época y esto se comprueba gracias a las temáticas exploradas en dichas obras: la

maternidad como ideal femenino y la familia como núcleo de la sociedad. A través de estas obras se dilucida cómo el género melodramático es el género que mejor se desempeña en esta labor, ya que construye y estimula, mediante la imaginación de su audiencia, el ideal de mujer que es capaz de sobrellevar, con resignación y fortaleza, cualquier adversidad con tal de cumplir su rol primordial: ser madre. Tanto Eliana como Mama Rosa son personajes arquetípicos que ejemplifican de manera ideal el ejercicio de la maternidad y este discurso es contrastado con el comportamiento de Bárbara, Olvido y Leonor.

En pocas palabras, la discusión que se planteó en este capítulo es la siguiente: cómo y por qué el radioteatro, junto a sus versiones noveladas, desempeña un papel preponderante como agente promotor de un ideal femenino dentro de la sociedad chilena durante la primera mitad del siglo XX.

Esto es posible resolverlo gracias al análisis de variados antecedentes, ya sean desde una perspectiva histórica y literaria, que convergen en el mismo punto: el patriarcado requiere de todos los elementos posibles para justificar y mantener su dominación. Sin embargo, los estudios sobre el radioteatro, el melodrama y sus implicancias sociales no son diversos ni exhaustivos debido a que ambos temas son considerados poco relevantes porque existe una suerte de valoración que los sitúa como formatos y expresiones de baja calidad y, por lo tanto, poco merecedores de investigación. Es, incluso, posible señalar que la bibliografía existente acerca del radioteatro y el melodrama en Chile no es lo suficientemente exhaustiva y escasean, por sobre todo, estudios de las obras escritas por mujeres como es en el caso de las radionovelas escogidas para esta investigación. Según Amaya (2020), se observa una

resistencia al estudio de la producción dramática realizada por mujeres, siendo abordadas desde una perspectiva que enfatiza lo excepcional de aquellas autorías. Y el motivo se debe a que “existe un ensombrecimiento de la escena teatral anterior a los teatros universitarios. Una parte, acusado de ser simples divertimentos cómicos o artefactos melodramáticos, que concitaban a numeroso público” (p. 3). Es decir, se consideraba que la producción artística orientada hacia el melodrama no alcanzaba la categoría de arte, siendo reducida a una mera producción comercial, no merecedora de mayor análisis o estudios. Este periodo de producción teatral provoca la constitución de distintas compañías que son dirigidas por Eglantina Sour, Luisa Zanelli, Carlos Justiniano, Luchita Botto, Roberto Aron, Guillermo Gana Edwards. Gracias a la intervención y colaboración de Sour en los radioteatros como actriz y dramaturga se produce la creación y publicación de su trabajo bajo el género de la novela radial, género consistente en ser la “extensión literaria del radioteatro” (p. 14). Este nuevo formato concretiza así los deseos de los y las radioescuchas de preservar las historias para combatir la fugacidad de la transmisión radial conservando “la forma dramática del diálogo, junto con la figura de un relator que contextualiza cada uno de los episodios” (Amaya, 2020, p. 14). Este desdén hacia el melodrama, tal como fue señalado anteriormente, tiene una explicación: este género es siempre apuntado como una expresión popular, es decir, poco distinguido. Para Larraín y Figueroa (2017), el melodrama es una manifestación artística con una apariencia infantil y parcial de la sociedad debido a su exagerado sentimentalismo y polarización moral de sus personajes.

El melodrama, en una síntesis forzada pero tal vez no inexacta, es la expresión

frenética y al fin de cuentas divertida de una necesidad: el espectador quiere hallar en su vida el argumento teatralizable o filmable o radionovelable o telenovelable cuya virtud es la garantía de un público muy fiel, él mismo. (Monsiváis, 1991, p. 111)

El paroxismo alcanzado en el melodrama debido a la exacerbación de las emociones provoca una visión de mundo amenazante, un imaginario lleno de obstáculos, que sumerge al lector en el temor y la autocompasión: Eliana sufre inconmensurablemente a lo largo de toda la radionovela y Juanito es humillado de forma constante. Estos sentimientos, el dolor y la humillación, acompañan a quienes van leyendo estas obras permitiendo su identificación con estos personajes a la vez que experimentan piedad y, finalmente, una fuga emocional que mezcla el alivio con la felicidad cuando el desenlace resulta favorable para los desdichados protagonistas.

Bentley (1971) asegura que este desprestigio se origina desde el melodrama popular victoriano cuya emocionalidad excesiva transforma a este género en “una fuente de llanto” (p. 186). Este llanto desmedido es catalogado por el autor como un “llorar a gusto” (p. 187). Dicho de otra forma, el propósito fundamental del melodrama es provocar una catarsis en las personas comunes y corrientes, más que perseguir pretensiones morales. Este concepto de *llanto a gusto* involucra el sentimiento de autocompasión, ya referido anteriormente, y para el autor, “la autocompasión es un arma que lucha por la existencia. La autocompasión es un “pronto auxilio en las tribulaciones” y todo tiempo es tiempo de tribulaciones” (p. 187). La obra melodramática es una vertiente de emociones consideradas superfluas y artificiales por el hombre moderno, gracias a la episteme de

esa época, y así se justifica el desdén hacia el melodrama bajo una máscara de racionalidad que se opone al sentimentalismo del género. Es preciso señalar que estos elementos, razón y sentimentalismo, constituyen los polos donde, según el patriarcado, se sitúan lo masculino y lo femenino. Entonces, podemos afirmar que este desprecio al melodrama es básicamente el desprecio hacia lo que es considerado femenino. Bentley señala que este rechazo a la emoción es una manera de esconder el temor hacia la emoción en sí y este comportamiento es un clásico ejemplo de cómo opera la masculinidad, según los roles de género, en la forma de abordar la emocionalidad.

Es pertinente señalar que la estructura narrativa de las radionovelas estudiadas, como recurrentemente sucede en el género melodramático, no exhibe un orden lógico y realista, sino, más bien, entregan una presentación de hechos y sucesos inverosímiles sustentados en la casualidad y las coincidencias. Por ejemplo, en *¿Dónde está mi hijo?* Eliana conoce a René Arjona y resulta que él es íntimo amigo de Hernán Level, ofreciendo así una circunstancia improbable, pero imprescindible para el desarrollo de la obra. También está el momento en que Gerardo llama y hasta se presenta en la casa de la familia Level en Chile para extorsionar a Eliana, sin embargo, nunca se explica en la obra cómo supo que ella estaba ahí. En *El huérfano* la casualidad es la columna vertebral de la trama; se inicia con Nérida a punto de provocar el accidente donde conocerá a Juanito y su historia, para luego llegar al momento en que se descubre que Leonor fue la mujer que lo abandonó, todo esto rodeado de eventos inexplicables, como Miguel Ángel Leiva escuchando detrás de las puertas sin ser percibido. En este radioteatro novelado, la misma autora da cuenta de la falta de lógica y racionalidad en los acontecimientos narrados:

La explicación, por su misma sencillez resulta ilógica, pero es que en la vida las cosas suceden muchas veces más extrañas y complicadas que las de las obras del novelista con mayor imaginación.

Sí, aquel que llegaba, que gritaba desde la puerta era Juan, el lustrabotas, y la madre de Miguel Ángel era Mama Rosa, la mujer que lo había criado con tanta abnegación y sacrificio. (Hernández, p. 16)

Esta estructura narrativa se explica gracias a que el melodrama necesita de elementos sorprendidos que impacten al público y así podemos señalar que el sensacionalismo es una de las características principales del género. Sensacionalismo potenciado por la prensa de la época y que se vincula estrechamente con el estrato popular y sus preferencias de consumo mediático.

Resulta importante destacar que los personajes melodramáticos, ya sean hombres o mujeres, “no contendrían las luchas en su interior, sino que en su exterior” (Figuroa y Larraín, p. 28). Esto se evidencia en Eliana, quien, durante todo el desarrollo de la obra, permanece inamovible en su objetivo, sin vacilar en ningún momento acerca de lo que quiere conseguir, a pesar de todos los obstáculos que se le presentan a lo largo de su historia. Dichas dificultades son externas: su entorno y las circunstancias generan su mala fortuna y sus desgracias. Juanito, de *El huérfano*, también es víctima de las acciones ajenas y, sin embargo, su carácter noble y honrado no es perjudicado por la pobreza ni por la influencia del inescrupuloso Miguel Ángel.

En ambas obras es posible advertir que los protagonistas, tanto Eliana como Juanito, luchan incansablemente para llevar a cabo sus propósitos, ya sea encontrar y

recuperar al hijo arrebatado, en el caso de la primera, y, el segundo, poder proporcionarle una vida tranquila a Mama Rosa y conseguir el amor de Nélida. Para lograr dichos fines, estos personajes deben enfrentarse a variados impedimentos y unos de los más frecuentes en el melodrama son los secretos e intrigas; los protagonistas se ven obligados constantemente a desentrañar engaños y mentiras para poder, finalmente, obtener el reconocimiento a través de la verdad. Esta facultad de portar y transmitir la verdad es un componente más dentro del repertorio de atributos que poseen los protagonistas melodramáticos junto con la virtud, característica que se define de la siguiente forma:

La virtud se configura prácticamente como un personaje, que se enfrenta a incontables vicisitudes y obstáculos, cae en desgracia y –en última instancia– es resarcida. A diferencia de la tragedia –como ya se ha indicado– aquí no existe la reconciliación con un orden sagrado, más allá del humano. La expulsión del mal (villano) no supone un sacrificio; ni tampoco repercute en la consolidación de la comunión colectiva de un cuerpo sagrado. Más bien, en el melodrama primaría la confirmación y la restauración del orden de mundo propuesto. (p. 30)

En el melodrama, específicamente en las obras del corpus, resultan llamativos el tono exagerado y el uso de expresiones que buscan un estado de exaltación persistentemente. Esta búsqueda de la sublimidad en el discurso de los personajes es patente a lo largo ambas radionovelas y se aprecia especialmente en el discurso de los protagonistas con enunciados cargados de patetismo y grandilocuencia:

Tras unos instantes de vacilación, preguntó ella a su hijo:

–¿Sufres mucho con saber que yo soy tu madre? ¿Te avergüenzas de mí, verdad?

–No, apenas contestó el joven.

–No mientas. Yo sé cómo idolatrabas a tu madre. Tiene que ser doloroso para ti... No te preocupes... Yo me iré lejos... donde no sepas más de mí... Así, cuando te cases y tengas hijos y éstos te pregunten por su abuelita, tú podrás decirles que ella murió en Cuba... No debí volver nunca, y jamás debieron decirte que yo soy tu madre.

–No digas eso.

– Sí comprendo; me doy cuenta que tiene que ser doloroso para ti descubrir, de pronto, que la empleada de tu casa es tu madre. Y eso no me importaría tanto... lo peor es saber que la madre es una criminal. ¿Cómo vas a poder presentar a tu madre sin avergonzarte? ¡No!... Me iré inmediatamente.

–¿Dónde vas a ir?,

–Volveré a mi tierra. Dile a tu padre que venga para despedirme.

–Voy, Elia... madre... dijo el joven y trató de salir, pero algo lo detuvo, nuevas palabras de Eliana que lo hicieron esperar aún.

–Pobrecito, ¡cómo sufres! No podrás llamarme madre nunca. Es el peor castigo que Dios podía mandarme. Eres el juez más implacable que he encontrado en mi vida. Ellos me condenaron a vivir unos años entre rejas; tú me condenas para toda la vida a un suplicio atroz: no verte más, nunca más. Adiós para siempre, hijo mío... (Sour, p. 16)

Leonor se dió cuenta que Juan era su verdadero hijo y, con su inteligencia privilegiada para el mal, considerando ya perdida la partida, trató de atraerlo hacia ella, de recordarle que era su “madre” ... No quería por ningún motivo, que esa fortuna, que casi estaba tocando ya, se le fuera de entre los dedos, y trataba por todos los medios de impedirlo.

Digno y sereno, el joven tuvo una respuesta, la única que podía salir de sus labios: –” Sí, señora, es verdad que usted me dió el ser, pero usted también me abandonó en la calle. No fueron sus labios los que me enseñaron a pronunciar esa sublime palabra: “madre”, sino esta pobre vieja que usted ve ahora a mi lado, y a la única que considero como mi verdadera madre: Mama Rosa”. (Hernández, p. 15)

3.3. Emocionalidad versus racionalidad

A modo de síntesis, el melodrama conduce la emocionalidad de sus lectores y espectadores hacia un estado catártico, el que es provocado por la manifestación y la descripción total de los sentimientos de los personajes. Este sentimentalismo hiperbólico ha producido una corriente de opiniones desfavorables para este género, que surgen desde los cuestionamientos que el feminismo plantea sobre el rol de la mujer y sus características en la representación melodramática, hasta la postura academicista, institucionalidad compuesta principalmente por teóricos masculinos, por ende, patriarcal, que desdeña todo lo que implique lo femenino al considerarlo frívolo y carente de profundidad intelectual.

Es necesario indicar que, en palabras de Figueroa y Larraín (2017), desde el feminismo, existen dos maneras de abordar al género melodramático y estas maneras resultan ser opuestas debido a, como se señaló anteriormente, una postura al respecto considera al melodrama como un agente de promoción de los valores y estereotipos patriarcales a través de una permanente exhibición de un desproporcionado sentimentalismo de la mujer, o sea, se le representa invariablemente como un ser indefenso a nivel emocional y débil en lo racional. La otra postura valoriza al melodrama como una manifestación artística que sitúa a la mujer y a lo femenino desde un rol principal y que “valida las emociones y los sentimientos como un actuar que no muestra debilidad, sino fortaleza y carácter”. (Figueroa y Larraín, p. 43). Esto se aprecia fundamentalmente en el personaje de Eliana: vence todas las dificultades, se sobrepone a todos los obstáculos y se enfrenta a todos sus miedos con tal de cumplir el sueño de reencontrarse con su hijo. Ella es un ejemplo de tenacidad y, aunque recibe bastante ayuda de Haydee y el Doctor Arjona, es capaz de lograr su más grande anhelo gracias a su incansable voluntad.

Para concluir este capítulo es necesario plantear la siguiente reflexión: el melodrama suele operar como un agente de promoción de los valores tradicionales acuñados por la visión patriarcal que establece la identidad y el deber ser de las mujeres. Sin embargo, a pesar de la utilidad que representa el género melodramático a la hora de potenciar dichos estereotipos y conductas femeninas esperadas junto con el innegable alcance social que obtuvo durante la primera mitad del siglo XX en Chile, es despreciado a nivel académico y cultural al ser considerado una expresión artística menor debido a diversos factores, como la construcción exagerada de sus personajes, la falta de profundidad en sus tramas y conflictos y, también, el sesgo clasista y machista que

asocia a este género a los estratos populares y, por sobre todo a las mujeres, situando a las producciones melodramáticas como un simple y poco refinado entretenimiento para la población femenina cuyos intereses no son merecedores de mayor estudio y análisis.

4. Conclusiones

El radioteatro chileno causó un gran impacto mediático desde su primera emisión, la que se realizó apenas ocho años después de la primera transmisión radial en el territorio nacional, y el género melodramático se convirtió en uno de los más populares y exitosos dentro de la parrilla programática de la época. Los temas tratados en el melodrama calaron hondo en la sociedad y, particularmente, en las mujeres radioescuchas, quienes veían reflejada su identidad, intereses y preocupaciones en las protagonistas femeninas de las obras producidas durante la primera mitad del siglo XX.

La radio es el medio de comunicación por excelencia en la década del 50 gracias a la llegada de los dispositivos portátiles y la posibilidad de este medio de comunicación para llegar a lugares remotos dentro del territorio nacional, a la vez de no discriminar a su audiencia según su clase, edad, género y nivel de alfabetización. El radioteatro, en definitiva, junta a la familia completa en torno a sus transmisiones y podemos afirmar que este se configura como el formato que une lo popular con lo masivo al convertirse en la manifestación cultural que va más allá de la emisión radial y desarrolla la representación en vivo mediante giras teatrales a lo largo de Chile, llegando a distintas localidades y barrios, gracias al arduo trabajo de las compañías independientes y universitarias.

También es urgente recalcar que el éxito de estas transmisiones radiales desembocó en la elaboración de las versiones noveladas de las radionovelas emitidas, producciones literarias con forma de folletines publicados semanalmente, que permitieron a la audiencia poseer de manera física y permanente aquellos diálogos, imágenes y personajes que tanto los conmovieran a través de la imaginación, eludiendo así la fugacidad del sonido. El radioteatro comienza su decadencia con la llegada de la

televisión y las telenovelas a mediados de la década del 70, sin embargo, la gran influencia que tuvo a nivel social nos entrega la posibilidad de asegurar que, durante su desarrollo y apogeo, fue un agente importantísimo para la promoción de conductas y estereotipos de género y clase que provienen desde la época colonial.

El melodrama se origina a partir de la ópera, cuya finalidad era incorporar elementos del teatro con la música para ofrecer un espectáculo más impresionante y llamativo que el teatro tradicional, estableciéndose así la distinción entre ambos gracias al dramatismo exagerado que la ópera entrega al guion teatral. Ya durante el siglo XVIII, tras la Revolución Francesa, el melodrama se instaura como género aparte compuesto principalmente por la representación exagerada de los sentimientos y emociones de los personajes, quienes no presentan conflictos interiores, sino por el contrario, constantemente se ven amenazados por el exterior y sus adversidades.

En Chile, durante la primera mitad del siglo XX, el melodrama es el género más popular teatralmente, cuyos montajes son los más numerosos a nivel nacional. Este fenómeno se vincula con el radioteatro, gracias a la transversalidad que la radio ofrece y que permite el acercamiento del público a la experiencia teatral sin necesidad de salir de sus hogares. A pesar de ser un formato moderno que fue posible debido a los importantes avances tecnológicos que vivió el país en dicha época, los tópicos tratados en el radioteatro y, particularmente en el melodrama, representan una visión de mundo tradicional que rehúsa los valores y características de la sociedad moderna y que insiste en proyectar a los personajes de la manera más arquetípica posible.

El género melodramático posee elementos definitorios muy claros, tales como la unidimensionalidad de sus personajes, quienes reflejan el bien y el mal de manera muy

poco matizada, es decir, la conducta de estos personajes está determinada según lo que se espera a cómo debería actuar alguien *bueno* o *malo*. Por ejemplo, si la heroína de una obra melodramática comete un acto reprobable o incluso delictual, ese acto está justificado por su historia de vida y no se contradice con el carácter *bueno* que le fue otorgado. De la misma manera sucede con los antagonistas, su comportamiento siempre será consecuente con su carácter *malo*. Otra característica primordial de los personajes melodramáticos es la ausencia de conflictos internos que los obliguen a cuestionarse sus identidades y propósitos. Los personajes reaccionan a las circunstancias sin ningún tipo de reflexión que permita un matiz en la expresión de sus sentimientos, provocando así la exacerbación de sus emociones y de las situaciones. Estas situaciones, ya sean favorables o no para los protagonistas, suelen carecer de lógica debido a que se sostienen gracias a las casualidades más improbables para llevar al lector, auditor o espectador a un momento de exaltación cuando presencia la victoria del bien hacia el final de la obra. Esta falta de matiz en las emociones juega con el público y los conduce constantemente a estados de paroxismo. La felicidad, la compasión, el alivio, la angustia, el miedo y el dolor son exagerados a través de la grandilocuencia de la actuación y de los diálogos. Esta emocionalidad dirigida produce lo que se conoce como *el buen llanto* o *llorar a gusto*, proceso que es potenciado gracias a la identificación del público con los personajes permitiendo que los primeros sientan en carne propia el sufrimiento y el triunfo de los segundos.

Respecto a la maternidad, podemos comprenderla como una sucesión de procesos que se extiende más allá de lo exclusivamente biológico o natural, es decir, la maternidad no es solo un proceso biológico que atañe a las mujeres, sino que este

concepto debe ser abordado desde una perspectiva que lo sitúe como un fenómeno sociocultural que involucra a toda la población femenina de todas las épocas, geografías y condiciones sociales debido a que desde tiempos inmemoriales la identidad de la mujer ha estado y sigue estando ligada al ejercicio de la maternidad. Podemos afirmar que la palabra mujer está ineludiblemente asociada con la palabra madre en muchas sociedades, sin embargo, el concepto de maternidad ha demostrado una cierta evolución gracias a los avances científicos, culturales y sociales que han otorgado a las mujeres la posibilidad de desarrollarse en áreas que no están sujetas de manera exclusiva con la gestación, la maternidad y la crianza. A pesar de estos cambios, si bien son significativos, aún perdura la idea a nivel sociocultural, en Chile y Latinoamérica particularmente, de que la maternidad se basa en el sacrificio, la humildad y la abnegación de las mujeres gracias al vínculo existente con el culto mariano donde la veneración a la Virgen ha reforzado la construcción y entrega de arquetipos culturales determinando el comportamiento y roles de las mujeres en específico, pudiéndose concluir que el machismo opera en conjunto con el marianismo, lo que se percibe tanto en la cotidianeidad como en la ficción.

La definición de lo femenino estuvo siempre sujeta de la visión masculina debido a que la historia y su narración pertenecía a los hombres. De esta manera, la mujer fue determinada en función al hombre, casi como un artefacto desprovisto de inteligencia y autonomía, únicamente dispuesto para la satisfacción de las necesidades masculinas junto con el cuidado de su familia y las labores domésticas, perteneciendo solo al espacio privado. La mujer vive y sobrevive en un estado de subordinación y apenas esta trata de escapar del sometimiento masculino, es considerada *poco femenina* y se aleja del

concepto de *mujer ideal* quedando en una posición donde es despreciada y ridiculizada. Así, las mujeres aprendieron a sobrellevar el peso que implica ser determinadas por el patriarcado mediante diferentes estrategias para intentar desarrollarse de una forma un poco más independiente de lo socialmente aceptado.

A modo de síntesis, la asignación de los roles de género establece la responsabilidad de la familia, el hogar y la crianza de los hijos exclusivamente en las mujeres, quienes son convocadas a enfrentar con abnegación y optimismo cualquier tipo de dificultades desde el abandono del cónyuge o padre de sus hijos hasta incluso la violencia que este mismo pueda ejercer contra ellas. Este principio se ve fortalecido con las representaciones de las madres y mujeres en las manifestaciones culturales de la época, precisamente en las producciones melodramáticas de mayor popularidad dentro del público femenino, arraigando de esta manera a la maternidad como el modelo de identidad que define a las mujeres.

Las obras estudiadas nos permiten deducir que el melodrama, a través de sus distintos formatos, persigue la premisa de ensalzar la unidad familiar junto con el respeto a los roles tradicionales, localizando a la figura materna como agente de equilibrio y fortaleza que protege al individuo, sin importar los padecimientos que la madre pueda sufrir, pues, el sacrificio desinteresado es el más grande impulsor en el ejercicio de la maternidad. Así, es posible afirmar que la construcción de los personajes del corpus se sostiene gracias a esta figura materna, positiva o negativa, dependiendo de la forma en que se cumple el rol, ya sea como protagonista en *¿Dónde está mi hijo?* o como antagonista en *El huérfano*. Sin embargo, en el caso de la segunda obra, vemos que el papel de madre se trabaja desde dos polos: la *buena madre* versus la *mala madre*, donde

la buena madre no desarrolla mayor protagonismo, sino que existe solo para contrastar con su ejemplo el pésimo comportamiento de la antagonista. Esto es posible identificarlo en el trato que recibe Mama Rosa, la *buena madre*, de parte de Juanito, quien no deja de referirse a ella como la santa mujer que lo crio a pesar de todos los sacrificios y dificultades, mientras que a Leonor, su verdadera madre biológica, la *mala madre*, la trata con una severa distancia debido al abandono en que esta lo dejó siendo apenas un lactante. En *¿Dónde está mi hijo?*, la protagonista es madre, una *buena madre*, pero las circunstancias la alejan de cumplir a cabalidad ese rol, obligándola a sortear una serie de peripecias para obtener el título de madre que tanto anhela. No obstante, su pertinacia y sus sacrificios dan resultado y al cabo de muchos años, la protagonista finalmente consigue su recompensa.

Estos radioteatros, en su versión novelada, son el ejemplo de cómo la producción ficcional de la época insiste en fomentar las concepciones idealizadas sobre el *ser mujer y madre* en la sociedad, y esto se ve favorecido gracias a la masividad y aceptación que obtuvieron en su época, ya que las consumidoras de dichos contenidos se veían representadas en ellos, quizás sin notar, que estas ficciones pretendían replicar, enalteciendo, el rol que tradicionalmente se le ha impuesto a la población femenina y que se había empezado a ver amenazado por distintos factores, ya sean económicos, políticos o sociales. El melodrama suaviza esa imposición; la radionovela distrae y entretiene, pero no permite que la mujer se imagine a sí misma como alguien que quiera existir más allá de su papel materno, sino que busca atraer, mediante engrandecimiento y moralejas, la permanencia voluntaria de la mujer en dicho rol.

Es imprescindible añadir, a modo de finalización, que la falta de estudios y literatura asociados a los conceptos investigados, tales como maternidad, roles de género, melodrama y radionovela, vuelve perentoria la necesidad de ampliar lo académicamente considerado merecedor de análisis, debido a que los asuntos tratados en esta ocasión involucran diversas aristas y perspectivas que han sido postergados al ser vistos como elementos pertenecientes a la feminidad, por tanto, irrelevantes para la institucionalidad académica, ya que todo lo vinculado a la afectividad, emocionalidad e intereses femeninos son abordados desde una lógica patriarcal que los reduce a expresiones intrascendentes y poco inteligentes. La visión masculinizada sobre el entretenimiento y el arte señala a las expresiones femeninas como débiles e incluso histéricas, catalogando al llanto y a las reacciones dramáticas como una exhibición de excesiva fragilidad. También es importante señalar que, junto al desprecio a lo femenino, existe un sesgo de clase en la postergación en el estudio del melodrama, ya que se desdeña la destacada posición en el mundo popular que este obtuvo, dando a entender que solo la alta cultura posee el mérito de ser investigada.

El cambio de formato, de radioteatro a novela radial, indica la necesidad de la producción melodramática de extender el alcance de su masificación. Esta transformación nos permite proponer que existe un intento de preservar, más allá de los registros radiofónicos, la literatura que involucra la creación de dichas obras por parte de sus autoras. Resulta notable que dichas autoras, Eglantina Sour y Flor Hernández, además de ser destacadas actrices, participaron activamente en la elaboración de los guiones y además en la ejecución de la versión novelada de aquellas obras. Ellas son parte de una generación de escritoras y dramaturgas que han sido postergadas en los

estudios porque no calzan con los preceptos de cómo debían ser abordados los estudios literarios y teatrales. La escasa información, teórica e histórica, sobre ellas y su trabajo nos obliga a plantear la urgencia de expandir la discusión sobre su relevancia y así tener más herramientas para comprender cómo el género dramático más popular en Chile, el melodrama, durante la primera mitad del siglo XX ha forjado y reforzado la identidad de las mujeres chilenas.

5. Referencias

- Amaya, J. (2020). ¿Qué es una dramaturga?: tempranas reflexiones sobre las escritoras de teatro preuniversitario. *Contextos: estudios de humanidades y ciencias sociales*, (47). <http://revistas.umce.cl/index.php/contextos/article/view/1574>
- Anderson, B. (1991). *Historia de las Mujeres*. Crítica.
- Aprea, G. y Soto, M. (1998). *Telenovela, telecomedia y estilo de época. El sistema de géneros narrativos audiovisuales en la argentina hoy*. IV Congreso ALAIC, Recife, Brasil.
- Barrantes, K. y Cubero, M. (2014). La maternidad como un constructo social determinante en el rol de la feminidad. *Wimb Lu*, 9(1), 29–42. <https://doi.org/10.15517/wl.v9i1.15248>
- Bentley, E. (1971). *La vida del drama*. Paidós.
- Bourdieu, P. (2000). *La Dominación Masculina*. Anagrama.
- Correa, M. (2015). *Serie radial. Sonidos de la memoria: la época del radioteatro en Chile* [Memoria para optar al título de Periodista. Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile]. https://bibliotecadigital.uchile.cl/discovery/fulldisplay/alma991002397459703936/56UDC_INST:56UDC_INST
- Covarrubias, K. (1994). *Cuéntame en qué se quedó: La telenovela como fenómeno social*. Trillas.
- De Beauvoir, S. (1962). *El segundo sexo*. Ediciones Siglo XXI.
- García, J. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. Síntesis.

- Guilbert de Pixérécourt, R. (1971). *Teatro escogido, precedido de una introducción de Charles Nodier*. Editorial Skaltine. (obra original publicada en 1841)
- Hurtado, M. y Valenzuela, L. (1983). Teatro y sociedad chilena en la mitad del siglo XX: el melodrama. *Apuntes* (91), 11-77. <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/21823>
- John, E. (2010). *La mujer y el rol del radioteatro de como agente de influencias; 1930-1960: la importancia de la naciente cultura de masas y la influencia en las mujeres chilenas del siglo XX* [Tesis de pregrado, Universidad Andrés Bello] <https://repositorio.unab.cl/xmlui/handle/ria/17829>
- Larraín, J. y Figueroa, S. (2017). *Espérame en cielo, corazón: El melodrama en la escena chilena de los siglos XX-XXI*. Cuarto Propio.
- Ledezma, A. (2005). *La sociedad en vitrina: Mujeres en la publicidad. Chile 1950 – 1960* [Tesis de pregrado, Universidad de Chile]. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/110203>
- Lozano, M. (2001). *La construcción del imaginario de la maternidad en occidente: Manifestaciones del imaginario sobre la maternidad en los discursos sobre las nuevas tecnologías de reproducción* [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona]. <https://ddd.uab.cat/record/38223>
- Martín-Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gil.
- Mazziotti, N. (2002). Melodrama de madres e hijas: una difícil construcción en H. Herlinghaus (Ed.), *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Cuarto Propio.
- Molina, M. (2006). Transformaciones histórico-culturales del concepto de maternidad y

- sus repercusiones en la identidad de la mujer. *Psykhé*, 15(2), 93-103.
<https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22282006000200009>
- Monsiváis, C. (2000). *Aires de familia: Cultura y sociedad en América Latina*. Anagrama.
- Montecino, S. (1996). *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*. Sudamericana.
- Ossandón, C. (2002). Los inicios de la «cultura de masas» en Chile. *Historia y Comunicación Social*, (7), 161-167.
<https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/HICS0202110161A>
- Pérez, F. y Godoy, C. (2009). Territorios imaginarios de lo doméstico: Vida cotidiana en las revistas femeninas 1930-1960: el caso de Margarita. *Revista Chilena de Antropología Visual*, (13), 104-128.
http://www.antropologiavisual.cl/sites/default/files/perez_godoy.pdf
- Pinto, M. (1951). *Estudio de las condiciones de vida de 100 familias* [Memoria no publicada] Escuela de Servicio Social de Valparaíso.
- Ramos, J. y Marimón, J. (2002) *Diccionario del guion audiovisual*. Océano Ámbar.
- Rincón, O. (2002) *Televisión, video y subjetividad*. Norma.
- Rincón, O. (2008). La telenovela: Un formato antropófago. Chasqui. *Revista Latinoamericana de Comunicación*, (104), 48-51.
<https://doi.org/10.16921/chasqui.v0i104.339>
- Rivera Aravena, C. (2004). Mujeres malas. La representación del delito femenino en la prensa de principios del siglo XX. *Revista De Historia Social Y De Las Mentalidades*, 8(1).
<https://www.revistas.usach.cl/ojs/index.php/historiasocial/article/view/357>

Rojas, J. y Rojas, G. (2010). Auditores, lectores, televidentes y espectadores: Chile mediatizado 1973-1990 en R. Sagredo y C. Gazmuri (Ed.), *Historia de la vida privada de Chile* (3ª ed., pp. Tomo III. *El Chile Contemporáneo. De 1925 a nuestros días*. (3.a ed., p. 381-424). Taurus.

Rose, J. (2018). *Madres: Un ensayo sobre la crueldad y el amor*. Siruela.

Sequel, G. (1946) *Madre soltera* [Memoria no publicada]. Escuela de Servicio Social del Ministerio de Educación Pública.

Valverde, K. (2014). La maternidad como un constructo social determinante en el rol de la feminidad. *Wimb Lu*, 9(1), 29-42.
<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/wimblu/article/view/15248>