

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO
Maestría en Ciencias de la Comunicación

“PERSPECTIVAS DIDÁCTICAS DE LA RADIONOVELA.
ESTUDIO DE DOS CASOS.”

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN CIENCIAS DE LA
COMUNICACIÓN
PRESENTA:
FRANCISCO GONZÁLEZ LÓPEZ

DIRECTOR DE TESIS:
DR. RAFAEL RESENDIZ

MÉXICO, D.F. MAYO DEL 2007.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

DEDICATORIAS

A EVELIA:

Una lágrima
es algo así
como un gran diamante,
ese fragmento
de luz divina
que buscamos todos.

A BLANCA ESTELA(1990), JESÚS(2003), ARTURO(2006), JESÚS(2007) Q.E.P.D.:

...el ritmo de mi vida
pasa por el cristal de mi ventana,
desde ahí puedo verla,
y la muerte misma también pasa.....

A OLIVA:

Dios siempre ha contado
con nuestras lágrimas.....

A JUAN JESÚS, TANEX MARCELA, FRANCISCO Y NAYELI:

Cuando se tiene un hijo,
no solo es el propio,
se tiene al hijo de la calle entera,
cuando se tiene un hijo
se tienen tantos niños
y la calle se llena,
cuando se tienen tres hijos
se tienen los hijos de la tierra entera.....

**A CARLOS MANUEL, JAIME
Y HÉCTOR ALEJANDRO:**

.....¿por qué o por quién
he de rezar?
no sé rezar,
en cambio he aprendido
a maldecir y a blasfemar.....

ÍNDICE

Introducción	III
CAPÍTULO 1. DIDÁCTICA DE LA RADIONOVELA	1
1.1 Definición de la didáctica.	2
1.2 Dificultades en la instrumentación de la didáctica	4
1.3 Didáctica radiofónica	5
1.4 Didáctica de la radionovela	8
1.4.1 Presentar una radiohistoria que tenga algo que decir	9
1.4.2 Llevar la vanguardia en la presentación	10
1.4.3 Hacer que los personajes posean detalles relevantes	11
1.4.4 Que la música ayude a la narrativa	11
1.5 Sustentos teóricos para una didáctica de la radionovela	12
1.5.1 Las competencias lingüísticas	13
1.5.2 Competencia paralingüística	14
1.5.3 Competencia kinésica	15
1.5.4 Iconografía sonora	16
1.5.5 Competencia proxémica	19
1.5.6 Competencia ejecutiva	19
1.5.7 Competencia pragmática	20
CITAS CAPÍTULO 1.	22
CAPÍTULO 2. ANÁLISIS DE DOS CASOS DE RADIONOVELAS	24
2.1 Naturaleza de la radionovela	24
2.2 Breve historia de Kalimán	29
2.3 Un testimonio en la Internet	32
2.4 Análisis de Kalimán	33
2.5 “La reina de los gorilas”	36
2.6 “El derecho de nacer”	37
2.7 La educación sentimental a través de “El derecho de nacer”	39
CITAS CAPÍTULO 2	42

CAPÍTULO 3.- Aspectos literarios de la radionovela.	44
3.1.- Radionovela y cuento de hadas.	44
3.2.- Radionovela y fábula.	47
3.3.- Radionovela, tragedia y comedia griega.	49
3.3.1.- La tragedia ática.	50
3.3.2.- La comedia.	51
3.4.- Nexos entre radionovela, comedia y tragedia griega.	53
3.5.- La actuación en radio.	54
3.5.1.- Los narradores como Sheherezada.	54
3.5.2.- Las acotaciones.	55
3.6.- Los lugares comunes.	55
3.7.- El complejo de Cenicienta.	56
3.8.- El complejo de Jonás.	57
3.9.- El complejo de Caín.	58
CITAS CAPÍTULO 3.	59
CAPÍTULO 4. EL IMAGINARIO COLECTIVO EN LA RADIONOVELA MEXICANA.	61
4.1 La vida que era...¿color de rosa?	63
4.2 Los personajes en el imaginario colectivo	69
4.3 Teoría de la catarsis y revaloración del radioescucha.	71
4.4 “Kalimán” en el imaginario colectivo	75
4.5 El imaginario colectivo en “El derecho de nacer”	77
CITAS CAPÍTULO 4	84
CONCLUSIONES	86
BIBLIOHEMEROGRAFÍA	91
ANEXOS	95

“Porque la radio es una máquina nueva y peculiar, deberá desarrollar una nueva y peculiar técnica en que la palabra ceda cada vez más su puesto al sonido puro, y que en aquéllas veces en que sea imprescindible recuerde que va a ser oída y no vista, ni leída. Por su ausencia misma residente del aire. La palabra dicha en el radio no puede aspirar a eternizarse –aspiración literaria-. Debe cumplir su objeto, -impresionar discretamente-, por la amable puerta de los oídos del señor que le permite entrar hasta la intimidad de su alcoba, su espíritu y retirarse para no volver más en la misma forma”.

Salvador Novo. Toda la prosa.

INTRODUCCIÓN.

Para llegar a comprender las dimensiones del acto narrativo, sólo puede lograrse preguntándonos: ¿quiénes cuentan historias y hasta dónde nuestro mundo está construido por relatos y penetrado por la palabra hablada?.

Sobre el acto de narrar, también debiéramos preguntarnos cómo se han tomado las decisiones sobre qué contar y qué omitir. En el caso de la radionovela esta responsabilidad recae en el oficio del guionista, él es quien concibe el relato y lo traduce a palabras e indicaciones técnicas.

A través de la actividad del guionista constatamos que la columna vertebral de una radiohistoria está hecha con palabras. Los narradores modernos son depositarios del trabajo milenario de Schahrazad, Homero y los narradores de la antigüedad que dieron vida las narraciones de los libros de Job y Esther, en el Antiguo Testamento, que surcan el gran tapiz de la palabra hablada para cobrar vida en nuestra imaginación y nuestra fantasía, pues sentimos que algo nuestro va ahí, en los hilos de sus historias.

La radio retoma este arte milenario de la narración oral y se convierte de esta manera, como depositaria y recopiladora, en una vía de acceso al laberinto de las voces que nos cuentan historias. Así el relato puede definirse como la obra de ficción que se constituye como narrativa; es una organización verbal que construye su universo propio en una serie de acontecimientos que suceden precisamente ahí, dentro de las palabras.

Estos acontecimientos que pueden ser reales, míticos, verídicos, fantasiosos; los interpretamos independientemente de que puedan suceder o no. La verosimilitud de la narrativa radiofónica se apoya en este tipo de relatos y en una doble complicidad entre el emisor y el auditorio: los acontecimientos que se ofrecen al radioescucha son reales (verosímiles) en la medida en que son capaces de crear una atmósfera acústica para tomar cuerpo como imágenes mentales. Intensidad, dramatismo, sorpresa y suspenso son sólo algunos de los elementos a través de los cuales la radionovela consigue un efecto sobre sus radioescuchas.

Para el logro de este efecto no solo desempeña un papel destacado el trabajo del guionista, interviene también la actuación radiofónica, poseedora de características específicas que la distinguen de la actuación teatral, televisiva y cinematográfica, pues los actores únicamente deben valerse de su voz, acompañada de las inflexiones solicitadas desde el mismo guión a través de las acotaciones.

El radiodrama precisa de un orden y una estructura, se nutre de los grandes temas y conflictos humanos como lo han hecho desde la antigüedad la tragedia y la comedia griegas: temas como la libertad, el amor, la guerra, la injusticia y la muerte toman parte de los temas abordados, pues a través de ellos se dispone de temáticas específicas capaces de desarrollar intensidad de emociones y sentimientos. Este orden y estructura se ha generado por medio de la práctica cotidiana en el trabajo del estudio de grabación o en la transmisión en vivo de los melodramas, de cuyas experiencias no hay registro, ni trabajos teóricos y mucho menos investigación que dé cuenta de todo el trabajo desplegado durante décadas.

Por lo anterior, el propósito central de esta investigación consiste en estudiar de manera minuciosa y pormenorizada los elementos y estructuras de la radionovela. El título de este trabajo en un principio generó una serie de dudas en torno al tema mismo, entre quienes conocieron el planteamiento inicial del proyecto de investigación, una de las principales confusiones estaba en el hecho de considerar a la didáctica como una disciplina exclusiva de las ciencias de la educación y que estaba limitada al trabajo docente en el aula, para evitar dudas fue necesario plantear que los medios de comunicación masiva poseen una estructura didáctica propia, la cual les otorga una dinámica novedosa para la elaboración y realización de sus mensajes y que nada tiene que ver con la didáctica como instrumento de la actividad docente. De acuerdo con Norbis, los medios de comunicación masiva tienen una didáctica propia, relacionada con sus estructuras narrativas, su lenguaje, su naturaleza y con la forma en que cada medio desarrolla sus características.

En este sentido, el primer capítulo está orientado a plantear la existencia de una didáctica de la radio y, particularmente, de la radionovela, pero no como instrumentos de apoyo a la docencia, sino entendiéndola como la base a partir de la cual el medio radiofónico se sirve para elaborar sus propios mensajes y las estructuras inherentes a este medio a partir del uso y manejo de la palabra hablada, además de considerar aspectos fundamentales para proponer elementos teóricos para una didáctica de la radionovela.

Como resultado de la elaboración de una teoría de la radionovela, en el segundo apartado se realizó el estudio comparativo de dos casos representativos del melodrama radiofónico, la representatividad de los melodramas seleccionados está centrada en el número de retransmisiones alcanzadas y por el rating logrado durante más de cuatro décadas, pero no sólo por eso, sino además porque han dado lugar a versiones televisivas, cinematográficas e incluso a historietas, como es el caso de "Kalimán"; asimismo por el nicho que ambos melodramas han

fincado en el imaginario colectivo mexicano; para ello se plantea el examen de radionovelas como “Kalimán” (RCN: México, 1958) y “El derecho de nacer” (CMQ, Radio Centro, Cuba 1948), a través del estudio de estos dos casos se persigue:

a.- Detectar las estructuras narrativas de la radionovela y sus respectivos componentes didácticos por medio de los cuales se construye la credibilidad y la verosimilitud del drama radiofónico.

b.- Ubicar las funciones que desempeñan la música y los efectos de sonido en la creación de atmósferas acústicas y el manejo de las emociones y los sentimientos en la radionovela.

c.- Formular una teoría del cómo, el porqué y el para qué de la radionovela, pues en el caso de México tuvo y sigue teniendo gran aceptación en las preferencias del público radioescucha.

d.- Ubicar los componentes que integran la radionovela, aplicarlos a la realización de radionovelas y radioteatros con una orientación cultural y educativa.

Para los fines de este trabajo conviene, por ahora, centrarse en el tercer punto, aunque no debe pasar desapercibido que en la actualidad, este género radiofónico continúa teniendo gran aceptación en nuestro país, sobre todo en las regiones rurales.

En el tercer capítulo se considera que las bases y antecedentes de la radionovela van más allá del folletín por entregas difundido en el siglo XIX; sin embargo, esta investigación pretende ir más lejos, pues resulta demasiado limitante centrar los orígenes de la radionovela tan sólo en el folletín por entregas: por lo tanto, en este apartado se considera que géneros literarios como la fábula, el cuento de hadas, la epopeya homérica, la comedia y la tragedia griegas han aportado un gran número de elementos de lo que ahora es la radionovela. Esta búsqueda de antecedentes en géneros literarios universales es vital para la construcción de una teoría de la radionovela. Depositaria de esa gran tradición oral, la radio y, especialmente, la radionovela incorporan ese amplio legado en la construcción de sus mensajes, así como en el establecimiento de sus propias convenciones para dar lugar a lo que ahora denominamos lenguaje radiofónico.

En el cuarto capítulo se parte de considerar el éxito y aceptación de la radionovela con su cauda de historias, desdichas, tragedias y amores traicionados se debe, sobre todo, a la aceptación del público escucha y el punto de coincidencia que éstas tramas han tenido para tocar los aspectos sensibles del imaginario colectivo del radioescucha mexicano.

Contrariamente a lo que se ha creído, la radionovela no está en retirada, se ha dejado de producir porque la industria mexicana de la radiodifusión, fiel a sus convicciones de siempre, se rige aún por la ley de la mayor ganancia y del menor esfuerzo.

La retransmisión de “Kalimán” se realizó durante 2001 y 2002 los domingos de 11:00 a 12:00 horas, a través de la desaparecida radiodifusora “Radioactivo”, la cual tenía un perfil juvenil y transmitía rock; lo novedoso es que esta novela captó una audiencia mayoritariamente juvenil cuando podría esperarse que su público estuviera formado principalmente por adultos, nostálgicos de las viejas glorias del melodrama de los años cincuenta y sesenta.

La metodología aplicada en la realización de este trabajo se ha centrado en la investigación documental bibliohemerográfica; el monitoreo, grabación, transcripción y análisis de algunos programas aleatorios de la serie “Kalimán”; la búsqueda de información en torno a “El Derecho de nacer” durante estancias en La Habana, en diciembre del 2000 y 2004, respectivamente; entrevistas, que posteriormente fueron transcritas y analizadas, con profesionales de la radio como Don Vicente Morales, Estela Chacón y Oscar Saucedo Yoldi, entre otros quienes a través de su experiencia han hecho grandes aportes a la conclusión de este trabajo. Las aportaciones que estos profesionales se ha basado en transmitir su experiencia, generada durante décadas en la radio mexicana, experiencias que no ha sido tomada en cuenta para realizar trabajos de investigación como el que ahora se presenta.

Así como en el análisis comparativo de géneros como la radionovela, la fotonovela y la telenovela, distinguiendo las características propias de cada uno de ellos, para así entresacar las que corresponden a la radionovela; siendo géneros diferentes, comparten algunos aspectos narrativos en la construcción del drama, el suspenso y la orientación melodramática, aún cuando la telenovela y la fotonovela son eminentemente visuales existen un aspecto que comparten y es que la radionovela a pesar de ser auditiva, genera una serie de imágenes auditivas que propician la imaginación del radioescucha.

CAPÍTULO I. DIDÁCTICA DE LA RADIONOVELA

El capítulo que a continuación se presenta, tiene como objeto fundamental el dar continuidad al trabajo de investigación titulado “Fundamentos pedagógicos de la radionovela”. (1)

Optar por la continuidad en la investigación de la radionovela resulta importante, toda vez que sobre el género se ha indagado muy poco y porque aparentemente es un formato prácticamente en desuso, sin embargo debe considerarse que al respecto se abren una serie de líneas de investigación que permitan dar a una serie de interrogantes que a lo largo de este trabajo se irán planteando. Además de constituirse como una línea de investigación poco explorada, toda vez que la investigación en comunicación se ha orientado primordialmente a medios como la televisión, el cine, la prensa escrita y la internet.

Los aspectos planteados aquí, son solo una faceta mínima de lo que puede indagarse sobre la radionovela mexicana, sobre la misma se han esbozado ensayos y artículos aislados, pero no existen investigaciones que profundicen al respecto, esta ha sido una de las principales limitaciones a los que esta investigación se ha enfrentado, pues se ha dado preferencia a otros productos mediáticos como la telenovela, sobre la cual existe una bibliografía amplia.

El propósito específico de la citada investigación consistió en hacer análisis del conjunto de elementos literarios, auditivos, artísticos y dramáticos detectados en la radionovela para, a partir de ellos, situar lo que se han considerado sus fundamentos pedagógicos y aplicarlos a la producción de radionovelas.

A pesar de lo ambicioso que resultó el proyecto de investigación referido, fue preciso modificar los objetivos sobre la marcha y adecuarlos a propósitos más alcanzables y retomar únicamente la experiencia de dos emisoras que hasta hace pocos años difundían radionovelas en el Distrito Federal: ellas son Radio Red y Radio Educación.

Este primer acercamiento con la radionovela, en modo alguno, agota las posibilidades de investigación e torno a ella. De este modo, puede adelantarse una primera deducción: sobre la radionovela se sigue conociendo muy poco por el simple e innegable hecho, de que poco se ha investigado.

El abordar el estudio de la radionovela desde la óptica de la didáctica plantea varias situaciones. La primera de ellas está precisamente en la definición de la didáctica misma y el planteamiento, en primer lugar de una didáctica del medio radiofónico y, en segunda instancia, una didáctica de la radionovela.

1.1 DEFINICIÓN DE LA DIDÁCTICA.

Hablar de la didáctica nos remite en un primer momento a su uso dentro del proceso enseñanza-aprendizaje, a los problemas relativos al manejo y a la selección de los contenidos que se abordan en la labor cotidiana del trabajo docente. (2)

La concepción tradicional de la didáctica posee un carácter meramente instrumental y se le considera como una disciplina que aborda los problemas relativos a la enseñanza; en cómo controlar la disciplina de un grupo escolar, (3) con la ayuda del diseño de estrategias para conducir al logro de aprendizajes.

Una de las constantes preocupaciones de los docentes, en los diferentes niveles de escolaridad, está en la planeación didáctica de una sesión con sus alumnos y con frecuencia diseñar un plan de evaluación y acreditación del curso.

Cuando un profesor está frente a un grupo, siempre se le plantean multiplicidad de problemas, en el caso de la instrucción primaria, el mentor debe manejar contenidos de varias áreas; los alumnos permanecen un promedio de cinco horas, de la buena o mala planeación de las clases dependerá, se supone, el aprovechamiento escolar.

Sin embargo, los alumnos de educación primaria pocas veces tienen la oportunidad de opinar sobre la conducción de las sesiones; situación que no ocurre en los niveles medio o superior, porque ahí los alumnos están en posibilidad de manifestar su inquietud, se muestran desinteresados o ausentes o sencillamente comienzan a faltar.

En ese momento, el profesor percibe que le hacen falta instrumentos didácticos, que los que utiliza no son los suficientes ni eficaces, que requiere de técnicas y herramientas nuevas y con ello infiere que el contar con mayores instrumentos didácticos los problemas que enfrenta en el aula disminuirán, o en el mejor de los casos desaparecerán.

En el mayor número de los casos, el profesor es un profesionalista dedicado a la docencia y para poder superar su falta de dominio ante el grupo, busca una mayor formación didáctica, obedeciendo a la necesidad de resolver sus problemas de metodología de la enseñanza.

No obstante, muchos de los problemas de fondo en el aula siguen sin resolverse, entre ellos el conjunto de relaciones jerárquicas, las normas que deben acatarse (dar clase, evaluar, conducción de clase); los roles asumidos (alumno-subordinado, profesor-autoridad); funciones establecidas (alumno-aprender, profesor-enseñar), estos son algunos de los aspectos que tanto profesores como alumnos viven en las escuelas día a día.

Otra de las cuestiones a considerar, y no solo en lo referente a la instrucción básica, es la que tiene que ver con la formación de valores en la escuela como institución; cuestión que influye de muchas maneras en la instrumentación de la didáctica.

En particular padres de familia y profesores interpelan a la escuela sobre todo por la discriminación por motivos de sexo, raza, credo religioso u opinión, demandando respeto a sus derechos.

En ese sentido, es necesario plantearse ¿cuál es el papel de la escuela y cuáles son los fines requeridos para realizar dicha misión en la sociedad actual?.

En los reglamentos o manuales de convivencia que adoptan las escuelas, se plasman principios y valores como “proporcionar un ambiente de convivencia armónica, donde el respeto y el orden sean pilares del compromiso que lleva a la transformación de la vida escolar”. (4)

Sin embargo, nada o muy poco se sabe sobre lo que pasa en las escuelas, en cuanto a la discriminación, el reconocimiento y el respeto a los derechos de los alumnos y maestros: las actitudes intolerantes y autoritarias campean libremente en todos los niveles de escolaridad; los actos transgresores de la normatividad de la escuela, es decir, “las malas conductas” de los alumnos son, la mayoría de las veces, castigados con un rigor mucho mayor a la falta cometida; se piensa más en castigar o escarmentar las faltas, que recuperarlas pedagógicamente; se dedica mucho más tiempo y esfuerzo en vigilar los cuerpos, los lenguajes y el pensamientos de las personas, que generar actitudes de confianza y afecto.

Estas y otras cuestiones más podrían seguirse enumerando, pero son producto de una problematización hecha sobre el sistema escolar e influyen en la didáctica porque ésta no puede permanecer indiferente a la dinámica que se genera cada día en la institución escolar. (5)

Todo ello conduce a que el proceso enseñanza-aprendizaje tome las dimensiones de un enorme proceso mecánico, muchas veces como un dogma, con el que no es posible acabar.

A través de los planes y programas de estudio, la escuela se ubica como la institución que determina los aprendizajes que el alumno deberá adquirir, pero hay otros contenidos, no explícitos, que se tienen como verdades no discutidas y que se promueven como aprendizajes dentro de las aulas: éstas son pautas y modelos de conducta constituidas en tareas educativas implícitas. (6)

Aunque existen corrientes de la didáctica que pugnan por una verdadera modificación de la relación tradicional alumno-maestro, así como de las situaciones aquí expuestas dentro del proceso enseñanza-aprendizaje, estas no han podido avanzar mucho, sencillamente por que es más fácil y cómodo asumir la postura tradicional e institucional de la enseñanza. (7)

Al respecto, puede afirmarse que la labor del docente son un conjunto de institucionalizaciones que tienen lugar en el aula; se exponen o se dictan temas, los mismos apuntes todos los años; se utilizan los mismos procedimientos y técnicas de enseñanza, pero sobre todo aquellos que garanticen la disciplina y la pasividad. En un intento por superar este estado de cosas, el docente experimenta la puesta en marcha de diversos procedimientos; sin embargo, aunque promuevan la actividad, en modo alguno modifican los roles o las relaciones de poder en el aula. Este dogmatismo se erige como un obstáculo para el conocimiento, está fuertemente arraigado del conjunto de lo instituido.

1.2 DIFICULTADES EN LA INSTRUMENTACIÓN DE LA DIDÁCTICA.

Un segundo aspecto al que nos conduce el abordar la didáctica, está en función de la especialización que exigen las áreas del conocimiento. Esto es, no existe una didáctica; existen, eso sí, principios generales o básicos, pero cada área del conocimiento requiere de una forma específica de instrumentar la impartición de contenidos.

Es así como podemos apreciar que existe una didáctica de las matemáticas, de las ciencias naturales, del español o de las ciencias sociales. En la instrucción primaria esta situación se torna más compleja, pues de acuerdo con los planes y programas de estudio, el profesor es quien debe manejar la didáctica de las asignaturas impartidas, ocasionando con ello una mayor carga de trabajo, pues de la preparación de sus sesiones debe elaborar un plan de clase en cada una de las asignaturas en que se divide el plan de estudios, de acuerdo como logre acomodar sus actividades.

En la instrucción media básica (instrucción secundaria), media superior y superior, niveles en los que existen profesores de asignatura, no ocurre el fenómeno antes descrito, pues cada profesor se especializa en su asignatura y no se le puede exigir que maneje contenidos ajenos a su campo de especialización. En este sentido, se infiere planear una estructura didáctica acorde con el área de conocimiento que imparte.

No obstante, esta instrumentación de la didáctica no puede asegurar el aprendizaje, muy a pesar de que el profesor intente buscar nuevas y mejores formas de conducir su clase frente a un grupo escolar.

1.3 DIDÁCTICA RADIOFÓNICA.

Un tercer aspecto en torno a la didáctica, es la propuesta hecha a través de este trabajo sobre la construcción de una didáctica específica del medio radiofónico y específicamente de la radionovela. Es conveniente plantear su viabilidad y pertinencia, pues la didáctica tradicional ha tomado como únicos objetos de estudio el contexto aula, el desarrollo de la clase, la relación maestro-alumno. En contraste desde sus inicios la radio ha sido un espacio generador de aprendizajes que no son los tradicionales, los remitidos al aula. ⁽⁸⁾

La radio al igual que otros medios han puesto en entredicho que el objeto de la didáctica sólo pueda estar ceñido a la educación formal. En la actualidad se plantea con claridad que hay crisis en la didáctica tradicional, porque han surgido innumerables cambios en las condiciones y los contextos de los aprendizajes impulsados por el arribo de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación.

Pueden considerarse una serie de aspectos por medio de los cuales cobra vigor la existencia de la didáctica del medio radiofónico. La instantaneidad y la fugacidad del medio, ha demostrado en diferentes momentos ser su mejor arma, por ello se dice que con base en estas características, la radio apela a las emociones, a los sentimientos y a su conjunción con el raciocinio.

Como ejemplo de lo anterior, puede citarse el papel desempeñado por este medio durante los sismos de 1985, las elecciones de 1988, momentos en los cuales la radio mexicana asumió plenamente su función como medio de comunicación masiva.

De este atributo se desprende, de acuerdo con Arnheim ⁽⁹⁾ que la radio es un medio ciego y esa ceguera ha potenciado su facultad de expresión creativa, para generar a través de la expresión oral un mundo imaginativo.

La radio es una conjunción de sonidos; dicha conjunción no es arbitraria, pues debe ajustarse a las reglas que plantea el propio medio. Voz, música, sonidos y silencios deben orientarse al logro de una armonía y equilibrio sónico. La radio es susceptible de ser vista, genera imágenes mentales.

A diferencia del lenguaje académico que transcurre carente de inflexiones ⁽¹⁰⁾ y de significación para los alumnos; la radio, al igual que otros medios de comunicación masiva, ha sido capaz de crear un lenguaje propio, versátil, lúdico, con amplias posibilidades de crear mundos posibles con sólo el adecuado manejo de los recursos sonoros, que incluso ha hecho aportes significativos a medios como el cine o la televisión.

Aunque en distintos momentos se le ha considerado como “La cenicienta” e incluso se ha vaticinado su extinción, principalmente al arribo del medio televisivo, el medio radiofónico ha dado sobradas muestras de su versatilidad, extendiendo sus reales al mundo virtual, ⁽¹¹⁾ de tal modo que en la actualidad en todo el mundo existen miles de estaciones de radio con programación propia; asimismo hemos acudido a la extensión de la señal radiofónica por vía satélite y la Internet; esto ha dado nuevas posibilidades de desarrollo a la radio y la muestra como un medio capaz de adecuarse a la evolución tecnológica de la información y la comunicación.

Por su condición de medio unisensorial, la radio exige de quienes trabajan en ella el dominio de una serie de pasos a seguir, requisitos y formas de trabajo que son consideradas como su esencia didáctica.

Es ampliamente difundido que la radio, gracias a su poder de sugestión, es capaz de generar imágenes mentales, de tal modo que se ha generalizado la expresión: “lo vi en la radio”, ⁽¹²⁾ como pregonaba un viejo slogan publicitario, promovido durante los años ochenta por la Asociación de Radiodifusores del Distrito Federal. La radio tiene como materia fundamental la expresión oral, música y efectos sonoros; lograr un adecuado equilibrio entre estos elementos es producto de un amplio trabajo técnico, así como de una visión artística y estética del manejo del sonido. De esta manera la radio nos genera una imagen hablada y sonora del mundo.

En su trabajo cotidiano, el guionista y el productor se ciñen a determinadas reglas del medio, con la intención de que sus mensajes lleguen de la manera más adecuada, conveniente y oportuna a quienes se consideran como receptores de dichos mensajes, informaciones y contenidos.

Esto es así, porque como comunicadores siempre existe un interés manifiesto de permanecer en el gusto, la atención y la preferencia del auditorio: un mensaje que provoca malestar en el oyente o que no proporciona los resultados que de él se esperan, causa inquietud y reflexión cuando se evalúan sus resultados. Se percibe que algo falló.

Por el contrario, si algún mensaje es captado por el radioyente y tiene algún efecto en su público escucha, provoca júbilo y satisfacción en quienes han intervenido en la elaboración del guión y la realización.

Ambas circunstancias van ligadas a un sólo hecho, sobre el que pocas veces se reflexiona: es decir, a la aplicación de una didáctica adecuada al mensaje que se desea realizar y, posteriormente, transmitir.

Dentro de una radiodifusora, la rapidez que impone el trabajo radiofónico pocas veces da lugar a espacios de reflexión, con los cuales, tanto guionistas como productores pueden incorporar los elementos que ofrece la didáctica radiofónica a su quehacer cotidiano.

La didáctica de medio radiofónico está relacionada con lo que Mario Kaplún señala en su libro "Producción de programas de radio", cuando se pregunta "Radio, ¿para qué?".⁽¹³⁾ Independientemente del tipo de radio al que uno mismo quiera referirse: comercial, educativa, cultural, universitaria o indigenista, está claro que después de responder a esa pregunta podrá tenerse una visión más amplia de lo que queremos y podemos hacer del trabajo radiofónico.

Es posible percibir que, de acuerdo con los diferentes tipos de radiodifusión, debe existir una didáctica propia para cada una de ellas. En el caso de la radio indigenista uno de los puntos centrales de esta didáctica está en llegar a su público meta y por tanto establecer las estrategias necesarias para transmitir en las lenguas indígenas de la región en donde están asentadas las diferentes radioemisoras y adecuar su programación al perfil de su auditorio.

La radio educativa, cultural y universitaria debe contener características didácticas propias, las cuales no son semejantes a las de la radio comercial, aunque partan de los mismos principios básicos.

Incluso dentro de los géneros radiofónicos, debe partirse de considerar que el tratamiento o estrategias didácticas de una entrevista no se aplican por igual a la realización de un reportaje o de un noticiero. Con ello, quizá pueda salvarse el hecho de una radio por la radio misma, o de ejecutarla de manera mecánica.

Es así como se arriba a la claridad de objetivos, oportunidad y pertinencia de las acciones radiofónicas:

"Cualquiera que sea la orientación pedagógica que adoptemos, si hemos de utilizar la radio, es preciso conocer el medio concreto en el que vamos a trabajar; adentrarnos en él, compenetrarnos en su naturaleza, su especificidad y las exigencias que de ella se deriven (.....), el medio radiofónico influye necesariamente en el mensaje, lo condiciona, impone determinadas reglas del juego; obliga a adecuar la comunicación (...) a la naturaleza y a las características específicas del medio: La radio no es un vehículo, sino un instrumento (...) como todo instrumento, exige conocerlo, saber manejarlo, adaptarse a sus limitaciones y posibilidades."⁽¹⁴⁾

Un planteamiento que viene a reforzar lo anterior es el siguiente: es de suma importancia que el comunicador conozca a profundidad el medio en el que se desempeña, que para el caso de este trabajo se trataría de la radio, como una forma que le permita lograr una amplia eficiencia en su trabajo.

Para lograr el conocimiento de un medio noble como la radio, es preciso tener un vasto panorama de sus características como medio de comunicación, sus limitaciones, así como sus ventajas.

Hasta aquí se abordan situaciones que podrían surgir del conocimiento y práctica de la radio, pero esto trae consigo la exigencia de que el comunicador posea una base teórica sólida: normalmente en el medio radial se encuentra el caso de profesionales de la radio que se han formado en la práctica y su labor, paulatinamente, se torna mecánica; para ellos, basta con el conocimiento y dominio de las técnicas de grabación, producción, musicalización y edición no lineal: no obstante en muchas ocasiones no están en condiciones de generar productos audiblemente decorosos para sus públicos, pues carecen del sustento teórico que les posibilite dar mayor versatilidad a sus programas. ¿El resultado?, la gran mayoría de radio sinfonolas que invaden el cuadrante radiofónico.

El trabajo radiofónico debe estar respaldado por tres vertientes que son:

- a).- el trabajo cotidiano,
- b).- el soporte teórico y
- c).- la capacidad de investigación y experimentación que deben guiar tanto a guionistas como realizadores.

Estos tres aspectos pueden contribuir a la construcción de lo que aquí se ha denominado como didáctica radiofónica.

1.4 DIDÁCTICA DE LA RADIONOVELA.

En consecuencia, un cuarto aspecto al que nos conduce el análisis de la didáctica es el relacionado con la didáctica de la radionovela. Si en la educación, como proceso institucionalizado, el alumno es obligado a permanecer en el aula un horario determinado, en la radio y particularmente en la radionovela, como proceso de educación informal, el radioescucha no asume el rol de alumno, ni está obligado a acreditar asignatura alguna.

Pero para fomentar el seguimiento de las radiohistorias, estas deben crear el suspenso y las emociones necesarias, todas ellas contenidas en cuatro aspectos básicos que toda radiohistoria debe contener para que su auditorio no cambie de sintonía.

Para lograrlo, la radionovela dispone de elementos altamente didácticos los cuales se verán más adelante, y en primer lugar se encuentra la forma en que muchos de sus contenidos tienen una orientación melodramática con reglas y criterios socialmente aceptados:

“La forma clásica para que la sociedad registre su temperamento moral y atestigüe sus convicciones íntimas sigue siendo el melodrama, vía directa hacia la expresión y fijación de los sentimientos socialmente válidos. En el melodrama, la moral dominante se extenúa y se robustece, regida por la convulsa, estremecida fe, en los valores de la poesía. El mensaje es transparente: el melodrama es punto intermedio entre la realización social y el pesimismo absoluto. No se puede entender a México si no se comprende por qué llora en silencio la actriz Sara García, si no se acepta que la vida social es un martirio que atraviesa cada familia antes de llegar a su final feliz. Sin saberlo, o sin proponérselo, lo que a lo largo de toda la industria cultural buscan y hallan burgueses y proletarios, clase media y lumpenproletarios es la comprensión sistemática de la realidad, unida y transfigurada por el melodrama. (15)

Para ir dando cuerpo a la didáctica de la radionovela puede aseverarse que ésta consta de cuatro partes fundamentales, (una radiohistoria que tenga algo que decir; llevar la vanguardia en la presentación; hacer que los personajes posean detalles y características propias; que la música ayude a la narrativa) a partir de las cuales irán integrándose los elementos concretos de la estructura didáctica de la radionovela. Dichos elementos podrán irse estableciendo, tomando como punto de referencia la forma en que se vaya desarrollando el esquema dramático que posee el radiodrama. Estos puntos básicos son los que a continuación se mencionan:

1.4.1 PRESENTAR UNA RADIOHISTORIA QUE TENGA ALGO QUE DECIR.

Una gran parte de radionovelas recurren de manera reiterada a los lugares comunes (amores traicionados, pasiones, encuentros, desilusiones, casualidades, adulterios),

La materia prima de que se nutren es “la vida misma”⁽¹⁶⁾, con altas cargas dramáticas y dosis efectivas de emotividad dirigida al corazón. Esquema vigente durante décadas, la tendencia predominante era eminentemente moral y la fuerza de la narración transcurría en la eterna lucha del bien contra el mal, de donde el primero salía vencedor de manera invariable.

No obstante, es preciso subrayar que en este esquema tan trillado existe una planificación didáctica en la dosificación argumental, la cual conduce a la diagramación de los contenidos, sobre todo en la forma en que van siendo presentados los hechos y que son similares a la forma en que cuentistas y fabulistas tradicionales narran sus historias, como se verá más adelante.

La tradición oral proporciona los elementos suficientes para que el escucha mantenga el interés por las narraciones radiales. Esta dosificación de contenidos también concierne a la radionovela. Por otra parte, es necesario destacar que a través del análisis minucioso de los elementos propios de la radionovela comercial podrán recatarse aquellos elementos y estructuras que permitan elaborar una propuesta didáctica que conduzca a visualizar modificaciones convenientes y elaborar radiohistorias que no solo sean melodramáticas, pasionales y emotivas: debe pensarse en otro tipo de contenidos como pieza fundamental de la radionovela.

1.4.2 LLEVAR LA VANGUARDIA EN LA PRESENTACIÓN.

Esto obliga a incorporar elementos que al mismo tiempo sean familiares al radioescucha. Aunque esto debe ser planteado desde el diseño mismo de la radionovela y en el guionismo. Existen situaciones que al exponerse como lugares comunes se han tomado como esquemáticas o estereotipadas, dejando de lado algunas otras que pueden resultar vitales para el interés del radioyente.

Si ha de considerarse que el éxito obtenido por la radionovela estriba en el hecho de que estas fueron consideradas como reflejo de la vida de las personas, también debe tomarse en cuenta que la vida cotidiana no resulta tan esquemática como se presenta en la radionovela.

Por otra parte, la narrativa empleada por la radionovela no puede avanzar en forma lineal, si nos aventuramos a narrar cualquier aventura, anécdota o suceso de manera lineal nuestro relato apenas ocupará unas cuantas palabras y en ello ocuparemos el lenguaje preciso, sin detalles de cuanto queremos decir, en tanto en el lenguaje radionovelado para que alguien se interese por una narración es preciso ir avanzando en espiral, con la intención de proporcionar todos aquellos detalles narrativos que al auditorio interesan, no hay que olvidar que la radio posee dos características que son inherentes a la radionovela: la radio es reiterativa, lo que equivale abundar en detalles y repetir información y datos útiles al auditorio. Durante el desarrollo del guión pueden visualizarse este tipo de detalles. Si la reiteración se constituye como un elemento necesario para el seguimiento de la radionovela, también podemos considerar el jugar con el interés y la curiosidad del escucha. Puede definirse, también, a la radionovela como un tipo de vouyerismo auditivo en el cual se presentan historias románticas, sentimentales y dramáticas que suceden a otros, pero no al radioescucha.

La seguridad de ofrecerle las historias de otros tiene su atractivo y de este modo el escucha juega a anticiparse la acción, suponiendo lo que ocurrirá en los siguientes capítulos e incluso adivinar el final.

En este sentido es posible jugar con las expectativas del público, pues al llevar la vanguardia en la presentación de la historia, desde el argumento mismo pueden plantearse suspensos o situaciones dramáticas que el auditorio mismo no se había planteado o ni siquiera se había imaginado, esta situación lejos de crear desencanto en las expectativas propias del escucha, incrementa su curiosidad sobre el qué sucederá con los personajes de determinada radionovela.

1.4.3 HACER QUE LOS PERSONAJES POSEAN DETALLES RELEVANTES Y CARACTERÍSTICAS QUE EL RADIOYENTE PUEDA ASIMILAR Y QUE, ADEMÁS, LLEVEN UN MENSAJE.

En el melodrama mexicano es común encontrar la polarización de actitudes entre los personajes, los papeles y pautas de conducta que estos representan y la emotividad que pueden dar a su caracterización. No hay lugar a personajes mitad buenos, mitad malos y ese es uno de los motores, la polarización de las actitudes y sentimientos es la esencia del melodrama radiofónico:

“Las tragedias sentimentales son sustancia y excedente del mito del melodrama(...) decir pueblo es decir sentimiento: fuerza movida a impulsos del corazón, ¿o de que más viviría la industria del desconsuelo?. (17)

Aunque no es posible hacer un deslinde estricto de la polarización que de manera continua se ha presentado en el melodrama, sí es posible dar a ésta una orientación que vaya más allá de la simple representación de las fuerzas del bien y el mal, haciendo una representación menos acartonada y más real del tipo de roles que se asignen a los personajes.

Todo ello requiere de un estudio minucioso del tipo de personaje que se desee crear, atendiendo a los aspectos que sobre el particular señala Cristina Romo Gil, cuando plantea la construcción de la personalidad de los personajes radionovelescos. (18)

1.4.4 QUE LA MÚSICA AYUDE A LA NARRATIVA.

Es prácticamente imposible imaginar a la radionovela sin los acordes musicales que le imprimen una atmósfera de tristeza, suspenso, peligro, ternura, romanticismo, piedad, alegría.

Si algo pudo brindar esa atmósfera de gran realismo a “La guerra de dos mundos” de Orson Wells, ese algo fue la música y como en los momentos claves fue insertada para dar a esa emisión radiofónica situaciones de gran dramatismo, que hicieron creer a cientos de personas que se trataba de un acontecimiento real.

La música no sólo puede llevarnos a los más variados estados emocionales y sentimentales, su uso en la radio puede trasladarnos a diferentes escenarios dispuestos en distintas épocas y gracias a ella, podemos montar lo que se ha denominado la magia de la radio.

La conjunción de buenas actuaciones en radio, combinada con un equilibrado manejo de los efectos de sonido, más una selección adecuada de la música a insertar nos trae como consecuencia arribar a la verosimilitud de la que se ha hecho gala en un medio como la radio, y particularmente en la radionovela.

Al señalar este proceso de la verosimilitud, se hace alusión al poder de sugestión que posee el medio radiofónico, con ello damos paso a un elemento de suma importancia: a través de estos elementos puede hacerse verosímil lo inverosímil. Dentro de un argumento radionovelado la música tiene un papel trascendental, pues en un punto de clímax dramático, subraya y refuerza la emotividad de la escena y permite que el radioescucha pueda comprender e imaginar la escena que se le está presentando:

“...el radiofónico es un medio particularmente sugestivo(...) debemos emplear esa capacidad de sugestión que le es propio (...) para compensar la unisensorialidad del medio, es menester suscitar en nuestras emisiones una variada gama de imágenes auditivas. A través del oído tenemos que hacer ver y sentir cosas al oyente”. (19)

1.5 SUSTENTOS TEÓRICOS PARA UNA DIDÁCTICA DE LA RADIONOVELA.

La radionovela mexicana es un género radiofónico que se sigue manteniendo en el gusto de la audiencia. La pregunta más reiterada sobre ella ha puesto especial énfasis en cuestionarse ¿cómo ha sido posible que este género haya perdurado tanto tiempo en las preferencias del auditorio?.

Los modelos de análisis de la comunicación, durante los años setenta y ochenta, ponían especial atención en la necesidad de desenmascarar valores y estereotipos codificados con extrema habilidad para domesticar a Latinoamérica: posteriormente se pasó al análisis y cuestionamiento sistemático de todo producto audiovisual proveniente del sector comercial, tanto de televisoras, como de radiodifusoras:

“En ambos casos, el problema fundamental del análisis se presentó en términos de la educación con la realidad: una cosa era lo que (...) veíamos en funciones latentes e ideológicas de los programas de televisión nacionales y extranjeros; otra muy distinta era la observada por los televidentes consumidores de esa cultura textualizada. Más grave era el hecho de que las “terribles” consecuencias observadas desde la exclusiva perspectiva del mensaje no se cumplían tan puntualmente como presuponíamos”. (20)

Semejantes errores de apreciación han conducido a que las investigaciones en torno a la comunicación ponderen la necesidad de buscar una actualización teórica, con mayores opciones acordes a la realidad que circunda a los programas de radio y televisión.

Si anteriormente se planteaba el cuestionamiento de lo que los medios hacían con los receptores, de lo cual se ofrecía un balance extremadamente negativo, en la actualidad se buscan respuestas a porqué siguen siendo atractivos y porqué el gusto hacia determinado tipo de productos mediáticos.

Otro aspecto se centra en considerar el mensaje como un espacio de encuentro entre emisor y receptor, en donde existen elementos implícitos de ambos lados.

Un tercer punto consiste en abandonar el supuesto de que la influencia de los medios deban estudiarse por los efectos nocivos que causa la exposición prolongada en radioescuchas o en televidentes.

Para un intento serio de análisis de la radionovela como género radiofónico, es necesario estudiar de que manera estaban estructurados sus diversos componentes, así como su integración a un proceso de comunicación y la forma en que dicho proceso logró adaptarse a las formas comunicativas populares, logrando gozar de un gran arraigo.

Dentro de la radionovela podemos encontrar una serie de competencias, las cuales junto con las cuatro características mencionadas conforman la teoría de la radionovela. Estas competencias comunicativas pueden enunciarse como lingüísticas, paralingüísticas, kinésicas, ejecutivas, pragmáticas y socioculturales.

1.5.1 LAS COMPETENCIAS LINGÜÍSTICAS. Dichas características atribuibles a la radionovela, están en la capacidad del radioescucha de poder interpretar signos acústicos, los cuales pueden descomponerse en cuatro subcompetencias, mismas que a continuación se exponen:

- a) Subcompetencia fonológica: entendida ésta como la posibilidad de reconocer sonidos y diferenciarlos.

- b) Subcompetencia sintáctica: se halla en la facultad de identificar frases inscritas en un contexto.
- c) Subcompetencia semántica: se ubica como la posibilidad de reconocer significado.
- d) Subcompetencia textual: queda entendida como la aptitud de unir e integrar las frases en su contexto lingüístico.

1.5.2 LA COMPETENCIA PARALINGÜÍSTICA. En la radionovela se refiere a la posibilidad de modular algunas características del significante, a fin de crear una atmósfera de credibilidad auditiva. Esto es: énfasis, cadencia de la pronunciación, expresiones de asombro, de alegría y de enojo, entre muchas otras. Las que pueden manejarse dentro del guión radiofónico como acotaciones y se asocia también con la actuación radiofónica, muy distinta a la actuación teatral, televisiva o cinematográfica: estas serán abordadas en el tercer capítulo de este trabajo.

Es así como puede relacionarse a la competencia paralingüística con el aspecto afectivo que existe dentro de la comunicación. Puede afirmarse que no existe expresión de una idea que no lleve consigo un matiz de sentimiento y ésta es precisamente una de las circunstancias más explotadas dentro de la radionovela.

La conversación indiferente carece de inflexiones; no ocurre así cuando algo nos conmueve, entonces la voz, nuestra voz, adquiere de inmediato un tono afectivo que la exalta. La actuación en la radio está rodeada de infinidad de tonos y matices que manifiestan una amplia gama de estados emocionales y afectivos.

Dentro de la elaboración de los argumentos melodramáticos, las variaciones y matices de la voz están regulados por las acotaciones, mismas que pueden definirse como instrucciones precisas para suscitar la emotividad que el actor debe imprimir al argumento que representa.

Toda emoción determina, entre otras cosas, variaciones del tono muscular que se refleja en las cadencias de la voz. Una palabra cualquiera produce siempre un eco triste o alegre, piadoso o ridículo, con independencia del sentido que expresa y de las sugerencias sobreagregadas del contexto.

Otra derivación de la competencia paralingüística está determinada por el ritmo de la frase. Hay un acento tanto en la palabra como en la frase. Las diferencias de altura de voz, las pausas que se interponen o se suprimen con recursos emotivos que aportan al lenguaje melodramático gran eficacia.

Hasta aquí se han abordado algunas características referidas a la afectividad que se encuentra en la palabra hablada y que dotan a la radionovela de enormes y variados recursos. Sin embargo, los recursos que aportan la emocionalidad, los sentimientos y la afectividad no se agotan con el uso de la palabra hablada.

Es necesario escudriñar en la competencia paralingüística las ventajas que ofrece el uso y manejo de los silencios, como elementos de la radionovela.

Si el manejo de la voz plantea una fuente importante de recursos que desembocan en una mayor verosimilitud y credibilidad de las tramas noveladas, no menos importante es el uso de los silencios como elementos que intervienen para agregar mayor carga dramática a las situaciones clímax expuestas en el mismo argumento. Acústicamente el silencio es un elemento paralingüístico de gran valor cuando se sabe conjugar con la voz humana, sonidos y música. Sus usos son más completos cuando se funden con situaciones de tristeza, angustia, peligro, incertidumbre, terror, miedo, abatimiento, desolación o desesperanza.

1.5.3 LA COMPETENCIA KINÉSICA. Está referida a la capacidad e realizar actos comunicativos a través del movimiento. El cinetismo radiofónico, aplicado en este caso a la radionovela, permite que el auditorio disponga de una ubicación espacial y temporal de la trama que se le presenta, acorde con sus marcos de referencia. Hablar de cinetismo radiofónico quizá pueda causar cierta extrañeza, sobre todo cuando el término se aplica, de manera general, a medios visuales como la televisión o el cine.

La aplicación de este concepto es difícil de lograr si se considera que a través de la combinación y equilibrio de sonidos logramos la construcción de una atmósfera acústica que suscitan una serie de imágenes mentales, favoreciendo la imaginación del radioescucha.

Por lo que se refiere a la ubicación espacial, por medio de la kinesis radial, ésta puede establecerse en las relaciones izquierda derecha: arriba-abajo: atrás adelante: cerca-lejos, así como ubicar la trama o tramas en distintos lugares, para dar movilidad geográfica. Mientras que en el cine y la t.v. basta con plantear el cambio de escena o de ubicación para el inicio de una secuencia, en la radionovela es posible lograr ese efecto con sonidos, música y la referencia a través del narrador o de alguno de los personajes. Esta forma de alcanzar las citadas relaciones espaciales puede lograrse proporcionando al escucha referencias en el propio contenido.

En lo que atañe a la ubicación temporal propiciada por la kinesis radial, ésta permite que las tramas y argumentos se desarrollen en distintos tiempos, si así conviene a las necesidades argumentales. Es así como pueden identificarse relaciones presente-pasado: presente-futuro: pasado-futuro: este tipo de relaciones pueden determinarse de acuerdo con el tipo de historias a narrar o cuando el ritmo narrativo de la radiohistoria así lo requiera.

Esto es válido cuando en la radionovela se abordan contenidos de carácter histórico, de ciencia ficción o si estos tratan algún tema de actualidad, o bien cuando por necesidades de la trama deben hacerse ajustes y retrocesos de la acción, para anticipar acontecimientos o para brindar mayores referencias al radioescucha.

1.5.4 ICONOGRAFÍA SONORA. Vinculado de manera estrecha al concepto de kinesis radiofónica, propongo el término iconografía sonora. Por iconografía sonora se entiende aquí la serie de imágenes mentales que provocan los sonidos y la forma en que estos estimulan a la imaginación. Vivimos inmersos en una civilización de la imagen, mezclada con la civilización del consumo. La gran cantidad de imágenes de las que vivimos rodeados nos imparten preceptos, advertencias y una serie de conocimientos a los que nos hemos ido habituando gradualmente.

Esto, en apariencia, sólo es posible para medios como la televisión, el cine e incluso el teatro. Las imágenes de señalización callejera, la propaganda política, la publicidad luminosa, las fotografías de los diarios y las revistas constituyen un panorama iconográfico del que hay mucho que aprender y beneficiarse.

A este universo iconográfico deben sumarse los elementos sonoros de los que estamos rodeados, pues forman parte de la civilización de la imagen expuesta por Dorfles, aunque a un nivel meramente auditivo. La existencia de una iconografía sonora subsiste de manera simultánea a nuestro sometimiento al influjo de la información visual:

“Toda la población ciudadana... sufre, a partir de la primera infancia, los efectos de una serie de signos, señales, símbolos que más tarde se resuelven con letreros, emblemas, gráficos, trazados: efectos de los que no se puede prescindir”. (21)

Para el trabajo radiofónico resulta de vital importancia que la construcción de una iconografía sónica se refleje en productos sonoros que pueden estimular la imaginación del radioyente y que éste, gracias al poder de esa estimulación sea capaz de construir imágenes mentales.

La contraposición entre imágenes auditivas y visuales se explica de acuerdo con las aplicaciones de cada una de ellas. El grado de referencialidad a que nos remiten ambas son siempre distintas.

Mientras que las imágenes visuales nos remiten a un tipo de interpretación de nuestra iconósfera, en la mayoría de los casos con alta referencialidad, las imágenes auditivas nos trasladan a la formación de percepciones basadas en

sonidos, palabras, silencios y música, con los cuales somos capaces de establecer interpretaciones de la información acústica que se nos proporciona a través de las emisiones radiales, adecuándolas a nuestros marcos referenciales.

Afirma Dorfles que aún antes de haber aprendido a leer y escribir, nos habituamos a almacenar un cierto tipo de ideogramas:

“Estos *basic scribes* que son los signos biológicos de base, trazados de manera casi ubicuitariamente recurrente en los primeros años de la actividad diseñativa y motriz del niño, se han podido encontrar en casi todas las categorías sociales de casi todas las naciones del mundo”. (22)

Se trata de líneas y trazos, a los que los psicólogos evolucionistas inscriben como movimientos instintivos por un simple impulso muscular del niño, asociados a una primitiva fase de interpretación espacial por parte del pequeño.

Estos movimientos conducen a hablar de una semanticidad de algunas formas no-figurativas del arte visual. En este sentido cabe preguntarse, ¿puede, entonces, hablarse de la semanticidad de una iconografía sonora?. Es posible afirmarlo en la medida en que esa iconografía acústica permite la construcción de atmósferas sonoras y también porque el uso y la combinación de sonidos ubicados en un determinado contexto son poseedores de un significado.

Esta semanticidad sónica posee un carácter amplio y elástico, aplicable a situaciones del mundo exterior o a nuestro micromundo individual, que nos remite a significados conceptuales capaces de informarnos exactamente del pensamiento, ideas o tipos de mensaje del emisor.

Una de las consecuencias de nuestra civilización de la imagen es que nuestra existencia gira en torno de una sorprendente presencia de mensajes visuales que, no obstante, no han podido desplazar la existencia de infinidad de mensajes auditivos. Ello puede explicarse: en gran cantidad de ocasiones estos tipos de mensajes, lejos de excluirse, llegan a complementarse.

Los mensajes auditivos y visuales influyen de manera importante, no determinante, en nuestras fantasías, estados de ánimo e incluso en nuestra cinestesia global.

Antes de habituarnos a almacenar un cierto número de ideogramas, nos apropiamos de una amplísima gama de sonidos con los cuales construimos nuestras primeras relaciones temporales y espaciales.

Esa gran cantidad de sonidos, lejos de ser perentorios, permanecen en nosotros con total actualidad, como parte de nuestros marcos referenciales, para configurar una serialidad de imágenes, que en los términos de la radionovela se constituyen en imágenes mentales. Otra vinculación surgida de este trabajo está entre el cinetismo radial y la iconografía acústica. Ambas están estrechamente ligadas al poder de sugestión que posee la radio.

Por sugestión se entiende la capacidad de causar en los sujetos una sensación común de temor o de alegría dirigidas a un sólo objetivo:

“Si estamos privados de imágenes visuales, en radio disponemos de una rica gama de imágenes auditivas... que sustituyen a los demás sonidos”. (23)

Todo es posible crearlo en la radio (KAPLÚN:1978). Existen múltiples antecedentes de ello, de entre los más memorables están los programas radiofónicos “La invasión desde Marte” de Orson G. Wells y la radionovela cubana “El derecho de nacer”, de la que se hará un análisis más adelante.

En el caso de “La invasión desde Marte” debe preguntarse, ¿por qué esta emisión radiofónica asustó a ciertas personas, en tanto que otros programas igualmente fantásticos no lo lograron? y ¿porqué esta transmisión asustó a unas personas pero no a otras?. En sus primeros minutos de emisión el programa alcanzó un alto grado de realismo que resultó casi creíble, incluso para la audiencia bien informada.

De “La invasión desde Marte” es necesario destacar la excelencia dramática de la representación, su realismo musical, así como la primera parte del guión, la cual coincidió con los marcos referenciales existentes en los oyentes.

La sugestionabilidad del medio radiofónico propició una excitación basada en el dramático realismo del programa, por ello muy pocos escuchas cayeron en la cuenta de que los acontecimientos no rebasaban el espacio de un estudio de radio. Para determinar porqué ciertas personas resultaron más sugestionables, Hadley Cantil (1982) sugiere cuatro condiciones psicológicas básicas que crean en el individuo el particular estado mental de sugestionabilidad:

- a).- Los individuos pueden referir un determinado estímulo o una o varias pautas de juicio que ellos consideran relevantes para su interpretación.
- b).- Cuando un individuo puede contrastar su información original con datos no confiables que puedan verse afectados por la misma situación que él está verificando.
- c).- Cuando un individuo se ve enfrentado a un estímulo que debe interpretar o que la agradaría y cuando se da cuenta de que ninguna de las pautas de juicio de que dispone es adecuada a esa tarea. Las propias irregularidades emocionales y ansiedades le hacen susceptible a la sugestión al ser enfrentado a unas circunstancias que, a su parecer, son peligrosas.

d).- Es la resultante cuando a un individuo no sólo le faltan las pautas de juicio por medio de las cuales pueda orientarse, sino el conocimiento de que hay otras interpretaciones posibles, es un individuo que acepta como verdad lo que oye, sin pensar siquiera en compararlo con otras informaciones.

De las cuatro condiciones de sugestionabilidad, es ésta última la que más se apega a una interpretación del trabajo radiofónico y a los efectos causados en la audiencia de “La invasión desde Marte” y concretamente para los propósitos de la radionovela.

La fusión de la kinesis radiofónica con la iconografía sonora, aplicados al estímulo de la imaginación del oyente, dan como resultado la construcción de atmósferas acústicas, que dada la verosimilitud que puedan lograr ocasionan que el individuo dé por real lo que está ocurriendo.

En la mayoría de los casos al individuo no le es posible comprobar o comparar la información que se le presenta debido a la fugacidad del mensaje radiofónico y porque, de acuerdo con Mario Kaplún, ⁽²⁴⁾ todo es posible crearlo en la radio.

1.5.5 LA COMPETENCIA PROXÉMICA. Esta está muy ligada a los tres puntos anteriores se refiere a la capacidad de variar las actitudes espaciales. Esta competencia está determinada por los intereses de avance y continuidad de la trama, dadas por el emisor. Para un medio como la radio, existe una ilimitada libertad espacial y temporal. Ningún otro medio puede trasladarse de un lugar a otro con tanta facilidad como la radio: basta un tema musical, detalles explicativos y descriptivos en el texto, algunos sonidos y música y se habrá cambiado totalmente el decorado de nuestra acción. El propósito de esta competencia consiste en desplegar, con extraordinaria vividez, hechos, acciones, situaciones humanas, personajes, historias, casos, conflictos, dilemas, estados emocionales, a veces implícitos en la trama o en ocasiones explicitados por el uso del narrador.

1.5.6 LA COMPETENCIA EJECUTIVA. Esta competencia queda entendida como la capacidad de utilizar el acto lingüístico para realizar en concreto la intención comunicativa. Dentro de esta competencia, hay que destacar que tanto emisor como receptor ocupan una posición asimétrica, es decir, distinta y no equilibrada en el proceso de la comunicación.

El emisor se anticipa a la probable comprensión del receptor; elige los contenidos y la dosificación que se ha de dar a éstos en el caso de la radionovela. De esta asimetría resulta que:

- a).- Los destinatarios no reciben mensajes particulares, sino conjuntos contextuales.
- b).- Los destinatarios no comparan los mensajes con códigos reconocibles, sino con conjuntos de prácticas contextuales.
- c).- Los destinatarios no reciben nunca un mensaje único: reciben muchos de manera diacrónica y sincrónica.

1.5.7 LA COMPETENCIA PRAGMÁTICA está comprendida como la facultad de usar los signos lingüísticos de manera adecuada a la situación y a las propias intenciones. Para los fines de este trabajo es necesario establecer las diferencias entre obra y género: la primera supone una cantidad mayor de información y poca reiteración o redundancia y se le considera como la unidad de medida de la cultura “cultura”, en tanto un género es descifrado como unidad de análisis de la cultura de masas:

“Es una estratagema de complicidad entre emisor y receptor, que aparece como estrategia de comunicabilidad presente del lado de la comunicación; el éxito de la comunicación está en el disfrute, en reconocer las leyes del género”. (25)

El análisis de un género como la radionovela supone el estudio de los usos sociales del medio (¿qué utilidad social concreta puede aportar la radionovela?); la articulación entre modo de relación con el medio (radionovela y vida cotidiana) y el análisis del género (¿qué significa el género para los radioescuchas?, ¿qué tipo de contenidos exige la audiencia?, ¿deben ser los mismos contenidos melodramáticos de hace 20 ó 30 años?). El funcionamiento de los géneros, tanto televisivos, como radiofónicos, no es una cuestión que deba cubrirse únicamente desde el lado de la emisión, sino también debe abarcar el lado de la recepción.

Los radioescuchas son conocedores de las reglas del juego del melodrama, conocen las posibles formas de completarlo, *desconocen* su gramática, pero son capaces de articularla.

Los géneros y, en este caso, la radionovela:

“Exigen la construcción pragmática. Que es la que puede dar cuenta de su reconocimiento en una comunidad cultural... el texto del género es un stock de sentido que presenta una organización más compleja que molecular, no es analizable siguiendo una lista de presencias, sino buscando la arquitectura que vincula los diferentes contenidos semánticos de las diversas materias significantes”. (26)

Estos aspectos considerados para articular una teoría de la radionovela se encuentran presentes en los casos analizados, (“Kalimán” y “El derecho de nacer”) pero no solo en ellos, pues el estudio de la radionovela como género radiofónico dista de ser un subproducto cultural enajenante y manipulador como se le había concebido, esa interpretación muestra el desconocimiento que se tiene con respecto a este género radiofónico, al respecto se abundará más en el siguiente apartado.

CITAS CAPÍTULO 1.

- 1.- GONZÁLEZ López, Francisco. “Fundamentos pedagógicos de la radionovela”. Tesis de licenciatura. ENEP-Acatlán UNAM. México, 1995. pp. 36.
- 2.- DÍAZ Barriga, Angel. Didáctica y currículum. Paidós. México, 1997. pp. 12.
- 3.- Ídem. pp.17.
- 4.- Ibíd. pp. 97.
- 5.- PRIETO Castillo, Daniel. “La expresión verbal en la radio”, en La fiesta del lenguaje. UAM-Xochimilco. México, 1986. pp. 229.
- 6.- TOMACHEWSKI, Karlhein. Didáctica general. Grijalbo. México, 1982. pp. 40.
- 7.- MANTOVANI, Alfredo. Didáctica de la dramática creativa: manual para maestros. Gedisa. México, 1984. pp. 13.
- 8.- PÉREZ Tornero, José Manuel. “Comunicar para educar: por una televisión para la enseñanza y la cultura”, en ETCÉTERA. Número 15. México, enero 2002. pp. 25.
- 9.- ARNHEIM, Rudolph. Estética radiofónica. Gustavo Gilli. Barcelona, 1977. pp. 168.
- 10.- PRIETO Castillo, Daniel. Op. cit. pp. 230.
- 11.- GÓMEZ Valero, Carlos. “Telecomunicar: nuevas tecnologías para la gente”, en ETCÉTERA. Número 15. México, enero 2002. Pp.51.
- 12.- Recuérdese la amplia campaña promocional generada por la Asociación de Radiodifusores del Valle de México a principios de la década de los años ochenta.
- 13.- KAPLÚN, Mario. Producción de programas de radio. Col. Intiyan, No. 11. CIESPAL. Ecuador, 1978. pp.17.
- 14.- Idem. pp. 45.
- 15.- MONSIVÁIS, Carlos. Amor perdido. SEP-ERA. México, 1977. Pp. 38.
- 16.- LEÑERO, Vicente. “El derecho de llorar”, en Talacha periodística. Ed. Grijalbo. México, 1989. pp. 42
- 17.- MONSIVÁIS, Carlos. Op. cit. pp. 83.
- 18.- ROMO Gil, María Cristina. Introducción al conocimiento y práctica de la radio. Ed. Diana. México, 1987. pp. 65.
- 19.- KAPLÚN, Mario. Op. cit. pp. 52.
- 20.- BENASSINI, Claudia. “Nuevas perspectivas en el análisis del mensaje televisivo”, en Comunicación y sociedad. No. 13. Sep.-Dic. 1991. UAG. pp. 89.

- 21.- DORFLES, Gillo. Nuevos mitos, nuevos ritos. Ed. Lumen, Barcelona, 1969. pp. 290.
- 22.- Ibid. pp. 297.
- 23.- KAPLUN, Mario. Op. cit. pp. 59.
- 24.- Ibíb. pp. 62
- 25.- BENASSINI, Claudia. Op. cit. pp. 94.
- 26.- Ibid. pp. 95.

CAPÍTULO 2. ANÁLISIS DE DOS CASOS DE RADIONOVELAS.

Las radionovelas que se han seleccionado como estudio de caso, constituyen dos casos emblemáticos de la radionovela mexicana; tanto “Kalimán”, como “El derecho de nacer” han trascendido el medio radiofónico para dar paso a versiones cinematográficas, televisivas e incluso, en el caso de “Kalimán” convertirse en cómic. Incluso esta situación emblemática quedaría incompleta si no se menciona la existencia de páginas web de amigos de “Kalimán”, de una de estas páginas se ha obtenido un testimonio, el cual se transcribe íntegro, por considerarlo útil a los fines de esta investigación.

La intención de abordar el estudio de las radionovelas mencionadas se centra en el interés de avanzar en una teoría de la radionovela.

2.1 NATURALEZA DE LA RADIONOVELA.

El aspecto fundamental de una radionovela es contar una historia, para evitar caer en ambigüedades se menciona con minúscula la historia asociada a una narración e Historia como conjunto de hechos ocurridos en tiempos pasados.

La afición de narrar se remonta a épocas muy antiguas, en donde quizá quien narraba mantenía el suspenso como uno de los principales elementos a favor de su narración y debía cuidar en todo momento que sus interlocutores mantuvieran el interés por los acontecimientos descritos a través de la palabra hablada.

E. M. Forster ⁽¹⁾ especula sobre los probables riesgos que pudieron correr los primeros narradores y señala que el hombre de Neanderthal contaba historias y su primitivo público, cansado de enfrentarse con mamuts o rinocerontes lanudos, miraban boquiabiertos en torno a una fogata; sólo los mantenía despiertos el suspenso y cuando el auditorio adivinaba lo que ocurriría enseguida, decepcionados, se quedaban dormidos o le mataban.

Un riesgo similar enfrentaba Sheherezada en tiempos posteriores. Ella escapó de ser asesinada por Shariar, porque supo en todo momento cómo manejar el suspenso.

El esquema es muy simple: el suspenso era presentado de tal manera que el rey Shariar se preguntara siempre qué ocurriría a continuación.

Cada vez que veía el amanecer detenía su relato a mitad de una frase, dejándolo perplejo y así una y otra vez se plantea: *“En ese momento, Sheherezada vio rayar las primeras luces del alba y, discreta, guardó silencio”*; *“Sorprendió aquí a Schahrasad la mañana y puso dique a sus desbordadas palabras”*; *“Pero al venir la aurora cortó el hilo de sus palabras cautivadoras”*; *“Pero sorprendió a Schahrasad la mañana y puso coto a sus elocuentes palabras”*. ⁽²⁾

Estas frases quizá constituyan la columna vertebral de “Las mil y una noches” como la sucesión interminable que las mantiene unidas y que salvó la vida de la narradora. ⁽³⁾

A todos nosotros, como radioescuchas nos ocurre lo mismo que al rey Shariar: siempre queremos saber qué ocurrirá después. Ese manejo del que pasará después es, sin duda alguna, el punto medular de la radionovela y esa es la razón por la que el hilo conductor de un radiodrama debe ser una historia.

Como tal, la historia solamente puede continuar con un mérito: el conseguir que el radioescucha quiera saber qué ocurrirá después; de lo contrario, una radionovela estará en mala situación cuando canse, aburra, o no logre despertar el interés de su auditorio. Para lograr mantener ese suspenso, la radionovela debe situarse en relación con acontecimientos de la vida diaria.

Saber contar una historia puede parecer fácil; sin embargo, es labor del guionista y de todo el equipo que interviene en la producción de una radionovela saber en qué momento jugar con el suspenso y con la curiosidad del radioyente.

En el trabajo cotidiano en la radio y particularmente en la producción de radionovelas existe una regla de oro: “*con maña se gana el favor*”, esto implica que además del conocimiento sistemático del medio, el respeto a sus convenciones y limitaciones una radionovela debe despertar los sentimientos y emociones de sus escuchas.

La función del escritor de argumentos radionovelados es revelar la vida interior en su origen, decirnos algo más de las pasiones, sentimientos y actitudes de los personajes y esta faceta del ser humano está estrechamente relacionada con la ficción.

Esta faceta novelesca o romántica abarca la pasión, los sueños, gozos, penas: lo ficticio en una novela no es tanto la historia, cuanto el método mediante el cual se convierte en acción, método que nunca se da en la vida cotidiana. La Historia concede importancia a las causas externas de la vida de los sujetos, está dominada por la idea de fatalidad, mientras que en la novela además de fatalidad, hay coincidencias del destino.

En la radionovela todos los acontecimientos se fundan en la naturaleza humana y el sentimiento dominante es el de una existencia en la que todo es intencionado, incluso las pasiones, los crímenes y hasta el infortunio.

Mientras que el historiador recoge datos y reconstruye a partir de ellos la vida de los hombres, el escritor de radionovelas debe crearlos, inventarlos.

El personaje de una radionovela, puede ser comprendido del todo por el radioescucha. Su vida interna y externa es revelada y ello es lo que mueve la curiosidad del auditorio, se nos dice de estos personajes todo cuanto puede decirse, no guardan secretos al auditorio, mientras que en la vida cotidiana el secreto mutuo es una de las condiciones de las relaciones interpersonales. ⁽⁴⁾

¿En qué se diferencian los personajes de una radionovela con los sujetos reales de carne y hueso? Aunque no tienen nada en común, en un estricto sentido científico, un personaje de una historia radionovelada, por ejemplo, no necesita tener glándulas de secreción mientras que los seres humanos sí las tienen. No obstante, ambos tienden a comportarse casi dentro de las mismas pautas.

Mientras que a los seres humanos nos aquejan múltiples preocupaciones derivadas de nuestra vida cotidiana, los personajes de radionovela centran sus acciones en torno a la enorme importancia que se concede al amor; con base en este sentimiento se desarrollan gran parte de sus acciones y aunque ello los conduzca a parecer monótonos y aburridos, este manejo corresponde a las expectativas de los radioescuchas.

Es posible argumentar dos razones por las cuales en la radionovela convencional el amor ocupa un lugar preponderante. Cuando se piensa en una radionovela en abstracto, lo primero que nos viene a la mente es saber que se desarrollará un interés amoroso. Nos imaginamos a un hombre y a una mujer que quieren estar juntos y tal vez logren vencer las adversidades que les imponga el destino, a través del argumento melodramático.

Pero si pensamos en nuestra vida cotidiana y la comparamos con la radionovela, esta, nuestra vida, es muy distinta, llena de matices y mucho más compleja. En la vida diaria no somos ni todo amor, ni todo dulzura, somos más bien polivalentes. Cuando se concibe a un personaje de radionovela, es preciso darle forma a través de delinear su mismo perfil y el amor en cualquiera de sus formas cobra importancia en la hechura de un perfil psicológico y así es como un personaje puede adquirir características de gran sensiblería.

En este sentido existe pasión, intensidad y la preeminencia del amor por la que el personaje, en el desarrollo de la trama se esforzará por alcanzar el amor como una condición en la que finca su razón de ser y es aceptado por el radioyente.

Una segunda razón se funda en que el amor es una condición que proporciona a la radionovela la garantía de un final feliz.

Una de las ilusiones que se atribuye al amor de radionovela es su condición de permanencia. Aunque nuestras experiencias cotidianas nos señalan que las relaciones humanas nunca son constantes, como radioescuchas nos negamos a aceptarlo y deseamos que la felicidad, el romanticismo y, nuevamente, el amor fuese permanente.

La radionovela convencional conduce a una serie de idealizaciones y frases hechas: *“el futuro será muy diferente”*; *“encontraremos a la persona perfecta”*; *“seremos felices por siempre”*; *“el amor lo perdona todo”* - como en los cuentos de hadas -, el final feliz estará ligado al amor eterno y nosotros, radioescuchas no objetaremos por nada esta visión del mundo y de la vida, porque en ella descansan muchos de nuestros sueños.

Estas ficciones se anidan en el corazón, - no en la razón ⁽⁵⁾ - de miles y miles de radioescuchas y ello ha dado vida a héroes del sonido que seguirán viviendo después de morir y de los que podemos saber más detalles de su vida que la de cualquiera de nuestros congéneres.

Ante todo esto puede afirmarse que una radionovela constituye un trabajo artístico que se rige por sus propias leyes; leyes que no son las mismas de la vida real.

El personaje de radionovela es, en cierta medida, real; se rige en las condiciones que le impone el medio radiofónico y es real, no por ser igual que nosotros o comportarse con nuestras mismas convenciones, sino porque son verosímiles y convincentes. ⁽⁶⁾

Con base en lo anterior puede especularse sobre que tan real puede resultar un personaje: toma corporeidad en nuestra imaginación y nuestra fantasía porque lo sabemos todo acerca de él, muchos hechos de las tramas nos resultan evidentes, aunque no se expliciten en el mismo radiodrama y nos producen una sensación explicable de beneplácito.

El tipo de personajes que pueden encontrarse en la radionovela son personajes planos, pues responden a estereotipos y en su forma clásica responden a una sola idea o cualidad.

Una de las grandes ventajas que ofrecen este tipo de personajes planos, reside en que el radioescucha puede identificarlos fácilmente cuando aparecen en acción, además de ser recordados aún después de haber terminado la transmisión. Permanecen inalterables en la memoria del escucha, porque sus circunstancias no cambian.

Como parte de una ficción se requiere que el personaje de una radionovela sea plano; esto es, apegado a determinados estereotipos y que los conflictos desencadenados sean semejantes a los de la vida real, con la intención de mantener la expectación y la verosimilitud en todo momento.

Al mismo tiempo estos personajes resultan ser los más adecuados para la radionovela, pues desempeñan papeles trágicos o dramáticos intensos, despertando en nosotros emociones que no son de humor o de complacencia.

El argumento melodramático exige para su desarrollo mismo el planteamiento de una historia, un nudo y un desenlace. Pero además, para que un argumento radiofónico resulte adecuado y con buen ritmo narrativo, sus personajes deben estar sometidos a una acción y sucesión constante de sucesos que pongan énfasis en la casualidad.

Un buen argumento (radiohistoria) debe ser capaz de motivar la curiosidad, entendida como una de las facultades humanas más elementales, ya en el primer capítulo de este trabajo se ha señalado que la radionovela propicia la imaginación y la fantasía del escucha, a lo que se agrega la curiosidad por el qué ocurrirá después.

Asimismo en diferentes radionovelas ha sido posible detectar dos elementos más: la sorpresa y el misterio. El misterio es considerado esencial en el argumento y éste apela a la inteligencia y a la memoria auditiva del radioyente.

Ambos van estrechamente ligados, pues sin recordar no puede entenderse un hilo conductor en el desarrollo de la historia.

Por su característica unisensorial en la radio, y específicamente la radionovela cada acto y cada palabra deben causar un efecto emocional concreto, la trama no puede avanzar de manera lineal, sino plantearse como una espiral narrativa, que a medida que se desentraña, aporta nuevas pistas y nuevos encadenamientos de causa-efecto que el radioescucha irá descubriendo para adentrarse y apropiarse de la historia, suscitando lo que puede considerarse como emoción argumental.

Dentro de esta emoción argumental se da especial importancia a “la fuerza del destino”, asociada de manera directa a la fatalidad o a la felicidad total.

El destino, de acuerdo con la lógica melodramática, actúa sobre nosotros y nos conduce a recorrer caminos predeterminados, ejemplo de ello se da desde la antigüedad en la tragedia de *“Edipo Rey”*, *“Las mil y una noches”*, *“La Iliada”*, *“La Odisea”*, *“El libro de Job”*, pero también el destino desempeña un papel importante sobre el cual se desarrolla el drama radial.

Al respecto, en la lógica narrativa melodramática se asevera que del poder del destino nadie puede escapar y ese planteamiento adquiere gran importancia y sustento en el refranero popular, ejemplo de ello son los dichos: *“el que nace para tamal del cielo le caen las hojas”*; *“el que nace para maceta del corredor no pasa”*.

La felicidad y la desgracia humanas encuentran aquí una explicación sobre la que descansan una gran cantidad de argumentos radionovelados.

Este desarrollo se hace de manera redondeada y reiterativa con la intención de que los personajes mantengan impacto en la audiencia y, por tanto, continúen con vida narrativa.

Lo anterior conduce a establecer una premisa importante: la radionovela está sujeta a una estructura que debe planearse y diagramarse, a medida que avanza debe crecer y planear un desenlace por episodio y uno único para concluir la radiohistoria: como se realiza en el teatro, las telenovelas, o el cine, aunque este desarrollo y crecimiento debe ir controlado de acuerdo con las posibilidades propias de un medio como la radio.

Una aproximación inmediata con la radionovela nos conduce a tomar en cuenta la exigencia que se impone al radioescucha: la curiosidad por la historia; los sentimientos y las emociones humanas; la importancia y validez social de los valores encarnados en los personajes; la inteligencia y la memoria auditiva en los detalles dispuestos en el argumento. Pero la fantasía del radioescucha exige ir más allá de esto, para apropiarnos de algo que no existe.

La fantasía generada por la radionovela provoca un efecto curioso: genera distintos tipos de emociones en el oyente. Ejemplo de ello se ha registrado en los efectos provocados en los Estados Unidos por “*La guerra de los mundos*” de Orson Wells y en latinoamérica por “*El derecho de nacer*” de Félix B. Caignet.

El poder de la fantasía alcanza todos los confines del universo y es capaz de crear mundos posibles a través del poder de la palabra hablada, por ello la radionovela posee una fuerza y un encanto propios apuntalados por el poder de sugestión propio de un medio como la radio.

La fantasía radiofónica puede implicar en algunos momentos lo sobrenatural, aunque no siempre necesita ser así.

A menudo en la radio se hace uso de una serie de artificios que pueden ser recreados desde la cabina radiofónica y causar un gran impacto en la audiencia: la recreación de dioses, fantasmas, ángeles, monos, monstruos, enanos o brujas y trasladarlos a la vida ordinaria: la llegada del hombre a regiones distantes del universo y de la galaxia, al futuro, al pasado, la representación de conflictos sentimentales, odios, rencores, amores frustrados, malos entendidos y confusiones.

En la historia de la literatura estos artificios han sido explotados de diversas maneras sin pasar de moda y de ellos se ha nutrido, en distintos momentos la radionovela para dar mayor credibilidad y verosimilitud a sus historias.

2.2 BREVE HISTORIA DE KALIMÁN.

Los creadores de la radionovela “Kalimán, el hombre increíble”, son Rafael Cutberto Navarro Huerta y Modesto Vázquez González.

Ambos, guionistas de series radiofónicas y guionistas de las historietas “Rayo de Plata” y “Star Warrior” realizaron también trabajo radial de producción y locución.

En 1963, Modesto Vázquez elabora el perfil de un personaje que había imaginado desde su residencia en Cuba, conjuntando ideas desarrollan las características de lo que posteriormente se conocería como la radionovela “Kalimán”. (7)

Este personaje respondería a una visión de sus autores ante lo que concebían como “un ambiente de violencia y sexo”, que imperaba en medios como el cine y la televisión; en contraposición, sus aventuras se desenvolverían en ambientes exóticos y misteriosos en lo que ellos definieron y denominaron “violencia blanca”. (8)

“Ellos denominaban violencia blanca al hecho de que la violencia nunca fuera el factor central (de la trama), Kalimán no es un personaje violento y recurre a la violencia sólo como defensa”. (9)

De acuerdo con el contenido de la radionovela, se trataba más bien de un héroe de impresionante aspecto físico, gran belleza varonil, extraordinaria cultura e inteligencia que le permitieran resolver peligros casi insalvables, utilizando de preferencia el razonamiento, la astucia deductiva, antes que la fuerza o el uso de armas de fuego.

Consideraban que un héroe con estas características podría ser llevado a la radio y que posiblemente tuviera aceptación entre los radioescuchas.

Kalimán inició como un programa de radio el 16 de septiembre de 1963, por Radio Cadena Nacional (RCN) en México, D.F.; posteriormente se agregaron otras estaciones independientes de la República Mexicana y países de Centro y Sudamérica.

En la actualidad, Kalimán suma más de 30 series con cientos de capítulos de media hora, que han sido transmitidos y retransmitidos en diversas ocasiones.

Los actores que participaron en el reparto fueron: Luis Manuel Pelayo en la voz de Kalimán, Luis de Alba como Solín, Isidro Olace en la narración; Marcos Ortiz en la dirección. Los guiones estuvieron a cargo de Víctor Fox (Héctor González), sobre argumentos de Rafael Cutberto Navarro Huerta y Modesto Ramón Vázquez González y a la muerte de Víctor Fox, los guiones fueron realizados por Clem Uribe.

Antes de morir, Luis Manuel Pelayo y Modesto Vázquez realizaron una grabación de la aventura "El Collar de Nefertiti", la cual nunca se ha transmitido por radio, y que ahora está a la venta en CD o audiocassette.

Kalimán nace durante la recta final de la denominada época de oro de la radionovela en México. En esa época, aún ante el embate de la televisión, la radionovela siguió contando con gran audiencia sobre todo en las regiones rurales. Este género radiofónico actualmente se considera demasiado costoso para volver a producirse, pero influyó para moldear la vida y educación sentimental de varias generaciones:

“Pues así como hay jóvenes que hacen lo posible por no perderse sus programas de TV, algunos hacíamos todo con tal de no perdernos nuestras series de radio”. (10)

De la gran cantidad de radionovelas nacionales que inundaron el cuadrante de la radio mexicana, Kalimán ha sido la radionovela que ha sobrevivido durante más tiempo y que actualmente cuenta con más de diez mil horas de transmisión casi continua, un gran récord, si lo consideramos desde la permanencia en las ondas hertzianas y en el gusto del público escucha. (11)

Para su producción se utilizó lo que en ese momento era un sofisticado estudio de producción, e incluso se experimentó con la producción en estéreo, a pesar de que ninguna estación transmitía en estéreo y los primeros discos estéreo salieron

apenas en 1957. Una muestra es la producción especial de *“El Collar de Nefertiti”*, que por cierto ha sido reeditada digitalmente y ahora se vende en CD.

Estas son los ciclos de aventuras que se transmitieron por radio, que se retransmitieron en el Distrito Federal a través de “Radioactivo” en el 98.5 de F.M., durante 2001 y 2002, y son ya clásicos del género.

- Profanadores de Tumbas
- El Misterio de los Astronautas
- El Tigre de Hong Kong
- Los Misterios de Bonampak
- El valle de los vampiros
- Las Momias de Machu Pichu
- La Reina de los Gorilas
- El extraño Dr. Muerte
- Atlántida, la ciudad perdida
- Los brujos diabólicos
- La Araña Negra
- Los Cadáveres Vivientes
- El Terror Invisible
- Las panteras Negras de Estambul
- Los asesinos de la máscara Roja
- El Genio de Ultratumba
- El juego de la muerte
- Los lobos humanos
- Los Hijos del Sol
- La Venganza de los ídolos
- La bruja blanca del Kilimanjaro
- Los hijos de Satán
- Los piratas del Espacio
- Los Samuráis, mensajeros de la muerte
- El terror del planeta gris
- Mas allá del mas allá
- El castillo de los monstruos
- La invasión de los Satánicos
- El pulpo de los tentáculos dorados
- Muerte en la cuarta dimensión
- Los Magos del Crimen
- El Terrible Miklos

- El Demonio del Tíbet
- El Siniestro Mundo de Humanón
- El Poder Maligno

2.3 UN TESTIMONIO EN LA INTERNET.

Para modo de ejemplo sobre el grado de arraigo obtenido por ésta radionovela, se transcribe un testimonio, obtenido de la página oficial ⁽¹²⁾ de amigos de Kalimán:

“Recuerdo que cuando era niño, una de las cosas que más me gustaba era ir a la peluquería y no porque me gustara arreglarme, sino porque había revistas para leer mientras uno esperaba: *“Los Supersabios”, “Rolando el Rabioso”, “Chanoc”, “Memín Pingüín”, “La familia Burrón”* y uno que cautivó mi atención *“Kalimán, el hombre increíble”*.

“Empecé a leer un capítulo de la aventura llamada “El insepulto” y quedé enganchado en un vicio que me duraría 10 años. Pronto me di cuenta que no me podía aguantar hasta la próxima visita a la peluquería para saber qué pasaba, puesto que así me perdía muchos episodios, así que me decidí a guardar mi domingo y me compré el cuento.

“Al leer las portadas interiores me di cuenta de que además pasaba un programa de radio, que no traía horarios, así que me soplé toda la programación de RCN, (actualmente Radio Red) que era la estación donde se transmitía, hasta que localice el programa, desde entonces, todos los días a la 1:30 PM no me perdía el capítulo diario de “Kalimán”, incluso una vez cuando se descompuso el radio de la cocina me negué a comer para oír mi capítulo en el radio de mi cuarto. “Antes de que me diera cuenta, como un vicioso, ya necesitaba mis dos capítulos diarios, pues se transmitía una aventura a medio día y otra a las 7 de la noche, además los domingos había un programa monstruo, con 5 capítulos seguidos, es decir dos horas y media de Kalimán.

“Así me introduje al mundo de Kalimán, curiosa mezcla de Agatha Christie, Rice Burroughs, Emilio Salgari e Isaac Asimov, puesto que podía ir de una novela policiaca y de misterio como “El insepulto”, hasta un viaje en un submarino miniaturizado a través del cuerpo humano, pasando por las aventuras en la selva Amazónica, hablando con animales o luchando contra los dioses de la mitología griega, e incluso pude ver, a través de los ojos de la radio, a Kalimán enfundado en la armadura de Solimán el Magnífico.

“Indirectamente aprendí mucho de historia, pues me encantaba consultar en la enciclopedia los lugares y los personajes que se mencionaban.

“Asimismo, los dibujos en guache y tinta, impresos en tinta sepia de la revista le daban un aire de realismo y dramatismo, que no tenían las historias de “*Superman*”, “*El hombre araña*” y demás personajes del cómic gringo. En mi opinión de purista la revista perdió mucho cuando se empezó a publicarla en color; sin embargo, era el paso natural debido a que el mercado era cada vez más acostumbrado al color.

“Claro, después tuve mis pequeñas decepciones, empecé a estudiar Karate y me di cuenta de que las posiciones de karate de Kalimán no eran las correctas (además de que él debería de haber dominado K’ung Fu, aunque para ser justos, en aquellos tiempos aun no se conocía esa disciplina en México, había detalles de física incorrectos, fechas históricas y lugares fuera de contexto, como en “*El regreso de la araña negra*”, donde tenemos tigres y hienas en una isla del Caribe y finalmente que la estructura global de las aventuras es muy parecida.

“Aún así, reconozco que esta historietita formó una parte de mi vida durante los años de la primaria, la secundaria y parte de la prepa”.

2.4 ANÁLISIS DE KALIMÁN.

Por principio de cuentas hay que anotar que “Kalimán” ha sido el único superhéroe mexicano de la radio y una de las únicas radionovelas que ha permanecido al aire, de manera casi ininterrumpida, más de cuarenta años.

Durante el desarrollo de los medios electrónicos hemos acudido a la presentación de distintos tipos de superhéroes presentados en el celuloide, en las historietas y en la televisión, incluso la radio no ha escapado de la tentación de presentar aventuras de distintos superhéroes.

Por estos medios han desfilado héroes como “*Superman*”, “*Batman y Robin*”, “*Flash*”, “*Fantomas*”, “*El Hombre Araña*”, “*El Capitán América*”, “*Marvella*”, “*La Mujer Maravilla*” y “*Los cuatro Fantásticos*”, entre otros.

Como ya se ha señalado, el personaje es creado por Modesto Vázquez y Rafael Cutberto Navarro, la radionovela sale al aire en 1963 a través de la emisora Radio Cadena Nacional (R.C.N.), desde sus inicios “Kalimán” captó buena audiencia debido a las adaptaciones hechas por Víctor Fox.

Para aquel entonces la hegemonía radial la mantenía la XEW con una amplia barra de radionovelas y programas musicales que obligaban a sus competidores a realizar creaciones capaces de cautivar al público escucha y encender su imaginación y fantasía.

Era necesario crear un personaje de radionovela distinto a los existentes hasta ese momento; un personaje creado en México que viviera en algún lugar imaginario, indefinido pero cercano al Medio Oriente, acompañado de un niño discípulo. Sus hazañas están mezcladas con elementos de ciencia-ficción, adaptados a la radio, junto con distintas tradiciones y leyendas mexicanas.

De acuerdo con sus creadores, Kalimán es un héroe cuyas hazañas alcanzan proporciones legendarias y su gran popularidad hizo posible la extensión de sus aventuras al cómic y posteriormente al cine, manteniendo siempre su popularidad. La transmisión de esta radionovela se ha mantenido durante casi cuarenta años, la edición del cómic durante más de dos décadas, con una venta semanal superior al millón y medio de ejemplares.

El éxito de la radionovela podría estar cifrado en el hecho de que durante todo el tiempo que lleva de transmisiones ha logrado alimentar la imaginación de varias generaciones de radioescuchas, llevándolos, gracias a la magia de la radio, a mundos fascinantes y exóticos.

Tan pronto como resolvía un caso difícil en la India, era trasladado al pasado de la China legendaria, enfrentado a los dioses de la mitología griega, llevado al África, internado en las ruinas Incas o en los barrios bajos de las grandes ciudades del mundo.

Kalimán es un ente radiofónico que parece saberlo todo, protagonista de sucesos por demás fantásticos, pero verosímiles, no obstante, es sólo un hombre que ha llevado a su mente y cuerpo hasta los límites de la realización de un ser humano, de ahí el calificativo del “El hombre increíble”.

Así nace Kalimán “el hombre increíble”.

“De este modo, bajo la dirección de Marcos Ortíz la emisora salió con la voz protagónica de Luis Manuel Pelayo como “Kalimán”, Luis de Alba como Solín, y como narrador, responsable de crear al menos la mitad de la atmósfera auditiva, el locutor y actor Marcos Ortíz”. (13)

La aceptación que tuvo el personaje, desde las primeras emisiones y hasta ahora, se debe a que “Kalimán” no es un superhéroe clásico, es decir dotado de superpoderes; sus poderes pueden alcanzarse con autodisciplina y voluntad, circunstancia que representa el permanente ideal humano de constante superación y esfuerzo.

A diferencia de los superhéroes de cómics, t.v. y películas, “Kalimán” no necesita utilizar algún tipo de disfraz para asumir la característica del superior es convencional.

Otro aspecto distintivo lo constituye la originalidad y universalidad de sus aventuras, circunstancia que lo convierte en un personaje fascinante y admirable, capaz de cautivar a escuchas de todas las edades, clases sociales, sin importar el sexo.

La estrategia planeada para los capítulos diarios desarrolla un alto punto de suspenso e intriga que queda siempre vigente, este elemento propició (sigue propiciando) que la adicción al personaje se mantenga con altos niveles de aceptación.

Él es un personaje omnisapiente, sus autores lo han dotado de conocimientos sobre ciencia y arte, conoce los secretos de la teología, aunque raras veces acude a ella.

Esas cualidades, unidas a su sabiduría, son la clave para derrotar siempre a sus enemigos, asimismo su poder mental le lleva a explorar recónditos secretos de la parapsicología, aptitud aprendida con monjes tibetanos.

Practica toda clase de deportes, domina las más difíciles habilidades corporales, supremo manejo en las artes marciales, posee facultades de yoga, hipnotismo, ventriloquia, conoce y domina el lenguaje de los animales.

Todo ello le hace representar al máximo el potencial de la mente humana y le convierte en un héroe que lucha por la justicia.

Con respecto a “Kalimán” puede aventurarse el supuesto de plantear una de sus premisas fundamentales: emplea como método de enseñanza la prédica de la no violencia.

Kalimán viaja siempre acompañado de un niño egipcio, descendiente de faraones llamado Solín, al que salvó en el episodio “Profanadores de tumbas”.

Solín, su pequeño amigo, provoca que el radioescucha se sienta identificado con él, por lo que puede intuirse que Solín no es otro que el mismo radioescucha, recibe de él enseñanzas y conocimientos de fenómenos paranormales, preparándolo para que pueda convertirse en su sucesor.

Solín asume el papel de alguien que está deseoso de aprender, y cuando “Kalimán” desea dejar una enseñanza al auditorio que escucha sus aventuras, se dirige a Solín.

Un gran logro de los creadores de la radionovela se encuentra en que Solín participa en los capítulos ayudando a “Kalimán”, con ello deja satisfecho el ego personal del oyente, pues el escucha se siente como parte de las soluciones, pues percibe que pase lo que pase el bien, encarnado por Kalimán, ha de triunfar, quizá al explorar aun más en este sentido puedan encontrarse más respuestas a la aceptación tenida en más de treinta y cinco años.

Otro aspecto interesante en torno al perfil de “Kalimán” se encuentra en que nunca consume cerveza, no fuma, sólo recurre a la violencia cuando es estrictamente necesario, característica enunciada desde la misma rúbrica de entrada:

“Caballero con los hombres,
galante con las mujeres,
tierno con los niños,
implacable con los malvados,
así es....
Kalimán, el hombre increíble”

El personaje de Kalimán se ha convertido, prácticamente desde su aparición en la radio, en un fenómeno mediático que ha llegado a diferentes estratos de la sociedad mexicana, sin distinción de edad, sexo u ocupación.

Su atractivo posiblemente se encuentre en la mezcla de aventuras, fantasía y realidad, combinados con la posesión de poderes maravillosos pero no increíbles, mismos que no poseemos en la vida cotidiana.

Encarna un ideal de la masculinidad, con una serie de consejos, influencias positivas y esperanzadoras a través de sus enseñanzas a Solín.

2.5 “LA REINA DE LOS GORILAS”.

Realizar el análisis de un personaje como Kalimán no ha sido sencillo, tomando en cuenta que en el Distrito Federal sólo una radioemisora realiza la retransmisión de la serie. Por otra parte, prácticamente, no existe trabajo de investigación con respecto a la radionovela.

Existen algunos ensayos que aportan algunos elementos sobre los que es posible basarse y tomarlos como referencia para poder avanzar en esta investigación: los aspectos que aquí se exponen han sido tomados de información obtenida de la página www.kalimán.com.mx, de la audición, grabación, transcripción y análisis de algunos episodios aleatorios de la serie.

Existen ensayos de Carlos Monsiváis ⁽¹⁴⁾ acerca de la cultura popular urbana, estos han resultado de gran interés para los propósitos de esta investigación.

Al realizar la tarea de transcripción, ha sido posible detectar la visión de conjunto del trabajo radiofónico, desde la hechura del guión, la musicalización, el trabajo de dirección artística y las actuaciones mismas.

Todo ello en conjunto proporciona al escucha atmósferas acústicas en donde el suspenso se hace presente a cada momento.

Al inicio de este apartado se hace mención del papel que corresponde el trabajo del guionista como narrador moderno y en los guiones de Víctor Fox (Héctor González) ésta intención se cumple cabalmente.

Se presenta aquí la transcripción en formato de guión radiofónico de un capítulo de la serie “*La reina de los gorilas*”, en el que pueden apreciarse algunas de las características ya descritas sobre el personaje de Kalimán. (Ver anexos)

2.6 “EL DERECHO DE NACER”.

La trama de “El derecho de nacer” parte y mantiene como núcleo básico social a la familia.

La relación familiar sugerida a través de este melodrama, señala una familia constituida de la que surge la protagonista que se ha visto afectada por una relación amorosa “*predestinada*” a estar llena de conflictos e infelicidad.

Un mensaje importante para la educación sentimental a través del melodrama se rescata de esta radionovela: mientras el amor sea considerado como una ilusión pasajera o un amor “puro” y “casto”, ello no representa problema alguno, el conflicto se desata cuando se transgrede la norma: hay relación sexual y pasión en la cual la protagonista resulta embarazada.

A partir de ahí se desarrolla la trama que da cuenta de la defensa de los valores y la moral proclamada por los sectores más tradicionales de la sociedad cubana de los años cincuenta, motivo por el cual la heroína está predestinada a sufrir, pagando incluso con la separación de su hijo, para “expiar su culpa”. (15)

De esta manera, la protagonista asume un doble papel; queda investida como heroína y al mismo tiempo se asume como portavoz de las sufridas radioyentes, en la medida de la proyección e identificación lograda con el auditorio.

Durante el desarrollo de “El derecho de nacer” la protagonista se conforma con sobrellevar su situación, sin interpretarla, ni dar a su conflicto una dimensión de rebeldía contra el orden o las injusticias imperantes.

Aunque esto no ocurre en la vida cotidiana, constituye uno de los pilares del melodrama radial y adquiere mayor trascendencia en la medida en que aporta una mayor verosimilitud entre la audiencia. El sufrimiento debe asumirse estoicamente, en silencio recluida en un convento, como decide hacerlo la protagonista.

Los radioyentes al identificarse con las tribulaciones y sufrimientos de la heroína y su historia son, de acuerdo con su propia interpretación, receptores de un la vida es así y ni modo, a golpes de suspenso y música dramática, el melodrama termina por imponer su visión de la vida.

El mensaje es claro: no hay quien pueda oponerse a la fuerza de un destino despiadado.

Visto así, el futuro y la realización de la protagonista está definido en el binomio hogar-maternidad, instituyéndose en el imaginario colectivo que el matrimonio como uno de los máximos logros a los que una mujer puede aspirar. Sin embargo, esto último no se logra en la radionovela, pues la heroína transgrede la norma, es abandona después de ser seducida y por tanto debe “pagar el precio de su pecado”.

En este melodrama aparece un personaje femenino que va a resultar providencial. Se trata de la figura de Mamá Dolores quien se va a hacer cargo del pequeño Albertico Limonta.

La función psicológica, social y cultural de Mamá Dolores es de amplia importancia en el desarrollo de la trama. Negra solterona, sufrida, abnegada, buena, toma para sí la función materna soportando en silencio, misma que compartirá a lo largo del melodrama con el sufrido auditorio sin queja alguna, los desvelos y tribulaciones que le impone su maternidad emergente.

Debe autoinmolarse con la intención de poner a salvo “al pobre inocente que ninguna culpa tiene del pecado de su madre”.

La intervención de Mamá Dolores, imprime a la radionovela la garantía de una continuidad en la acción dramática, circunstancia que la aleja de la monotonía.

Contrario al papel característico asumido por Elena Limonta está el que desempeña el galán. De entre muchas radionovelas, “El derecho de Nacer” no es la excepción, los protagonistas femeninos se caracterizan por ser tímidas, introvertidas y vacilantes en tanto que los galanes suelen ser todo lo contrario. Ellos se muestran extrovertidos, no hay la menor sombra de timidez, no hay indicios de inseguridad en sus acciones, además de ser arrojados y apasionados, de tal modo que lo impulsivo y lo emotivo es la pauta que guía sus actos.

Uno de los aspectos en los que descansa la trama de “El derecho de nacer”, reside en que a las mujeres les corresponde espontáneamente ser bondadosas, comprensivas, románticas y a los hombres les corresponde la maldad como estigma.

Si la mujer debe reprimirse para preservar “la pureza”, el hombre tiene derecho a todo y no debe privarse de nada, porque “para eso es hombre”.

Siguiendo esa lógica, esta situación dionisiaca del hombre viene a explicar porque un gran número de radionovelas adoptan este esquema; explicando a su vez, a nivel argumental, el porque el inicio de un lazo sentimental entre la protagonista y el galán trae consigo el fracaso y la desgracia e indudablemente “El derecho de nacer” no se aleja de ésta órbita. Existe una peculiaridad de la radionovela: quizá uno de sus mayores atractivos consista en su indefinición.

El melodrama tiene una extensión de más de 300 episodios, en él se revela una historia, la historia personal de Elena, Mamá Dolores y Albertico, fuera de ello no disponemos de mayor información y todos sus sufrimientos, emociones, sentimientos, odios y pasiones se sustentan sobre la base de un elemento del cual se nos permite conocer una rasgo formal: su voz.

Esta peculiaridad determina en gran parte su personalidad, su falta de corporeidad aparente, le permite tener atributos inmensos, tienen el don de la ubicuidad, pues a través de la sintonía de las radios están en los hogares en que se les sintonizaba e inducían a sufrimientos, consuelos, desconsuelos en la audiencia, sólo con el poder de su voz.

Dadas las características de la radio, estamos ante una voz sin rostro, que permite imaginar de mil maneras, circunstancia que no deja de acentuar el carisma de las voces y que para el caso de Elena y Mamá Dolores, principalmente, les permite irradiar maternidad.

2.7 LA EDUCACIÓN SENTIMENTAL A TRAVÉS DE “EL DERECHO DE NACER”. ⁽¹⁶⁾

Las sensaciones auditivas son invisibles y nos parecen remotas; sin embargo, nos confieren un determinado tipo de conocimiento y aprehensión de la realidad.

Este tipo de sensaciones podemos verlas, sentirlas más profundamente que las táctiles y no es descabellado afirmar que los sonidos poseen color, textura y profundidad, pues nos sugieren las cosas que no vemos, pudiendo causar en nosotros un impacto muy amplio.

De este modo los sonidos que hemos escuchado podemos reverlos en cualquier instante al azar de un conjuro, la repetición de una palabra o la concatenación de una serie de ruidos.

Las sensaciones auditivas tienen como características fundamentales el ser fugaces, inmateriales, invisibles, pero pueden sensibilizarnos de tal modo para reaparecer, materializándose su subjetividad sonora.

Este es el campo de acción de la radio, pues actúa de manera importante en nuestra percepción sonora tocando las fibras más sensibles de nuestras emociones y sentimientos.

En un género como la radionovela el objetivo primordial se orienta hacia el desarrollo de un drama en el que se apuesta más a explotar la sentimentalidad y la adicción melodramática del auditorio.

La gran mayoría de radionovelas mexicanas responden a este modelo, planteando la grandeza sentimental de “la gran familia mexicana”⁽¹⁷⁾.

Esta grandeza sentimental se ha sustentado en los medios electrónicos en la defensa de la familia y el apuntalamiento del machismo como un elemento que contribuye a mantener intacta la institución familiar.

El melodrama radiofónico se acompaña del robustecimiento, defensa y apuntalamiento de una cultura básicamente patriarcal que maneja como una de sus principales premisas que el destino de la mujer es el sometimiento, la obediencia y la subordinación: la transgresión de estas normas señala como castigo las peores penalidades y calamidades que pueda infringir la sociedad

patriarcal a las mujeres que osen enfrentar este poder y rebelarse a los designios divinos, que han dispuesto la diferencia entre hombre y mujer incluso en la disposición anatómica de ambos y que será incluso el punto para la asignación de roles sociales.

El mito de la virilidad masculina quizá sea uno de los puntos medulares del melodrama radiofónico y no sólo de éste, lo es también de la producción cinematográfica, y de la industria disquera, por lo menos durante un par de décadas.

No es casual encontrar en todo esto una gran cantidad de tragedias sentimentales que acompañan el desarrollo de este mito en donde las audiencias surgen, se acongojan de las penalidades tan grandes que a cada momento viven los personajes y las asumen, en cierta medida, como propias, pues ahí se reconocen a sí mismos, pues a través de ellas construyen un gran entramado de identificaciones.

El público cree que la vida misma es así y que así ya sido por siempre.

A golpes de suspenso y de impactos lanzados al corazón no a la razón.

El melodrama subsiste como una floreciente industria sin chimeneas, la industria del espectáculo y del desconsuelo no puede sobrevivir de otra manera que no sea explotar una y otra vez los dramas que mantienen en vilo a una parte importante de sus audiencias.

A través de la radionovela, varias generaciones de radioyentes han visto subastadas sus penalidades, haciendo se acepte la dicha que hay dentro de la desdicha, que desarrolle de manera virtual su instinto paternal o maternal, el gusto por el llanto, que siga enfrentándose a las razones de la razón, que el corazón ignora.

La radio, particularmente la radionovela, desarrolla este sentido de pertenencia a una inmensa comunidad (¿tribu?) sentimental con aspectos que ligan a sus públicos tan heterogéneos, homogeneizando sus preferencias; pertenencia y homogeneización auspiciada por jabones, analgésicos, shampoos, planteando una consigna de unidad nacional en la que se concurre a estar atentos a las tribulaciones diarias de los héroes y las heroínas captados y adecuados a la propia intimidad de manera muy distinta, de acuerdo con las adaptaciones que cada sujeto realiza de todas las historias que se le presentan.

El público sufre, vive, llora, odia, siempre con el patrocinio de Colgate, Palmolive, Nescafé, Sal de Uvas Picot, Nestlé, Vanart. El auditorio se reagrupa, formando una tribalización romántica, emocional, comunidad que comparte el cuadrante radiofónico con las mismas sintonías y en los mismos horarios.

Comunidades, tribus, ansiosas de reanudar su reagrupación en espera de dar cuenta de los desenlaces, cortados por la tiranía del qué sucederá después; la impaciencia por no perder detalles de los sufrimientos ajenos que aquejan al pobre y sufrido héroe en su batalla por lograr el amor de la mujer que algún día le

corresponderá para que vivan felices por siempre jamás, como en los cuentos de hadas.

Un público siempre dispuesto a recibir su dosis de chantaje sentimental y de soborno afectivo, convencido de que ni antes ni después la vida dejará de mostrar sorpresas, felices coincidencias que tienen lugar justo en el momento en que deben ocurrir para recibir la recompensa del amor largamente anhelado y esperado.

Pero que no se diga, por ningún motivo, que esta búsqueda es sencilla, el camino que habrá de transitarse para su obtención está sembrado de lágrimas, es el precio que debe pagarse y como las lágrimas redimen y proporcionan todo lo necesario para hacer feliz el hogar, no importa si para ello deba transitarse por la más cruel de las incertidumbres, la vereda incierta de los sueños y la negativa a despojarse del ayer. (18)

CITAS CAPÍTULO 2. ****

- 1.- FORSTER, E.M. Aspectos de la novela. Ed. Debate. Madrid 2000. pp.32.
- 2.- ANÓNIMO. Las mil y una noches. Ed. Aguilar. México, 1989. Estas frases se repiten una gran cantidad de veces a lo largo de los tres tomos y marcan una pausa en la narración de las historias, como característica fundamental lo hacen cuando la historia adquiere situaciones relevantes en el manejo del suspenso y permiten al mismo tiempo dar un descanso auditivo a Schariar después de un rato prolongado de estar escuchando la narración.
- 3.- Ibíd. pp. 124.
- 4.- Es importante destacar que otro de los grandes atractivos de la radionovela se ubica en el desarrollo de un voyeurismo auditivo, como elemento que permite la intromisión en problemáticas y conflictos que guardan cierta similitud con la vida de los escuchas, no es raro que muchos aficionados al radiodrama consideraran la viabilidad de extraer consejos de las radionovelas para aplicarlas a su vida personal o a la solución de sus problemáticas.
- 5.- LEÑERO, Vicente. “El derecho de llorar”, en Talacha periodística. Ed. Grijalbo. México, 1984. pp. 58.
- 6.- ARISTÓTELES. Poética. Ed. Espasa-Calpe. México, 1982. pp. 46.
- 7.- www.kalimán.com.mx
- 8.- www.kalimán.com.mx/kal_2quienes.html
- 9.- Idem.
- 10.- www.kalimán.com.mx/kal_3radio.html
- 11.- Está el caso de radionovelas que alcanzaron a batir los ratings de emisoras como la XEW y que a nivel latinoamérica lograron la hazaña de acumular miles de horas de transmisión, tomando en cuenta que la gran cantidad de melodramas eran sólo éxitos locales.
- 12.- www.kalimán.com.mx/kal_1intro.html
- 13.- GÜEMES, César. “La creíble y vera historia de Kalimán, el hombre increíble”, en La Jornada. Lunes 8 de enero del 2001. pp. 2a
- 14.- MONSIVAÍS, Carlos. Amor perdido. Ed. Era. México, 1987. pp. 89.
- 15.- MONSIVAÍS, Carlos. Días de guardar. Ed. Era. México, 1988. pp. 342.
- 16.- Durante su transmisión “El derecho de nacer” provocó uno de los primeros fenómenos mediáticos observados en latinoamérica, pues en los países en donde se transmitía la emisión era esperada por el auditorio para enterarse de las penalidades por las que atravesaba Elena o los sufrimientos de Mamá Dolores: las actividades quedaban semiparalizadas al extremo de que los cines debían suspender sus funciones y reanudarlas

una vez que había concluido el episodio; algo similar a lo que en la actualidad sucede con las copas mundiales o locales de fútbol.

- 17.- Slogan empleado por algunos radiodifusores que transmitían radionovelas, entre ellas Radio Centro, incluso durante muchos años esta emisora se autodenominó “la estación de la gran familia mexicana”
- 18.- MONSIVÁIS, Carlos. “De cultura popular y urbana, industria cultural, cultura de masas y al fondo hay lugar”, en Nexos. No. 1. Enero 1978. pp. 5-6

CAPÍTULO 3. ASPECTOS LITERARIOS DE LA RADIONOVELA.

La fuerza fundamental de la radio está en la palabra hablada. El poder de la palabra hablada persiste desde tiempos inmemorables, ⁽¹⁾ no resulta aventurado afirmar que la tradición oral es una de las actividades más practicadas por la humanidad, de ello hay múltiples constancias, una de las más legendarias ha quedado asentada en las narraciones de “Las mil y una noches”. ⁽²⁾

Desde el surgimiento mismo de la radio, ésta práctica milenaria ha sido retomada en lo que hoy conocemos como géneros radiofónicos.

Quizá por ello Bertolt Brecht en su “Teoría de la radio” afirmara:

“Por lo que a la radio respecta, tuve enseguida la terrible impresión de que era un aparato incalculablemente viejo, que quedó relegado en el olvido por el Diluvio Universal. ⁽³⁾

Pero la palabra misma como instrumento de la tradición oral ha resultado fortalecida con la introducción de sonidos, silencios y música. Hoy en día, no sería posible pensar en la radio sin esos elementos fundamentales para el quehacer radiofónico. ⁽⁴⁾

De entre los géneros radiofónicos, quizá el que más éxito ha tenido es el melodrama, debido a que incorpora varios elementos, además del manejo de la música, sonidos y palabra hablada.

La radionovela adopta características propias del cuento de hadas, de la fábula y de la comedia griega; a través de la conjugación y adaptación de los elementos que retoma y construye es como la radionovela establece sus propias reglas dramáticas, gradúa la progresión de los sentimientos, fija sus criterios para el manejo de los elementos como la sorpresa y el suspenso y da a situaciones irreales e incluso fantásticas un aire de verosimilitud. ⁽⁵⁾

3.1 RADIONOVELA Y CUENTO DE HADAS.

Una característica fundamental del cuento de hadas, destaca que la menor desdicha a la que se enfrenta el hombre, es considerada como una tragedia enorme, que lo hace sentirse como blanco del destino. Los cuentos de hadas son el reino de la ficción pura.

En una gran mayoría de cuentos de hadas las mujeres presentadas se describen como portadoras de una gran hermosura, se las presenta como las más hermosas del mundo y que su belleza eclipsa incluso al mismo sol. (6)

Su origen es ario, persa y griego. En sus orígenes los israelitas aceptaron el cuento de hadas como un paliativo, un refugio para sus desventuras. (7)

Una probable fuente de inspiración de los cuentos de hadas, pudiera estar en “Las mil y una noches”, pues estas historias están hechas de retazos nocturnos; la persistencia de esa medida nocturna es un fenómeno muy natural en “Las mil y una noches”, su mérito estriba en haber dado a esas noches un interés excepcional, muy dramático, al suspender el alfanje de la aurora sobre el cuello de Schahrasad y sugerir la idea de que cualquiera de esas noches pudiera ser la última de la narradora.

Esa forma narrativa se corresponde con la ilación radionovelesca del “continuará” o el “no se pierda el siguiente capítulo” como remate a un momento de alta tensión dramática o de suspenso.

Esa angustia temporal que en Schahrasad se expresa es la de todas las noches, que sobrecoge al hombre desvelado, pues sabe que la noche siempre deja cadáveres que enterrar a la aurora. Correlativamente a los aspectos de la radionovela, el punto central se ubica en el poder mantener la atención del radioyente. Las hadas buenas de esa adaptación hebrea son ángeles y las malas, demonios. Por medio de estas narraciones se recoge todo lo maravilloso-ideal, como creación de la imaginación humana en un anhelo de rectificar y ennoblecer la realidad, edificando sobre el mundo sensible otros mundos más grandes, bellos y fantásticos.

La fantasía de los cuentos de hadas está rodeada de un mundo sobrenatural habitado por hadas - en “Las mil y una noches” son genios o alefrites femeninos-, providenciales y salvadores.

En la apropiación que hace la radionovela de los elementos propios de los cuentos de hadas persiste la posibilidad de que el escucha pueda refugiarse de las vicisitudes de la vida cotidiana.

La radionovela no es un cuento de hadas en el sentido estricto del término. Si en el cuento de hadas existen fuerzas sobrenaturales que guían y ayudan al personaje o héroe en el logro de sus objetivos, al cumplimiento de sus propósitos o en alcanzar un final feliz, para el melodrama es preciso sugerir que existe una fuerza superior al hombre y que esa fuerza está representada por el destino. La radionovela, al igual que el cuento de hadas, plantea la existencia de una visión del mundo en donde la maldad no prospera y el bien siempre sale triunfante para conducir a la felicidad como el mejor de los caminos por donde se debe seguir. (8)

En el cuento de hadas las situaciones que se plantean a través de su trama provocan asociaciones conscientes e inconscientes en la mente de quien las escucha, vinculándolas en torno a sus preocupaciones personales.

En la radionovela ocurre algo similar: los asuntos que en ella se abordan, ligados a la gran variedad de lugares comunes, ocasionan que el radioescucha se mantenga atento a cómo se abordan los problemas de la vida y qué tipo de soluciones se plantean. Tanto en los cuentos de hadas, como en las radionovelas se plantean modelos de conducta sobre lo que se debe hacer: esto es, mediante palabras, actos o sucesos se narran historias en las que los protagonistas son seres humanos con peripecias inherentes a su propia vida, los modelos de conducta no se señalan explícitamente, sino que se dejan entrever a lo largo de toda la historia en la cual se pretende personificar la experiencia acumulada por la sociedad con la intención de transmitirla a las futuras generaciones. ⁽⁹⁾

Para el cuento de hadas, como para la radionovela sus tramas son y serán siempre temas humanos universales a los que se plantean soluciones deseables. Muchos de los aspectos que se presentan son, con harta frecuencia, insólitos e improbables, pero son expuestos siempre como sucesos normales que pueden ocurrirle a cualquiera.

Otra de las cuestiones que siempre están presentes ambos es la lucha del bien contra el mal, lucha en la que el mal, invariablemente, resulta derrotado; pero no solo eso, además ofrece la satisfacción, a sus respectivos escuchas, de un sentido de justicia que manifiesta en la cual solo son destruidos o castigados aquellos que han hecho algo malo o que han transgredido alguna prohibición.

En el cuento de hadas como en la radionovela, lo natural y lo extraordinario se confunden de tal modo que ambos terminan por parecernos naturales y que incluso toman antecedente directo de “El antiguo Testamento” y “Las mil y una noches”: la facilidad con que nos hacen aceptar lo inverosímil y encontrarlo como algo de lo más natural, como si al entrar en ese mundo de fantasía y la imaginación se nos emplazara ante un mundo muy seductor y excitante que de inmediato comienza a surtir efecto.

El punto de partida en los cuentos de hadas suele ser siempre sencillo, corriente y natural, pero las cosas cambian casi de inmediato; igual que los personajes y de pronto nos encontramos envueltos en la trama, sin que sepamos que ha ocurrido.

Poco importa al respecto que la historia tome un giro fantástico y hasta inverosímil; tanto el lector como el radioescucha se rinden ante el tono de verdad usado por el narrador o los actores quienes siempre le hablan en primera persona, como un lenguaje cercano, coloquial.

Sirve de mucho a este fin que las voces de los protagonistas sean lo más apegados a la realidad y ¿porqué no?, hasta vulgares, pues a todos pueden ocurrirnos cosas extraordinarias y precisamente este tipo de cosas les ocurre a hombres no extraordinarios. La vida normal de un hombre real o de un personaje de cuentos de hadas o de radionovela, puede cambiar de pronto por un encuentro fortuito, por la mirada de una mujer o de un hombre, por un pensamiento extraño, que de pronto sobresalta y que no es más que la descarga psíquica de un antiguo complejo de aspiraciones reprimidas, de nostalgias o de anhelos dormidos.

Una palabra casual, un pensamiento inoportuno, un sueño pueden remover en nosotros estados psíquicos latentes y poner instantáneamente en juego complejos atávicos o infantiles, que nos hacen convertirnos en otra persona y nos muestran, en clara evidencia, nuestro verdadero ser.

Algunos de estos aspectos pueden encontrarse en un espíritu aventurero reflejado en el anhelo de recorrer tierras y mares desconocidos, ⁽¹⁰⁾ o el hombre apático que de pronto tiene la necesidad de sentir afecto y amor, ⁽¹¹⁾ el sensible y tierno de una blandura decadente que tiene reacciones súbitas en que se manifiesta el fondo bárbaro, primitivo y violento que puede sentir de pronto ternuras y congojas de contrición que lo transforman radicalmente.

Este es el proceso a través del cual los hombres prosaicos del cuento de hadas y de la radionovela, se convierten, no de la noche a la mañana, en héroes románticos.

Un fenómeno característico del cuento de hadas y de la radionovela permite inferir, siempre desde un punto racional, la sospecha de lo falso, no acabando de convencer, pues resulta increíble cómo pueden soportarse tantas desdichas y como pueden ocurrir casualidades afortunadas justo en el momento que se necesita que ocurran, pero desde una perspectiva emocional, la fantasía y ensoñaciones expuestas nos producen el efecto de estar ante un espejismo, que se desvanece ante el peso de la vida real, cotidiana. ⁽¹²⁾

No son más que nuestros sueños anclados a nuestra necesidad de fantasear. ⁽¹³⁾

3.2 RADIONOVELA Y FÁBULA.

“Ya en Hesíodo se utiliza ocasionalmente el apólogo de animales, para representar con más viveza la vida y la actividad humanas; así, en la fábula de “El cernícalo y el ruiseñor, señala el poeta la brutalidad del despotismo, no ciertamente si poner de relieve la diferencia entre la vida de los hombres y la de las bestias, ya que aquella debe ser regulada por la costumbre y el derecho”. ⁽¹⁴⁾

Parece que la fábula se libró desde tiempos muy antiguos de la forma métrica y que el primer autor de fábulas en prosa que se menciona es Esopo. De acuerdo con Herodoto, Esopo fue esclavo de Ladmon de Samos, hacia la mitad del siglo VI. La descripción que se hace de Esopo es la de un personaje feo y contrahecho, pero discreto y ocurrente, a él se le atribuyen fábulas que tuvieron rápida circulación, por estar impregnadas del espíritu del pueblo.

Se afirma que Sócrates se entretenía, en su prisión, haciendo versos con ellas. La versión más antigua de fábulas de Esopo data del siglo IV a. C. y se atribuye a Demetrio Faléreo.

Existen convergencias entre la fábula, el cuento de hadas y la radionovela, y éste es un importante punto de interés: ni el lector, ni el radioescucha se cansan de leer o escuchar las mismas historias, en las que se reproducen situaciones en veces patéticas, la alegría de los amantes que vuelven a unirse después de estar separados o de ponderar los atributos de la belleza de una mujer con las hipérbolos de siempre: los ojos como lunas o soles, las mejillas como rosas o anémonas, los labios como corales; esto es, los mismos términos con los que Salomón en “El cantar de los cantares”, subraya la belleza de Sulamita. ⁽¹⁵⁾

Las similitudes de la fábula con la radionovela son innumerables, a través de las producciones de argumentos radionovelados surgen gran cantidad de ejemplos en donde el mensaje moralista prevalece reiterándose una y otra vez.

Aunque los mensajes moralistas de los que hace uso la radionovela se reiteran constantemente de una radionovela a otra, éstos no pierden su atractivo debido a que el público escucha podría obtener alguna enseñanza que reforzara sus marcos de referencia ; estos mensajes moralistas no se explicitan como sucede en las fábulas, pero aparecen diseminados y reiterados como una forma de educación de los sentimientos.

Incluso llama la atención que a pesar de que muchos melodramas se retransmitían, el público seguía solicitando su repetición. Lo que el auditorio consideraba un ejemplo del bien, la verdad y la bondad era caracterizado de manera específica por determinados personajes, los cuales eran portadores de valores morales bien señalados y que el auditorio incorporaba a su vida cotidiana.

3.3 RADIONOVELA, TRAGEDIA Y COMEDIA GRIEGA.

Orígenes de la tragedia y la comedia griega.

De “La Iliada” y “La Odisea”, se desdobló la tragedia griega. Los griegos poseen una fina sensibilidad a la que unen una rica y halada fantasía. Han creado héroes, dioses y monstruos, pero también han sentado los cimientos de la comedia y la tragedia humana y divina. Gran parte de lo maravilloso en la literatura parece ser creación suya y la infancia de la humanidad, con sus sueños, recuerdos e intuiciones parece plasmada en los poemas, epopeyas, mitología, comedias y tragedias.

La tragedia griega nació del ditirambo, canto del culto de Dionisios, en que se daban a conocer los casos de la vida del dios, su nacimiento maravilloso, su crianza entre las ninfas, sus peregrinaciones, persecuciones y victoria final sobre sus enemigos.

Los coreutas campestres se vestían para ello con pieles de macho cabrío, al modo que imaginaban a los sátiros del séquito del dios. Por ello se le llamó “tragoi”, machos cabríos y de estos recibió aquel canto su nombre. Al paso del tiempo el ditirambo adquirió, con la inserción de asuntos heroicos, un contenido más variado, convirtiéndose así en balada heroica.

El lugar de la representación era el teatro, primitivamente de madera, apoyado en la falda de una colina, en el recinto de Dionisios. Hasta el principio del siglo IV no fue sustituido por una edificación de piedra.

El número de coreutas trágicos inicialmente era de doce, posteriormente, desde Sófocles, ascendió a 15; el de los actores llegó a tres, pudiendo cada uno de ellos representar varios papeles.

La tragedia, como género literario, nace de la unión de los elementos líricos y épicos; porque lo mismo las partes narrativas que el diálogo habían sido ya modelados en la epopeya. Y como la tragedia tomaba sus asuntos generalmente de la leyenda heroica considerada como historia, se le puede llamar, representación de un destino heroico. Pero este nuevo género poético fue además, portador de un nuevo espíritu.

Ya la epopeya homérica, aborda el problema de la relación entre culpa y destino de la vida humana y la meditación sobre este tema se intensificó fuertemente con el movimiento religioso del siglo VI, suscitando la elegía entre los griegos que se reproduce agitando constantemente el corazón humano.

Este problema constituye el aspecto central de la tragedia griega; sin embargo, hay que notar que en la idea del destino no deben comprenderse solamente las circunstancias externas de la existencia humana, sino ante todo el nativo carácter del héroe. Se atribuye a Epicarmo la creación de la poesía cómica, en contraposición con Homero a quien se le adjudica el origen de la poesía trágica.

3.3.1 La tragedia ática.

ESQUILO (525-456). Nacido en Eleusis, se le considera propiamente el creador de la tragedia griega. ⁽¹⁷⁾

Con la añadidura de un segundo actor y, posteriormente, el tercero, hizo posible el verdadero diálogo, trayendo como consecuencia que paulatinamente se redujeran las intervenciones del coro. También se le atribuye la introducción del prólogo, antes de la intervención del coro. Las temáticas en las que se inspira Esquilo son tomadas de la epopeya, particularmente de la narrativa homérica.

Todas las tragedias de Esquilo están infundidas de aspectos religiosos; muestra de ello es su visión orientada a la fe en la justicia divina; para él, el hombre pecador y doliente ha sido encajado en el proceso del universo, no solo de manera mecánica, sino orgánicamente.

El espíritu del mal, según la lógica de Esquilo, no invade a cualquier persona, sino aquella que es susceptible a ello. Y como cada maldad engendra otras maldades, esta disposición es heredada en varias generaciones.

Los personajes llevados a escena poseen un carácter típico; son héroes en todo el sentido de la palabra y rebasan ampliamente la frágil condición humana.

SÓFOCLES (496-306). El desarrollo de sus tragedias no rehúsa el manejo de la inverosimilitud, con tal de conseguir un efecto dramático escénico más fuerte. ⁽¹⁸⁾

Introduce en sus obras un tercer actor, con el propósito de dar mayor movimiento a la técnica dramática, así como mayores posibilidades de amplitud y viveza a los diálogos, los integrantes del coro en sus tragedias aumentan de doce a quince. A diferencia de Esquilo, abandona el desarrollo de trilogías para centrarse en dramas únicos. Una de sus mayores aportaciones a la tragedia griega consiste en el manejo del desarrollo de la acción y en la depurada caracterización individual de los personajes centrales, que muchas veces pone más de relieve por el contraste. En este sentido sus personajes no poseen el perfil de las figuras de Esquilo, aunque no pone en duda su talante heroico. Sófocles crea el prototipo de doncella heroica.

Sus tramas subrayan las crueldades y las injusticias de la vida y las reconoce como tales, no avala la justicia del poder divino, aunque apoya la sublimidad y el poder que los dioses ejercen sobre los hombres y la nulidad e impotencia humanas ante este poder.

En sus obras señala que la rebelión contra el destino es insensata, pues los dados de este siempre caen bien, aunque sus designios sean incomprensibles y parezcan inmorales a los mortales, porque, señala, que nada malo hay en lo que los dioses disponen. Sófocles fue, durante sesenta años, el autor favorito de la escena ateniense.

EURÍPIDES.(480.406) Sus tragedias abordan todos los problemas que agitaban a la sociedad de su época, en el orden religioso, político y social. ⁽¹⁹⁾

Señala la esencia y eficacia operativa de la divinidad, la relación del hombre con ella; la mejor forma del estado; la constitución de la esclavitud, pobreza y riqueza; la aspiración de las mujeres a la cultura; la educación espiritual y corporal de la juventud. Todas estas temáticas forman parte de sus argumentos, aunque no queda clara cual es su posición con respecto a estos temas.

En el planteamiento de sus tragedias, el coro comienza a perder importancia y en su lugar introduce pasajes lírico-musicales.

En la conducción de la acción se muestra aficionado a las complicaciones dramáticas y a la intriga. Su afán realista le conduce a introducir niños en la escena. Fue él quien introdujo en escena la figura de la mujer con todas sus cualidades y crea una serie de figuras femeninas como Medea y Fedra, Alceste e Ifigenia, las cuales desde entonces pertenecen a la literatura universal.

3.3.2 LA COMEDIA.

La comedia recibe su nombre de Comos, la regocijada procesión de máscaras, que en las fiestas dionisiacas recorría las calles embromando a los transeúntes. En ella, la imagen del dios se llevaba en un carro naval, de donde se deriva la palabra carnaval. Estas burlas populares encontraron, por primera vez, forma artística en las colonias dóricas de Sicilia y el primer comediógrafo fue Epicarmo de Crasto. Sus comedias muestran en rasgo erístico, cuando “*Mar y Tierra*” discuten cuál de los dos ofrece al hombre más placeres. En las obras de Epicarmo el coro parece quedar en segundo plano, en tanto el diálogo se desarrolla en trímetros yámbicos y tetrámetros trocaicos, enriquecido con sentencias.

En su forma externa la comedia ática antigua se distingue por su carácter cómico-grotesco, que se manifiesta tanto en los disfraces de los actores, como en la composición del coro, formado muchas veces por seres fantásticos. Lo especial del contenido de la comedia es la sátira de actualidad, que se dirige unas veces contra individuos determinados y otras contra tendencias generales, principalmente políticas, sin excluir las religiosas, filosóficas y literarias.

El representante más destacado de la comedia antigua es Aristófanes, ⁽²⁰⁾ en su producción se señalan claramente tres períodos distintos: la comedia política; la comedia romántica y literaria y la transformación de la comedia en espectáculo de mero regocijo y entretenimiento en las obras de la vejez.

En “*Lisistrata*” (411 a. C.) las mujeres obligan a los hombres a concluir la paz, negándose a toda relación matrimonial. Lo cómico del diálogo está esencialmente realizado por el habla dórica de la espartana Lámpito y del heraldo y embajador del mismo pueblo.

En “La asamblea de las mujeres”, las mujeres disfrazadas de hombres, aprueban la propuesta de Praxágoras de que los asuntos del Estado pasen a sus manos, ya que los hombres no se dan arte para desempeñarlos, se parodian además los ideales de comunidad de bienes y mujeres que aparecen en el libro quinto de la República de Platón.

Otra comedia conservada es “La riqueza”, en esta trama la curación del ciego Dios del dinero, realizada por la incubación, en el templo de Esculapio, produce en el mundo una completa transformación: los buenos son colmados de bienes y los malos caen irremediabilmente en la miseria. ⁽²¹⁾ Con la caída de la ciudad de Atenas muere la antigua comedia ática. La comedia media florece hacia los dos primeros tercios del siglo IV, omite el coro y la sátira política, sus temáticas giran en torno a parodias míticas. Como representantes principales de la comedia se ha considerado a escritores como Antífanos y Anaxándrides. Puede afirmarse que la antigua comedia ática vivió y murió con la independencia política de Atenas.

Con el desinterés generalizado por las temáticas que abordaban la vida pública, la comedia se contrae al recinto casero y se convierte de sátira política a mero espectáculo de entretenimiento.

La nueva comedia ática es el antecedente de la comedia moderna, tal cual la trabajaron Shakespeare y Molière. Por su forma y temáticas abordadas se enlaza más con la tragedia de Eurípides. Es importante destacar que Eurípides había investido a sus protagonistas con las características de héroes de su tiempo, abordó en diversas ocasiones el tema erótico, creó tragedias en donde la esencia dramática se centraba en la intriga, tratando también temáticas como la seducción, introdujo el prólogo monológico, en tanto que reducía el papel del coro para hacer a sus dramatizaciones más independientes de la acción.

La evolución que surge en la nueva comedia ática plantea la acción en torno a una intriga, en la que se utiliza como recurso el tema erótico: los personajes, hombres comunes, de la vida ordinaria, y como escenario, la calle. Asimismo en su desarrollo incorpora una serie de figuras típicas que se reproducen de manera constante: el parásito, la seductora, el padre severo, el padre bondadoso, el hijo atolondrado, el huésped engañoso, el esclavo ladino, el criado fiel, el soldado fanfarrón, entre otras muchas figuras.

Sobre estas figuras rutinarias, estereotipadas, se levantan determinados tipos característicos como el avaro, el supersticioso, el atormentador de sí mismo y otros estereotipos más. ⁽²²⁾

De este modo, puede distinguirse la comedia de situaciones, la de carácter y la de tipo sentimental. Una característica típica de esta nueva comedia ática es la de presentar, invariablemente, un final feliz, a través del cual todo se resuelve de manera satisfactoria. ⁽²³⁾

Muestra éste género un mundo pequeño y estrecho, la representación descansa en un arte dramático que aspira a ser cada vez más realista, el lenguaje se prepara como el de una conversación ordinaria.

3.4 NEXOS ENTRE RADIONOVELA, COMEDIA Y TRAGEDIA GRIEGA.

Por lo que respecta a la comedia griega, puede asegurarse que es de ahí donde la radionovela obtiene la materia prima para orientar y llevar adelante las reglas propias de cómo ha de desarrollarse y dirigirse el melodrama radiofónico.

En distintas ocasiones se ha afirmado que los antecedentes directos de la radionovela se encuentran en el folletín por entregas del siglo XIX; esto es una explicación simplista que viene a restar importancia a la influencia y desarrollo logrado la tradición oral durante milenios.

Tanto la radionovela como el folletín por entregas corresponden a desarrollos mediáticos, distintos en los que cada uno de ellos es poseedor de atributos y características bien definidas. La radionovela está más asociada a la narrativa oral, pues hace uso de la palabra hablada, música, sonidos y silencios para estimular, influenciar y sugerir a su auditorio, mientras que el folletín estaba centrado en el uso de la palabra escrita para ejercer su influjo en sus lectores. ⁽²⁴⁾

Los grandes temas humanos como la libertad, el amor, la guerra, la injusticia y la muerte son, entre otros, los temas y lugares comunes abordados por el melodrama como la punta de una gran pirámide y lo son, dada la complicitad de los sentimientos humanos; pues a través de ellos es posible obtener infinidad de argumentos en donde pueden establecerse una gran variedad de combinaciones entre los arquetipos más comunes que permitan un tratamiento argumental más amplio que no se oriente únicamente a lo melodramático.

En la comedia puede precisarse que el hecho fundamental descansa en dirigir mensajes a la emocionalidad humana, mensajes que el inconsciente del sujeto adopta muy a pesar de que un análisis racional pueda considerar como inverosímiles. Aristóteles en su "Poética", señalaba que la comedia griega abordaba temas eminentemente humanos en los que se apelaba a las emociones y los sentimientos de quienes las presenciaban y ello les proporcionaba credibilidad y verosimilitud. ⁽²⁵⁾

Para un género como la radionovela esa es la piedra angular de sus tramas, mismas que son presentadas como hechos o historias de vida en las cuales cada una de las personas que las escuchan pueden ubicarse y apropiársela. (26)

Por otro lado, está un complejo sistema de identificaciones, no sólo con las historias presentadas, sino también con los roles que protagonizan los actores y con lo que representan a nivel simbólico. Este sistema de roles viene a reforzar la certidumbre del radioescucha de que las historias que se presentan en el melodrama pueden ser ciertas o que son parte de la vida misma.

3.5 LA ACTUACIÓN EN RADIO.

A todo esto hay que agregar un hecho que se presenta en el cuento de hadas, en la fábula y en la comedia griega y que es común para ellos. Esto es, reviste gran importancia la forma en que las historias se cuentan o actúen.

El imprimir mayor o menor emotividad a una narración es una situación que motivará aumentar el poder de sugestión disponible en una radiohistoria.

La radiodramatización no puede ser ajena a la serie de elementos que le proporcionan los géneros literarios antes citados.

Aún más, la actuación por radio posee características tan especiales que ningún otro medio de comunicación puede desarrollar.

Y esto es así, porque en radio la palabra es sinónima de emoción y más aún en la radionovela, género que ha cifrado su éxito, durante décadas, en el manejo de las emociones, o dicho de otra manera, se convirtió en parte de la próspera industria de las emociones.

3.5.1 LOS NARRADORES COMO SHEHEREZADA.

Sheherezada, Ulises o Penélope trabajan en el tapiz de las palabras que cobran vida y nos atrapan, pues sentimos que algo nuestro va ahí. Los narradores modernos, esto es, los radioactores precisan desarrollar un estilo de narración y actuación distinto al empleado en el cine, el teatro y la televisión, pues en las estructuras narrativas el auditorio puede ser testigo de la expresión corporal y la gesticulación como medios para atraer la atención. En tanto el radioactor se encuentra en aparente desventaja en ese sentido.

Mario Vargas Llosa, en “La tía Julia y el escribidor”, hace alusión a éste fenómeno sugestivo desarrollado por la radionovela, en el cual los escuchas son capaces de construir ensoñaciones e imaginar de una determinada manera a los actores, plantea también, con sarcasmo la gran desilusión que tendrían si los hubieran podido conocer personalmente. (27)

El estilo y las formas de actuación en la radio necesitan de un trabajo conjunto para animar las emociones del auditorio. Es un trabajo en el que se va perfilando desde la misma elaboración del guión: el guionista es quien concibe el relato y lo traduce a palabras, inflexiones e indicaciones técnicas. Entre las indicaciones técnicas de las que se vale el guionista, se encuentran las acotaciones.

3.5.2 LAS ACOTACIONES.

Las acotaciones son indicaciones que se insertan en el cuerpo del guión radiodramatizado, para señalar el estado emocional que debe reflejar el actor al dar lectura al melodrama o radioteatro. Este trabajo reviste singular importancia, pues la aceptación de una pieza radiodramatizada no solo descansa en el qué se dice, sino también en el cómo se diga.

La fuerza de la entonación puede propiciar que el radioescucha pueda activar sus imágenes mentales y así le sea más fácil compenetrarse en la trama que se le presenta. El apelar a la afectividad del escucha reditúa en gran manera sin importar el tipo de mensaje que se desee lanzar a través del melodrama. (28)

En las acotaciones van definidas conductas, emociones y estados afectivos que determinarán o permitirán establecer guías para la radioactuación.

3.6 LOS LUGARES COMUNES.

Otro factor que interviene en las radionovelas, y no menos importante, está en el uso y manejo de los lugares comunes muy semejante a como sucede en la vida cotidiana. (29)

Por lugares comunes se entiende aquí la serie de situaciones, circunstancias, sentimientos, emociones, actitudes y acciones que rodean al o los personajes de una trama y que determinan el contexto en el que ha de desenvolverse, los cuales se repiten de manera reiterada y mantienen semejanzas con respecto a narraciones y tramas diferentes, a pesar de que provengan de culturas diferentes. En la literatura y en la radionovela existen infinidad de lugares comunes que permiten el desenvolvimiento de una rama, siempre hacia delante.

Entre algunos de los lugares comunes se encuentran el amor, el odio, los celos, el matrimonio, la muerte, la traición, el amor a la vida, la necesidad de ser amado y el engaño, entre otros de una interminable lista. Dentro de este trabajo es necesario señalar algunos lugares comunes que han sido expuestos en la literatura desde tiempo inmemorable y que subsisten debido a que guardan gran similitud con el vivir humano.

Estos lugares comunes son los que se denominan como “El complejo de Cenicienta”, “El Complejo de Jonás” y “El complejo de Caín”, mismos que se analizarán más adelante. (ver págs. 96-100)

Los citados complejos corresponden a lugares comunes más recurrentes en la literatura y en la radionovela, estos han sido usados para producir una gran cantidad de variantes, tomando como fondo las narraciones de “La Cenicienta” y las historias bíblicas del “Génesis” y “Jonás”.

Los esquemas narrativos y lugares comunes que a continuación se presentan han sido empleados de distintas maneras en diferentes obras literarias, con ligeras variantes y en la radionovela son incorporadas exitosamente en la elaboración de argumentos melodramáticos.

3.7 EL COMPLEJO DE CENICIENTA.

“Cenicienta” es el cuento de hadas más conocido y, probablemente, el preferido de todo el mundo. Es un relato antiguo, pues cuando se escribió por primera vez en China en el siglo IX a. C., tenía ya una historia muy larga... “Cenicienta” es un relato sobre las esperanzas y las angustias presentes de la rivalidad fraterna y sobre el triunfo de la heroína rebajada por las dos hermanastras que abusan de ella.

Mucho antes de que Perrault diera a “Cenicienta” la forma bajo la que actualmente se ha hecho famosa, el tener que vivir entre las cenizas significaba la inferioridad respecto a los propios hermanos, “sea cual fuere su sexo”. (30)

Con las modificaciones necesarias para llevar adelante la trama del complejo de “Cenicienta”, en la radionovela han surgido distintas versiones que presentan a la heroína en la más absoluta de las pobreza y que por azares del destino ésta emprende una fuerte lucha contra de su condición miserable y logra abrirse paso de entre la miseria de la que vive rodeada, venciendo todas las peripecias y adversidades que le ha deparado la vida y logra alzarse victoriosa y triunfal en el amor, al poder conquistar a su príncipe azul que el sino le ha puesto en el camino; en el dinero, luego de ser capaz de superar todos los obstáculos que le imponía su situación miserable; en la vida porque al superar el reto impuesto no hizo a un lado todas las vicisitudes a las que debía enfrentarse por fuerza.

En suma, para cualquiera que pudiera enfrentarse a este tipo de radionovelas con un argumento que gira en torno al complejo de Cenicienta, está claro que se pretende estimular la confianza de que incluso el más humilde puede triunfar en la vida, pero la trama también le ofrece al radioyente la seguridad de que cualquiera puede salir adelante, siempre bajo la promesa de una vida mejor y allegarse un final feliz. Para la radionovela mexicana el caso más antiguo de una trama basada en el complejo de “Cenicienta” lo constituye el melodrama “Simplemente María”, producida por Radio Programas de México, en 1963.

Incluso para la producción de telenovelas se ha recurrido a este modelo, los casos más recientes han sido en producciones de Televisa con la trilogía de las Tres Marías, cuya protagonista es Thalía: María Mercedes, Marimar y María la del barrio, mismas que actualmente se retransmiten por el canal 9 de Televisa. Otra de las variantes del complejo de Cenicienta lo constituye la telenovela venezolana “Bety, la fea”, transmitida en México por Televisa en 20004 y la versión mexicana de esa producción venezolana “La fea más bella”.

3.8 COMPLEJO DE JONÁS.

“.....en el relato de Jonás y la ballena, Jonás intenta huir de las demandas del super yo (su conciencia) para que luchara contra las inmoralidades de la gente de Nínive. Las vicisitudes por las que pasa su personalidad en un arraigado viaje en el que él mismo debe ponerse a prueba. Este viaje de Jonás a través del mar lo conduce al vientre de una ballena. Allí, ante aquel inmenso peligro, Jonás descubre una moral más elevada y sólo consigue su completa calidad humana después de librarse de las instancias de su mente”.

(31)

Las variantes que la radionovela introduce a este modelo consisten en que durante toda la trama el personaje dotado con la investidura de héroe o heroína se enfrenta a toda una serie de conflictos, problemas y calamidades, los cuales debe soportar pacientemente y debe enfrentarlos convencido de que “los hilos del destino” habrán de proporcionarle los elementos necesarios para salir adelante.

La circunstancia de héroe le lleva a vencer todas las atrocidades que se le presenten durante la trama. No puede ser de otra manera.

La recompensa que obtendrá a cambio, además de conservar su status de héroe, será vencer las adversidades impuestas por el destino, que al mismo tiempo le brinda las condiciones necesarias, justo en el momento preciso en que las requiere, para triunfar ante las fuerzas del mal.

Pero si hay algo que con mayor fuerza motiva al héroe a continuar su lucha tenaz para salir vencedor, es que en todo momento se mantiene la promesa de un final feliz, a la manera de los cuentos de hadas.

Ejemplos de esta variante son los melodramas “Corona de lágrimas” (RPM:1957), “Cuando sufren los humildes” (RPM;s.f.p.) y “El amor de los pobres” (RPM:s.f.p.), entre otros.

3.9 EL COMPLEJO DE CAÍN.

Incluida en los relatos bíblicos del libro del “Génesis”, la historia de Caín y Abel nos refiere otra variante de la lucha que surge en el conflicto fraterno, aunque a diferencia de “Cenicienta”, aquí se introduce la lucha fratricida.

Esta antigua historia da cuenta de la lucha que surge entre Caín y Abel, debido a los celos del primero por la preferencia que tiene Dios hacia Abel.

Atormentado por estos celos hacia su hermano, Caín decide matar a Abel, para así terminar con la disputa fraterna, historias similares pueden encontrarse en la literatura universal, como en el caso de “Las mil y una Noches”.

A partir del ejemplo bíblico sobre el conflicto fraterno, en la radionovela mexicana es posible encontrar variaciones sobre el conflicto fraterno, en estas producciones el argumento gira en torno a la preferencia de alguno de los padres por uno de sus hijos y la consiguiente lucha por conseguir o recuperar el afecto paterno o materno. Otra derivación puede encontrarse en la lucha entre hermanos o hermanas por líos amorosos; una tercera derivación de este lugar común, consiste en la lucha que se establece entre el hermano que asume el rol de héroe y el que tiene el papel de villano.

En todos estos casos, siempre está presente el inicio, desarrollo y conclusión de un conflicto para el cual el hermano bueno o héroe triunfa ante el malo, recibiendo éste último el perdón del hermano bueno. Para ejemplificar lo anterior se mencionan algunas producciones como “Corazón Salvaje” de Caridad Bravo Adams, (RPM:1961); “Hermano y Verdugo” (RPM:s.f.p.)

CITAS CAPITULO 3.

- 1.- FREUD, Sigmund. Conferencias de introducción al psicoanálisis. Obras completas, vol. XV. Ed. Amorrortu. Argentina, 1986. pp.15.
- 2.- ANÓNIMO. Las mil y una noches. Vol. 1. Ed. Aguilar. México, 1983. pp. 316.
- 3.- BERTOLT, Brecht. "Teoría DE LA RADIO", en De las ondas rojas a las radios libres. Ed. Gustavo Gili. Barclona, 1981. pp. 49.
- 4.- FIGUEROA, Romeo. ¡Qué onda con la radio!. Pearson educación. México, 1990. pp.75.
- 5.- ARISTÓTELES. Poética. Ed. Espasa-Calpe. Col. Austral # 803. México, 1990. pp. 40.
- 6.- Por su temática muchas historias de las Mil y una noches pueden considerarse como cuentos de hadas, pues en ellos intervienen genios o alifrites que premiarán o castigarán a los protagonistas según sea el caso. Pero además se menciona en muchas historias la belleza femenina capaz de eclipsar al mismo sol o rivalizar con la hermosura de la luna llena.
- 7.- ANÓNIMO. Las mil y una noches. pp. 188.
- 8.- GRIMM, Jacobo. Cuentos. Estudio preliminar de María Edmeé Álvarez. Col. Sepan cuántos # 121. Ed. Porrúa. pp. XV.
- 9.- Idem. pp. XVI.
- 10.- Ejemplos de este nomadismo atávico se encuentran en los viajes de As-Simbad el marino, así como en los viajes emprendidos por Odiseo.
- 11.- La contraposición de la historia de As-Simbad el marino se plantea en la misma historia con el personaje de As-Simbad el de tierra.
- 12.- BETTELHEIM, Bruno. Psicoanálisis de los cuentos de hadas, Ed. Grijalbo. Col. Crítica # 24. México, 1986. pp. 37.
- 13.- FREUD, Sigmund. "El creador literario y el fantaseo", en Obras completas. Vol. IX. Amorrortu, Argentina, 1986. Pp. 132.
- 14.- BOWRA, C.M. Historia de la literatura griega. Fondo de Cultura Económica. Breviarios # 1. pp. 62.
- 15.- ANÓNIMO. "Cantar de los cantares ", en Antiguo testamento. Ediciones Paulinas. España, 1989. pp. 838.
- 16.- Recuérdese en el capítulo II el análisis hecho en torno a la educación de los sentimientos, a partir de la radionovela "El derecho de nacer".
- 17.- ESQUILO. Las siete tragedias. Estudio preliminar de Ángel María Garibay. Ed. Porrúa. Col. "Sepan cuántos" # 11. México, 1996.
- 18.- SÓFOCLES. Las siete tragedias. Estudio preliminar de Ángel Ma. Garibay. Ed. Porrúa. Col. "Sepan cuántos" #14. México 1996.

- 19.- EURÍPIDES. Las diecinueve tragedias. Estudio preliminar de Ángel Ma. Garibay. Ed. Porrúa. Col. "Sepan cuántos". México, 1996.
- 20.- ARISTÓFANES. Las once comedias. Estudio preliminar de Ángel Ma. Garibay. Ed. Porrúa. Col. "Sepan cuántos". México, 1996.
- 21.- En estas tramas de Aristófanes se percibe con claridad la lucha del bien contra el mal, de donde sale vencedor el primero.
- 22.- La mayoría de las figuras estereotipadas se mantienen aún en el melodrama clásico y responden a prototipos conductuales fáciles de identificar por el auditorio.
- 23.- La similitud se conserva, actualmente el público espera durante el desarrollo del radiodrama la recompensa del final feliz en donde el héroe satisfaga sus aspiraciones y viva feliz por siempre.
- 24.- GUBERN, Roman. Máscaras de la ficción. Ed. ANAGRAMA. Barcelona, 2002. pp. 8.
- 25.- ARISTÓTELES. op. cit. pp. 62.
- 26.- KAPLÚN, Mario. La radionovela: su técnica, su metodología. CIESPAL. Ecuador, 1983. pp. 56.
- 27.- VARGAS Llosa, Mario. La tía Julia y el escritor. RBA. México, 1993. pp. 35.
- 28.- FREUD, Sigmund. Personajes psicopáticos en el escenario. Obras completas vol. VII. Amorrortu. Argentina, 1995. pp. 273.
- 29.- PRIETO Castillo, Daniel. La fiesta del lenguaje. UAM-Xochimilco. México 1983. pp. 138.
- 30.- BETTELHEIM, Bruno. Psicoanálisis de los cuentos de hadas. Grijalbo. México, 1986. pp. 331.
- 31.- *Ibíd.* pp. 105.

CAPÍTULO 4. EL IMAGINARIO COLECTIVO EN LA RADIONOVELA MEXICANA.

Se entiende aquí como imaginario colectivo a los contenidos y modos de comportamiento comunes que pueden encontrarse en los hombres, sin importar la distancia geográfica, las diferencias culturales y lingüísticas. Este tipo de conductas, creencias e ideologías se sustentan en una serie de fundamentos anímicos que mantienen una naturaleza suprapersonal existente en todo hombre. Este imaginario colectivo es perfectamente distinguible del imaginario individual, pues este último es originado en la experiencia y la adquisición personal de nuevos aprendizajes.

Los contenidos que nutren al imaginario individual son fundamentalmente complicados, con una carga afectiva dual; son esencialmente complejos de carga afectiva y forman parte de la intimidad de la vida anímica.

Los contenidos del inconsciente colectivo, han sido denominados por Carl G. Jung como arquetipos.

Un arquetipo debe entenderse como una imagen o modelo primitivo, al que Freud había asignado un carácter arcaico-mitológico de lo inconsciente encontrado en el imaginario colectivo: son estructuras variables, construcciones hipotéticas, suposiciones, presuposiciones que pueden desprenderse de los fenómenos que intervienen o suceden en la vida de los sujetos.

Es posible ligar la existencia de los arquetipos con estereotipos sociales como imágenes mentales simplificadas de alguna categoría, institución o acontecimiento compartido en sus rasgos esenciales. Un ejemplo de lo anterior es el arquetipo de las mujeres como afectivas, sensibles y sumisas en tanto que la figura masculina se define como poco emotiva, racional e independiente.

El concepto arquetipo, indirectamente puede ser aplicado a las representaciones colectivas, pues se orienta más a contenidos psíquicos no sometidos a elaboraciones conscientes.

Existen características del imaginario colectivo que provocan que los sujetos nos rindamos ante una serie de imágenes; es una situación perfectamente normal. Para eso existen. Su función consiste en atraer, convencer, fascinar, dominar.

Estas imágenes se hallan integradas en un sistema a través del cual no sólo nos apropiamos del mundo, sino que establecemos procesos de pensamiento ordenadores del mundo.

La vida del imaginario colectivo se desempeña principalmente a través de una serie de representaciones de carácter religioso encauzadas en el simbolismo de los credos y los rituales.

Este imaginario colectivo no siempre ha tenido un carácter psicológico; en los tiempos prehistóricos existían misterios que no encontraban explicación, pues la humanidad necesitaba –y en la actualidad sigue necesitando- de imágenes poderosas que pudiesen darle protección contra aquellos aspectos de la vida y del mundo que resultaban inquietantes, agobiantes: estas elaboraciones de lo imaginario fueron expresadas a través de imágenes protectoras-benéficas.

El imaginario colectivo ha acompañado a la humanidad desde tiempos inmemorables, se ha consolidado por medio de la elaboración de una serie de arquetipos ligados estrechamente a sentimientos religiosos arraigados: a través del tiempo estos arquetipos han sufrido pocas modificaciones.

La llegada de los medios electrónicos de comunicación no ha alterado sustancialmente estas formas arquetípicas, más bien se han valido de ellas para consolidarse en el gusto de sus públicos y ofrecer lo que estas audiencias quieren ver a través de ellos, incluso en algunos momentos diversas figuras de lo imaginario colectivo se han trasmutado de imágenes protectoras y benéficas a las figuras de ídolos, héroes y prominentes emblemas mediáticos.

Un amplio porcentaje de la producción radiofónica está realizada para saciar el espacio de entretenimiento cultural y del deleite social; de ahí resulta que se erige una doble complicidad entre oyente y emisor: el público solicita lo que los medios le proporcionan; estos medios han generado el modelo de público al que pueden complacer.

Esta es una dinámica donde se observa la interacción entre los equipos de producción y la de las audiencias, de donde deriva una movilidad y una lógica bien delimitada entre lo imaginario colectivo y las estrategias a seguir al interior de los equipos de producción.

La radio es una herramienta tecnológica provista de un particular atractivo acústico, nos concede arribar a mundos distantes, posibles e inaprensibles, distintos a nuestras posibilidades de espacio y de relación. Otorga un asomo a lo cercano, a lo verosímil, lo que es probable de acuerdo con nuestros gustos y nuestros deseos: echar un vistazo hacia el interior de nuestra vida cotidiana.

La radionovela es un género radial que aborda temáticas de lo más próximo a nosotros: el amor, la ira, la soledad hasta llegar a la posibilidad de explorar ficciones improbables, inverosímiles, pero creíbles.

La radio como medio posibilitador del imaginario colectivo no solo es un medio, es al mismo tiempo una mediación social; un medio con vida propia, autónoma con respecto a otros sistemas definidos como la familia.

La radionovela en sí misma puede ser apreciada como una mediación porque crea, recrea y representa sentidos sociales. Se entiende aquí como mediación social un sistema que elabora sentidos de vida y que media en los procesos individuales

y de grupo para modificar, suscitar, ingeniar, destacar y cimentar encarnaciones del mundo.

La radio como mediación técnica y social, interviene entre la creación de la percepción de la realidad y en la apreciación de los individuos de su realidad; realidades distintas pero de cualquier manera ambas son realidades.

Este es el supuesto en el que se basa este apartado y bajo el cual se orienta el análisis del imaginario colectivo en la radionovela mexicana.

4.1 LA VIDA QUE ERA... ¿COLOR DE ROSA?.

El fenómeno de la radionovela mexicana parece cosa pasada y se pierde en la desmemoria. Poco es lo que se ha escrito sobre ella y poco es lo que se ha investigado y menos aún se han explicado las causas por las cuales el gusto por el melodrama continúa en las preferencias del público adicto a la radio y la televisión. Como campo de investigación, el estudio del melodrama es un terreno muy basto, no explorado a plenitud, sobre el cual pueden desprenderse amplias y variadas líneas de investigación.

Si en los años setenta se ponderaba el estudio de los efectos en el receptor; qué le hacían los medios a la gente; de qué manera modificaban su conducta; cómo se transmitía la ideología dominante a los dominados ⁽¹⁾, al respecto hay que destacar que esta tendencia, como línea de investigación, se ha modificado y ahora, en la actualidad, se hace necesario el estudio del imaginario cultural y colectivo para precisar algunos aspectos sobre el atractivo del melodrama; estudio de la recepción activa⁽²⁾, entender desde otra mirada analítica la actividad del receptor; la familia y su relación con el melodrama; estudiar la recepción desde el punto de vista de uso, consumo y apropiación de los productos melodramáticos.

Desde la perspectiva de la teoría de usos y gratificaciones⁽³⁾ se hace necesario dilucidar los tipos de necesidades que satisfacen los melodramas; las estrategias que utilizan los individuos al entablar contacto con el melodrama; las radionovelas y las telenovelas como fuente de goce y evasión placentera.

El melodrama clásico aborda los puntos más sensibles de los sentimientos humanos y aún más certeros son sus efectos cuando los temas de las historias expuestas abordan situaciones comunes a la vida cotidiana con los cuales el público se siente profundamente identificado.

¿Qué significa estudiar la radionovela?, ¿por dónde habría que empezar a hacerlo?⁽⁴⁾ Ambas preguntas no tienen respuestas fáciles ni simplistas, sobre todo cuando se trata de un campo de investigación, como ya se ha mencionado, poco explorado y en el que las líneas de investigación estarían aún por definirse.

Una de las líneas propuestas lleva el nombre de este capítulo, con la intención de definir el imaginario colectivo y su probable conexión con la radionovela, estableciendo nexos entre ambas categorías.

Un punto de partida para la construcción de lo imaginario colectivo en la radionovela se fundamenta en que para todo argumento melodramático es precisa la existencia de un héroe, que sea portador de todos aquellos valores socialmente admisibles en donde una colectividad extensa, local o regional puede verse fácilmente reflejada.

La representación de los valores simbólicos que con mas frecuencia se han detectado en la radionovela son: en los pobres; bondad, sinceridad y humildad. En los ricos; deshonestidad y egoísmo: en los jóvenes la superación: en las mujeres; sencillez, femineidad y ternura: para los hombres; fuerza, gallardía y poder.

La movilidad de roles se da según el rol asignado a cada uno de los personajes. (5)

“Los héroes... o las figuras emblemáticas pueden existir, pero son en cierto modo tipos ideales. “Formas” vacías o matrices que permiten a cada cual reconocerse como tal y comulgar con los demás....Dionisos, Don Juan, el santo cristiano o el héroe griego...se podrían desgranar hasta el infinito las figuras míticas y los tipos sociales que permiten una estética común y sirven de receptáculos a la expresión del nosotros. La multiplicidad de tal o cual emblema favorece infaliblemente la emergencia de un fuerte sentimiento colectivo”. (6)

Las figuras emblemáticas o míticas de las que se ha valido el melodrama y particularmente la radionovela, parten de construir o elaborar moldes o pautas de conducta socialmente válidas o aceptables, en los que de algún modo se pretenda decir “nosotros somos así”.

De ahí que al establecer valores en donde la diferenciación sexual está presente, se ofrecía al público radioescucha mensajes cuyo contenido indicaba una determinada dirección.

Si tomamos como un hecho que la gran mayoría de producciones radionoveladas contenían una profunda carga moralizadora y que centraban su atención en difundir todos aquellos valores aceptados cotidianamente y que no eran puestos a discusión, se suponía que el público escucha aceptaba o hacía suyos este tipo de orientaciones y que como resultado de la adopción de esos valores se regulaban las conductas sociales, aunque fuera sólo en el momento de escuchar el melodrama o durante el tiempo que se mantuviera al aire, pues no hay forma de comprobar que los valores transmitidos fueran seguidos al pie de la letra por la sociedad en su conjunto, o al menos por los asiduos escuchas de éstos.

El caso de la radionovela mexicana puede denominarse como una “socialidad de dominio empático”.⁽⁷⁾

¿Qué significa esto?, ya se ha mencionado que la amplia difusión de valores morales dosificados en los argumentos melodramáticos se expresaban en una sucesión de “ambientes, sentimientos y emociones” y aunque los sentimientos sean considerados como inestables, para el caso del drama radiofónico, su mayor éxito se ha centrado en vehicular mensajes a través de los sentimientos.

A través de la radionovela se impulsó lo que se ha denominado como, la educación sentimental a través de los medios electrónicos; este tipo de educación ha abarcado a varias generaciones de radioescuchas, a los que puede denominarse como “comunidad emocional”, el manejo de esta categoría puede ser de gran utilidad al explicar el enraizado apego observado hacia el melodrama por parte de extensos sectores sociales.

Como características primordiales de esta comunidad emocional (¿comunidades emocionales? ¿micro comunidades emocionales?) puede apuntarse en primer lugar su carácter efímero, pues estas comunidades emocionales se configuraban a través de la empatía hacia un personaje dotado con la investidura de héroe, así como los valores que éste representaba.

De ahí este aspecto efímero, pues la identificación hacia las características propias del héroe se mantenía hasta en tanto la radionovela permaneciera al aire.

En segundo lugar, se destaca la composición cambiante de estas comunidades emocionales, para un medio como la radio no es fácil asegurar que la composición de su auditorio sea homogénea; ésta composición siempre es heterogénea y sus gustos son cambiantes, pues siempre se encuentran en constante movimiento.

Esto significa que si la trama de una radionovela no era aceptada por los miembros de una determinada comunidad emocional, podían cambiar la sintonía o recomendar a otros miembros de esa comunidad, algún otro melodrama que pareciera más interesante o más significativo, incluso en los mismos horarios ante la gran oferta de radionovelas que inundaban el cuadrante.

En la época de mayor auge de la radionovela, alrededor de 9 radiodifusoras incluían a éste género, como la más extensa de sus barras programáticas: XEB; XEOY; XEN; XEX; XEO; RCN; XEW; RPM; XET, tan solo en la Ciudad de México, sin considerar la gran cantidad de radioemisoras adquirían y aún adquieren los derechos de transmisión para difundirlas en los estados.

En tercer lugar, la inscripción local se plantea como otra de las características de las comunidades emocionales, pues en el caso de México la única radioemisora que transmitía radionovelas a nivel nacional era la XEW, las restantes sólo ofrecían coberturas locales y en veces regional, pues no alcanzaron el poderío económico de la W, aunque aquí también hay que considerar que muchas emisoras pequeñas integraban su programación a través de la renta de las novelas.

Pero además está el hecho de que las tramas que más impactaban, y aún hoy continúan impactando, a la sociedad radioaficionada eran aquellas en que el público sufría, se irritaba contra las injusticias del destino, sentía activada su compasión e instinto maternal, su capacidad de indignación y asombro ante las desdichas del héroe o la víctima o aquellos en donde los principales protagonistas luchaban desesperadamente por hacer triunfar sus sentimientos amorosos, situaciones en donde las comunidades emocionales participaban día a día, dando seguimiento continuo a los dramas e incluso solicitando que éstos no terminaran y que el argumento se extendiera por un número indefinido de capítulos, como sucedió con el gran impacto que tuviera “El Derecho de nacer” de Félix B. Caignet, producida en 1959 por la CMQ “Radio Centro” de la Habana, Cuba. ⁽⁸⁾

Este tipo de adhesiones compasivas, solidarias, emocionales, sentimentales y hasta instintivamente maternales o paternales definen una característica peculiar en el caso del público mexicano en manifestar su adhesión incondicional al que va perdiendo; es decir, al héroe y más aún si el adversario, el villano, “miserable”, “ruin”, “granuja”, “rufián” es un marrullero y ventajoso que aprovecha toda oportunidad para acabar con el sufrido héroe.

Algo similar anota Maffesoli cuando cita a Emilio Durkheim al hablar de la naturaleza social de los sentimientos”:

“Nos indignamos es común y su descripción remite a la proximidad del barrio y a su misteriosa fuerza atractiva, que hace que algo tome cuerpo. Es en este marco en el que se expresa la pasión y se elaboran las creencias comunes o simplemente se busca la compañía de los que piensan y de los que sienten como nosotros. Estas observaciones ... enfatizan ... el aspecto imposible de sobrepasar del substrato cotidiano. Sirve de matriz a partir de la cual se cristalizan todas las representaciones: intercambio de sentimientos, tertulias de café, creencias populares, visones del mundo y demás parloteos sin trascendencia que constituyen la solidez de las comunidades de destino”. ⁽⁹⁾

A esta naturaleza de los sentimientos debe agregarse la forma en que es útil para la construcción de los argumentos melodramáticos. Todas las conductas, deseos e intenciones que resultan moral o socialmente reprobables, son adjudicables a la caracterización del villano como personaje y la simple transgresión de una norma o de las formas utilizadas para llevar adelante esa transgresión es lo que ocasiona, en un primer momento, la sorpresa del radioyente y, posteriormente su indignación.

Es aquí cuando la comunidad emocional se ve involucrada y hace suyas las situaciones, historias y circunstancias que en ningún momento tienen que ver de manera directa con su vida cotidiana, pero que es muy semejante.

Aquí sale a relucir otra característica más de la comunidad emocional: se busca a los que piensan y sienten igual que nosotros. ⁽¹⁰⁾

La identificación de distintos miembros aislados de la comunidad emocional tiene que ver con la actitud de franco rechazo con las acciones que son predeterminadas para ser realizadas por el villano o con la aceptación del rol que debe jugar el héroe o la víctima del melodrama, es entonces cuando, con base en esta afinidad, se conforma la comunidad emocional.

La pregunta a la que se acude normalmente en el caso de la radionovela, es ¿por qué tuvo tanto éxito este género radiofónico?. Una respuesta a proponer a través de este capítulo está en que de alguna manera la función del radiodrama permitió confortar el sentimiento que de sí misma tenía la sociedad mexicana.

Detengámonos un momento en esta respuesta, la época de oro de la radionovela corresponde al periodo que va de 1940 y hasta la mitad de los sesenta, época posrevolucionaria en que la sociedad buscaba consolidar su crecimiento económico, su expansión industrial, la consolidación de la clase política dominante a través del Partido Revolucionario Institucional (PRI) y que buscaba, además, reorientar sus fundamentos culturales, encauzándolos a la justificación de la naciente cultura urbana.

Para la radionovela mexicana este aspecto es de suma importancia, pues en la mayoría de las producciones se abordan temas en donde se pretende explicar el fenómeno de la migración del campo a la ciudad.

La necesidad de incorporarse a los nuevos esquemas de consumo; las bondades de la vida urbana; la lucha por la conquista de la felicidad, que a veces no era únicamente el conquistar el amor de la persona amada, sino el lograr una determinada posición social y económica; la esperanza de que el bien triunfaría sobre el mal; la personificación del bien era la aceptación de la nueva sociedad de consumo a la que en aquel entonces el país se incorporaba.

En este sentido, el mal podría interpretarse como el atraso y las formas de vida campesinas que eran asociadas a todas aquellas fuerzas que supuestamente impedían el avance del progreso y si las radionovelas producidas en el intervalo de tiempo marcado, eran decididamente moralizantes, era ni más ni menos por la fuerte opresión moralista, sobre todo en el régimen alemanista. ⁽¹¹⁾

El imaginario colectivo de la sociedad mexicana se construyó sobre la base de una nación eminentemente rural, que aspiraba a dejar de serlo, para encarrilarse en los rieles del desarrollo capitalista; la radionovela, como género radiofónico, capta esa intención y se sirve de ese hecho como materia prima para sus propios argumentos.

Este aspecto no solo es desarrollado por la radionovela, las temáticas abordadas por la producción cinematográfica dan cuenta de una gran cantidad de tramas en donde se expone esa intención desarrollista de una clase media que aspiraba más a identificarse con el modo de vida norteamericano y que apelaba a sus raíces nacionalistas como mero factor decorativo: la canción ranchera, el bolero romántico, la trova yucateca, la visión de redención romántica de Agustín Lara nos da cuenta de todo un complejo imaginario que centraba sus aspiraciones en considerar lo civilizado, culto y moderno el mantener las aspiraciones de desarrollo como única alternativa para ser un país en la órbita de la modernidad.

Todo aquello que se opusiera a este ideal merecería incluso el calificativo de antimexicano y por tanto no valdría la pena de ocuparse de él, más que para denigrarlo o ridiculizarlo, incluso a través de sketches mediáticos.

Estos comentarios se fundamentan en el período clásico del melodrama radiofónico, pero de esto media una importante porción de tiempo y es lógico suponer que ese imaginario colectivo de la época del milagro mexicano se haya transformado: los mitos y ritos sociales, los valores simbólicos, la opresión moralista, los papeles a desempeñar por los héroes.

Ahora, en la actualidad debe definirse qué clase de imaginario colectivo es el que representa a nuestra época y a nuestra sociedad: cuáles son los nuevos mitos y ritos sociales, los nuevos valores simbólicos, los nuevos tipos de roles que deberán jugar las figuras heroicas y la moralidad imperante.

Debe considerarse la importancia de esta definición y precisión de los puntos planteados, pues con base en esta clase de imaginario colectivo, podrá replantearse la nueva producción de radionovelas.

Otro de los aspectos a abordar con respecto a las comunidades emocionales, es que estas podían realizar la percepción selectiva⁽¹²⁾ de aquellas radionovelas que les parecieran mayormente atractivas, o que más se apegasen a su imaginario colectivo, estas comunidades emocionales no se agrupaban totalmente en torno a una sola emisora; del total de radiodifusoras que producían y transmitían los melodramas se decidían la audiencia, midiéndola a través de los ratings.

Sin embargo, resulta significativo que al consultar el catálogo de radiodramas de Radio Programas de México, el mayor número de radionovelas estaban agrupadas en las de tipo dramático y romántico, ello habla del gusto selectivo que mostraban las comunidades emocionales. ⁽¹³⁾

Los géneros de radionovelas se han clasificado como sigue: de aventuras, biográficas, cómicas, cómico-musicales, cuentos, dramáticas, históricas, musicales, policíacas, revolucionarias, románticas, de sucesos, de suspenso y radio teatros.

Es aquí donde puede existir un punto de coincidencia entre el imaginario colectivo y la percepción selectiva, en cuanto a lo que se refiera a la radionovela; si las comunidades emocionales tenían una imagen de sí mismas, sueños, ritos, mitos y fantasías, entonces es posible considerar que esas comunidades emocionales adictas a las radionovelas seleccionaron aquellas piezas radiodramatizadas que más se apegaran a esa imagen que ellas habían elaborado de sí mismas. Los valores simbólicos y los preceptos moralizantes de que hacía gala la radionovela se compartían en común:

“Sobre todo en circunstancias conflictivas o tensas entre posiciones contrastantes sobre issues definidas, el individuo puede describir que está de acuerdo con el punto de vista predominante... lo que acentúa la confianza en sí mismo y facilita la expresión de sus propias opiniones sin ningún tipo de peligro de aislamiento, en sus interacciones”.⁽¹⁴⁾

4.2 LOS PERSONAJES EN EL IMAGINARIO COLECTIVO.

La tradición oral, la cinematografía, la radio, la televisión y, en nuestros días, la internet han dado lugar a la creación de innumerables personajes de ficción, creados por las fantasías, ensueños o la intuición de sus autores: estos personajes de ficción no podrían sobrevivir sin el sustento de una narración, literaria o audiovisual.

La narrativa mediática ha retomado, en su beneficio, viejas, pero eficaces, prácticas heredadas directamente de la tradición oral.⁽¹⁵⁾

Los narradores modernos investidos como guionistas, saben de sobra que la eficiencia emocional proviene de un delicado y fino equilibrio entre la satisfacción de las expectativas y el suministro de sorpresas, en las dosis adecuadas, hacia sus auditorios.⁽¹⁶⁾

Aunque estas milenarias formas narrativas no están exentas de cambios, algunos aspectos fundamentales persisten y se mantienen vigentes, conservando la esencia mítica primigenia.⁽¹⁷⁾

En su modelo más universal se continúan conservando algunos esquemas en donde se ubica a un personaje que desea conseguir algo y debe enfrentar una serie de tropiezos y dificultades para lograrlo.

Vladimir Propp⁽¹⁸⁾ ha propuesto una serie de arquetipos surgidos de los relatos tradicionales, básicamente del cuento maravilloso o cuento de hadas, que ubican a

los protagonistas abocados al cumplimiento o realización de un deseo, que puede incluir la proximidad o lejanía de algo querido o temido.

El impulso que comparte la antigua y moderna narrativa se ubica en los modelos portados por los protagonistas: estos esquemas, al paso del tiempo han producido familias y subfamilias⁽¹⁹⁾ en los que se enuncian un conjunto de atributos de un sujeto durante el transcurso de una narración.

Todos estos atributos han sido resultado de las construcciones mentales previas de sus autores, mismas que el público hace suyas en transcurso de la lectura, la escucha radiofónica o la apreciación televisiva y cinematográfica.

Ello desemboca en la elaboración de motivaciones psicológicas coherentes denominadas como entidades imaginarias capaces de originar delirios colectivos suscitando identificaciones y proyecciones del público.

Propp sugiere que los distintos grupos de prototipos han florecido de un tronco común, en ocasiones fecundado o mezclado con otras familias.

Esto ha permitido detectar que si bien cada grupo humano tiene sus fantasías o mitos específicos, estos aparecen interconectados con detalles afines, aunque en estos grupos haya una distancia geográfica, cultural e histórica considerable.

Los arquetipos analizados y expuestos en "Raíces históricas del cuento"⁽²⁰⁾ han perdurado a través de los siglos con diferentes ropajes adaptados a los distintos tiempos y fusionándose unas con otras.

El resultado es que a estos personajes ficcionales puede encontrárseles en distintas versiones con rasgos nuevos establecidos y permanentes.

La cultura de masas propuesta por los medios electrónicos ha traído aparejada algunas modificaciones a estos modelos, modulando la productividad imaginaria a pesar de las cambiantes preferencias y gustos de sus públicos, haciéndolos funcionales a las distintas épocas y a las sociedades.

La propuesta de nuevas ficciones ha nacido de la convergencia del imaginario de cada autor con la receptividad selectiva de la sociedad en que vive: sus personajes no son más que fantasmas que el autor propone a su entorno, y si estos personajes son además portadores de altas dosis de empatía y catarsis en función de las propias expectativas en estado latente de las sociedades en donde surgen, puede esperarse su éxito y consolidación, de otro modo están condenadas a desaparecer.

Muy a pesar de lo que se ha señalado en contra, este tipo de ficciones mediáticas no le son impuestas a los públicos radioescuchas, televidentes o cinéfilos; estas ficciones se proponen, se sugieren y su destino es la aceptación y uso, o el

rechazo de las audiencias, esto forma parte de la recepción activa que hacen los públicos, así como de los usos y gratificaciones en el consumo de medios, en este caso el disfrute de la radionovela.

Con ello se está en condición de afirmar que los públicos no son una masa automática, inerte que consume sin selectividad alguno todo aquello que los medios electrónicos le presentan.

4.3 TEORÍA DE LA CATARSIS Y REVALORACIÓN DEL RADIOESCUCHA.

Existe una relación muy particular entre radionovela y radioescucha; una correspondencia que es fuente motivadora de emociones.

A través de esta conexión la vida parece quedar envuelta únicamente en sentimientos y emociones, por medio de ellas manifestamos lo que somos, hacemos o sentimos.

Una amplia variedad de emociones las expresamos sin razonarlas, simplemente nos dejamos llevar por la sentimentalidad o la emotividad que forma parte de nuestra personalidad.

La teoría de la catarsis expresa la atención a un sentimiento reprimido en el sujeto y requiere de otra atención a su seguridad de la situación en la que se encuentra.

Esta situación demanda una cercanía humana atenta, respetuosa capaz de estimular una descarga y ayude a lograr a esta persona un equilibrio emocional que le conduzca a sentirse bien.

Otra situación portadora de ciertos elementos en común que también puede producir descarga emocional y está ligada a la exposición ante los medios electrónicos y requiere un análisis especial en lo que concierne al uso de la radio y particularmente al de la radionovela.

La relación en la que se inscriben estas relaciones catárticas se da esencialmente en el espacio doméstico; por un lado se encuentra en la familia, entidad llena de emociones heterogéneas originadas y estimuladas en el exterior, así como por las propias relaciones al interior del grupo.

Se trata de una relación de interacción entre sentimientos acumulados por distintas causas y ciertas motivaciones que los sujetos encuentran, al que se puede denominar proceso inconsciente, orientada hacia ciertos contenidos abordados por la radionovela y que al pasar por la emocionalidad son capaces de producir cierto gozo.

La atención del radioyente no necesariamente necesita estar centrada en el contenido de la trama que se le presente, se entera sin tener la vista fija, como rezaba un viejo slogan publicitario, sino que puede realizar diversas actividades y detenerse a escuchar sólo en momentos que considera claves a su interés, representados en “picos de suspenso” que son anunciados a través de la intervención del narrador o de un golpe musical dramático.

Esta es una situación que se da sin discurso alguno, pero es posible sentirla, percibirla; es el deseo de compartir las ansias y las frustraciones, los placeres y los sueños de los demás, un atisbo permanente a lo que sucede a otros, una forma de relación que aquí se denomina voyeurismo sonoro.

Como parte de ese voyeurismo sonoro, el escucha experimenta sentimientos de involucramiento afectivo con lo que sucede en la trama, además participa vicariamente con el medio porque muchos contenidos tocan experiencias semejantes a las suyas.

Esto implica que el radioescucha está plenamente consciente de que lo que escucha es una invención, una ficción, aunque viva los acontecimientos como si fueran verídicos.

Motivo de apasionadas polémicas, nutridos cuestionamientos y descalificaciones apresuradas acompañan de manera continua a las historias presentadas de manera radionovelada: los calificativos aplicados van desde enajenación, hasta idiotización o embrutecimiento del público. Sin embargo, el que se presenten narraciones melodramáticas no significa que se engañe al público o se le haga caer en una trampa en donde se convierta en adicto irremediable de las radionovelas: el radioyente se da cuenta cabalmente que este tipo de radiohistorias constituyen una mezcla de realidad mediática y fantasía, además de satisfacer un gusto y una necesidad catártica de la audiencia.

De manera casi generalizada se ha acusado a la radio, y particularmente a la radionovela de ejercer una manipulación sobre el público: esta aseveración es muy imprecisa pues no aporta elementos de análisis en torno a la relación del público con los medios: más bien, debe considerarse que se trata de una manipulación recíproca que comparten las radionovelas y su público.

En este trabajo se parte de concebir al radioescucha como persona sensible, hecha de sentimientos y razones y, por tanto, poseedor de una amplia capacidad reactiva para seleccionar, ampliar y manipular las señales dirigidas a sus sentimientos.

Ello conduce a una revaloración del receptor⁽²¹⁾; se le entiende como sujeto apto para elaborar sus propias producciones y reproducciones del sentido de la vida, capaz de poner en ejecución sus propios procesos de resemantización en el contexto de la recepción radial y aún fuera de él.

Hablar de que la radionovela construye o no realidades equivale a entrar en una antigua polémica. Se trata de abordar una forma de realidad muy *sui generis*, en donde la construcción de la realidad se realiza mediante una combinación de la propia realidad y la ficción, ambas dosificadas en distintas proporciones. (22)

Esto lo saben a la perfección quienes intervienen en su realización: el guionista, el productor y los actores y actrices, pues en el proceso de producción todo está previsto, los equipos de producción conjuntan su trabajo, sin dejar nada para la casualidad: ¿el resultado? Un producto sónicamente verosímil. (23)

El acto de la escucha de la radio no se realiza de manera mecánica, pues mientras se lleva a cabo, el sujeto puede realizar infinidad de acciones cotidianas, motivadas por la misma rutina familiar o por la actividad doméstica.

Aunque esta forma catártica de escuchar la radionovela no ha sido muy tomada en cuenta, es importante considerarla, pues contribuye al entendimiento de aspectos poco conocidos sobre el uso y apropiaciones que la gente hace de los medios.

De este modo, la radionovela construye su propia realidad mediante la ficción, valiéndose de la dramatización expresamente para su presentación y representación.

Esto conduce a confirmar una hipótesis de trabajo, mediante la cual se asevera: si bien la radionovela retoma aspectos similares de la realidad y la vida cotidiana, no existe una construcción de la realidad propiamente dicha, sino una representación de la misma y es esa representación la que se ofrece al público.

Afirmar lo contrario equivale a considerar al público como tonto, sin ninguna capacidad de reelaborar los contenidos y tramas que se le presentan.

Asimismo, debe analizarse porqué la gente sigue pegada durante horas a la audiencia de la radio; el promedio diario de escucha de la radio en México es de aproximadamente tres horas diarias, de acuerdo con la Asociación de Radiodifusores del Valle de México⁽²⁴⁾, para estar en condiciones de explicar cosas de los humanos que no pasan por la razón; hay otros motivos de contorno y personales por los cuales el escucha se sigue exponiendo a continuar escuchando determinados géneros radiofónicos entre los cuales continúa manteniéndose la radionovela en las preferencias.

La premisa fundamental del goce catártico es la ilusión; esto es, en primer lugar, el penar al enfrentarse en determinadas acciones dramáticas, amortiguado por la certeza de que quien está en acción y sufriendo la acometida de las desventuras del destino es otro y en segundo lugar, nunca, como radioescucha, se pierde de vista que se trata de un juego mediático, que en ningún momento hará peligrar la integridad personal del radioyente.

Otro aspecto no menos polémico en torno a la radionovela está en que se acusa al éste género de ser altamente dañino y de ocasionar un serio distanciamiento del escucha con su realidad; esta es una hipótesis a demostrar, pues de acuerdo con las teorías sobre recepción radiofónica no se ha demostrado una relación determinante sobre la enajenación que pudiera provocar la exposición a este género.

Una característica más hace atractivo el drama radiofónico: éste desciende hasta lo más hondo de las posibilidades afectivas, plasma para el goce los propios presagios de desdichas y por eso puede mostrar al héroe momentáneamente derrotado, para después de una serie de luchas en las que tendrá que refrendar una y otra vez su investidura de héroe salir victorioso en su lucha.

El tema predilecto del melodrama radial son todas las variedades y combinaciones posibles del sufrimiento humano; el radioescucha extrae de ellas una ganancia de placer y de ahí se obtiene una primera condición a la que se debe sujetar el melodrama radiofónico: debe saber compensar la piedad y las zozobras que suscita mediante las satisfacciones que el radioyente puede extraer de ellas.

Una segunda condición es que esta lucha se da entre humanos, a diferencia de los planteamientos iniciales detectados en la tragedia griega en donde el punto de conflicto se da entre los dioses y los hombres.⁽²⁵⁾

Esta tragedia de caracteres que posee toda la excitación provocada por el conflicto, se plantea con ventaja en la delineación de personalidades sobresalientes en los personajes, no restringidas totalmente por instituciones humanas.

Lo que está fuera de duda es que la radionovela, aún tiene un poderoso nicho, incluso en la población joven y en consecuencia sigue manteniendo su éxito; el público seguidor de la radionovela de ninguna manera es un destinatario pasivo y sin capacidad de reaccionar, más bien posee una alta capacidad selectiva durante el tiempo promedio de su exposición a la radio.

4.4 KALIMÁN EN EL IMAGINARIO COLECTIVO.

En 1963 queda formalizada la transmisión de “Kalimán, el hombre increíble” con aventuras exóticas, de ciencia-ficción, intrigas policíacas, capaces de generar una amplia evasión imaginaria y complacencia social que puede ser explicada, analizando el contexto de la época en que surge.

Como se ha señalado en el capítulo II, a más de 40 años de su creación, Kalimán como radionovela constituye un verdadero fenómeno radial que nutrió a su vez a la industria del cómic y a la cinematográfica.

Kalimán irradia en su público radioescucha un atractivo derivado de su físico, tal como se le describe en la radionovela: alto, musculatura atlética y ojos azules.

No posee los grandes superpoderes al estilo de Superman, sin embargo para cada situación de peligro, logra encontrar una solución que no sólo salvará su vida, sino también la de Solín y los demás co-protagonistas aliados en los diferentes episodios de los que se compone la radionovela.

A pesar de esta carencia de poderes al estilo Superman, se le adjudican diversos atributos compensatorios y se le ubica en diferentes aventuras con distintos escenarios, llevando a cabo su misión salvadora. Se entiende por atributos el conjunto de cualidades externas de los personajes: edad, sexo, situación y apariencia exterior con sus particularidades.

A diferencia de superhéroes como “Batman”, “Robin” “Superman”, “El hombre araña”, “Los cuatro fantásticos”, “Flash”; Kalimán no posee una identidad dual: no necesita asumir su figura de héroe justo en el momento en que se le solicita, como sucede con Bruno Díaz, Clark Kent o Peter Parker quienes incluso deben disponer de un sitio particular para cambiar su indumentaria a la de héroes sin ser descubierta su verdadera personalidad.

El vestuario de “Kalimán” es permanente, rasgo que le hace inconfundible y acude, casi de manera quijotesca, cuando “hay una injusticia que reparar”.

Kalimán puede asociarse en el tipo de fantasías de omnipotencia, características del pensamiento infantil: sus aventuras transcurren de un modo tal que permite que los radioescuchas descarguen sus pulsiones agresivas de un modo socialmente permitido, confiando en todo momento en el triunfo de la justicia, simbolizando la identificación con ideales paternos, para este efecto se ha señalado que Kalimán asume la figura paterna y la proyecta en el personaje de Solín quien asume las enseñanzas, recomendaciones y consejos que le proporciona Kalimán.

Esta radionovela puede ubicarse como un mito de consolación de los cuales existen algunos ejemplos en el antiguo testamento, específicamente en los libros del Éxodo y de Jonás, muy característico en la figura de héroes omnipotentes, de amplia aceptación popular en cómics, cine, televisión, caricaturas y novelas de aventuras.

El mito de consolación es aquel mediante el cual se ofrece al escucha de radionovelas la garantía no explícita, pero segura, del triunfo de la investidura del héroe sin que en ningún momento se ponga en riesgo la integridad física y moral del radioyente; por otra parte, existen mitos matriciales de los cuales se han derivado otra serie de mitos y todos ellos resultan ser fantasiosos y caminan muy de acuerdo con las estrategias y lenguajes de los medios, en este caso con la radio.

Una de las limitaciones palpables está en que no ha sido posible distinguir a que tipo de mito matricial puede asociarse la figura de Kalimán. Sería interesante hacer un seguimiento al respecto que, por sí mismo, corresponde a una línea de investigación específica y podría considerarse tema de tesis doctoral.

Nuestras tribulaciones de la vida cotidiana dan profundo desarrollo a este tipo de imágenes y explica la seducción que puede ejercer la figura de un superhombre con grandes poderes físicos y mentales, que nadie ignora.

No es una casualidad que “Kalimán” fuese llamado “el hombre increíble”, pues esta denominación corresponde a características y atributos que en la vida real ninguno de nosotros poseemos.

Una radionovela como “Kalimán” debe ser considerada como producto cultural de nuestra era mediática; él junto con los protagonistas de sus aventuras son personas virtuales, que han venido a ocupar un sitio específico en el tipo de fantasías generadas por la radio.

Rodeado de lugares comunes y estereotipos, “Kalimán” se desenvuelve en un formato narrativo que sugiere algún tipo de uniformidad repetitiva.

Durante el desarrollo de sus diferentes aventuras se ponen a prueba nuestras capacidades empáticas y de identificación con sus motivaciones y sentimientos. Esta motivación no ha cambiado y permanece en plena vigencia desde la época de los griegos y quizá pueda asociarse a la figura de Odiseo.

Debe destacarse que el desarrollo del imaginario colectivo no podría darse si no estuviéramos sometidos a los caprichos o manejos del suspenso que los autores (guionistas) plantean y proponen a sus audiencias.

Los autores seleccionan estrategias de lo que se va a decir o mostrar al radioescucha, así como lo no dicho o lo implícito. Como consumidores de medios, también somos víctimas de su astucia, pues en los argumentos existen detalles que son hábilmente escondidos, como un recurso que el guionista conserva a

emplearse en cualquier momento para favorecer el interés por la intriga y el suspenso.

4.5 EL IMAGINARIO COLECTIVO EN “EL DERECHO DE NACER”.

La radionovela es beneficiaria de una serie de cualidades y mecanismos peculiares que permiten la expresión de la ficción narrativa; éstas características la distinguen de otras producciones radiales, pues en esta interviene la seducción por la intriga que sigue suscitando el género.

Un ejemplo de esto lo constituye la versión original de la radionovela “El derecho de nacer” de Félix B. Caignet: en ella se cuenta la historia de Elena del Junco, proveniente de una familia cubana aristocrática tradicional, rica y prejuiciosa.

Elena se enamora, es seducida y posteriormente abandonada ya embarazada.

La familia trata de “ocultar la deshonra”, escondiéndola en una provincia cubana, hasta que nace su hijo.

El abuelo quiere matar al pequeño; Mamá Dolores, nana de Elena, se opone y se lo lleva de la casa. Al paso de tiempo y luego de innumerables tribulaciones, Albertico Limonta llega a ser médico.

Esta radionovela es un claro ejemplo de cómo los verosímiles sociales se alternan y se conjugan con los verosímiles ficcionales.

“El derecho de nacer” desarrolla un esquema narrativo que mantenía en vilo a los radioescuchas; manejo dosificado del suspenso diagramado por capítulo, en cada pausa o corte comercial y al final del episodio, suspensos semanales y mensuales.

Los actores, a través de los personajes representados, aparecen en el centro de la ficción melodramática, basada en la serialización narrativa dando como resultado una continuidad discontinua.

Este ha sido uno de los aportes de Scheherezada en “Las mil y una noches”, planteamiento que ya ha sido abordado en el capítulo II.

Algunos de los aspectos mitogénicos generados por este modelo de gradación narrativa son:

- 1.- La existencia del (los) personaje(s) como una presencia hogareña.
- 2.- Asociación con las necesidades de estereotipación caracterológica de los personajes, como un modelo invariable e identificable por el público sin mayores complicaciones, utilizando situaciones y efectos argumentales recurrentes.

3.- Los protagonistas de éstas ficciones serializadas se distinguen por un flujo biográfico continuo, similar al de los seres humanos en su vida cotidiana. La estructuración de ésta oleada novelesca se explica en que los personajes evolucionan y se transforman de acuerdo con el avance de la misma trama.

Los argumentos del cine, la telenovela, y la misma radionovela acuden a situaciones muy peculiares; resueltas de acuerdo con las características y naturaleza de cada uno, pues en muchas ocasiones, por necesidades de la intensidad dramática y argumental, requieren de enfermar o matar a los personajes antes de tiempo, e incluso sanarlos o resucitarlos mediante complicados artificios argumentales para luego justificar su ausencia a través de un viaje inesperado; curiosamente, cuando esto sucede, la ausencia de estos personajes es reclamada imperativamente por las protestas del público, como ocurriera durante muchos episodios del “El derecho de nacer”, cuando Caignet y la CMQ enfrentan la rebeldía de uno de sus actores.

Se trataba del actor que protagonizaba a don Rafael del Junco, quien se presenta a la emisora a exigir un aumento de sueldo o de lo contrario dejaría de participar en la radionovela.

El aumento es negado y sorpresivamente se cambian algunos episodios, haciendo aparecer a don Rafael del Junco al borde de la tumba y víctima de un ataque de apoplejía. Radiofónicamente el recurso es muy simple: otro actor emite sonidos guturales en las intervenciones correspondientes a Rafael del Junco, situación que se prolongará por más de cien episodios, en los que se debate entre la vida y la muerte; sin obtener el aumento salarial el actor decide reintegrarse a la radionovela y es ahí cuando don Rafael del Junco recupera el habla, milagrosamente y gracias a la Virgen de la Caridad del Cobre.

La suma de las tres características arriba señaladas permite una efectiva identificación-proyección por parte de la audiencia, que se apropia de manera vicaria pasiones y dramas que le conducen a sentirse superior en un acto de autoenaltecimiento.

Este fenómeno de identificación-proyección es bastante intrincado, pues el público acepta y vive un desdoblamiento proyectivo, de tal suerte que se siente copartícipe e identificado con el personaje bueno, en contraposición con el villano: en ésta identificación hacia el personaje bueno el público lo admite como a su semejante, digno de su simpatía, en tanto libera sus frustraciones y su energía destructiva, canalizándola por medio del malo a quien identifica como trasgresor moral.

En este sentido, puede afirmarse que “El derecho de nacer” cumple con los requisitos de una buena ficción radiofónica, pues satisface de modo simultáneo las necesidades psicológicas opuestas del público: amor/ odio; piedad /perversidad; ternura / desprecio; cariño / rencor.

En la ficción melodramática de “El derecho de nacer” es posible encontrar personajes dramáticos muy singulares, portadores de patologías emocionales señaladas por Freud en “Personajes psicopáticos en el escenario” y “El creador literario y el fantaseo”.

En lo que respecta a los personajes masculinos hay una amplia predominancia de los síndromes de poder como el complejo del rey Midas (pulsión plutocrática); el complejo de Bruto (donde el iniciado destruye al iniciador); la satiriasis (el donjuanismo) y el narcisismo.

En lo que respecta a los personajes femeninos el espectro de motivaciones es más abundante, de entre ellos destacan el complejo de Cenicienta, al que se ha hecho referencia en el apartado III, (el ascenso social mediante una boda y la abdicación de responsabilidades), de este complejo “El derecho de nacer” ofrece una variante muy interesante a través de la figura de Mamá Dolores; el complejo de Diana (la protesta viril de la mujer insumisa ante el hombre); el complejo de Betsabé (adulterio por cálculo); el complejo de Circe (seductora compulsiva); el complejo de Mesalina (ninfomanía o furor sexual de la fémina fatal); el complejo de Dalila (la mujer castradora) y el complejo de Dafne (la virgen voluntariamente permanente).

El estudio de la radionovela “El derecho de nacer” ofrece aristas muy interesantes, una de ellas se asocia a través de diversos nexos al tipo de novela familiar vivida por los radioescuchas: las vicisitudes de un amor prohibido; el amor traicionado de una linda e ingenua joven; el autoritarismo paterno; la necedad de un padre al que sólo importa el honor de su apellido; la caracterización del donjuanismo; “la cobardía sin nombre de un canalla que seduce y abandona”; la abnegación de una humilde negra convertida en madre espiritual de un pequeño hermoso; la ficción condenatoria al aborto; la autoasignación de un castigo para expiar la “culpa del pecado”.

Esta serie de asociaciones, y muchas más, son posibles no sólo por la gran cantidad de fantasías relacionadas con la novela familiar, sino por las características de la producción y la actuación radiofónica que conducen a su vez a nutrir el imaginario colectivo.

Es importante destacar que este imaginario colectivo, para el caso de “El derecho de nacer”, estuvo determinado por un conjunto de aspectos sociales y culturales que de antemano habían sido abonados por la cinematografía nacional, así como por otras producciones radionoveladas de alta carga melodramática, aunque

posteriormente a su transmisión en nuestro país influyó en la temática de muchas otras radionovelas y agregó dos versiones cinematográficas, así como la adaptación telenovelada, a cargo de Fernanda Villeli, que tuvo como protagonista principal a Verónica Castro.

El planteamiento general del melodrama apela principalmente al espacio privado e incluso pudo llegar al establecimiento de espacios públicos o colectivos en donde se le sintonizaba; por ello puede aseverarse que la radio como medio propicia la relajación, e incluso la aparente interrupción de la atención.

No obstante, el mismo Cagnet hubo de tomar en cuenta esa discontinuidad en la recepción, previendo la obligatoriedad de las pausas comerciales para planear leves picos de suspenso, hasta la explotación reiterada del clímax narrativo.

La importancia de una radionovela como ésta, está centrada en la exposición de una estructura netamente patriarcal, en donde todos los personajes subordinados al patriarca, e incluso la figura de la negra Dolores es una especie de pariente pobre que gravita en la órbita del patriarca; ello conduce a que paulatinamente, y en la medida en que avanza la trama, se vaya configurando una especie de imaginario familiar que ejerce efectos poderosos en los radioescuchas, pues posibilita la construcción dramática de sentido hasta desembocar en un cauce mucho más amplio como el imaginario colectivo.

El recurso narrativo es nítido; se plantea como una narrativa parcializante, pues aún haciendo un seguimiento de la novela se perciben que algunos detalles de argumento, importantes para el radioescucha se mantienen ocultos, como un recurso del cual el guionista puede echar mano cuando así lo decida, jugando siempre con la curiosidad del escucha, quien puede adelantarse o intuir diversos aspectos sobre la trama o caer en la cuenta de que algo se le está ocultando; esto forma parte de las representaciones sociales, entendidas como formas del conocimiento a partir del sentido común, encaminada a la figuración de una realidad social.

Como parte destacada en la educación sentimental, “El derecho de nacer” se ocupa de situaciones de la vida real o muy similares a ella: como parte de esa educación sentimental se desprende también la diferenciación entre los roles femeninos y masculinos protagonizados por los personajes, con respecto a los que asumían en esa época hombres y mujeres en la vida real.

De esto se desprenden tres atributos interesantes, como enseñanza moral:

- Las mujeres en la vida real no son tan malas, pues la trama en representa un aviso sobre las consecuencias de eludir un rol asignado, como la maternidad.
- La radionovela es cotejada, con parámetros de sentido común, en aspectos concretos de la vida real y de la novela familiar.

- Los sentimientos, materia prima a la que se recurre una y otra vez en la radionovela, son una cuestión de verosimilitud, aunque a partir de un examen meramente racional sean totalmente carentes de credibilidad.

La verosimilitud a que se alude se fundamenta en la proximidad creada por estas radionovelas, pues conciben la posibilidad de que el radioyente considere la probabilidad de vivir algo parecido y obtenga parámetros socialmente válidos a través de los cuales aprenda algo, imagine con referentes reales y disponga de temas de plática entre grupos de iguales, temas que vayan más allá de los problemas económicos o la monotonía doméstica.

Al mismo tiempo se destacan una serie de aspectos valiosos y no menos extensos: de entre ellos, debe mencionarse la elaboración de una comprensión común de la experiencia individual del sujeto de la sociedad de la década de 1950 y la habilidad por parte del guionista para entramar conflictos que tienen una base real en la vida de los sujetos / radioescuchas, así como la aptitud para plantear representaciones / fantasías en los que el escucha encuentra una unidad imaginaria.

Todo ello remite a proponer que la radionovela posee la cualidad de suscitar, en primera instancia, el imaginario individual, el cual a través de la apropiación e identificación de valores, conduce a generar aprendizajes e imaginar referentes reales que posteriormente el sujeto encauza a la conformación del imaginario familiar y éste a su vez, asimilado en un proceso grupal, limitado a la familia, se construye como un imaginario colectivo.

Aunque este planteamiento resulta válido para estructurar el análisis de la gran mayoría de las radionovelas, por ahora sólo se considera conveniente en el estudio de las radionovelas “Kalimán” y “El derecho de nacer”.

Ahora bien, después de considerar una serie de similitudes narrativas entre radionovela y telenovela, existe un aspecto hasta ahora minimizado, pero de gran importancia en la estructura narrativa melodramática, pues no todo su poder descansa en las inflexiones empleadas dentro de la actuación; los dramas que se presentan a los públicos son intensos y de gran magnitud emocional y es precisamente la expresión excesiva y el límite de las lágrimas un ingrediente más que permite explorar y explotar en diversos grados la sensibilidad del oyente.

En “El derecho de nacer”, hay torrentes de lágrimas, el drama no podría entenderse sin saber porque llora en silencio la negra Dolores, de acuerdo con la crónica de Vicente Leñero, el público y los personajes lloran, se irritan y exasperan ante las injusticias del destino, se conmueven ante las tribulaciones de la negra Dolores y es que las lágrimas mismas, en este contexto melodramático, son una forma de hablarse y adquieren validez para revelarse ante la injusticia y la división social, donde los individuos se encuentran separados y estratificarlos; una manera de remediarlo está precisamente en el vínculo social generado por el melodrama,

pues de acuerdo con su lógica la mayor fechoría no está en ser pobre o ser rico, sino en la carencia de sentimientos.

El poder de las lágrimas en el melodrama conjunta una serie de mitos a través de los sentimientos y de las emociones e instrumenta una relación de complicidad entre el escucha, la radio y el universo de los mitos sociales.

Su misión es destacar que todos, absolutamente todos, poseemos sentimientos y diversos grados de sensibilidad al exponernos a los dramas y sufrimientos de los demás; que tire la primera piedra quien no se haya conmovido ante el poder de una palabra melosa. (26)

No se trata únicamente del poder del costumbrismo o la liga con la tradición, aquí lo que va en juego son las estrategias de duración con la escucha y la forma en que por medio de dichas estrategias se deja al público prendado; es también la duración de la emoción.

La escucha es una forma de recepción en donde el radioyente es prácticamente sometido a un asalto emocional y la manifestación de sus sentimientos es uno de los principales efectos esperados.

Es por ello que la radionovela toma como columna vertebral la narración de una historia con el despliegue característico de las estructuras propias de la narrativa radiofónica en aras de un objetivo fundamental: ser escuchada.

Esto podría parecer un recurso tramposo, sin embargo no lo es; pues la función de la radionovela no está encaminada a mostrar un realismo radiofónico para desmenuzar la realidad social o política, para ello pueden ser empleados otros formatos y géneros radiofónicos.

Más bien, su función se orienta a lograr sentimientos y emociones, sueños y esperanzas escuchados, creando y recreando argumentos transitados a través de los mitos de la relación humana, los grandes temas / estereotipos expuestos en la tragedia y la comedia griega, la fábula y el cuento de hadas. Estamos pues ante un género que ha mostrado de modo concreto la pertinencia de los sentimientos; es decir, la subjetividad del individuo.

De acuerdo con lo anterior, puede explicarse la influencia del género radiodramático en la educación sentimental de varias generaciones de radioescuchas y el aporte de "El derecho de nacer"; su rol queda bien definido: suministrar marcos referenciales para organizar la experiencia vivida y proveyendo la ilusión de que aún las peores calamidades pueden ser superadas y las dificultades resueltas a través de felices coincidencias justo en el momento en que deben ocurrir.

Se ha mencionado ya que los consumidores de medios establecen de manera tácita un contrato de complicidad vicaria con los medios, en el cual se proponen estrategias comunicativas; los consumidores las aceptan o rechazan, haciendo uso de su aptitud selectiva.

Aquí surge una pregunta necesaria: ¿cuáles son factores que permiten a una radionovela ser una radionovela?, además de los argumentos ya expuestos, para dar respuesta a esta interrogante debe ofrecerse una definición específica del género.

La radionovela es una ficción radiofónica, un producto cultural inmerso en la lógica de producción del medio que construye esa relación de pacto en complicidad vicaria con su audiencia, en esa avenencia se plantea el seguimiento diario, semanal y hasta la conclusión de la novela para tener una comprensión cabal de la intriga y el suspenso.

Además de la intriga y el suspenso, como ejes generadores del drama radial, se agrega el mecanismo del secreto. Este puede definirse como una estrategia de guionismo y de producción que cifra su efecto en la sorpresa que provoca su revelación.

El secreto y su revelación constituyen otro de los elementos más recurridos en la construcción de ficciones radiales y televisivas incluso a los finales por episodio o semanales, para comprobar la fidelidad de la audiencia en el seguimiento de toda la serie.

A lo largo de “El derecho de nacer” se proyectan una serie de secretos que paulatinamente se van revelando y son los mismos personajes quienes ocultan una serie de acontecimientos relevantes de la trama para el escucha.

- Albertico Limonta, considera a la negra Dolores como su madre y desconoce que Elena, su madre está recluida en un convento.
- Elena, a su vez, ignora que su hijo vive.
- El patriarca de la familia no sabe que su nieto aún vive y será el médico que le salvará la vida.
- La negra Dolores es la pieza clave en el manejo de estos secretos y únicamente los revelará en el momento que el guionista considere conveniente, prolongando más la carga dramática de la radionovela.
- El seductor de Elena, y padre de Albertico, tampoco sabe que su hijo vive.

En este entramado el radioescucha participa como testigo omnipresente y cómplice del guionista desde los primeros episodios; conoce la verdad y su participación se concreta en las formas y tiempos como se van revelando esa serie de verdades ocultas.

CITAS CAPÍTULO 4

- 1.- COVARRUBIAS, Karla Yolanda. et al. Cuéntame en qué se quedó. La telenovela como fenómeno social. Ed. Trillas. México, 1996. pp. 169.
- 2.- Idem. pp. 170.
- 3.- Ibíd. pp. 167.
- 4.- KAPLUN, Mario. La radionovela: su técnica, su metodología. CIESPAL. Ecuador, 1983. pp. 58.
- 5.- MAFESOLI, Michel. El tiempo de las tribus. Ed. Icaria. Barcelona, 1990. pp. 35.
- 6.- Idem. pp.37.
- 7.- Ibíd. pp. 39.
- 8.- LEÑERO, Vicente. “El derecho de llorar”, en Talacha periodística. Ed. Grijalbo. México, 1989. pp. 210.
- 9.- MAFESOLI, Michel. Op. cit. pp. 39.
- 10.- WOLF, Mauro. Los efectos sociales de los medios. Ed. Paidós. Buenos Aires, 1994. pp. 71.
- 11.- JOSÉ AGUSTÍN. Tragicomedia mexicana. Ed. Planeta. México, 1994. pp. 96.
- 12.- WOLF, Mauro. Op. cit. pp.63.
- 13.- RADIO RED. Catálogo de radionovelas. México, 1976.
- 14.- WOLF, Mauro. Op. cit. pp. 67.
- 15.- GUBERN, Román. Máscaras de la ficción. Anagrama. Barcelona, 2002. pp. 296.
- 16.- PAREDES, Alberto. Manual de técnicas narrativas. Las voces del relato. Ed. Grijalbo. México, 1993. pp. 19.
- 17.- PROPP, Vladimir. Morfología del cuento. Ed. Fundamentos. Madrid, 1977. pp. 123.
- 18.- Idem. pp. 91.
- 19.- Ibíd. pp. 115.
- 20.- PROPP, Vladimir. Raíces históricas del cuento. Ed. Fundamentos. México, s.f.e. pp. 59.
- 21.- BENASSINI Félix, Claudia. “El gran jurado. Talk shows ¿construcción o representación de la realidad?”, en etcétera. No. 05. México, marzo 2001. pp. 59.
- 22.- Idem. pp. 62.

- 23.- KAPLÚN, Mario. Producción de programas de radio. CIESPAL. Ecuador, 1978. pp. 364.
- 24.- ISLAS Reyes, Laura. "No hay sintonía en la radio", en etcétera. No. 23. Septiembre 2002. pp. 39.
- 25.- FREUD, Sigmund. "Personajes psicopáticos en el escenario", en obras completas. Vol. VII. Amorrortu. Argentina, 1995. pp. 279.
- 26.- LEÑERO, Vicente. Op. cit. pp. 212.

CONCLUSIONES.

Hablar de la didáctica de los medios de comunicación masiva conduce a plantear un término como didáctica de una manera distinta a como se le ha tratado de manera convencional. Si partimos de aceptar la existe una didáctica y estructura de los medios audiovisuales, entonces a esta le corresponde la adecuación de la información y contenidos a los diferentes formatos, lenguajes y géneros, para presentarlos como productos mediáticos que satisfagan las exigencias, necesidades e intereses del público consumidor de medios. En esta perspectiva, la radio como medio de comunicación masiva, y particularmente la radionovela como género radiofónico, no es ajena a esta didáctica mediática.

Asimismo, los contenidos que se presentan son organizados, secuenciados y dosificados, están en relación directa con el medio que deba presentarse, pero tiene que ver con el tipo de público meta.

Esto significa que la forma de organizar, jerarquizar, secuenciar y dosificar la información para el caso de un noticiario, no corresponde a los mismos criterios de trabajar la información con una radionovela o un programa de espectáculos.

De acuerdo con Mario Kaplún, en su libro La radionovela: su técnica y su metodología, el arte de la radionovela consiste en presentar una historia romántica, dramática o amorosa revestida con características melodramáticas; es decir, apegada a suscitar en los radioescuchas emociones y sentimientos. De hecho esta es una de las reglas básicas de toda radionovela. Vicente Rojo en su ensayo “El derecho de llorar” plantea que el melodrama radiofónico apela al corazón y no a la razón; para lograrlo el argumento melodramático se orienta a crear situaciones muy cercanas a las vivencias cotidianas, en donde sentimientos como la piedad, el odio, el amor, la ira, el desamor, la desilusión, el temor, la conmiseración se hacen presentes y surgen en cualquier momento.

El radioescucha es testigo de las peripecias de los personajes y participa en ellas, construyendo las identificaciones que le permitan apropiarse de esas historias y compararlas con sus experiencias vitales.

La práctica de la producción radionovelada en nuestro país, ha dado lugar a gran cantidad de novelas; sin embargo, resulta curioso observar que tras décadas de producción y transmisión sólo se hayan generado reglas básicas que quedaban inmersas en experiencias personales, que pocas veces eran compartidas por el temor a que otros se enteraran de los trucos propios y quizá verse desplazados por otros productores.

Esta experiencia, rara vez trascendía el ámbito meramente personal y menos aún era divulgada de manera escrita. Guionistas, productores, efectistas y musicalizadores conformaron durante décadas cuerpos especializados de trabajadores que adquirirían su experiencia en el trabajo diario en una o varias producciones, o la forma en que debían ser abordados los dramas presentados, pero estas reglas de oro fueron resultado del quehacer empírico y de fórmulas que probaron con creces su efectividad a través de los ratings logrados y que más allá de esas prácticas personalizadas o tribales no se haya generado trabajo de investigación al respecto y de ese modo elaborar un cuerpo teórico que explique y fundamente a la radionovela, un cuerpo teórico que vaya más allá de la explicación anecdótica con la que se ha arropado a este género radiofónico.

Uno de los objetivos primordiales de este trabajo ha consistido en dar los pasos necesarios para la conformación de ese cuerpo teórico, en un primer momento se parte de considerar que la radionovela posee una serie de competencias comunicativas que la distinguen del cine y de la telenovela, e incluso del folletín por entregas en auge durante el siglo XIX.

El proponer que la radionovela tiene competencias comunicativas, las cuales se han expuesto en este trabajo, permite abrir líneas de investigación que posibilitarán estudiar con mayor profundidad y extensión el fenómeno de la radionovela en México.

Autores como Jorge González han considerado que los antecedentes directos de la radionovela se encuentran en el folletín por entregas del siglo XIX y esta es la explicación que se ha adoptado de manera casi general; sin embargo, esta visión es demasiado simplista, esta es una apreciación distorsionada, debido a que en el folletín por entregas encontramos que se trata de un género escrito y la radionovela es un género eminentemente auditivo; pues una de las premisas en las que se fundamenta este trabajo considera que la radionovela es depositaria de la antiquísima tradición oral generada por la humanidad; y no sólo eso sino que adopta algunas características desarrolladas por la comedia y la tragedia griegas. Esta premisa se ve reforzada cuando Bertolt Brecht en su Teoría de la radio advierte que al estar frente a un aparato de radio tuvo la sensación de estar frente a un aparato incalculablemente viejo, relegado en el olvido por el Diluvio Universal.

Como parte de ese planteamiento expuesto por Brecht se desprende que la radio nos proporciona sensaciones auditivas, dichas sensaciones auditivas son invisibles y nos parecen remotas; sin embargo, nos proporcionan un determinado conocimiento de la realidad, de la alta o baja referencialidad que

tengamos acerca del mundo de los sonidos depende la identificación que podamos tener con un medio como la radio, un medio ciego y unisensorial; de ahí que se afirme que la radio llega a la emotividad y a los sentimientos de manera directa, como sostiene Rudolph Arnheim en su *Estética radiofónica*.

La radionovela no escapa a esta condición, está inmersa en ella y con base en esta concatenación genera las nexos necesarios para construir las identificaciones y apropiaciones elaboradas por el público radioescucha. Ello ha dado lugar a que el auditorio recree en su imaginación las luchas libradas por los protagonistas y que además a partir de la voz de los actores, como única referencia, el público imagine a los personajes con características específicas e idealizadas, en ocasiones muy distantes a las que en realidad poseen; este detalle ha sido mencionado por Mario Vargas Llosa en su novela *La tía Julia y el escribidor*.

La narrativa radionovelada se reserva una característica peculiar, a diferencia del acto de narrar en forma convencional, el melodrama avanza como una espiral narrativa, pues en la medida que avanza, aporta muchas pistas y encadenamientos causa-efecto que el radioescucha irá descubriendo para adentrarse en la historia.

Esta forma narrativa hace especial énfasis en “la fuerza del destino”, característica argumental observada en las radionovelas estudiadas, como una cierta forma de predestinación, muy válida y extendida en la lógica melodramática, pues a pesar de todos los avatares y tribulaciones a las que se enfrente, el héroe melodramático está llamado a triunfar y a conquistar/lograr el amor.

El manejo de la intriga y el suspenso van muy de la mano con la forma en que el héroe y el villano se desenvuelven, pues además de conformar la relación bien-mal, propician que el radioescucha tenga un asomo permanente para ser testigo de esta lucha de fuerzas, la cual está muy orientada a una lucha de tintes moralizantes.

En este punto se hace necesario establecer una puntualización; dicha precisión se encamina a la forma en que la lucha entre el bien y el mal son argumentalmente verosímiles, ya se ha especificado que las tramas melodramáticas apuntan sus baterías a las emociones y los sentimientos del auditorio, la verosimilitud del argumento radionovelado está en función de hacer entrar en juego identificaciones sentimentales y emotivas propicias para que el radioescucha se enterezca y ponga en juego un cúmulo de emociones.

“El derecho de nacer” constituye un ejemplo muy claro de ello, pues propició que la audiencia pusiera en marcha sentimientos de compasión por el sufrimiento de la principal protagonista, pero además logró que el público activara sus instintos maternales ante las peripecias a las que se enfrentaba “Mamá Dolores”; de acuerdo con los reportajes de la revista Radiolandia y de la crónica “El derecho de llorar”, escrita por Vicente Leñero, esta apropiación del drama, por parte de los radioescuchas, ocasionó que “El derecho de nacer” se prolongara a más de 300 episodios, un hecho insólito en la historia del melodrama radiofónico.

Por otra parte, dentro de los propósitos de este trabajo se consideró que la radionovela se ha hecho depositaria de diversos géneros literarios, de los cuales se apropia de aspectos que han sido adaptados a las convenciones radiofónicas.

Si la fantasía de los cuentos de hadas está rodeada de un mundo sobrenatural, habitados de hadas, duendes y genios capaces de lograr los milagros más inesperados en el momento oportuno o las desdichas más terribles en el momento más inoportuno, la radionovela tiene para sí al “destino” como fuerza omnipresente que regula la vida de los protagonistas. Para el género melodramático el destino es la fuerza que ocasiona sucedan las felices casualidades justo en el momento necesario en que deben ocurrir. Asimismo, la fábula centra su atractivo en la conseja moralizante que se agrega al final de cada fábula, para la radionovela no hace falta agregar una moraleja al final, pues esta está implícita a lo largo de toda la trama.

Durante esta investigación se han encontrado asociaciones y similitudes de diferentes géneros literarios con la radionovela; dichas similitudes confirman el supuesto de que los antecedentes de la radionovela son mucho más remotos al siglo XIX, pero también vienen a confirmar que la radionovela ha jugado un papel importante en la conformación del imaginario colectivo de la sociedad mexicana de la segunda mitad del siglo XX.

Por imaginario colectivo se ha entendido aquí los contenidos y modos de comportamiento que pueden encontrarse en los hombres sin importar distancias geográficas, diferencias culturales y lingüísticas.

Los medios de comunicación de comunicación masiva han cifrado su éxito con base en la explotación del imaginario colectivo basado en arquetipos, se han auxiliado de ellos para consolidarse en el gusto de sus públicos y ofrecerles lo que quieren ver y oír a través de ellos.

Esta estructura mediática con base en el manejo de arquetipos ha generado una doble complicidad de los medios de comunicación masiva con su público: el público solicita y consume las ofertas mediáticas que los medios le proporcionan y, a su vez, los medios han creado el modelo de público al que pueden atender y complacer.

Si aceptamos que la radionovela ha contribuido a conformar el imaginario colectivo mexicano se está en condiciones de aseverar que dentro de este género se han difundido arquetipos como el complejo de Cenicienta, de Jonás y el de Caín, mismos que han sido abordados de diferentes maneras y se insertan en el tratamiento melodramático una y otra vez.

Desde luego es posible ubicar más arquetipos, pero esos son los más reiterados en las producciones radionoveladas.

La época de oro de la radionovela mexicana atendió a una característica peculiar del imaginario colectivo mexicano, se trata de una mezcla de historias con alto contenido moralista, con sobredosis de romance, dramatismo, amor, intrigas, romances traicionados, reiteradas de manera infinita creando situaciones en las que el héroe mediático sale avante de un serie de luchas en las que tendrá que refrendar una y otra vez su calidad e investidura de héroe. En esta perspectiva el melodrama radial explora todas las variedades y combinaciones posibles del sufrimiento humano, pero todas estas situaciones de sufrimiento y tribulaciones conducen a que el radioescucha obtenga satisfacciones y recomendaciones indirectas de cómo debe enfrentar la vida cotidiana. En suma, el aporte que ha hecho la radionovela al imaginario colectivo ha sido la construcción de héroes mediáticos fácilmente reemplazables, consumibles y desechables, modelo que ha servido para impulsar la cultura del espectáculo mediático. De este modo han desfilado una gran cantidad de héroes y heroínas melodramáticas, pero los esquemas narrativos y los arquetipos construidos persisten con probada eficacia.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA.

- ALFARO**, Rosa María et all. Cultura de masas y cultura popular en la radio peruana. Ed. Calandria. Perú, 1990.
- ALVA DE LA SELVA**, Alma Rosa. Perfiles del cuadrante. Trillas. México, 1984.
- ANÓNIMO**. “*El cantar de los cantares*”, en Antiguo Testamento. Ediciones Paulinas. España, 1989.
- ANÓNIMO**. Las mil y una noches. T. 1. Ed. Aguilar. México, 1989.
- ARISTÓFANES**. Las once comedias. Ed. Porrúa. Col. “Sepan cuántos”. México, 1996.
- ARISTÓTELES**. Poética. Col. Austral. No. 803. Ed. Espasa-Calpe mexicana. México, 1990.
- ARNHEIM**, Rudolph. Estética radiofónica. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1980.
- BARTHES**, Roland. Análisis estructural del relato. PREMIA editora. México, 1991.
- BENASSINI**, Claudia. “*El gran jurado. Talk shows ¿construcción o Representación de la realidad?*”, en etcétera. Núm. 05. México, marzo 2001.
- BENASSINI**, Claudia. “*Nuevas perspectivas en el análisis del mensaje televisivo*”, en Comunicación y sociedad. No. 13. Sept-Dic. 1991. UAG.
- BETTELHEIM**, Bruno. Psicoanálisis de los cuentos de hadas. Grijalbo. México, 1986.
- BOWRA**, C.M. Historia de la literatura griega. Fondo de Cultura Económica, Breviarios # 1. México, 1997.
- BRECHT**, Bertolt. “*Teoría de la radio*”, en De las ondas rojas a las radios libres. Gustavo Gili. Barcelona, 1981.
- CALHOUN**, Chesire. ¿Qué es una emoción?. Fondo de Cultura Económica. México, 1989.
- CAMPBELL**, Joseph. El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito. Fondo de Cultura Económica. México, 1997.
- CANTRIL**, Hadley. “*La invasión desde Marte*”, en Sociología de la comunicación de masas. Ed. Gustavo Gilly. Barcelona, 1982.
- COVARUBIAS**, Karla Yolanda. Cuéntame en qué se quedó. *La telenovela como fenómeno social*. Ed. Trillas, México, 1996.
- DE MORAGAS**, Miquel. Sociología de la comunicación de masas. Gustavo Gili. Barcelona, 1982.
- DÍAZ Barriga**, Angel. Didáctica y curriculum. Paidós. México, 1997.
- Diccionario** de las ciencias de la educación. Santillana. México, 1996.
- DORFLES**, Gillo. Nuevos mitos, nuevos ritos. Ed. Lumen. Barcelona, 1969.

- ESQUILO.** Las siete tragedias. Ed. Porrúa. Col. "Sepan Cuántos" #11. México, 1976.
- EURÍPIDES.** Las diecinueve tragedias. Ed. Porrúa. Col. "Sepan Cuántos" # 24. México, 1976.
- FAUS** Belau, Ángel. La radio: introducción a un medio desconocido. Guadiana de publicaciones. Madrid, 1973.
- FIGUEROA,** Romeo. ¡Qué onda con la radio!. Pearson educación. México, 1997.
- FORSTER,** E.M. Aspectos de la novela. Ed. Debate. Madrid, 2000.
- FREUD,** Sigmund. Conferencias de introducción al psicoanálisis. Obras completas, Vol. XV. Amorrortu editores. Argentina, 1986.
- FREUD,** Sigmund. "*El creador literario y el fantaseo*", en Obras completas, Vol. IX. Amorrortu editores. Argentina, 1986.
- FREUD,** Sigmund. "*Personajes psicopáticos en el escenario*", en Obras completas vol. VII. Amorrortu. Argentina, 1997.
- GALLARDO** Cano, Alejandro. Curso de teorías de la comunicación. Ed. Cromocolor. México, 1998.
- GARCÍA** Camargo, Jimmy. La radio por dentro y por fuera. CIESPAL. Col. INTIYAN, #11. Ecuador, 1980.
- GARZA,** Ramiro. La radio actual. Qué es y cómo se realiza. Vol. 1. Editores Asociados Mexicanos. México, 1992.
- GÓMEZ** Valero, Carlos. "*Telecomunicar: nuevastecnologías para la gente*", en *etcétera*. Número 15. México, enero 2002.
- GONZÁLEZ** López, Francisco. Fundamentos pedagógicos de la radionovela. Tesis de licenciatura. ENEP-Acatlán UNAM. México, 1995.
- GÖRLICH,** Ernst J. Historia del mundo. Ediciones Martínez Roca. Barcelona, 1972.
- GRIMM,** Jacobo. Cuentos. Ed. Porrúa, col. Sepan cuántos #121. México, 1996.
- GUBERN,** Román. Máscaras de la ficción. Anagrama. Colección Argumentos #279. México, 2002.
- GÜEMES,** Cesar. "*La creíble y vera historia de Kalimán, el hombre increíble*", en *La Jornada*. 8 – 10 enero 2001.
- GURMENDEZ,** Carlos. Teoría de los sentimientos. Fondo de Cultura Económica. México, 1984.
- ISLAS** Reyes, Laura. "*No hay sintonía en la radio*", en *etcétera*. No. 23. México, septiembre 2002
- JAMISON,** Dean T. La radio al servicio de la educación y el desarrollo. Ministerio de Educación y Ciencia. España, 1981.
- JOSÉ AGUSTÍN.** Tragicomedia mexicana. Ed. Planeta. México, 1994.
- KAPLÚN,** Mario. La radionovela: su técnica, su metodología. CIESPAL. Ecuador, 1983.

- KAPLÚN**, Mario. Producción de programas de radio. Col. Intiyán, no. 11. CIESPAL, Ecuador, 1978.
- LEÑERO**, Vicente. “El derecho de llorar”, en Talacha periodística. Grijalbo, México, 1984
- LEWIS**, Peter M. El medio invisible: radio pública, privada, comercial y comunitaria. Paidós. México, 1992.
- MAFFESOLI**, Michel. El tiempo de las tribus. Ed. Icaria, Barcelona, 1990.
- MANTOVANI**, Alfredo. Didáctica de la dramática creativa: manual para maestros. Gedisa. México, 1984.
- MARTIN**, Leo A. Dirección de estaciones de radio y televisión. Ed Diana. México, 1968.
- MONSIVÁIS**, Carlos. Amor perdido. SEP-ERA, México, 1977.
- MONSIVÁIS**, Carlos. “De la cultura popular urbana, industria cultural, cultura de masas y al fondo hay lugar”, en NEXOS. #1, enero 1978. pp. 5 Y 6.
- MONSIVÁIS**, Carlos. Días de guardar. Ed. Era. México, 1987.
- NESTLE**, Wilhelm. Historia de la literatura griega. Ed. Labor. España, 1944.
- PANZÁ** González, Margarita, et. al. Fundamentación de la didáctica. Gernika, México, 1986.
- PAREDES**, Alberto. Manual de técnicas narrativas. Ed. Grijalbo, México, 1993.
- PEPPINO**, Ana María. Radiodifusión educativa. UAM-Azcapotzalco-Gernika. Colección ensayos #36. México, 1991.
- PÉREZ** Tornero, José Manuel. “Comunicar para educar: por una televisión para la enseñanza y la cultura”, en etcétera. Número 15. México, enero2002. pp. 25
- PERRAULT**, Charles. Cuentos. Ed. Porrúa. Col. Sepan Cuántos # 263. México, 1996.
- PONCE**, Aníbal. La gramática de los sentimientos. Ed. Cártago, México, 1983.
- PRIETO** Castillo, Daniel. La fiesta del lenguaje. UAM-Xochimilco. México, 1984.
- PRIETO** Mejía, Jorge. Historia de la radio y la televisión en México. Ed. Colmenares. México, 1972.
- PROPP**, Vladimir. Morfología del cuento. Ed. Fundamentos. España, 1977.
- PROPP**, Vladimir. Raíces históricas del cuento. Colofón. México, (s.f.e.)
- QUAAL** L. Ward. Dirección de estaciones de radio. Ed. Diana. México, 1968.
- RADIO RED**. Catálogo de radionovelas. México, 1976.
- ROMO** Gil Ma. Cristina. Introducción al conocimiento y práctica de la radio. Ed Diana. México, 1987.
- SIEMENS**, William L. Mundos que renacen: el héroe en la novela hispanoamericana moderna. Fondo de Cultura Económica. México, 1997.
- SÓFOCLES**. Las siete tragedias. Ed. Porrúa Col. “Sepan cuántos” # 14. México, 1996.

TODOROV, Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica. Ediciones Coyoacán. México, 1994.

TOMACHEWSKI, Karlhein. Didáctica general. Grijalbo. México, 1982.

VARGAS Llosa, Mario. La tía Julia y el escribidor. RBA editores. México, 1993.

VIVES Rocabert, Juan, et. al. Psicoanálisis de la creación literaria. Asociación Psicoanalítica Mexicana. México, 1983.

WOLF, Mauro. Los efectos sociales de los medios. Ed. Paidós, Argentina, 1994.

ZANI, Bruna. La comunicación como proceso social. CONACULTA-Grijalbo. México, 1990.

ANEXOS

SERIE: KALIMÁN

EPISODIO: "LA REINA DE LOS GORILAS"

<u>OPERADOR</u>	<u>SUBE RÚBRICA A PRIMER PLANO Y BAJA A FONDO.....</u>
LOCUTOR	(REVER LIGERO) ¡¡KALIMÁN!!
LOCUTOR	Caballero con los hombres
LOCUTORA	Galante con las mujeres...
LOCUTOR	Tierno con los niños...
LOCUTOR	¡¡Implacable con los malvados!!
LOCUTOR	Así es...
<u>OPERADOR</u>	<u>CHISPA MUSICAL...A PRIMER PLANO...BAJA A FONDO</u>
LOCUTOR	(REVER)¡¡KALIMÁN!!! (DESAPARECE REVER)
LOCUTOR	¡El hombre increíble!
<u>OPERADOR</u>	<u>SUBE PUENTE MUSICAL....A.P.P....A FONDO....</u>
NARRADOR	En su nueva aventura, desarrollada en el enigmático continente negro...
<u>OPERADOR</u>	<u>SUBE MÚSICA AFRICANA Y MEZCLA CON EFECTOS DE CHIMPANCES Y QUEDA COMO FONDO...</u>
LOCUTOR	Con el primer actor Carlos Riquelme, secundado por Marcela Septién, Eduardo Arozamena, Mónica Miguel, Esteban Siller, Antonio Muñozledo, Luis de Alva en el papel de Solín, la narración de Isidro Olace e interpretando Kalimán... ¡el propio Kalimán!... Un libreto original del escritor de misterio y aventuras...¡Víctor Fox!
<u>OPERADOR</u>	<u>SUBE RÚBRICA....A.P.P.... A FONDO...</u>
LOCUTOR	(REVER) ¡¡KALIMÁN!! (F.O. REVER)
<u>OPERADOR</u>	<u>SUBE RÚBRICA Y DESAPARECE...MEZCLA CON MÚSICA Y EFECTOS DE AVES TROPICALES... QUEDA COMO FONDO...</u>
NARRADOR	El mensaje de Kalimán cruzaba las selvas, trasponía las montañas, valles, ríos y abismos: su mensaje, confiado al pequeño pájaro Tiquirá, era

recibido por el altivo halcón, que levantaba el

	vuelo, cruzaba las montañas rumbo al sur.
<u>EFEECTO</u>	<u>GRAZNIDO DE HALCÓN...DESAPARECE LENTO...</u>
NARRADOR	...Y el orgulloso halcón se detenía en los riscos, cerca ya de las madrigueras del rey de la selva y transmitía el mensaje...
<u>EFEECTO</u>	<u>SUBE A PRIMER PLANO GRAZNIDO DE HALCÓN MEZCLANDO CON RUGIDO DE LEÓN...MANTIENE Y DESAPARECE LENTO...</u>
NARRADOR	...Y el altivo león, de melena roja, llegaba a lo alto de la colina y rugía ensordecedoramente y sus rugidos se convertían en eco a través de las montañas...
<u>EFEECTO</u>	<u>AULLIDO DE COYOTES...A FONDO</u>
NARRADOR	...Donde el coyote oteaba el horizonte escuchando el aviso
<u>EFEECTO</u>	<u>AULLIDO DE COYOTE, MEZCLA CON AMBIENTE NOCTURNO...A FONDO...</u>
NARRADOR	Y continuaba el mensaje cruzando la selva, aquel mensaje de Kalimán, admitido por el lenguaje de las fieras. El reino animal obedecía sus más extrañas leyes de conservación y supervivencia y era como la palabra de Kalimán llegaba hasta los límites de la selva del macizo de los mongos donde los monos aulladores escuchaban el mensaje de los lobos y llenaban el silencio de la noche con los chillidos ensordecedores...
<u>EFEECTO</u>	<u>CHILLIDO DE MONOS...A FONDO...</u>
NARRADOR	Gorko, el fuerte gorila lobo plateado, jefe de la manada, oteaba el horizonte
<u>EFEECTO</u>	<u>RUGIDOS DE GORILA...A FONDO...</u>
NARRADOR	Sus ojillos pardos se movían inquietos al observar la inquietud de la selva
<u>EFEECTO</u>	<u>GRUÑIDO DE GORILA...A FONDO...</u>
NARRADOR	Gorko gruñía inquieto, apoyando sus enormes manazas en el suelo, escuchando atentamente...las grandes fosas nasales de su chata nariz, se dilataban en señal de atención y permanecía atento escuchando las voces de la selva.
SANDRA	(PREOCUPADA) ¡Gorko, selva anuncia muerte!,

	(APREMIANTE) Escucha, escucha con atención lo que dice el tigre, el leopardo, la pantera...
OPERADOR	BARRITAR DE ELEFANTES...A FONDO...
SANDRA	¿Escuchas, Gorko?...¿Escuchas mensaje de selva?
GORKO	(GRUÑIDOS DE GORILA) (PAUSA) Sí...Sí...selva trae mensaje...de muerte...elefantes gritar...y monos aullar...mensaje selva.... (GRUÑIDOS)
SANDRA	León y tigre traen noticia... los elefantes y los pájaros lo gritan en voces ensordecedoras... Buana Kalimán... Buana Kalimán ...está en peligro
GORKO	(SONIDOS GUTURALES DE GORILA) Buana Kalimán...hombre blanco, fuerte, grande...Buana Kalimán está en peligro...allá en montañas y necesita ayuda...
SANDRA	Así lo dice su mensaje... pide nuestra ayuda...
NARRADOR	La hermosa mujer salvaje tenía una expresión de angustia al traducir el mensaje que las fieras hacían llegar hasta ella...Se daba cuenta que Kalimán estaba en peligro y le pedía ir a su lado... Gorko, el enorme gorila custodio de la bella mujer, se mostraba receloso...
GORKO	(GRUÑENDO) Sandra... Sandra... Kalimán prisionero... en tierras de bozanis... tierra de bozanis buanas... (RUGE)
SANDRA	Sí... buana Kalimán cayó en trampa de gorilas hombres... (APREMIANTE) Debemos ir en su ayuda
GORKO	(INQUIETO Y TEMEROSO) Sandra... tú saber... tú saber bien... bozanis matan... matan y nadie atreverse a pelear con ellos
SANDRA	(DECIDIDA) Sí, Gorko...gorilas hombres son fuertes... poderosos y respetados en la selva...pero nosotros ir a salvar a Kalimán...
NARRADOR	Erick, presa de la furia avanzó hacia donde Kalimán permanecía atado de pies y manos y la sonrisa burlona del hombre increíble enfureció más al teutón.
KALIMÁN	(BURLÓN) ¿Ve usted, Erick? Las bestias

	Humanas no se atreven a acercarse a la señorita Cora...le tienen miedo...	
ERICK	Todo es un truco suyo, Kalimán...esos malditos ojos tienen poder hipnótico, pero yo acabaré con su poder.	
NARRADOR	Erick le arrebató a Caracol el filoso armaje de acero y lo acercó a los ojos de Kalimán...	
ERICK	Voy a dejarlo ciego, Kalimán...voy a sacarle esos malditos ojos que saben hipnotizar (RIE) ...voy a dejarlo	dejarlo
KALIMÁN	(MOFÁNDOSE) Su pulso tiembla, Erick... no podrá hacerlo...	
ERICK	Quiere hipnotizarme a mí también, Kalimán...no le daré tiempo, voy a dejarlo ciego,....¡¡¡¡¡así!!!!	
<u>OPERADOR</u>	<u>MÚSICA DRAMÁTICA....A.P.P....A FONDO....</u>	
NARRADOR	Erick iba a descargar el golpe mortal cuando una manaza fuerte y gigantesca le detuvo el brazo	
<u>EFECTO</u>	<u>GRUÑIDO DE GORILA...A FONDO...</u>	
ERICK	(RABIOSO) Bestia, suéltame...suéltame...	
KALIMÁN	Gorko, llegas a tiempo...	
NARRADOR	Gorko, el gorila guardián de Sandra impedía que Erick matara a Kalimán, el gigantesco gorila lobo plateado aprisionaba entre sus brazos a Erick que sentía la muerte y de pronto se escuchó un disparo	
<u>EFECTO</u>	<u>SONIDO DE BALAZO....F.O.</u>	
NARRADOR	Gorko gritó adolorido al sentir que una bala entraba en su cuerpo....Caracol le había disparado y Erick aprovechaba aquel momento para tratar de escapar.	
ERICK	No le dispares, Caracol...ahora vamos a acabar con todos	
NARRADOR	Kalimán veía desplomarse a Gorko herido de muerte y veía a Erick y Caracol armarse con sendos rifles para iniciar la lucha contra los elefantes que dirigía Sandra.....Kalimán no podía quedarse así, inmóvil ante la lucha y haciendo un esfuerzo sobrehumano rompía las ataduras que lo ataban al poste.	
KALIMÁN	Mmmmmjjjjhhh...mmmjjjjhhh....¡ya!	

NARRADOR	De inmediato se acercó al gorila Gorko que lanzaba dolorosos y ahogados quejidos
KALIMÁN	Gorko, mi fiel amigo...está mal herido.
GORKO	Buana Kalimán...déjame...suéltame...cuida de Sandra...cuida de nuestra Reina...Ayúdala que Gorko estar bien
KALIMÁN	Iré en ayuda de Sandra, quédate aquí fiel amigo que el enemigo será vencido...
<u>EFECTO</u>	<u>LOOP DE BARRITAR DE ELEFANTES Y GRUÑIDOS DE GORILAS</u>
NARRADOR	Kalimán se incorporó rápidamente, de una mirada se dio cuenta que la lucha estaba generalizada y que los elefantes atacaban con furia a los gorilas humanos que armados con lanzas y garrotes, también hacían funcionar sus armas y Kalimán tenía que participar en la lucha, pero antes tenía que poner a salvo a sus amigos
KALIMÁN	¡Vamos rápido!....Coronel, Solín y Cora váyanse de aquí, quedarse puede ser peligroso
CORONEL	(DECIDIDO) Kalimán, lucharemos a su lado
KALIMÁN	(ALERTÁNDOLOS) No, no pueden. Pueden destruirlos. Mire bien amigo, yo me encargaré de guiar el ataque de los elefantes contra Erick
CORA	Kalimán podemos ayudarle... los gorilas están luchando contra los elefantes y no nos descubrirán
KALIMÁN	No... no, señorita Cora; los elefantes han venido a salvarnos y no descansaré hasta acabar con el enemigo. Pronto, busquen un refugio. Esperen hasta que la lucha haya terminado
SOLÍN	(INSISTENTE) Kalimán, déjame ir contigo
KALIMÁN	Quieto, Solín, quédate con el Coronel y con la señorita Cora. Por ningún motivo te acerques a la lucha de las fieras
SOLÍN	(TRISTE) Kalimán, que tengas mucha suerte
NARRADOR	Kalimán se apartó de sus amigos, por un instante sus azules ojos contemplaron aquella batalla gigantesca de elefantes contra centenares de gorilas humanos. Apretó con fuerza su figura y

todos los músculos de su atlético cuerpo entraron

	en tensión y avanzó hacia la lucha lanzando su grito
KALIMÁN	(REVERVERACIÓN) ¡¡¡¡KALIMÁN!!!!
OPERADOR	MÚSICA DRAMÁTICA....A.P.P.....A FONDO...
NARRADOR	Era una lucha espectacular, Kalimán trepó hasta los lomos de un paquidermo para dirigir el ataque contra los gorilas humanos que retrocedían hacia el templo. Erick y su criado Caracol disparaban sin cesar sus armas...
ERICK	Dispáren idiotas...¡Caracol, dispara!
CARACOL	No puedo detenerlos, amo Erick ...avanzar contra nosotros...
ERICK	¡Que dispaes, cretino!....¿o prefieres que nos aplasten?
NARRADOR	Erick y su criado retrocedían hacia el templo, mientras los gorilas luchaban contra los elefantes...Kalimán montado en su paquidermo, al fin se encontraba con Sandra, la hermosa mujer salvaje
KALIMÁN	Sabía que acudirían a mi llamado, Sandra
SANDRA	Sandra contenta de ver a Buana Kalimán....Sandra no dejar ya nunca a Buana Kalimán
KALIMÁN	Pero antes tenemos que vencer al enemigo, Vamos ... al ataque
NARRADOR	Era una lucha implacable, los gigantescos gorilas humanos, armados de lanzas y garrotes golpeaban con toda su furia a los elefantes, los paquidermos los levantaban con sus trompas, azotándolos una y otra vez, hasta dejarlos inmóviles. El Coronel Finlay, su hija Cora y Solín veían impresionados la lucha, el espectáculo nunca visto: la guerra a muerte en la selva
CORA	Los gorilas humanos atacan ferozmente a los elefantes, Kalimán tiene que dirigirlos hacia el templo, antes de que llegue Erick
NARRADOR	Sí, Erick Von Street escapaba hacia el templo del Gorila, sabía que ahí estaría a salvo si lograba cerrar las pesadas puertas del santuario, Kalimán advirtió sus intenciones y se lanzó por él.
KALIMÁN	(AMENAZANTE) ¡Quieto!...¡Quieto ahí! Ha llegado

ERICK el momento de ajustar cuentas
(ATERRORIZADO)No...no...déjeme, Kalimán...
 déjeme

KALIMÁN **(AMENAZANTE)** Mis puños están deseando
 hacerle un amable caricia.

ERICK No...no...noooo

KALIMÁN Erick rodó varios metros atrás, impulsado por el
 golpe de Kalimán. Quedó atontado; Kalimán iba a
 tomarlo prisionero, cuando el salvaje Caracol, lo
 atacó por la espalda

CARACOL ¡Toma, maldito!

KALIMÁN ¡¡Aaaaggghhhh!!

NARRADOR Caracol lo golpeó en la cabeza y Kalimán quedó
 arrodillado y el salvaje Caracol sacó su filosa arma
 para ultimarle

CARACOL Esta vez nada salvarte de morir, buana
 Kalimán...¡¡¡Así!!!

OPERADOR **SUBE A PRIMER PLANO, MÚSICA DRAMÁTICA**

NARRADOR Caracol iba a descargar su golpe con un filoso
 alfanje para degollar a Kalimán, cuando....

CARACOL **(GRITA ADOLORIDO)** ¡¡¡AAAHHHHH!!

NARRADOR Al ser levantado con fuerza inaudita, el elefante
 que montaba Sandra izó con su trompa al salvaje y
 lo azotó con furia

CARACOL ¡¡¡Aaaaggghhhhh!!!!

NARRADOR Una y otra vez, las enormes patas del elefante
 destrozaron el cuerpo de Caracol... Kalimán se
 levantó tratando de aclarar su cerebro y vio a Erick
 Von Street que se escondía en el templo . Miró a
 su alrededor, descubriendo que habían vencido al
 enemigo

KALIMÁN **(EN SEGUNDO PLANO)** Sandra....Sandra...
 ordena a tus elefantes que suspendan el
 ataque...El enemigo ha sido vencido...Los gorilas
 humanos están vencidos

SANDRA Pero hombre blanco malo vive...vive

KALIMÁN Sí, pero pido tu conmiseración para Erick Von
 Street.

SANDRA **(TAJANTE)** No, hombre blanco debe morir con

	leyes de selva...Despertó odio y muerte en la selva... y nosotros haremos justicia ... (REVER) ... HUANA TARA DIK TA...TARADIK TA....SAKI RUK TI
NARRADOR	La mujer salvaje daba órdenes a los elefantes que obedecían la palabra de la mujer y se lanzaban descargando furiosos golpes contra la gigantesca estatua del gorila que se tambaleaba en sus cimientos.... (PAUSA) ... Cientos de elefantes golpeando con toda la furia sobre aquel monumento siniestroToneladas de furia insostenible que hacían estremecer la gigantesca estatua del gorila hasta que....
<u>EFECTO</u>	<u>DERRUMBE....A.P.P.....F.O.</u>
NARRADOR	El gigantesco templo empezó a derrumbarse y se escucharon los gritos angustiosos de Erick Von Street
ERICK	No...noooo....noooooo
NARRADOR	Que quedaba sepultado bajo toneladas de roca. La tierra se estremecía al derrumbarse el gigantesco templo del gorila, convirtiéndose en sepultura de Erick Von Street
<u>OPERADOR</u>	<u>MÚSICA DRAMÁTICA.... A.P.P..... F.O....</u> <u>MEZCLA CON VIENTO</u>
NARRADOR	(CON REVER) Tiempo después, los azules ojos de Kalimán recorrían el campo de batalla, se veían los cadáveres de los gorilas humanos destrozados por los elefantes
<u>OPERADOR</u>	<u>BARRITAR DE ELEFANTES...QUEDA COMO FONDO...</u>
NARRADORY varios paquidermos, heridos, se alejaban rumbo a la selva ,,, El coronel Finlay observaba el montón de rocas donde instantes antes se levantara la siniestra estatua del gorila sagrado
CORONEL	(PENSATIVO) Después de todo, Erick tuvo una muerte amable, si tomamos en consideración todos sus crímenes cometidos...
KALIMÁN	Sí, Coronel... yo hubiera deseado entregarlo vivo a las autoridades, pero la selva se hizo justicia ...

Erick Von Street quedó sepultado en este

- lugar, donde quiso levantar un imperio de terror, pero sólo encontró su tumba.
- CORONEL Kalimán, ¿revelaremos al mundo la existencia de estos yacimientos de uranio que Erick explotaba?
- KALIMÁN No, no Coronel, desde luego que no....hasta la fecha se utiliza la fuerza del uranio con propósitos de destrucciónNo... no revelaremos a nadie que bajo este montón de rocas, en medio de estas selvas inexploradas, existe un rico yacimiento de uranio Será un secreto jamás revelado y el cadáver de Erick descansará junto a esos laboratorios subterráneos, que jamás nadie conocerá
- CORONEL **(VACILANTE)** Kalimán, ¿no quedó con vida...ningún gorila humano? Recuerde que fue el motivo de esta expedición...Si pudiéramos llevarnos a uno de esos extraños seres...
- KALIMÁN En cuanto a los gorilas humanos, Coronel, se llevará usted una sorpresa...venga, venga conmigo
- NARRADOR Kalimán avanzó hasta donde yacía un cadáver de gorila humano aplastado por las patas de un elefante, Kalimán se inclinó y ante el asombro del coronel, dio un fuerte tirón a aquella piel recubierta de pelambre blanco y...
- KALIMÁN Vea, Coronel no hay tales gorilas humanos
- CORONEL **(AZORADO)** Oh, nooo
- KALIMÁN Son hombres, nativos con disfraces de gorilas
- SOLÍN ¡Usan máscaras!...Todo es un disfraz
- CORA **(DECEPCIONADA)** Kalimán, entonces... no existen los gorilas humanos
- KALIMÁN Pues no. Eso sigue siendo una incógnita...Erick usó la leyenda de los gorilas humanos para aterrorizar aldeas y conseguir prisioneros.. Además estos disfraces les servían para protegerse de las radiaciones del uranio
- CORONEL **(ENFADADO)** Bien que supo engañarnos ese bribón... Entonces no existen los gorilas humanos...Está claro, ¿no?
- KALIMÁN Eso podemos asegurarlo, Coronel, recuerde que el

- África sigue siendo un continente extraño y misterioso que oculta muchos secretos para el que aprovechó Erick para realizar sus planes, la selva no podía dejar con vida a un hombre así
- SANDRA** **(DE 2º. A PRIMER PLANO)** Buana Kalimán, Buana Kalimán...
- NARRADOR** Kalimán reaccionó al escuchar aquella voz y descubrió a la hermosa mujer de las selvas que esperaba junto al pie de Gorko...el hombre increíble avanzó hacia ellos, olvidándose de sus amigos y el Coronel Finlay interrogó a su hija...
- CORONEL** **(CURIOSO)** ¿Cora, quién es esa extraña y hermosa mujer? La vi llegar montada en un elefante dirigiendo el ataque
- CORA** **(RIÉ)** Es.. otra de las leyendas de la selva...padre, pero tal vez no exista y seamos víctimas de un espejismo
- CORONEL** Mira, yo ya estoy viejo...pero la vi perfectamente ahora mismo....**(PAUSA...TRANSICIÓN)**
Y...donde...¿dónde está?...desapareció junto con Kalimán....
- SOLÍN** **(IRÓNICO)** Tal vez fue su imaginación, Coronel. En el África a veces se ven cosas que no existen
- OPERADOR** **PUENTE MUSICAL.....A.P.P.....BAJA A FONDO....Y MEZCLA CON SONIDO DE AVES TROPICALES....**
- NARRADOR** Días después, el Coronel Finlay, su hija Cora y el pequeño Solín iniciaban el regreso, abandonando la selva del macizo de los bongos, mientras en lo alto de la colina, Kalimán saboreaba el sabor agridulce de una despedida
- KALIMÁN** Sandra debo irme....quisiera eternizar este momento para no separarme de tu lado, pero.... la selva no es mi lugar... tenemos que despedirnos, mi hermosa mujer salvaje
- SANDRA** Buana Kalimán , llévame contigo a tu mundo
....quiero estar contigo
- KALIMÁN** No serías feliz...sentirías ahogarte en un mundo

	que no te comprendería y acabaría por marchitar tu belleza... y tu espíritu es como el alma misma del África, personificada en ti
SANDRA KALIMÁN	(SOLLOZA) No, Sandra....tenemos que despedirnos con la promesa no muy lejana de volvernos a ver
SANDRA	(INQUIETA) ¿Volvernos a ver?...¿cuándo?
KALIMÁN	¿cuándo? ¿Cuándo?...Tal vez cuando el sol aparezca allá en el horizonte, cuando el pájaro de la noche cante, cuando el cielo azul de África sea más luminoso y las nieves del Kilimanjaro se confundan con las nubes...tal vez me veas regresar en busca del néctar prohibido de tus labios
SANDRA KALIMÁN	Buana Kalimán, Sandra no olvidarte nunca...nunca Es promesa no olvidarnos nunca, Sandra... una promesa que queda sellada con la caricia de nuestros labios....Así.....
<u>OPERADOR</u>	<u>SUBE EFECTO DE AVES TROPICALES Y BAJA A FONDO....</u>
NARRADOR	Y los labios rojos de la mujer salvaje sintieron la caricia de la boca de Kalimán que la envolvía en un mundo de amor ... Luego, Kalimán la miró intenso y se alejó paso a paso, rumbo al camino por el que avanzaban ya lejos sus amigos
KALIMÁN	Adiós, Sandra...adiós reina de la selva... Gorko, cuida bien de ella...eres su fiel guardián
NARRADOR	Y el gigantesco gorila lobo plateado .. repuesto ya de las heridas, agitaba sus enormes manazas, mientras gruñía como si dijera adiós
GORKO NARRADOR	Buana Kalimán....hombre amigo de Gorko Kalimán se alejaba lentamente, abriéndose paso entre la espesa jungla, deteniéndose a ratos para ver por última vez a Sandra que permanecía inmóvil, viendo alejarse a aquel hombre singular
SANDRA	Sandra esperarte en el risco, buana Kalimán ...Sandra esperarte siempre...siempre
NARRADOR	Y Kalimán avanzaba hasta dar alcance a sus amigos...su risa brotaba espontánea al exclamar.

KALIMÁN	Bien amigos...en marcha (<i>RÍE</i>)...rumbo a la civilización...en marcha amigos...
<u>OPERADOR</u>	<u>PUENTE MUSICAL....A.P.P....F.O...Y MEZCLA CON EFECTO DE AVES TROPICALES...A FONDO</u>
NARRADOR	Y la selva entera parecía entonar a coro un adiós hacia aquel hombre increíble y espectacular ...Kalimán miraba hacia el lejano horizonte y sus azules ojos vislumbraban nuevas y apasionantes aventuras...
<u>OPERADOR</u>	<u>PUENTE MUSICAL....A.P.P....F.O...</u>
LOCUTOR	Así presentamos...
<u>OPERADOR</u>	<u>SUBE A ´PRIMER PLANO MÚSICA AFRICANA</u>
LOCUTOR	“La reina de los gorilas”...
<u>OPERADOR</u>	<u>SUBE MÚSICA A PRIMER PLANO...</u>
LOCUTOR	Dentro de la serie de aventuras del hombre increíble
<u>OPERADOR</u>	<u>SUBE RÚBRICA DE SALIDA DEL PROGRAMAF.O.</u>