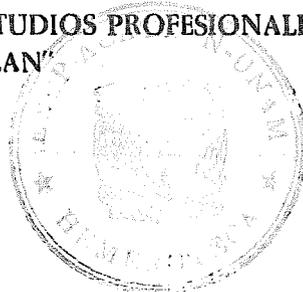


ALACATLAN



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES  
"ACATLAN"



COMO ELABORAR UNA ADAPTACION  
RADIODRAMATICA  
MANUAL APLICADO A UN  
CASO CONCRETO



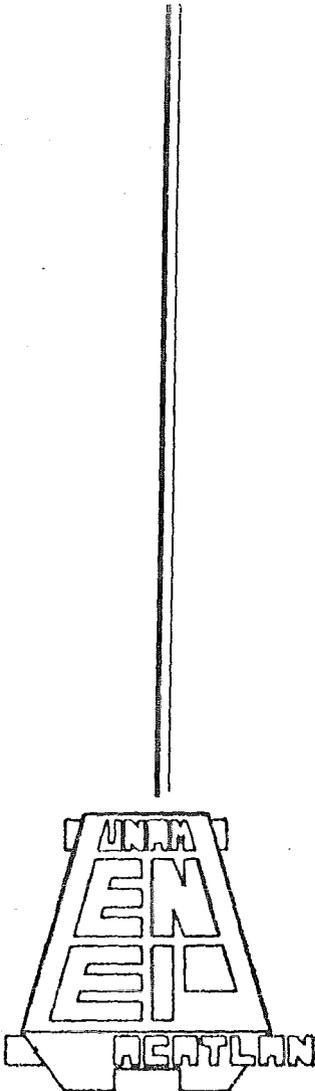
7804068-9

## T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:  
LICENCIADO EN PERIODISMO  
Y COMUNICACION COLECTIVA  
P R E S E N T A :

HUGO HERNANDEZ MARTINEZ

M-0096970



ACATLAN, ESTADO DE MEXICO

ABRIL DE 1989



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

A mi familia  
Con cariño y gratitud

*Gracias a Lourdes López Alcaraz  
por su dedicación y paciencia*

*Gracias a Mercedes Aguilar Montes de Oca  
Por su colaboración y ejemplo de profesionalismo*

*Gracias a Oliva Ramírez, Graciela Olvera  
y Carlos Acosta por su ayuda*

- ¿POR QUÉ TE GUSTAN TANTO LOS RADIOTEATROS? -LE PREGUNTÉ UN DÍA A LA ABUELITA-. ¿QUÉ TIENEN QUE NO TENGAN LOS LIBROS, POR EJEMPLO?..
- ES UNA COSA MÁS VIVA, OIR HABLAR A LOS PERSONAJES, ES MÁS REAL -ME EXPLICÓ DESPUÉS DE REFLEXIONAR-.

(MARIO VARGAS LLOSA, LA TÍA JULIA Y EL ESCRIBIDOR)

I N D I C E

	Página
Indice	2
Introducción	5
I. Análisis del relato literario	11
A. La Historia	14
1. Sinopsis	14
2. Argumento	16
3. Desarrollo	17
B. Personajes	23
1. Principal	24
2. Secundarios	25
3. Incidentales	26
4. Narrador	27
5. Actancial	30
C. Ambientes	32
1. Interno (Psicológico)	32
2. Externo (Físico)	33
D. Tema	38
1. Título	39
2. Personaje principal	40
3. Ambiente interno	41
4. Mensaje entre líneas	41
5. Estilo del autor	42
Notas al primer capítulo	44

H-6096970

	Página
II. El esquema radiofónico	45
A. Reubicación del texto	48
1. Personajes	49
2. Ambientes	49
3. Parlamentos	50
4. Ritmo narrativo	51
B. La nueva historia	53
1. La sinopsis radiofónica	55
2. Ambientes	56
C. La construcción dramática	59
1. La tabla de composición dramática	62
2. La tabla de bloques	70
D. El reparto	73
1. Caracterización	77
2. Manejo adecuado	85
3. Narrador	89
Notas al segundo capítulo	97
III. El guión radiofónico	
A. Estructura de la dramatización	99
1. Distintas formas	100
2. Ritmo de la dramatización	106
B. Cosntrucción de los parlamen- tos	110
1. Ritmo	113

	Página
2. Naturalidad	115
C. Manejo del espacio-tiempo	118
1. Tiempo	118
2. Espacio	123
D. Los apoyos de sonido	126
1. Música	126
2. Efectos sonoros	132
3. Pausas	141
Notas al tercer capítulo	142
IV. El radiodrama adaptado	143
A. Análisis literario	147
B. Esquema radiofónico	151
C. Guión	157
Apéndice I	205
Bibliografía general	213
Bibliografía literaria	217

## I N T R O D U C C I O N

Dentro de los medios masivos de comunicación, la radio destaca ampliamente por ser de gran atractivo tanto para los productores y artistas, como para los anunciantes, por las amplias facilidades que ofrece para la emisión de sus mensajes.

Es por esto que dada la penetración que el medio tiene en el público, ha sido, desde sus orígenes, tema de estudio, primero de quienes se han encargado de codificar las formas de expresión que maneja; y después, de aquellos que analizan los efectos que la radio produce en sus receptores.

Se han escrito así, manuales sobre la elaboración de los más diversos programas radiofónicos: noticiosos, musicales, informativos, de opinión, mesas redondas, culturales; lo que no ha ocurrido con uno de los géneros de mayor éxito entre el público: los radiodramas.

Existen sí, textos abocados a las cuestiones técnicas del lenguaje radiofónico, que van desde la duración de un corte musical, hasta los distintos tipos de voces o consejos prácticos para la realización de distintos guiones. Sin embargo, no hay un texto especializado en las cuestiones relacionadas con el análisis de la construcción del radiodrama, que sin duda es la parte medular de la labor del guionista, y, por qué no decirlo, de la labor de todo el equipo de trabajo.

La falta de este texto, ha sido un problema al que hemos tenido que enfrentarnos todos aquellos que estamos ligados a la escritura de guiones radiodramáticos. Un problema que vivi

mos primero como estudiantes de esta materia, y posteriormente ya como docentes de la misma, pues para allegarnos los elementos necesarios para trabajar, hemos tenido que buscar arduamente para rescatar lo poco que se ha publicado al respecto, siempre en textos generales sobre la radio.

Es por eso que este trabajo pretende el análisis sobre esta labor. Queremos plasmar en él, el camino que hemos recorrido para formular un procedimiento que permite de manera sencilla y práctica elaborar un guión radiodramático.

Pues es verdaderamente incomprensible que exista una 'laguna' tal en la bibliografía acerca de la radio, pues si se hace un recuento de la importancia y el éxito que han tenido los radiodramas en la historia de la radio en nuestro país, por hablar sólo de lo más cercano a nosotros, la ausencia resulta aún más inconcebible.

Baste tan sólo recordar ejemplos como la inmortal Chucho El roto, con sus más de once mil capítulos; o Kalimán, el Hombre increíble, que a casi 20 años de haberse grabado, sigue transmitiéndose en nuestro país; o el inmortal melodrama El Derecho de nacer, que, escrito en Cuba por Félix B. Cagnet, se transmitió de manera casi simultánea durante los años 50's en toda Latinoamérica, para luego adaptarse, al igual que muchas otras, para el cine y finalmente para la televisión; o todos y cada uno de los programas de este género que ya forman parte de la llamada Epoca de Oro de la radio en México, con la XEW a la cabeza.

Aquí es necesario hacer un señalamiento importante, pues el radiodrama tiene dos orígenes: las historias escritas especialmente para la radio, y aquellas que provienen de otros medios, re-

gularmente el literario.

En el primer caso, las historias están, por origen ex-profeso, virtualmente adecuadas con la combinación de lenguajes, literario y radiofónico. Por ello, tienen un tipo de dificultades diferentes a las que presenta el material llamado "de adaptación".

En este segundo caso, dado que el guión tiene su base en una obra literaria, la mayoría de las veces, que se ha seleccionado previamente, ya sea por decisión personal o impuesta, para ser llevada al lenguaje de la radio, tiene por lo mismo un procedimiento distinto al anterior, pues las necesidades de un texto escrito originalmente para otro medio, marcan ciertos parámetros de los cuales el guionista no puede salirse; pero al mismo tiempo le exigen mayor acopio de imaginación, para tratar de acercarse al lenguaje literario, que tiene sus propias reglas y códigos. A este segundo caso, las adaptaciones, es que nos referiremos en este trabajo.

Y antes que nada es importante subrayar que personalmente no estamos muy de acuerdo con el término adaptación, que califica el trabajo del guionista, pues su labor no se limita a convertir en diálogos lo que originalmente es narrativa, o a insertar la música y los efectos sonoros en los momentos que la historia lo requiera.

La labor del adaptador, nombre que hemos respetado más por comodidad, que por convicción, pues en los medios profesionales recibe desde siempre esa determinación, es mucho más amplia:

Es el encargado de crear un nuevo lenguaje, que conjunge lo literario con lo radiofónico sin que se note la separación

entre ellos.

El adaptador deberá crear un mundo donde los personajes cobren vida; donde los ambientes en que se desarrolla la acción - sean vívidos y el radioescucha los recree en su mente, pero contando con los elementos suficientes para poder hacerlo.

El adaptador estará en posibilidad de comprender y poder transmitir, a través del guión mismo, lo que es la narratividad, - esa cualidad de narrar y dramatizar al mismo tiempo un suceso, que desde hace siglos utiliza la literatura, pero que la radio por ser un medio comparativamente mucho más joven, apenas comienza a manejar.

Sin embargo, el adaptador debe lograr esto sin perder de vista que la base de su historia es una obra literaria, que no se trabaja un guión original, por lo que es necesario ajustarse a los lineamientos que el original nos marca, y no caer en la trampa de hacer pasar por adaptación algo que quizá sólo tenga en común el - nombre con el texto literario.

Esto resulata aún más preocupante porque la adaptación no es una actividad extraña y poco común que practiquen sólo unos cuantos; más aún, a últimas fechas, muchas son las personas que se acercan a ella creyéndola una labor simple y casi de transcripción. Lo que de ninguna manera es así.

El innterés por abordar aquí este tema, contempla además del personal de proveerse del material necesario para trabajar en esta área, el de colaborar con ello un poco a la profesionalización de esta tarea, que hoy más que nunca es tan solicitada en -- nuestro país. Es por ello necesario sentar las bases para hacer - de ésta, una labor sistemática, organizada y profunda.

Este trabajo, dividido en cuatro grandes capítulos, bus

ca ser una guía que pueda manejar fácilmente quien se inicia en la tarea de adaptar; una guía donde se encontrarán los pasos necesarios para transformar una obra literaria en un guión radiodramático.

Hemos creído conveniente calificar a este trabajo como manual, no porque contenga un apartado pedagógico, lo cual exigiría un número de cuartillas similar al que ya tiene, sino porque la explicación de las diferentes etapas para la elaboración de adaptaciones radiodramáticas, conlleva ya un método, ordenado y sistematizado, que cubre los requerimientos de un manual.

No es pues una guía la enseñanza-apendizaje de esta materia, sino una vía de acceso al trabajo práctico del adaptador.

Precisamente por esta misma razón, es que el trabajo que ahora presentamos no incluye un apartado final dedicado a las conclusiones, pues en cada uno de los tres primeros capítulos, al dar las pautas para la elaboración de la adaptación radiodramática, se van enlistando los puntos que tendrían que retomarse al final, por lo que hemos creído conveniente no repetir la información señalada previamente, dado el carácter normativo de esta tesis.

Asimismo, y como el título mismo lo señala, todos y cada uno de los pasos de este manual son aplicados a un ejemplo que es, objetiva y prácticamente, la mejor conclusión a la que pudiera llegarse.

Para esta adaptación radiodramática, hemos seleccionado "La Mano del Comandante Aranda", cuento original del escritor mexicano Alfonso Reyes; elección de la cual daremos todos los detalles en su momento.

Cabe señalar que en primer capítulo, dedicado al análisis

sis literario, que para algunos pudiera parecer demasiado simple, está pensado precisamente así, de tal manera que pueda ser comprensible y manejable para casi todas las personas, en especial para los estudiantes, no especialistas en esta materia.

Esto obedece, principalmente, a que el objetivo central del trabajo, repetimos, no es realizar un análisis literario del texto, puesto que ésta es sólo la primera parte de un largo proceso, sino sentar sobre él las bases de la tarea posterior, que es mucho más amplia y detallada, y que corresponde más exactamente a la tarea del adaptador.

Además, se parte de un análisis literario común y simple para evitar una terminología complicada que, lejos de ayudar, solamente complicaría el trabajo.

Sin embargo, no por ello el análisis es menos serio, -- pues aún con sus limitaciones, cumple con los requerimientos de la labor del adaptador, que a fin de cuentas es lo que importa.

El segundo capítulo contempla el paso intermedio entre el análisis literario y la elaboración propiamente dicha del guión, proceso al que hemos denominado esquema radiofónico; y el tercer capítulo se dedica al manejo de los elementos que dan forma en sí al guión.

Y finalmente, el cuarto capítulo que incluye el esquema literario, el esquema radiofónico y el guión de La Mano del Comandante Aranda, que esperamos sea un buen ejemplo de los pasos que a continuación señalaremos, como una mínima contribución a la profesionalización del trabajo de adaptación.



C A P I T U L O

I

ANALISIS DEL RELATO LITERARIO

## I. ANALISIS DEL RELATO LITERARIO

En este primer capítulo nos referiremos al paso inicial en la elaboración de una adaptación radiodramática, al que hemos denominado análisis del relato literario, pues se avoca únicamente al texto tomado en su escritura original (literatura), para pasar posteriormente a su recreación radiodramática.

El análisis literario es un paso necesario para el adaptador, pues le permite acercarse a la obra que ha elegido y conocer así cada uno de los elementos que la conforman, para poder trasladarlos de la mejor manera posible a un medio como la radio, para el cual el texto no fue escrito originalmente.

Si bien es cierto que los métodos de análisis literario son muchos y muy variados, y los cientos, por no decir miles de conocedores de la materia han propuesto éste o aquél, o han elaborado el suyo propio según sus necesidades personales, también es cierto que al respecto no hay reglas estrictas, y menos aún definitivas, por lo que el análisis literario que aquí se describe, y a través del cual abordaremos el material seleccionado para ejemplificar el trabajo, es resultado de la prueba de algunos de ellos, mismo que simplifica los diversos textos aquí consultados y se centra en los elementos que son útiles para el adaptador; pues si bien hay otros sistemas más profundos, los elementos que hemos rescatado son los más adecuados para nuestros fines.

Es necesario señalar que el análisis literario en general, se centra en saber cómo es el texto y cómo está realizado, pero de ninguna manera buscará conocer por qué es así, es una cuestión que en nada contribuye a nuestra tarea.

Teniendo en mente las palabras de Raúl Castagnino sobre la importancia del análisis literario, quien nos dice que éste - trata de "comprender el mundo subyacente bajo la letra impresa, - hacerlo revivir y descubrir cómo cada autor imprime a las palabras de todos un nuevo color" (1) es que enlistamos los elementos que - deben detectarse en cualquier texto para iniciar así el proceso de trasladarlo al lenguaje radiofónico (esta relación incluye los pun tos generales, así como sus subdivisiones, mismas que se explicarán detalladamente en su momento):

-La Historia

Sinopsis

Argumento

Desarrollo

+Antecedentes

+Inicio de la Acción

+Puntos Climáticos

+Clímax

+Final

+Desenlace

-Los Personajes

Principales

Secundarios

Incidentales

Narrador (un caso especial)

Actancial

-Ambientes

Físico (Externo)

Psicológico (Interno)

-Tema

## A. La Historia

El análisis literario exige un estricto orden para el logro de sus objetivos, por lo que el primer paso para abordar -- un relato literario es identificar cada uno de los momentos que componen el todo, para así poder entenderlos por separado. Nos -- ocuparemos por ahora de la historia, cuyos tres puntos de análi-- sis veremos a continuación.

### 1. Sinopsis

El paso más conveniente para el adaptador, al momento - de comenzar el proceso que transformará un texto literario en un radiodrama, es elaborar una síntesis del texto. Una síntesis resul-- tado del análisis o descomposición de todas y cada una de las - escenas e ideas que el autor ha plasmado en su obra. Esta sínte-- sis del texto a sus puntos centrales es lo que conocemos como si-- nopsis.

La elaboración de una sinopsis es un trabajo útil no só-- lo para el adaptador, sino también para el equipo que intervenga en la realización del radiodrama; Ya Jimmy García Camargo nos lo-- señala en La Radio por dentro y por fuera, cuando dice:

Lo primero que tiene que hacer un autor o adaptador es escribir una sinopsis general del tema, para que en - forma condensada y muy simplificada, se dé a conocer - la obra... así, en pocos renglones condensa toda la - historia, facilitando la labor de quien tenga que deci-- dir si vale la pena o no hacer el montaje (2)

Esta sería la primera de las utilidades que tendría la-- sinopsis; la segunda estaría en función de las necesidades del - adaptador, que al momento de hacerla, se ve obligado a recordar - cada uno de los elementos de la historia, lo que facilitará su - labor, pues es mucho más manejable tener en unos cuantos párrafos a los personajes principales, los ambientes y la estructura del -

texto original, a fin de cuentas, la historia misma en pequeño, - que recurrir constantemente al texto original.

Es recomendable que la sinopsis evite los momentos que no modifican o contribuyen al desarrollo de la acción, así como también debe dejar de lado a los personajes incidentales.

Por otro lado, y para mayor facilidad en su manejo, la sinopsis debe ser redactada siguiendo la estructura narrativa del original, es decir que no se debe alterar la secuencia de las escenas, pues el orden cronológico no siempre es equivalente al orden narrativo.

Asimismo, la escritura se hará en el tiempo y en la - persona en que está contado el original. Cuando el texto se desarrolle en pasado, en ese tiempo se contará la sinopsis; cuando - sea en copretérito, así se hará, o en presente o cualquier otro tiempo, de este modo el adaptador mantendrá siempre en mente la - forma original del texto.

Por otro lado, si la historia está contada en primera - persona del singular, pasará así a la sinopsis, lo mismo ocurrirá en tercera persona o para cualquier otra posibilidad.

Sin embargo, hay ocasiones en que la historia está es - crita de tal forma y en cierto tiempo, que de tratar de hacer - así la sinopsis, tendríamos que volver a contar toda la historia. En esos casos, lo recomendable es escribir la historia en tercera persona y en tiempo presente. Como si lo estuviéramos viendo en - ese momento.

Necesario es aclarar que por ningún motivo, la sinopsis debe contener juicios valorativos o apreciaciones personales; debe concentrarse sólo en las acciones mismas del texto, de lo contrario,

se perderán las funciones que se supone debe cumplir.

## 2. Argumento

Luego de haber hecho la sinopsis, el siguiente paso es extraer, de todos esos puntos importantes, la idea central que nos cuenta el autor, y que se conoce como Argumento.

El argumento es "el asunto que se trata en una obra o la breve exposición del asunto de una obra". (3)

Para poder determinar el argumento de un texto literario es necesario detectar la acción principal del relato y limpiarla de todos los detalles que la rodean.

Así pues, el argumento cuenta, en unos cuantos párrafos, la historia sin detalles.

En términos simples, se podría comparar el proceso de sintesis de una obra literaria, con una serie de círculos concéntricos que van disminuyendo de tamaño; en ellos, el mayor equivaldría al texto íntegro, el cual contiene a todos los demás; luego vendría la sinopsis, un poco más pequeña, pero aún con los detalles de la historia; el siguiente círculo correspondería al argumento, más pequeño pues ya se han eliminado todos los detalles, y al final vendría el tema, que trataremos en la última parte de este capítulo, pues su determinación, al ser más precisa, exige mayor exactitud, por lo que es necesario ayudarse de otros elementos para poder hacerlo correctamente, y de esos elementos hablaremos a continuación.

## 3. Desarrollo

Hecha la sinopsis y determinado el argumento, para entender más claramente cada uno de los momentos de la acción en su totalidad, lo más recomendable es desglosarlos, para así profundizar de tenidamente en cada uno de ellos.

A esta parte del análisis, que es el desglose de la sinopsis, la hemos llamado Desarrollo.

Marcela Ruiz Lugo señala en su Glosario de Términos del Arte Teatral:

Desarrollo es la parte de la acción dramática que sigue a la presentación y precede al desenlace. Antiguamente, el desarrollo se denominaba al enredo; más propiamente hablando, el desarrollo comienza con el advenimiento del momento o fuerza incitante y termina con la crisis (4)

Seis son las partes que componen el Desarrollo, mismas - que explicaremos detalladamente a continuación.

a). Antecedentes.

Toda obra literaria toma la historia de una o más personas en un momento determinado y comienza a desarrollarse a partir de un cierto conflicto, que será el hilo conductor de la misma.

Sin embargo, esos personajes que tomamos en un cierto momento, no comenzaron a vivir en ese mismo instante. Aunque sean resultado de la creación de determinado autor, esos personajes tienen padres, vivieron antes alguna situación que el autor no desarrolla, pero que enuncia, tienen un "pasado" que da sustento a su realidad actual.

Esos datos que el autor maneja, pero que no forman parte del conflicto que nos está contando, son los que conocemos como antecedentes.

Los antecedentes no aparecen siempre al principio de la narración, sino que pueden encontrarse una vez que ya ha iniciado el conflicto, y nos dan la pauta para entender el comportamiento - o la reacción de algunos de los personajes ante tal o cual situación.

Asimismo, cabe aclarar que tampoco es obligatorio que se

presenten todos juntos, a manera de bloque. Bien pueden estar dispersos a lo largo de toda la historia, o incluso no estar, pues los antecedentes no son obligatorios para todas las historias. Quizá el autor quiera que sus personajes "vivan" a partir del momento en que él escribe sobre ellos.

b). Inicio de la Acción.

Como su nombre lo dice, el inicio de la acción es el momento en que la anécdota central arranca y comienza a desenvolverse.

Muy frecuentemente, el inicio de la acción coincide con la aparición del personaje principal, pues cuando él comienza a actuar, es cuando su conflicto, que es el más importante, cobra vida.

Es pertinente aclarar que el inicio de la acción no -- siempre aparece al principio de la historia, aunque casi siempre sea así. Bien puede tratarse de una narración con estructura circular, donde tengamos primero el final, y luego, a través del recuerdo, nos cuenten cómo dio principio la historia para estar ya en el momento en que nos la presentan.

El inicio de la acción es un elemento que hay que determinar con exactitud, pues al igual que el trabajo periodístico, - la obra literaria requiere de una "entrada" atractiva para captar la atención del público lector, y para nuestros fines lograr que ese impacto inicial se transforme en un estupendo principio radiofónico.

c). Puntos Climáticos

Una vez que la historia ha dado principio, trátese de novela o bien de un cuento, los conflictos se van entremezclando -

conforme avanza. Y si bien es cierto que la progresión de las historias es generalmente ascendente, es decir más interesante conforme avanza, también es cierto que hay momentos en los cuales la "tensión" sube más allá del ritmo normal que ha tenido el total de la historia. Es precisamente a esos momentos de "emoción" que llamamos puntos climáticos.

Si representáramos por medio de una línea el desarrollo completo de una historia, la línea raras veces resultaría ser recta. Generalmente la representación gráfica de una obra literaria -- tendría un parecido muy grande con la presentación gráfica de un -- electrocardiograma, donde hay partes lineales, y otras en forma de picos ascendentes, en los cuales sucede o se dice algo muy importante para la historia, esos son los puntos climáticos.

Ya Aristóteles en La Poética su estudio sobre la tragedia, que por siglos marcó la construcción de los textos dramáticos en el mundo occidental, hablaba de la importancia de "esos" momentos en que la acción cobra mayor interés: "lo que más habla al alma de la tragedia se halla en ciertas partes de la trama, como peripetias y reconocimiento". (5)

De la ubicación correcta de los puntos climáticos dependerá en gran medida el ritmo que posteriormente se dé a la historia dramatizada, pues al haberlos identificado acertadamente en el texto literario, podrán distribuirse de mejor manera en el guión radiofónico.

El ritmo, además, estará también en función de los mensajes (cortes comerciales, de identificación u oficiales) que incluya la transmisión; así como el proceso de edición que sufra la grabación, donde se suprimirán las partes que entorpezcan la agilidad de

la historia.

Sin embargo, y aunque es poco frecuente encontrarlas, ca-  
be señalar que hay historias que tienen los puntos climáticos trata-  
dos de tal manera que pasan casi desapercibidos para el lector; pe-  
ro en nuestra función de adaptadores, debemos redoblar la atención-  
para, aún en estos casos, saber qué momentos se pueden convertir en  
climáticos en el guión radiofónico.

También de la buena captación de los puntos climáticos -  
puede depender, en un determinado momento, la aceptación que el pu-  
blico radioescucha tenga para el radiodrama, pues a través de -  
ellos se irá dosificando el interés a lo largo de la grabación.

#### d). Clímax

Hablar del clímax es referirse al último de los puntos -  
climáticos y al más importante de todos ellos, pues es precisamente  
en él, donde la historia toca su momento más alto en la gráfica de-  
atención, para de ahí comenzar a descender, y luego concluir.

Clímax, del latín Climax (sic) y éste del griego Klimax,  
que significa escala. Es el momento de gran tensión emo-  
cional de una obra, acto o escena. Casi siempre ocurre-  
muy cerca del final. En la tragedia griega sobrevenia -  
inmediatamente antes de la catástrofe. A veces el clí-  
max concurre con la crisis (catarsis) lo que ha ocasio-  
nado que algunos confundan ambos términos (6)

Cabe resaltar la observación sobre la cercanía del clí-  
max y el final de la historia, la cual es del todo cierta, pues ---  
cuando la historia ha llegado a un momento tal de interés, donde --  
los personajes se han entremezclado de cierta manera y donde las ac-  
ciones forman un nudo que apremia una resolución, es entonces cuan-  
do el lector se percata que ése es el punto de tensión más alto, sa-  
be que se ahí en adelante sólo habrá soluciones a los problemas que  
se le han planteado, razón por la que después del clímax, es imposi-

ble que ocurran acciones más importantes; por eso es que luego del clímax, el final es casi inmediato.

Si luego del clímax tenemos alguna acción muy importante, quiere decir que aquel al que habíamos llamado clímax, no es tal.

Ya Aristóteles hablaba del Clímax en su tratado acerca de la tragedia, pero se refería a él en estos términos:

Hay en toda tragedia nudo y desenlace. Ciertas cosas fuera y algunas de dentro de ella constituyen frecuentemente el nudo; lo restante, el desenlace. Y llamo nudo en la tragedia lo que va desde el principio hasta aquella parte última en que se trueca la suerte hacia buena o mala ventura; y desenlace, la parte que en la tragedia va desde el comienzo de tal inversión hasta el final (7)

Esa parte, según Aristóteles, donde la fortuna cambia para el personaje principal (llamada propiamente Peripecia) es lo que nosotros hemos denominado clímax. Respecto a su definición de desenlace, que ha quedado también aquí señalada, nos ocuparemos -- más adelante.

Dada la importancia del clímax, y el impacto que tiene en el lector, a éste sigue un momento de calma o relajación, aparentemente fuera de sitio, pero que sirve para bajar la tensión -- que ha llegado al máximo, a éste se le conoce como anticlímax y es el descenso de un nivel altamente emotivo (clímax) a otro sin interés, y muchas veces hasta ridículo.

Este ascenso y descenso de la emoción en la historia es lo que permite que el interés no decaiga, y al mismo tiempo nos da la pauta para el ritmo que la adaptación radiodramática puede -- tener.

#### e) Final.

Posterior a ese gran momento de tensión, lo único que queda por saber es qué pasará con las historias entremezcladas que

tenemos y los personajes que han llegado a este punto; lo que es lo mismo a saber cuál es el final.

Cabe subrayar que el final no es lo mismo que el desenlace; por eso es que en este esquema literario los hemos anotado como puntos separados.

El final se presenta cuando se cierra el ciclo que se abrió con el inicio de la acción, que ya hemos explicado. Cuando la anécdota central concluye y sabemos, como lectores, lo que ocurrió con los distintos conflictos y personajes, es que hemos llegado al final.

El final no siempre es de la misma manera, hay ocasiones en que el autor es absolutamente claro y contundente; no hay duda en cómo la historia terminó, y tampoco hay lugar para interpretaciones distintas a la que el autor ha marcado, en este caso se trata de un final detonante.

Pero en otras ocasiones, la solución no es contundente y menos aún clara, sino que más bien queda abierta a la imaginación del lector, es este un final 'flotante'.

En este tipo de final, se sabe que la historia terminó, pero no se precisa exactamente cómo; el lector tiene que interpretar lo que el autor ha dejado solamente apuntado para sacar sus propias conclusiones.

Tanto el final flotante como el detonante, no corresponden de manera exclusiva a un cierto tipo de historias, sino que están más en función del estilo del autor.

#### f). Desenlace.

Aunque la anécdota central haya terminado y sepamos ya lo que pasó con los personajes, existen ciertos autores que añan-

den algo más, que se relaciona, pero no forma parte ya de la acción central que se ha desarrollado. Bien puede decirnos el autor lo que pasó con los personajes luego de algún tiempo, o la forma en que se encontraba el conflicto ,...; este añadido es precisamente lo que se conoce como desenlace, y aparece luego del final.

Cabe señalar que no siempre existe el desenlace en las historias, más aún, es raro encontrar historias con desenlace, por lo que al analizar una historia, no hay que empeñarse en buscarlo, pues quizá no exista.

En muchas ocasiones el desenlace recibe también el nombre de epílogo, que deriva del latín epilogus, y éste del griego epilogos, que viene a ser la recapitulación de todo lo dicho en una obra literaria:

Es la parte final de un drama, generalmente en forma de monólogo, en que se recapitulan los sucesos o enseñanzas principales de una obra. Así como el prólogo era una parte de introducción, a veces en forma de verso, que indicaba el tema de la obra que iba a presentarse, el epílogo ponía fin a la representación e incluía a menudo comentarios del autor sobre lo que se había ofrecido al público. (8)

La cita anterior, se refiere a obras dramáticas, pero bien puede extenderse a los otros géneros literarios.

Finalmente, habría que subrayar que se separa al final del desenlace, pues se han identificado ya como dos momentos completamente distintos; lo cual para el trabajo del adaptador es muy útil pues permite un desglose más detallado del texto y una transformación más sencilla al lenguaje de la radio.

### B. Personajes

Luego de haber determinado cada una de las partes que conforman la historia, el siguiente paso es identificar y jerar-

quizar a los personajes que intervienen en la misma.

La clasificación que hemos seleccionado es la que diferencia a los personajes de acuerdo a su importancia en el desarrollo de la historia.

Esta clasificación agrupa a los personajes en cinco diferentes categorías; las tres primeras se refieren a personajes propiamente dichos (principales, secundarios e incidentales) -- pues éstos actúan, se mueven, hablan, "viven" pues, dentro de la historia.

Mientras que las dos últimas categorías (actancial y narrador), no son exactamente como tales, pero que hemos querido incluirlos en este renglón, porque realizan funciones que son propias de personas y que explicaremos en su momento.

### 1. Principal

Como ya se mencionó al hablar del inicio de la acción, el personaje principal aparece generalmente, al principio de la historia. Es llamado por muchos como el protagonista, que es el personaje principal del drama, y literalmente significa primer actor. "En el teatro griego original, en que había tres actores presentes a lo largo de la acción dramática. Los otros se llamaban deuterogonista (segundo actor) y tritagonista (tercer actor)!" (9)

Debe hacerse la aclaración que la palabra protagonista, deriva a su vez del término agón, utilizado para designar las partes donde intervenían los actores, a diferencia de los stasimos, que eran las partes donde el coro intervenía. Así pues, a los actores, ya sea en primer actor, o en en una segunda o tercera parte, se les llamaba agonistas: "del griego agonités, que

significa luchador. Término del griego aplicado al personaje o - agente de acción"; (10) Luchador pues, ya contra el destino, contra los dioses, contra los demás hombres, el agonista es quien da vida y movimiento al drama.

En el caso del protagonista, como ya lo apuntamos, era el principal agente de la acción, y así sucesivamente los demás-personajes.

Al hacerse más complejos, los dramas primero, y luego - muchas otras obras literarias, los personajes se multiplicaron, - por lo que el personaje principal, protagonista, se enfrentó a - quien ocupaba la posición contraria: el antagonista, del griego-antagonistés, enemigo o adversario.

Surgidos en la antigüedad clásica, estos términos se -- siguen utilizando actualmente. Y no sólo en la narrativa, sino-- también en las historias dramáticas, ya sea para radio o para - televisión y cine.

## 2. Secundarios

Si bien es cierto que los personajes principales son -- el eje sobre el cual gira la acción, también es cierto que no == aparecen solos en las historias.

Paralelos a ellos, en un segundo plano, completando --- las acciones, provocándolas muchas veces, aparecen los persona-- jes secundarios, a los que también se les da el nombre de perso-- najes pivotes, pues son ellos los que, a manera de resorte, per-- miten que la acción avance en torno al personaje principal.

Si comparáramos la estructura de una obra literaria con una construcción de cualquier edificio, tendríamos que los ci--- mientos de la misma serían los personajes principales, sin los =

cuales la construcción resultaría imposible. Sobre ellos descansa el peso total de la historia.

Luego vendrían los castillos o columnas del edificio, - que en nuestro texto equivaldrían a los personajes secundarios; - ellos se levantan y apoyan en los principales; no pueden existir sin ellos, pero al mismo tiempo son los sostenes de la construcción en su totalidad, conforman la base que el edificio tome.

Así los personajes secundarios, ellos son los encargados de ir dando los giros que la historia reclama; sobre sus acciones se levantan, en más de una ocasión, las acciones de los personajes principales. De ellos, en suma, depende el avance mismo de la acción,

### 3. Incidentales

Estos personajes son aquellos que tienen sólo una pequeña parte en la totalidad de la obra. Reciben ese nombre pues únicamente están presentes en pequeños incidentes o sucesos menores.

Algunos autores llaman a estos personajes accidentales, con lo cual su importancia queda totalmente definida.

Las características de los personajes incidentales son: la acción que ejecutan bien puede ser realizada por cualquier otro personaje, puesto que lo importante es la acción misma, no el ejecutante; y, la segunda, sus apariciones son breves, tanto que puede limitarse a una sólo ocasión en toda la obra.

Los personajes incidentales, bien pueden ser a la literatura, lo que las 'sombras' son a los montajes teatrales: personas que están sobre el escenario, pero que sólo sirven para dar ambiente, o para completar las acciones de los principales y secundarios.

Hasta este momento hemos hablado de los personajes como, valga la redundancia, personas que intervienen físicamente en el desarrollo de la acción, que hablan, que se mueven, que viven. Cabe subrayar entonces, que éstos, y sólo-éstos, podrán ser considerados como tales. Sin embargo, existen otros dos casos-que merecen especial atención y de los cuales ya hablamos al principio de este apartado: el narrador y el actancial, que como ya se dijo, aún en estos casos --donde no son personajes, asumen las características de éstos, pues aceleran la acción, la provocan o bien se vuelven el centro de la misma.

#### 4. Narrador

Este es un elemento presente, de una u otra forma, en todas las --obras literarias, con excepción de los textos dramáticos, donde la acción se --cuenta a sí misma, pues sucede en el momento mismo en que el espectador la está viendo. En los textos dramáticos historia y discurso avanzan al mismo tiempo.

Sin embargo, en la narrativa, donde la imposición de tiempos y la --construcción narrativa son frecuentes, historia y discurso se separan de tal modo que "corren" por caminos distintos.

Así pues, el narrador cumple una función vital en las obras literarias, pues como su nombre lo dice, es el que narra, el que cuenta lo que sucede. Es el hilo conductor de la historia.

Ahora bien, no todas las historias están contadas de la misma manera; de ahí precisamente que no se puede hablar de un sólo tipo de narrador, sino de tres tipo distintos, que son:

##### a) Narrador Omnisciente

Es aquel que puede intervenir con aclaraciones, acotaciones; a anticipar la conducta de los personajes; a presentar y prejulgar acerca de ellos... "el narrador asume el papel de un dios que lo sabe todo, capaz de analizar las --acciones y los pensamientos de sus criaturas, sucesiva y simultáneamente por --dentro y por fuera: (11)

Es este narrador el que asume una postura invisible y omnipresente; lo mismo está en un lugar que en otro, sabe todo acerca de todo y de todos; se puede mover hacia atrás y hacia adelante en el tiempo; y hacia cualquier sitio que desee, en el espacio. Asimismo, este narrador omnisciente puede penetrar en el interior de todos los personajes y saber lo que sienten, lo que piensan, antes, quizá, que lo sientan y lo piensen.

Para su desempeño, necesario es puntualizarlo, el narrador omnisciente utiliza la tercera persona.

Los ejemplos de este tipo de narrador son muchos, pues hasta hace pocos años era el que con mayor frecuencia se utilizaba; la lista resultaría interminable; baste con algunos ejemplos: Cien Años de Soledad y El Amor en los Tiempos del Cólera, son dos ejemplos dentro de la obra de Gabriel García Márquez que están contados por un narrador omnisciente; mismo que utiliza Miguel de Cervantes Saavedra para narrar El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha, o el que usa Martín Luis Guzmán en La Sombra del Caudillo, o Carlos Fuentes en Las Buenas Conciencias.

b) Narrador Testigo u Observador.

Este segundo tipo de narrador, al igual que el primero, se encuentra presente en toda la acción, pero él sólo puede contar lo que ve, observa lo observable, lo objetivo, el mundo físico en el que se mueven los personajes, pero no puede anticipar lo que sucede dentro de sus mentes, ni seguir sus pensamientos.

En este segundo caso, el narrador cuenta los hechos en primera persona, pero no como protagonista, sino como un personaje secundario de la acción.

Los ejemplos en este punto son menos, puesto que el narrador testigo es menos utilizado que el anterior, debido principalmente a que como testigo u observador, sólo puede contarnos lo que ve exteriormente: Drácula, de Bram Stoker, sería un ejemplo de este tipo de narrador, donde los diarios escritos por los distintos personajes en torno al mítico personaje, nos cuentan las acciones del famoso 'vampiro-humano'; La Isla de las Tres Sirenas, de Irving Wallace, sería otro ejemplo de este tipo de narrador.

### c) Narrador Protagonista

Es aquel que nos cuenta su propia historia, por lo que, obviamente, está hecha en primera persona; asimismo, ya sea que la historia sea autobiográfica, o no, el autor debe lograr convencer al público de la fuerza de su yo-narrador.

Si bien este tipo de narrador nos permite conocer a la perfección cada uno de los rincones del pensamiento y del sentimiento del protagonista, pues él mismo nos está narrando lo que piensa y lo que siente, sólo puede adentrarse en sí mismo, pues a los demás personajes los vé únicamente por fuera.

Junto con el omnisciente, el narrador protagonista es el que más se utiliza, más aún en la narrativa contemporánea, lo cual no implica que antes no tuviera un uso común, y un claro ejemplo de ello lo tenemos en La Divina Comedia, donde Dante es autor y actor principal de la historia; tal y como lo es Pablo Neruda en Confieso que he Vivido; o lo es el pequeño Carlitos en Las Batallas en el Desierto, de José Emilio Pacheco; o Mr. Bendrix en El Fin de la Aventura. de Graham Greene.

Es importante señalar que en la literatura contemporánea es común el uso alternado de los distintos tipos de narrador;

así por ejemplo, en algunos momentos tendremos al narrador protagonista, más adelante al omnisciente y quizá después al testigo; o cualquier otra combinación posible. Ejemplo de ello tenemos en: La Broma, La Insoportable Levedad del ser o La Vida Está en Otra Parte de Milan Kundera; o Boquitas Pintadas y Sangre de Amor Correspondido, de Manuel Puig.

Necesario es decir una vez más que de la exacta comprensión y clasificación del narrador que se utiliza en la obra que estamos analizando, dependerá su perfecta adaptación al lenguaje radiofónico, y más aún, pues el narrador, como eje central de la narración, será a su vez, pilar de la dramatización que de la historia se haga, y de su buen manejo, dependerá en gran medida el éxito de ésta.

#### 5. Elemento Actancial

Debe quedar claro desde el principio, y valga pues la insistencia, que éste no es un personaje de la historia, aunque muchas veces llegue a parecerlo y tenga la importancia de un protagonista, por eso es conveniente que para evitar cualquier posible confusión, en lugar de llamarlo personaje, como algunas personas lo hacen, se le designe como elemento actancial, y así darle la categoría exacta que le corresponde.

El elemento actancial es toda aquella persona, -ausente en la historia (muerta o viva)- situación, objeto o sentimiento - que tiene tal importancia para el desarrollo de la historia, que es el eje central sobre el cual gira la misma, y sin el cual, no habría posibilidad de contar los hechos.

El elemento actancial modifica el curso de los hechos, - pone en "jaque" a los personajes y es básico para la determina---

ción de la historia o del argumento, y como veremos más adelante, del tema mismo de la obra literaria.

Para poder entender mejor esto, conveniente es citar un popular y excelente ejemplo: El Retrato de Dorian Grey, escrita por Oscar Wilde, una historia donde el retrato del protagonista, Dorian Grey, es el centro de todas las acciones de éste. Pues como es sabido, por un extraño y misterioso pacto, el retrato envejece en la medida que su poseedor debería hacerlo, mientras que él se mantiene joven, hasta llegar a un inesperado e impactante final.

Oscar Wilde nos entrega una estupenda historia donde == tando Dorian como el retrato ocupan un primerísimo lugar en la -- narración, pues sería imposible contar la historia sin la exis-- tencia de alguno de ellos, más aún, la historia no existiría sin el retrato y sin Dorian.

Al igual que la pintura que usa Wilde para contar la -- historia, otros autores han utilizado distintos elementos, que -- bien pueden ser objetos, como en este caso, o sentimientos, o un fenómeno natural, o alguna persona muerta, y que son alrededor -- de los cuales gira la historia. Todos ellos serían elementos ac-- tanciales.

Ahora bien, a primera vista, y sin un análisis detalla-- do, se puede caer en el error de tomar a cualquier objeto, situa-- ción o persona como elemento actancial. Lo cual resultaría ade-- más de peligroso, "mortal" para el trabajo de adaptación, pues -- sentaríamos las bases de nuestra historia, en algo que no tiene -- la importancia que le estamos dando.

Un elemento actancial, debemos considerar, debe estar --

presente a lo largo de toda la historia; debe ser tan importante que de él dependerá el giro que tomen cada una de las acciones - que se cuentan; puede ocupar en muchos momentos el lugar de un - protagonista, pues sin él no podría avanzar la historia. Así pues, si existe algún elemento que cubra estas características, sólo entonces podremos hablar de un elemento actancial.

Resta sólo apuntar que no todas las historias poseen un elemento actancial, más aún, pocas, muy pocas lo tienen, por lo que el adaptador no deberá tratar de encontrarlo a fuerza, pues no siempre lo hallará.

### C. AMBIENTES

Luego que hemos ubicado a los personajes y todos los -- puntos que conforman la historia, el paso a seguir es determinar los lugares donde esto sucede y la repercusión que esto tiene en nuestros personajes, hablamos pues, de los ambientes, palabra -- que nos remite a entornos, escenarios, locaciones, situaciones - en las cuales se ubica la acción; ésta, al igual que los personajes, tienen una apariencia física y una psicológica, es decir, - una interna y otra externa, por lo que los ambientes se dividen - precisamente en dos: interno (psicológico) y externo, (físico).

#### 1. Ambiente Interno (Psicológico)

Hablar de ambiente interno, es referirse a los senti--- mientos predominantes a lo largo de toda la acción y que, en con junto, dan lo que muchos autores han llamado tono, que no es --- otra cosa que la suma de sentimientos de los distintos persona-- jes, predominando, claro está, los del protagonista.

No se trata de una suma cuantitativa, pues de ser así, - tendríamos una lista interminable, además de repetitiva de "todo"

lo que sienten los personajes; se trata, más bien de una selección cualitativa de aquellos sentimientos que marcan los momentos más importantes de la historia y que tienen una consecuencia en el desarrollo de la misma.

Así pues, al hablar de ambiente interno, nos estamos refiriendo a cuatro o cinco distintos sentimientos que son los que mayor peso tienen en la historia y que posteriormente, ya en su versión radiofónica, darán el entorno que rodea a los personajes y nos mostrarán su progresión psicológica.

Por hablar del ambiente interno de una de las más conocidas obras de la literatura universal, y que nos ilustran a la perfección citemos a Romeo y Julieta, de William Shakespeare, donde el ambiente interno podría definirse así: pasión, amor, enredo, muerte.

## 2. Ambiente Externo

Este es también, y más comunmente, conocido como ambiente físico, que ya por el propio nombre nos dice de qué se trata.

Raúl Castagnino apunta que generalmente y desde hace mucho tiempo, al hablar de los lugares donde ocurre la acción de una obra literaria se les ha denominado paisajes o escenarios, siendo los dos términos equivocados, pues ninguno de ellos existe para ser observado en sí mismo siempre, sino que es el lector quien a través de sus ideas o pensamientos, les da sentido; así pues "cuando el personaje o el autor impregnan anímicamente un escenario, cuando transfieren a él algo de sus personalidades, es más adecuado hablar de ambiente". (12)

Y si de ambiente externo estamos hablando, necesario es hablar de dos grandes ámbitos que lo conforman: tiempo y espacio.

### a). Tiempo

Ubicar a la historia en un momento determinado es uno de los pasos más importantes para el análisis de la misma, pues de esto dependerán muchos factores de la adaptación radiodramática, como son la manera de hablar de los personajes, el vestuario, los valores morales que predominan, la situación social que prevalece, los modismos, la música que se utilice, los efectos que den el ambiente, etcétera.

Para determinar la época en que se ubica una historia lo primero que tenemos que hacer es detectar las fechas que se mencionan a lo largo del texto, que, en caso de haberlas, nos darán la ubicación exacta del tiempo en que se desarrolla la acción.

Habrán ocasiones en que en todo el texto no se menciona fecha alguna, pero por los sucesos que ocurren, así como por la forma de expresarse de los personajes o el tipo de relación que se establece entre ellos, podemos determinar la época en que, más o menos, suceden los hechos.

En los casos en que la historia no dé referencia alguna, es más, hasta evite toda alusión al tiempo, es necesario hacerlo notar en el análisis literario, pues esta indefinición, será importante para la comprensión de la historia que hemos abordado.

Cuando la narración ocurra en un tiempo muy breve, por ejemplo una hora, diez minutos, también debemos señalarlo; y lo mismo se hará cuando los hechos transcurren en varias épocas: -- por ejemplo, que los personajes sean niños, y luego ya los tengamos como adultos, o viceversa, pues bien puede ser que mediante un regreso en el tiempo, primero veamos a los personajes como --

adultos y luego como jóvenes o como niños.

O sea que, en estos casos, primero señalaremos el tiempo que predomina en la narración; así quedará jerarquizada la importancia de los distintos tiempos, lo que nos será de mucha utilidad para el desarrollo de las escenas en el guión radiofónico.

#### b) Espacio

Posterior a la ubicación temporal, viene la determinación física que al igual que el tiempo, nos ayudará al correcto uso de efectos de sonido y música, que en el guión serán definitivos para la localización de la historia, como se analizará más adelante.

Para determinar los sitios donde ocurre un relato literario, hay que ir de los lugares más grandes a los más pequeños. Tendremos que mencionar así, primero al país o ciudad donde se desarrolla la acción, luego la colonia, y finalmente la calle o la casa donde suceden los hechos.

Sin embargo, cabe aclarar que hay historias donde todo este detallismo resulta inútil, pues el ambiente físico pasa a un segundo término debido al gran peso que tiene el ambiente interno de los personajes. Un ejemplo de ello es Aura, de Carlos Fuentes, donde toda la acción ocurre en una habitación cualquiera y todo el entorno parece no existir; por lo que habremos de remitirnos sólo al lugar mismo de la acción sin enmarcarlo en un contexto más grande.

Al igual que con el tiempo, cuando los hechos se desarrollen en más de un sitio, habrá que señalarlo y explicar cada uno por separado, iniciando con el que tenga mayor importancia para el desarrollo de la historia.

Al hablar del elemento espacio-tiempo es necesario --- hacer un paréntesis para referirnos a las estructuras narrativas que pueden dar forma a un relato, pues de ellas depende en mucho el manejo mismo de estos elementos, y de su buena asimilación, - podremos construir un guión radiofónico lógico y atractivo.

Para una mayor y más fácil asimilación sólo mencionaremos tres de las estructuras narrativas más frecuentes en los textos literarios, mismas que responden a la mayoría de las histo-- rias que conocemos: lineal-cronológica; circular y zig-zag. Al - mismo tiempo y con el fin de señalar desde ahora las ventajas y - desventajas de cada una de ellas, es que agregamos las facilida- des u obstáculos que presentan al momento de adaptarse al lenguaje radiofónico.

#### 1). Lineal-cronológica.

Esta es la más simple de las estructuras literarias, - pues como su nombre lo dice, es la secuencia cronológica de los hechos, donde el lector los va conociendo en la forma ordenada y secuencial en que ocurren en la historia. La estructura lineal-- cronológica, siempre avanza hacia adelante y de manera secuen-- cial.

Es la estructura más fácil de trasladar al lenguaje ra diofónico, pues no hay peligro que el radioescucha se 'pierda' - puesto que el orden que siguen las escenas es el natural. Pero pre cisamente por esa simpleza es que muchas veces resulta poco --- atractiva, hasta aburrida, al radioescucha, que tiene que espe-- rar que transcurra un buen tramo de la historia, para comenzar a ver momentos interesantes, pues el orden cronológico exige la -- presentación inicial de los antecedentes, que por lo general --

tienen poco atractivo; aunque la agilidad y el impacto que tenga el principio de un radiodrama, estarán también en función del talento del adaptador, y no sólo de la estructura misma que ofrezca la historia original.

## 2). Circular

En este tipo de estructura el autor comienza por contarnos el final de la historia, luego de lo cual, y a través de un gran 'salto' regresa al pasado para explicarnos el porqué de la situación, para finalmente volver al final y cerrar el círculo.

La dificultad principal en este tipo de estructura al momento de hacer la adaptación radiodramática, es que se corre el riesgo de anticipar el final, y mantener en esas condiciones la atención del público es doblemente difícil; sin embargo, ésta es una de las estructuras con mayor número de posibilidades para la creatividad del guionista, pues permite, de entrada, tener un principio impactante, lo cual obligará al adaptador a tratar de no decaer en ese ritmo inicial que ha logrado.

Ahora bien, el empleo de la estructura circular, demanda un gran cuidado, pues pese a conocer el final de la historia, o al menos una de sus últimas escenas, se debe buscar la atención plena del público.

## 3). Zig zag

Como su nombre lo indica, esta estructura es un constante ir y venir entre el presente y el pasado, y algunas veces hasta el futuro; por lo que ritmo narrativo toma un matiz muy singular, aunque por esto mismo la estructura de zig zag es de difícil traslado al lenguaje radiofónico, pues por sus características, -

el medio no permite al público, volver en el tiempo para revisar los momentos que no se hayan entendido, pues mientras el lector tiene la posibilidad de volver a leer todo aquello que no haya comprendido, el radioescucha sólo tiene la historia una vez.

Sin embargo, y pese a estas dificultades, el manejo -- adecuado de una estructura en zig zag, garantiza una historia -- con un ritmo atractivo y ameno para el público.

Cabe aclarar que estos tres tipos de estructuras narrativas se pueden presentar de manera paralela en los relatos, de tal manera que se intercale una historia circular con una lineal, o cualquier otra combinación posible.

Ahora bien, éstas no son las únicas estructuras posibles; son, eso sí, las más comunes, pero la literatura contemporánea aborda constantemente nuevos rumbos y busca sus propias -- formas de expresión, ejemplos claros de ello son Boquitas Pintadas, de Manuel Puig o Cerca del Fuego, de José Agustín.

#### D. Tema

Determinar el tema es el último paso del análisis literario; y lo hemos dejado hasta el final por dos razones: primero, porque para poder llegar a él, hay que haber identificado antes todos los puntos que ya hemos explicado, pues de ellos depende en gran medida su acertada determinación y, segundo, porque -- las dificultades que este renglón presenta, disminuyen un poco -- con el trabajo ya realizado.

Como ya lo mencionamos al hablar del argumento, éste -- y el tema no son la misma cosa, pues mientras que el primero es -- "una reducción de un pasaje (o cualquier obra literaria) de una breve narración de lo que el texto narra más exactamente" (13) ,

el tema es "quitar al argumento todos los detalles y definir sólo la intención del autor al escribir" (14).

Y más aún, el mismo Lázaro Carreter, de quien son las anteriores definiciones, señala que el tema se fija disminuyendo al mínimo posible los elementos del argumento, y reduciendo éste a nociones o conceptos generales.

Sabemos ya que el tema está contenido en el argumento, y éste a su vez se halla en la sinopsis, y todos en el texto original, lo que necesitamos conocer son los pasos a seguir para detectar adecuadamente el tema de una obra literaria, y poder enunciarlo correctamente.

Su correcta determinación es una de las partes más importantes del análisis literario, pues el tema es el eje central sobre el cual gira toda la historia. El tema es a la obra literaria, lo que la columna vertebral es al hombre. Es por eso que se requiere de un cuidado extremo en su determinación, Y como ya se ha señalado, quizá se modifique la historia casi en su totalidad, pero el trabajo del adaptador exige respeto al tema, pues si éste se cambia, ya estaremos hablando de otra historia.

Cinco son los puntos que debemos tomar en cuenta al momento de buscar el tema de una obra literaria; los tres primeros son elementos del todo objetivos y que surgen del texto mismo -- que hemos analizado; los dos últimos son apreciaciones meramente personales y que están contenidas en el texto, pero no de manera explícita, sino más bien como resultado de la calificación personal de cada lector.

### 1. Título

El primero de estos 'tips' para determinar el tema lo-

conocemos desde el momento mismo en que la obra literaria llega a nuestras manos. Estamos hablando, obviamente, el título de la misma, pues éste, aunque es arbitrario, responde al interés del autor en fijar, desde el primer momento, la atención del lector en un cierto elemento de su obra.

Raúl Castagnino nos habla de la importancia que el título tiene para el análisis literario, y por consiguiente para la determinación del tema, pues:

anticipa contenidos, insinúa la idea central, da relevancia a un personaje, a una situación, a un hecho, explica intenciones, resume el asunto, trata de ganar simpatías, intrigar, despertar curiosidad, tender una especie de trampa, lanzar un señuelo. Pero también provocar sensacionalismo, desconcertar o despistar al lector. El título puede ser declarativo, explicativo, inquisitorio, realista, provocativo, metafórico, sintético, arrefrenado (15)

Una explicación similar de la utilidad del título nos da Umberto Eco, en sus Apostillas al nombre de la Rosa, donde cuenta en detalle, todos los pasos que tuvo que dar antes de decidirse a 'bautizar' así a su texto, pues subraya que del título mismo depende la connotación que el editor, primero, y el público, después, den a la obra; y puesto que él quería que la gente no viera en El Nombre de la Rosa, una novela policiaca, ni una biografía, ni menos aún un libro histórico, optó por darle este título lo suficientemente ambiguo, pero al mismo tiempo tan exacto para el tema de la obra.

## 2. El Personaje Principal

El segundo elemento a considerar para la determinación del tema es el personaje principal, puesto que como eje de la acción, es lógico pensar que en torno a él se encuentra la inten-

ción principal del autor.

Ahora bien, no es necesario mencionar el nombre del personaje principal en el tema de la obra, para saber que en base a él se definió éste; pero si es vital 'sentir' que al redactar el tema, se está incluyendo al personaje principal, pues eso será -- una garantía que la definición no es errada.

### 3. Ambiente Interno

Un tercer elemento que es importante en la definición del tema es el ambiente interno, el que se refiere más directamente al conflicto del personaje principal.

"De ordinario, el núcleo fundamental del tema podrá expresarse con una palabra abstracta rodeada de complementos" (16)- y esa palabra la encontramos, precisamente en el ambiente interno.

De ahí, por ejemplo que el tema de Romeo y Julieta deba contener forzosamente la palabra pasión, que ya hemos dicho es - base del ambiente interno de la obra.

### 4. Mensaje Entre Líneas

Hablar del mensaje entre líneas que una obra nos transmite, es referirse a un punto lo suficientemente subjetivo como - para tener tal cantidad de apreciaciones, como lectores pueda tener el texto.

Sin embargo, y obligados por las necesidades de análisis que el trabajo de adaptación requiere, es necesario tratar - de sacar 'algo' en concreto de todo ese mundo de opiniones.

Por principio de cuentas, tenemos la obligación de ver 'más allá' de lo que texto mismo nos dice, hay que buscar el 'mensaje' que el autor quiere transmitirnos. Si buscamos una moraleja,

luego de la lectura del texto; o tratamos de equiparar el mensaje con algún refrán o frase célebre, habremos dado, quizá, con el mensaje entre líneas.

Ahora bien, nadie, ni nada, nos garantiza que nuestra apreciación coincida con la que el autor quiso dar, y menos aún que sea la correcta; sin embargo, éste es un riesgo, a la vez -- que una cualidad y característica inherente a la literatura; la pluralidad de interpretaciones.

Además, esta misma pluralidad nos permite, en el momento de la adaptación, dar a la historia el giro que deseemos, -- pues el trabajo es libre, en tanto respete la esencia del relato que hayamos seleccionado.

#### 5. Estilo del Autor

Este último punto va muy ligado con el anterior, pues dependerá precisamente del estilo que el autor tenga, la forma -- en que nos dé sus mensajes.

Sin embargo, para esto tenemos algunos otros rasgos -- que nos harán más fácil captar el estilo: ya sea la corriente o escuela a la que el autor pertenece, la generación, el país, la época, pues esos elementos marcan la forma de escribir.

Así, un texto de Gabriel García Márquez no puede tener la misma significación que uno de Truman Capote, o uno de Miguel de Cervantes Saavedra, o uno de José Agustín, aun en el caso de abordar anécdotas similares.

Finalmente sólo habrá que añadir que el tema debe ser claro y breve, pues si tenemos que emplear muchas palabras para definirlo, lo más probable es que no hayamos acertado.

Dos últimas recomendaciones que hacen Lázaro Carreter--

y Raúl Castagnino, en torno a la definición del tema:

Hay que cuidar de no incluir en él rasgos episódicos que pertenecen al argumento...inversamente, si nada debe sobrar, tampoco debe faltar nada en la definición del tema. Quiere esto decir que todos los elementos que constituyen el argumento deben estar presentes en el tema. La definición del tema será pues, clara, breve y exacta (sin falta, ni sobra de elementos) (17)

Y Castagnino, dice:

El tema puede ser simple o complejo. El primero ofrece desarrollo unitario, referido a una única unidad; el segundo, referido a una realidad compleja o a más de una, y exige desarrollo temático intrincado (18)

Dado que esta última aclaración no es exactamente lo que nos interesa para nuestro trabajo de adaptación, se queda sólo enumerada, para dejar constancia que el tema no es sólo uno si no que puede variar y habrá obras en las cuales éste se multiplique y tome más de una dimensión. Pero esto queda para nosotros solamente como conocimiento general.

Estos son los elementos que a nuestro juicio deben extraerse de una obra literaria para poder hacer con ella una radiodramatización. Si bien es cierto que todos y cada uno son importantes, también es cierto que dependiendo del texto, alguno tomará relevancia sobre los otros, sin que esto implique que los demás deban descuidarse.

El análisis pues, nos llevará a tener un texto separado en sus componentes, lo cual nos garantiza la construcción lógica del guión radiodramático, como lo veremos en el siguiente capítulo.

NOTAS AL PRIMER CAPITULO

1. Raúl Castagnino, El Análisis Literario, p. 35
2. Jimmy García Camargo, La Radio por Dentro y por Fuera, p.256
3. Marcela Ruiz Lugo y Ariel Contreras, Glosario de Términos del Arte Teatral, p. 30
4. Ibidem, p. 76
5. Aristóteles, La Poética, p. 140
6. Marcela Ruiz Lugo y Ariel Contreras, Op. cit. p.p. 92-93
7. Aristóteles, Op. cit. p. 157
8. Marcela Ruiz Lugo y Ariel Contreras, Op. cit. p.p. 92-93
9. Ibidem, p. 168
10. Ibidem, p. 24
11. Raúl Castagnino, Op. cit. p. 195
12. Ibidem, p. 105
13. Fernando Lázaro Carreter y Evaristo Correa Calderón, Cómo se Comenta un texto Literario, p. 31
14. Idem
15. Raúl Castagnino, Op. cit. p. 48
16. Fernando Lázaro Carreter y Evaristo Correa Calderón, Op. cit. p.p.32-33
17. Idem.
18. Raúl Castagnino, Op. cit. p. 50

C A P I T U L O

II

EL ESQUEMA RADIOFONICO

## II. EL ESQUEMA RADIOFONICO

Antes de analizar la elaboración propiamente dicha del guión radiofónico, conviene insertar un capítulo dedicado a todos los elementos que deben tomarse en cuenta antes de transformar el texto literario al nuevo lenguaje sonoro: el guión radiodramático.

A este paso intermedio entre la obra literaria y el guión radiofónico se le denomina esquema radiofónico.

Es necesario precisar, en principio, algunas cuestiones generales sobre el radiodrama, mismas que nos permitirán entender el por qué de la importancia de cada uno de los elementos que lo conforman.

Marcela Ruiz Lugo señala que una adaptación es un conjunto de cambio (supresiones, adiciones, etc.) efectuadas en una obra para destinarla a un fin diferente del para que fue creada originalmente, "es además, ajustar, dar vigencia o transformar un texto, cambiando o no la idea central del texto a juicio del director escénico" (1)

A esta definición, que es muy clara, habría que hacerle sólo dos aclaraciones: la primera se refiere a la afirmación del cambio de la idea central del texto, lo cual es poco conveniente. Es preferible respetar la idea original, como ya se explicó en el primer capítulo al referimos al tema, pues si lo cambiamos, entonces se tratará ya de otra historia. Por tanto, si nuestro radiodrama va precedido del calificativo de "adaptación" justo es mantenerse fiel a la idea esencial de la obra original, en cuanto a historia y tema, por lo menos.

La segunda aclaración es respecto a la acotación que hace Ruiz Lugo al referirse al 'director escénico'; baste decir -

que el texto de la maestra Ruiz Lugo se enfoca en primera instancia a directores, escenógrafos, actores, en general a la gente de teatro, por eso utiliza estos términos; sin embargo, en nuestro caso, el papel corresponde al adaptador, quien es el responsable de cualquier cambio que sufra el original, pues él deberá acotar el guión de tal manera, que resulte ser una gafa exacta para los intérpretes. Todas las indicaciones que hará el director de escena al estar montando una obra, el guionista deberá incluir las en la adaptación que presente.

Por su parte, Fernando Ferrari, quien no gusta mucho de las adaptaciones radiofónicas, opina que éstas matan al escritor, pues casi cualquier persona puede hacer adaptaciones, más aún si el texto seleccionado tiene muchas partes dialogadas. En esos casos el adaptador se convierte solamente en un mecanógrafo.

Sin embargo, el mismo Ferrari agrega:

Una adaptación evita que el escritor piense, de hecho en un argumento, porque ya lo tiene frente a sí. Pero si tiene la sensibilidad y facultades para escribir, encontrará pasajes que no le sirven completamente y él podrá cambiarlos (2)

Esta nueva afirmación de Ferrari echa por tierra lo que él mismo había dicho anteriormente respecto al trabajo creativo del adaptador, pues al minimizar el trabajo de adaptación no toma en cuenta lo que ahora señala: la selección de algunas partes del texto y los cambios en algunas otras, labor que ya no corresponde propiamente a un mecanógrafo..

Respecto a lo bueno de las modificaciones en la historia, debemos subrayar que se pueden hacer todos los cambios que uno quiera, siempre y cuando sean para mejorarla, y no sólo por cambiar.

A lo anterior habrá que agregar las modificaciones que nos exijan las características de la radio, pues como veremos -- más adelante, muchos de los cambios responderán a las necesidades del medio mismo.

#### A. Reubicación del texto

Una vez que se ha realizado el análisis literario, o -- durante la realización del mismo, el adaptador tiene la posibilidad de vislumbrar los problemas que el texto original presenta -- para convertirlo en guión radiofónico. Con su especial vigilancia evitará que a la mitad de la dramatización aparezcan obstáculos, si no imposibles, por lo menos, muy difíciles de salvar.

Se dice que un buen adaptador es aquel que sabe escoger sus textos, pues 'SIENTE' cuáles son aquéllos que se prestan para ser trasladados al lenguaje de la radio. Sin embargo, ese 'sexto sentido' u 'oficio' no es común en todas las personas, -- y tomando en cuenta además que la selección del material original no depende muchas veces del adaptador, deben considerarse -- algunos puntos que desde el principio nos ayudarán a detectar -- los problemas insalvables para nuestra labor.

Para hablar de estos obstáculos, los hemos agrupado -- en cuatro grandes sectores, cada uno de los cuales corresponde a un elemento del texto literario, y su correspondiente en el ---- guión radiofónico.

Los dos primeros (personajes y ambientes) se ubican al nivel de la historia y los dos restantes (parlamentos y ritmo) -- se colocan en el nivel del discurso, por lo que hemos considerado conveniente explicarlos en ese orden, pues la historia siempre es más cercana que el discurso.

## 1. Personajes

Este es quizá el más concreto de los problemas que se identifican al leer un texto, pues mientras el guionista cuantifica a los personajes que intervienen en la historia, cualifica la complejidad de trasladarlos al lenguaje de la radio.

Lo primero es seguramente más notorio que lo segundo, - pues como veremos más detalladamente al hablar en este capítulo respecto a la selección de voces y caracterización de las mismas, la cantidad de personajes que intervienen en una historia no puede ser excesiva, pues dado que el público no puede ver a estos seres imaginarios, y sólo los identifica a través de la voz, si el número de personajes es muy elevado, entonces se corre el --- riesgo de confundir al radioescucha: o bien si los personajes no están bien caracterizados, ocurren equivocaciones y faltas de -- identificación.

Y si los personajes son psicológicamente muy parecidos, o más aún, tienen el mismo nombre, entonces se puede confundir - hasta la trama.

## 2. Ambientes

El segundo elemento a considerar es la ubicación de la historia en los ambientes adecuados para su perfecta comprensión. Y hablamos de ambientes, en plural, porque nos estamos refiriendo tanto a la determinación geográfica como al clima emocional - que predominará en la historia.

Es importante subrayar que estos ambientes, que el --- autor de la historia original nos da a través de descripciones, - deberán convertirse en entonaciones de los actores, efectos de - sonido o música, que irán dando la pauta al radioescucha del ---

tono que va tomando la historia, o de los lugares donde ocurren las acciones.

Esto se complica, cuando el radiodrama requiere de --- efectos poco comunes y que requieren una producción especial, -- misma que en determinadas ocasiones no puede realizarse por falta de recursos económicos.

Así pues, este problemas se hará más o menos grave de acuerdo a los recursos financieros de la productora. Sin embargo, cuando el dinero es poco, la imaginación es su mejor sustituto, -- pues con ella se puede crear un equipo reproductor o imitador de sonidos que supla los discos especiales o las grabaciones que -- los contienen.

El problema real de los efectos especiales, más que -- la misma producción de ellos, es la efectividad que éstos puedan tener en el público; ahora bien, es cierto que esta es una labor que corresponde más al equipo técnico de una grabación, pero es necesario que el adaptador vislumbre cuales sí y cuales no, son los efectos que apoyarán la narración de su historia.

### 3. Parlamentos

Este es un elemento que se analiza al tiempo que se -- lee el texto original. El adaptador se va dando cuenta de la manera en que está escrito, que bien puede contener una cantidad -- tal de modismos o localismos de la región o país donde se ubica la historia, que de transmitirse así por la radio, serían de poca comprensión para el grueso del público.

Este mismo problema se presenta con las obras que fueron escritas hace muchos años, pues sin duda el paso del tiempo-

ha modificado el lenguaje, por lo que la construcción gramatical o el vocabulario son desconocidos para el público radiofónico en general.

También puede presentarse el caso contrario, un texto de autores jóvenes que en su afán por representar con mayor fidelidad la realidad que ambientan, utilizan las palabrotas altisonantes que en la radio no pueden pronunciarse. Un ejemplo claro de ello son los autores "De la Onda", que usan un tipo de lenguaje demasiado coloquial y "crudo" y empleando modismos del habla popular incomprensibles para el radioescucha, que a diferencia del lector, no tiene la posibilidad de regresar al libro cuantas veces quiera hasta comprender una frase.

Y ni que decir de los tecnicismos, cuando ya se sabe que todos ellos son siempre una dificultad, pues sólo los especialistas de la materia los utilizan cotidianamente; y si al leerlos, resultan un problema, más aún lo son para el radioescucha.

El adaptador, al momento de leer detenidamente su texto, debe estar muy atento de todas estas cuestiones que si bien a primera vista no parecen una complicación, pueden ser la causa del fracaso en la transmisión de un radiodrama, pues si la gente no entiende o se le complica mucho lo que dicen los personajes, terminará o bien por no prestar atención a la historia, o por cambiar de emisora.

#### 4. Ritmo Narrativo

El último elemento a considerar es el ritmo narrativo que tenga la historia original.

Como veremos más adelante, la radio, y más aún en el

caso de las historias dramatizadas, exige un cierto ritmo que muchas veces las historias no pueden dar; esto va muy ligado al tiempo de duración que tenga el programa para el cual se va a realizar la adaptación. Resultaría imposible tratar de 'meter' Cien Años de Soledad, El Quijote de la Mancha o Madame Bovary en un radioteatro de media hora.

Para poder hacerlo, en el caso extremo de querer intentarlo, habría que reducir tanto la historia y acelerar de tal manera el ritmo narrativo, que se perdería por completo la historia.

Una cosa similar ocurrirá si se quiere alargar una historia pequeña a una radionovela de 125 capítulos sin dotar al drama de nuevos elementos que enriquezcan la trama, pues el ritmo se hará tan pero tan lento, las escenas tan repetitivas, en suma una historia tan aburrida, que el público terminará por cansarse.

Lo justo será buscar historias que sin cortarles o añadirles mucho se ajustarán al tiempo de transmisión; ahora bien, como eso va a resultar casi imposible, lo mejor es buscar la mejor manera de amoldar la historia a los requerimientos del tiempo disponible sin perder de vista la efectividad y el impacto que deben causar en el público, para lo cual contamos con un elemento, la gráfica de composición dramática, que nos ayudará a resolver este problema, y que veremos más adelante.

Debe quedar claro, que los cuatro puntos anteriores, no buscan crear problemas a priori, sino crear la conciencia de las posibles dificultades con las que el adaptador puede encontrarse, para que no pierda la noción de lo que está haciendo y así con--

temple su labor desde todos los ángulos posibles.

No olvidemos, además, como lo han dicho infinidad de teóricos, directores, actores y técnicos de la radio, en especial de radiodramas, que éste es el medio más barato y con mayores posibilidades de creación, pues a costos ínfimos nos puede dar, siempre con imaginación y talento, una historia ubicada en Los Alpes, La India, París... o cambiar en un minuto una casa por una escuela o por un supermercado; o viajar del imperio Romano, a la segunda Guerra Mundial o la Gran Tenochtitlan, en un 'abrir' y cerrar de ojos. Todo con un buen guión, estupendas voces, el uso correcto de la música y los efectos sonoros, elementos que conforman una buena adaptación, como lo veremos en los próximos apartados.

#### B. La Nueva Historia

Una vez que se han evaluado los cuatro problemas anteriores, es que surge la necesidad de ajustar la historia original a los requerimientos de la radio, lo cual implica contar una nueva historia, pues... los programas de la radio, por sus características esenciales, se hacen para ser oídos, no vistos, ni leídos, por eso, al hablar de la elaboración de adaptaciones radiodramáticas, debemos tomar en consideración que si bien los guiones tendrán su base en la literatura, "no pueden aspirar a eternizarse, que sería la aspiración literaria, sino a perderse en el aire", (3) que es lo mismo que sucede con cualquier programa radiofónico.

Por esta razón, es que antes de comenzar a dialogar nuestra historia, es conveniente revisar el texto, y en función del medio al cual va a ser trasladado, habrá que revalorar los -

elementos que lo conforman y ver cuáles se pueden mantener iguales, y cuales habrá que modificar, salvo, por supuesto, el tema.

Cabe hacer la aclaración que este paso, en personas -- que tienen mucha práctica en la realización de adaptaciones se -- hace in mente, sin embargo, para el estudiante que está apren--- diendo, o para el adaptador que se inicia, es conveniente que -- cada una de las modificaciones queden plasmadas en el papel, así se facilitará la labor al momento de llevarlas al guión, al tiem po que se consigna el trabajo sistematizado que se ha ido reali- zando.

Como es sabido, uno de los principales problemas para la gente que trabaja en los medios electrónicos es el tiempo, -- pues cada segundo de programación está medido al máximo, dado su alto valor comercial. Es por eso que muchas de las modificacio-- nes que se hagan tendrán que estar en función del tiempo que se destine al radiodrama.

Sin embargo, no por necesario, deja de ser menos dañi- no ese ajuste al tiempo que se realiza en las adaptaciones radio dramáticas. En las comprensiones de obras de teatro de dos horas a 20 minutos de transmisión más comerciales, créditos, etcétera, se corre el riesgo de hacer pedazos la obra original, que ha per<sub>u</sub> dido sus matices, caracterizaciones, ritmo y psicología de los - personajes.

Antes de hacer una adaptación, es necesario que el --- guionista tenga una visualización total de la obra que va a adap tar. Que la vea con la mente y anticipe las escenas: "hacer adap taciones de una novela a base de mero corte es arruinar las --- obras, hacerlas incomprensibles, irreales y, en tales casos, más

vale no adaptar, para no echar a perder". (4)

### 1. Sinopsis radiofónica

Para no caer en el error del corte arbitrario, el paso posterior al análisis literario, es elaborar una nueva sinopsis, donde quedará plasmada la historia definitiva que será llevada a la radio, con todos los cortes o añadidos que se le hayan hecho. Cuidando que todas y cada una de las escenas tengan una lógica - progresiva y dramática; así como vigilando que los personajes -- tengan ahora las características de personas que van a "vivir" - su historia y no sólo la van a contar.

Esta sinopsis contendrá toda la acción de principio a fin, y a veces ciertas partes del diálogo. Debe explicar claramente qué es lo que va a pasar, cuál va a ser el arranque de la acción, cual el momento culminante; y si la serie va a ser de varios capítulos, deberá contener una serie de puntos climáticos, - que si se expresaran en una gráfica, se traducirían en una curva que sube y baja constantemente hasta el final, en que llegará al clímax máximo para dar paso al final y posiblemente al desenlace

Es cierto que hay escritores que van improvisando conforme van escribiendo, pero ese método en términos generales es poco recomendable, menos aún para la gente que se inicia en la labor, pues se corre el peligro de perder la secuencia de las situaciones, o de retorcer la relación que une a los personajes. "La sinopsis es absolutamente indispensable, claro que habrá modificaciones de última hora, pero el plano general a seguir será respetado". (5)

Esta nueva sinopsis deberá contener, además, a todos y cada uno de los personajes principales y secundarios que inter

vengan en la acción, y que no forzosamente serán los mismos que aparecen en la historia original; en algunas ocasiones, y dadas las necesidades de la radio, el adaptador tendrá que "inventar" algún personaje o personajes para ayudar a la narración de la historia, en este caso, también esos personajes deberán incluirse en la sinopsis, a la que llamaremos, para diferenciarla de la sinopsis literaria, sinopsis radiofónica.

En el caso de que el texto original se preste para pasar sin modificaciones de estructura, o personajes al guión, deberemos aclarar, solamente en el esquema radiofónico, que la sinopsis se mantiene como la literaria.

Ahora bien, al cambiar la sinopsis, lógico es que tendrán que cambiar los demás elementos que la conforman: inicio de la acción, antecedentes, puntos climáticos, clímax, final y desenlace. En este caso, habrá que detallar nuevamente el desarrollo de la historia, para determinar los cambios.

Lo mismo ocurrirá con los demás elementos del análisis literario (salvo los personajes, de quienes hablaremos más adelante), que deberán precisarse nuevamente, para señalar los cambios.

Así pues, toda modificación, respecto al esquema literario, ocasionará una redacción nueva en el esquema radiofónico.

Sobre el tema, baste decir nuevamente que éste es el único elemento que no debe sufrir cambio, pues siendo la esencia del original, si lo modificamos se tratará de otra historia, y no de una adaptación.

## 2. Ambientes

El otro elemento que requiere especial atención al ha-

cer los cambios es el que se refiere a los ambientes, en especial todo lo concerniente al ambiente externo, pues aunque el interno cambie, al modificarse los personajes, siempre responderá a las acciones de éstos, así que sólo se necesita cuidar que los nuevos personajes respondan correctamente a sus sentimientos y actitudes para que no se sientan 'falsos' o que el público los escuche acartonados.

Sin embargo, el ambiente externo requiere de mayores cuidados, pues al momento de convertir el texto literario en diálogos, música, efectos sonoros, estamos circunscribiendo la historia a un tiempo y un espacio específicos. Además el modo de hablar de los personajes, su acento, sus frases, responderán a un tipo concreto de gente que habita en tal o cual lugar. Sus costumbres, su posición social, sus relaciones con los demás, todo nos ubicará, necesariamente, en un determinado tiempo y espacio.

Por todo esto, es que el ambiente externo, físico, requiere de una precisión total en el esquema radiofónico. Quizá nos encontraremos historias que en su lenguaje original no señalen con exactitud dónde y cuándo suceden, sin embargo, esto no puede ocurrir en el esquema radiofónico.

Es conveniente recordar aquí que una de las características del público de la radio es la heterogeneidad; así pues el adaptador no puede saber con exactitud quien escuchará su guión, por lo que éste debe ser accesible dentro de lo posible para cualquier persona. En este renglón también volvemos a tocar lo referente al ambiente externo, pues cuando más cerca 'sienta' el radioescucha la historia, más fácil será que la asimile.

Por esta razón, y por lo ya dicho en el primer capítulo

al referirnos a la primacía de algún elemento en la totalidad del cuento, en aquellas historias donde no sea imprescindible la ubicación exacta que marca el texto original, bien podemos contemplar la posibilidad de 'acercar' la historia a la realidad del radioescucha.

Si se nos ha encargado la adaptación de la novela La Noche de Tlatelolco, de Elena Poniatowska, o La Sombra del Caudillo, de Martín Luis Guzmán, resultará imposible, además de errado, ubicar estas historias en un contexto distinto al que fueron escritas, pues pensar en estas historias en otro ambiente externo, es quitarles la mitad de su validez.

Sin embargo, habrá muchas otras historias donde lo mismo ofrezca la Ciudad de México en los años 60 que en los 80's; o el Puerto de Veracruz, que el de Acapulco o el de Mazatlán. En estos casos, ubicar la historia en el sitio que sea de más fácil comprensión para el público, será un punto a favor para ganar la atención del radioescucha.

Una aclaración similar merecen las historias que no se sitúan en nuestro país. Si se trata, por ejemplo de La Tregua, de Mario Benedetti, quizá la vida del protagonista, Martín Santomé, burócrata casi jubilado de la ciudad de Montevideo, pudiera ser la de cualquier trabajador del sector público de los miles y miles que existen en México. Al trasladar La Tregua a nuestro contexto, facilitamos la asimilación, pues al tiempo que evitamos los modismos, le presentamos al radioescucha una historia con nombres, lugares, oficinas, dependencias que él conoce y por lo tanto la historia le puede resultar más atractiva, habremos logrado el nivel empático al que todo programa aspira.

Todo esto no quiere decir que cualquiera historia pueda y deba ser trasladada para su emisión radial al país donde se encuentre el adaptador, pues hay algunas que fuera de su ubicación original, pierden todo el sentido. Pero la decisión del adaptador debe responder a un análisis exhaustivo y detallado, y no ser resultado de la casualidad o el descuido.

Sin embargo, toda esta serie de cambios, entiéndase sinopsis, argumento, ambientes, surge por la necesidad de adecuación dramática del texto, misma que a continuación detallaremos.

### C. La Construcción Dramática

Hasta ahora nos hemos referido a las modificaciones de los elementos literarios al medio radiofónico, pero falta mencionar de manera expresa el por qué de las alteraciones. Hay que considerar, antes que nada, que el texto que hemos tomado como base para nuestro guión, seguramente será del género narrativo: novela o cuento, o quizá hasta alguna obra lírica, y al pasar al guión, tendrá que convertirse en un texto para ser actuado, para ser "vivido" a través de la radio, esto es, en una dramatización.

Ahora bien, antes que nada, es necesario aclarar qué es el drama"

del latín drama, y ésto del griego drao, actuar. La palabra contiene el significado de movimiento, acción. La palabra latina acto, tiene la raíz que usamos en nuestros términos: acción, actor, acto. Por lo tanto, el drama en el escenario es acción que se desarrolla ante nuestros ojos y el actor es un elemento participante de ella. En su origen etimológico, drama se identifica con cualquier obra destinada a la representación teatral. Poesía dialogada, acción movida por las pasiones (6)

Así pues, al hablar de radiodramas, necesario es tener en mente este principio de acción, para no hacer del guión un --

discurso o una lectura radiofónica del texto literario.

En forma general podría decirse que el principio de la acción dramática es el motor de las historias para ser representadas. De una u otra forma, el drama entraña una tensión, un antagonismo, una contraposición, una discrepancia. Este conflicto se encarna en los personajes que representan las distintas fuerzas en pugna: el protagonista contra el antagonista. Aunque muchas veces ese choque sea entre una persona y su entorno (social o físico) o entre el protagonista y sus fuerzas internas (valores, prejuicios, etc.)

Al respecto, Rudolf Arnheim, apunta:

La acción es algo que pertenece a la esencia del sonido, lo que hace que el oído sea capaz de determinar más fácilmente un suceso que una situación... ¡Pero, precisamente ésta es la tarea fundamental del drama!; El drama es una sucesión de acontecimientos en el tiempo; contiene, por tanto, acción, requiriendo la descripción de situaciones cuando resulte indispensable para la comprensión... esto lo cumple la radio mejor que el teatro. El cuadro, la barba y el puño puede que sean importantes para la comprensión, pero también es posible que no sean indispensables. Puede que sólo sean necesarios para dar mayor naturalidad a la escena teatral o cinematográfica, para complacer a los ojos, pero su ausencia puede tener o no un valor negativo. La radio empieza con la silenciosa nada, es la acción acústica, lo que produce su existencia (7)

Ahora bien, ya sabemos que la radiodramatización requiere por su propia naturaleza de la acción dramática, pero cómo lo haremos imprimirla en el texto literario original-- del que se adaptará-- y que se explye en descripciones de lugares y sentimientos, y que poco, por no decir nada, se ocupa del diálogo.

Un primer paso, recomienda Fernando Ferrari, es tomar en cuenta los elementos que son básicos para el desenvolvimiento

de una acción, y que a su juicio son los siguientes: amor, odio vanidad, soberbia, perversidad, egoísmo, inmortalidad, superstición, curiosidad, veneración, ambición, cultura, heroísmo, ciencia, diversión y miedo.

Como puede verse, la lista contempla todos los posibles sentimientos que pueden presentarse en cualquier historia, y no sólo eso, sino en la vida misma... por lo que poco ayuda a nuestra comprensión del cambio entre la narrativa y el drama.

Sin embargo, Ferrari insiste en concretar, y limitar, las posibilidades del guionista, y agrega:

según los escritores Gozzi, Schiller y Georges - Polti, todas las historias que existen se reducen a 36 posibles situaciones dramáticas: 1) Súplica 2) Rescate 3) El crimen perseguido por venganza 4) Venganza de parientes sobre parientes 5) Persecución 6) Desastre 7) Víctimas de la crueldad 8) Rebelión 9) Secuestro 10) Empresas atrevidas 11) Enigma 12) Logro o consecución 13) Enemistad de parientes 14) Rivalidad entre parientes 15) Locura 16) Adulterio homicida 17) Imprudencia fatal 18) Crímenes voluntarios de amor 19) Asesinato de un pariente no desconocido 20) Auto-sacrificio por un ideal 21) Autosacrificio por los parientes 22) Todos sacrificados por una pasión 23) Necesidad de sacrificar a personas amadas 24) Rivalidad entre superior e inferior 25) Adulterio 26) Crímenes de amor 27) Descubrimiento de la deshonra de la persona amada 28) Obstáculos al amor 29) Un enemigo-amado 30) Ambición, 31) Conflicto con Dios 32) Celos equivocados o erróneos 33) Juicios erróneos 34) Remordimiento 35) Recuperación de una persona perdida 36) Pérdida de una persona amada (8)

Como puede verse, este listado más que ayudarnos en nuestro trabajo de guionista, sólo sirve para aclarar una situación que por sabida resulta inútil...obvio es que cualquier historia que leamos quedará incluida en esta larga...larga lista de situaciones, pero eso no resuelve el problema que nos hemos planteado; necesario es concretar los pasos a seguir para la -- creación de un texto dramático.

Mario Kaplún concreta más el problema, cuando nos señala que todo radiodrama se compondrá de escenas, de distinta extensión e importancia:

Armar el relato dramático es, en primer lugar, trazarse un esquema, un plan de cómo va a ir dividiéndose el argumento; cómo va a ir desarrollándose y progresando la acción de las escenas. En ese plan determinaremos cuántas escenas pondremos, que personajes intervendrán en cada una, qué pasará en cada escena, cuánto tiempo transcurrirá de una a otra (9)

Estas sugerencias de Mario Kaplún ayudarán al guionista que comienza, pues le permiten tener desde el principio de su trabajo la idea general del guión. Sin embargo, tampoco dice cómo debe ser la historia en términos dramáticos, por lo que recurrimos a la tabla de composición dramática, que explicamos enseguida:

#### 1. La Tabla de Composición Dramática

El dramaturgo mexicano Hugo Argüelles, que además de escribir constantemente para teatro, ha incursionado con éxito en la televisión, medio para el que realizó historias originales como Doña Macabra, y decenas de adaptaciones entre las que destaca El Periquillo Sarniento, ha formulado, basándose en sus años de estudio, práctica y enseñanza, una útil y accesible fórmula para abordar, tanto el análisis como la construcción dramática, a la que ha llamado Tabla de Composición Dramática, misma que no se encuentra contenida en ningún texto, pues el maestro Argüelles opina que ésta debe aprenderse en "directo", en la práctica.

La gráfica de composición o de construcción dramática, se divide en dos partes: la primera es la representación gráfica de la misma, donde se ve claramente la progresión de escenas y -

el avance del ritmo dramático; y la segunda, es la explicación - de cada uno de los elementos que la conforman.

La Gráfica de composición dramática consta de 18 pa--- sos, divididos en tres grandes bloques:

A= Planteamiento

B= Desarrollo

C= Desenlace

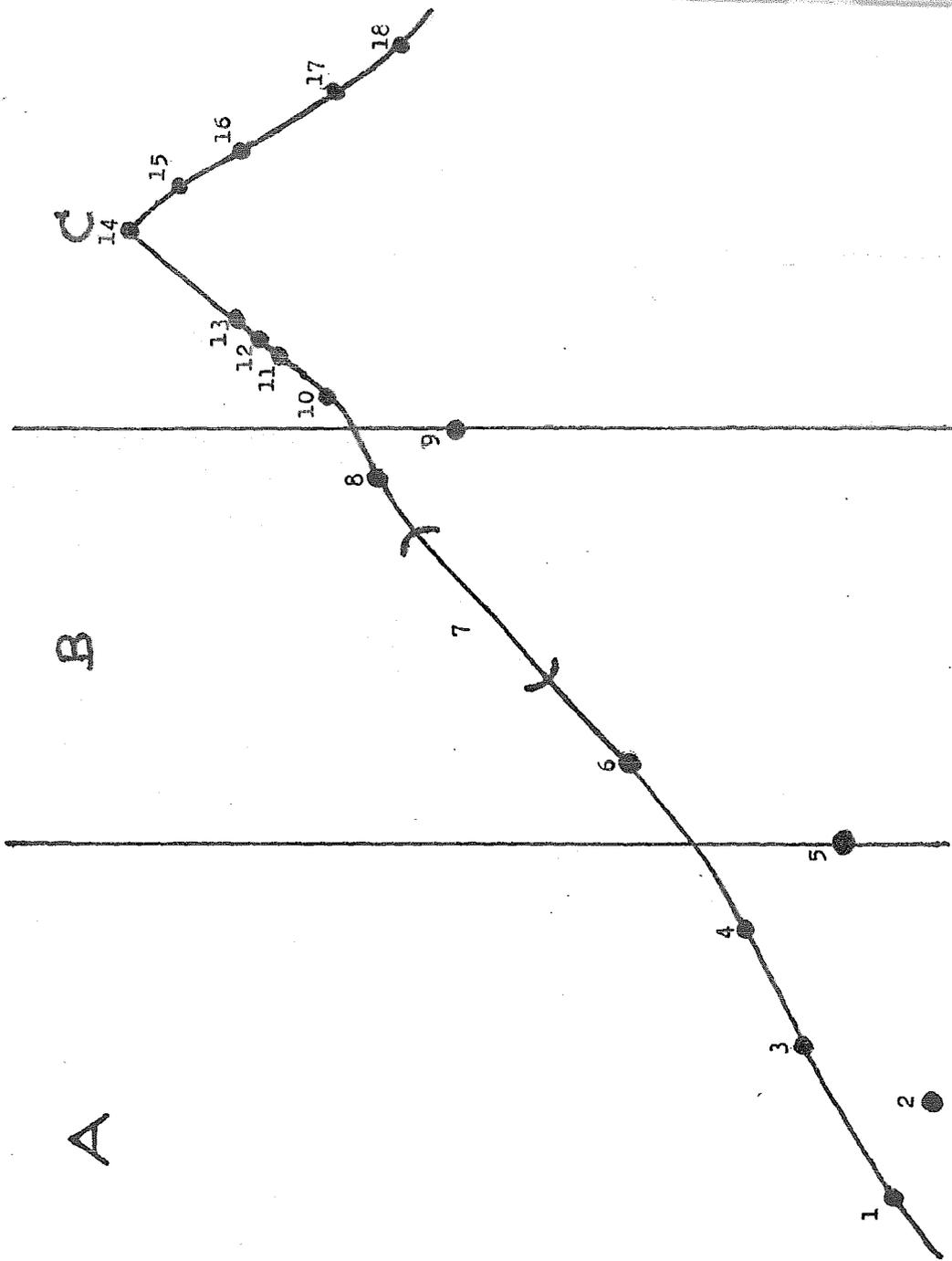
Y comprende además, los tres tipos de acciones que se- presentan en cualquier historia dramática, que son:

a) Dramática o fábula: también llamada anécdota; que siempre va de menos a más

b) psicológica: el cambio que sufren los personajes a -- través de la obra

c) Física: todos los movimientos o desplazamientos de -- los actores (Que en el caso de la radio se reducen a ce- ro, pues los pocos movimientos que se pueden dar son completamente invisibles para el público, por lo que en na- da contribuyen a la historia)

Esta es la representación gráfica de la tabla de compo sición dramática:



La explicación a los 18 puntos que componen la gráfica es la siguiente:

- 1 = Antecedentes. Que pueden ser de dos tipos, ya sea de acción (dramática) o de carácter (de los personajes)
- 2 = División de escenas: este punto no se encuentra dentro de la progresión dramática de la historia, pero se ha colocado aquí para tenerlo muy presente al momento de analizar o escribir cualquier texto dramático. Las escenas que componen una obra, pueden ser de dos tipos:
  - Altas: Que son aquellas donde predomina la acción dramática. Son ágiles y generalmente más largas que las...
  - Bajas: Que son aquellas donde predomina el carácter; son reflexivas e informativas. Aquí el análisis interno de los personajes es exhaustivo.
- 3 = Arranque de la acción: Una vez que han dado los antecedentes del asunto que se va a tratar, comienza propiamente el desarrollo de la trama. Muchas veces este momento coincide con la presentación del protagonista, aunque no es obligatorio que así sea.
- 4 = Revelación: Es el dato de mayor importancia hasta el momento; y puede ser de acción o de carácter.
- 5 = Telón: Que viene inmediatamente después de la revelación y sirve para aumentar el interés del espectador. Los telones, cabe aclarar, pueden ser de dos tipos:
  - De frase. Cuando el dato de la revelación cae en el carácter.
  - De situación: cuando la revelación atañe a la acción-

dramática.

- 6 = Escena de recuerdo: Nos habla nuevamente de la revelación, pero con otras palabras y sirve, como su nombre lo dice para recordar al público el dato importante -- que se dio antes del corte. Además, permite que el público se interese nuevamente por la acción.
- 7 = Nudo: es el entrecruzamiento de todas las acciones, de todos los personajes entre sí y de sus respectivos puntos de vista. Este, a diferencia de los otros puntos de la gráfica, no es un momento, sino un tiempo mucho más amplio, pues abarca desde el término de la escena de recuerdo, hasta el inicio de la
- 8 = Peripécia: Es el momento en que la acción se vuelve -- contra el protagonista y afecta a todos los demás personajes. Las peripecias pueden ser de dos tipos:
- Destinal: que ocurre como consecuencia del destino y es ajena a cualquier persona, pues nadie la provoca, y...
  - De carácter: que se produce por una falla de carácter del personaje principal y aunque su origen es el destino, no se toma como tal, pues -- está influida por factores sociales.
- Los dos tipos de peripecia se pueden presentar mezclados en una misma obra.
- 9 = Telón: Sirve para aumentar la expectación en torno a la peripecia, y se rige bajo los mismos términos del primer telón.
- 10 = Escena de recuerdo: Refresca la peripecia, pero con ---

11, 12 y 13 = Posibles soluciones: El autor debe revisar cada uno de los personajes para saber si el tema puede resolverse por otros que no sean el protagonista. Estas deben ser salidas verosímiles acordes con la acción y con el carácter de los personajes. Se dice que su sentido es engañar al público, presentándole los elementos para que imagine ciertos finales a la historia, -- sin embargo, su verdadera función es aumentar el interés en la historia.

14 = Clímax: También conocida como solución verdadera; que debe ser diferente a las tres anteriores.

15 = Descenso de la acción. Llamado también anticlímax, y que sucede inmediatamente al punto más alto de interés, donde la situación comienza a normalizarse .

16 = Catarsis: Purificación de emociones.

17 = Regreso a la realidad

18 = Telón final.

Antes de hacer cualquier aclaración, es necesario señalar la importante ayuda que la gráfica de composición dramática brinda al creador y adaptador de radiodramas, pues le ofrece una guía de los puntos indispensables que debe contener una historia dramática. Asimismo, es conveniente subrayar que la gráfica es igualmente útil en la creación de radiodramas originales, y no sólo para las adaptaciones, pero dado que el presente trabajo se avoca sólo a estos últimos, es que se hace hincapie sólo en ellos.

Y esta precisión es pertinente, porque mucha gente que comienza a trabajar en el terreno de las adaptaciones o en la --

creación de radiodramas, supone que el trabajo es cambiar a diá logo lo que antes era narración, siendo éste sólo uno de los pa- sos de la labor, no la totalidad de la misma, que implica la --- creación de personajes reales, el cambio de estructura, etc.

La gráfica de composición dramática nos ayudará, ade-- más, a lograr el ritmo y la cadencia que una obra pensada para - ser interpretada por actores requiere, lo que de entrada garanti- za un interés progresivo y dosificado de los elementos de mayor- peso a lo largo de la historia.

Ahora bien, es importante señalar que dado que la grá- fica no fue creada especialmente para radio, algunos de sus ele- mentos deberán ajustarse un poco, para poder cumplir su cometi-- do.

Primero, en la radio no existen telones, como en el -- testro, pero sí hay, en cambio, cortes comerciales que interrump- pen el desarrollo de la historia. Así que la utilidad que el --- maestro Argüelles señala para el telón, y las precauciones en el manejo de las escenas que le anteceden y suceden, nosotros la to maremos para los llamados cortes comerciales, puesto que la pro- gresión dramática se da de manera semejante en la radio que en = el teatro, donde en los intermedios la gente sale a fumar, plati- car, tomar un refresco o cualquier otra cosa, para volver luego- a seguir presenciando la función; durante los cortes comercia--- les, la gente que está escuchando la radio, puede hacer otras co sas que requieren de su total atención para luego volver ya a es cuchar el radiodrama, de ahí la importancia que se dé a estos mo mentos del guión.

Ahora bien, hay que considerar que a diferencia del --

público teatral, los radioescuchas no son espectadores cautivos, pues generalmente la gente que escucha la radio está haciendo al mismo tiempo otra cosa, por lo que aquí las escenas de recuerdo deben subrayar con mayor énfasis lo acontecido antes del corte comercial.

Este punto nos lleva a la siguiente aclaración en torno al manejo de la gráfica de composición dramática, que se refiere exactamente a los puntos a partir del número 15 (Descenso de la acción). Aquí, el espectador comienza a desinvolucrarse de lo ocurrido, pues hasta este momento ha estado sujeto emocionalmente a las acciones y se ha abolido su capacidad de juicio.

Es por eso que en el caso de la radio, esa involucración es muy relativa, pues el público rara vez se pierde en la ficción dramática.

En la cotidianeidad de su casa, su oficina o su automóvil, el radioescucha difícilmente se compenetrará de tal manera con la obra, hasta el grado de creerla verdadera, es por eso que el regreso a la realidad debe darse de otro modo.

Sin embargo, esta diferencia, más que facilitar el trabajo del adaptador, le exige un doble esfuerzo, pues en medio de las limitantes que ya hemos señalado, y aún con las dificultades que implica la lejanía de los actores y la historia con el público, el guionista debe lograr el mayor acercamiento a lo que sería la catarsis.

El autor del radiodrama requiere entonces redoblar su trabajo para tratar de 'mover' algo en el interior del público radioescucha, sin importarle las limitaciones del medio.

## 2. La Gráfica de Bloques

Un segundo tipo de apoyo a la composición dramática es la Gráfica de Bloques, que se desarrolla de manera muy similar a la anterior, sólo que nos cuenta la historia central a través de historias menores, que le suceden a varias personas; y para cada una de ellas, el tema se desenvuelve de una forma especial.

La obra está compuesta por bloques o pequeñas escenas- (de ahí su nombre), donde cada una de ellas tiene su propio desarrollo interno (presentación-desarrollo-remate) y al tiempo que avanzan en sí mismos, caminan con la acción general.

Así pues, en las primeras escenas o bloques tendremos la presentación de antecedentes, más adelante el entrecruzamiento de las acciones y al final el término de las historias. Sin embargo, para cada uno de estos momentos, se presentará un remate parcial a la acción, (generalmente un punto climático) que al mismo tiempo permite y marca el paso al siguiente bloque.

Ya cuando la acción general va acercándose a su término, las escenas no tienen remate, sino final o conclusión; mismos que se irán presentando de manera jerárquica, de menos a más, según la importancia de los personajes que intervienen en ellas.

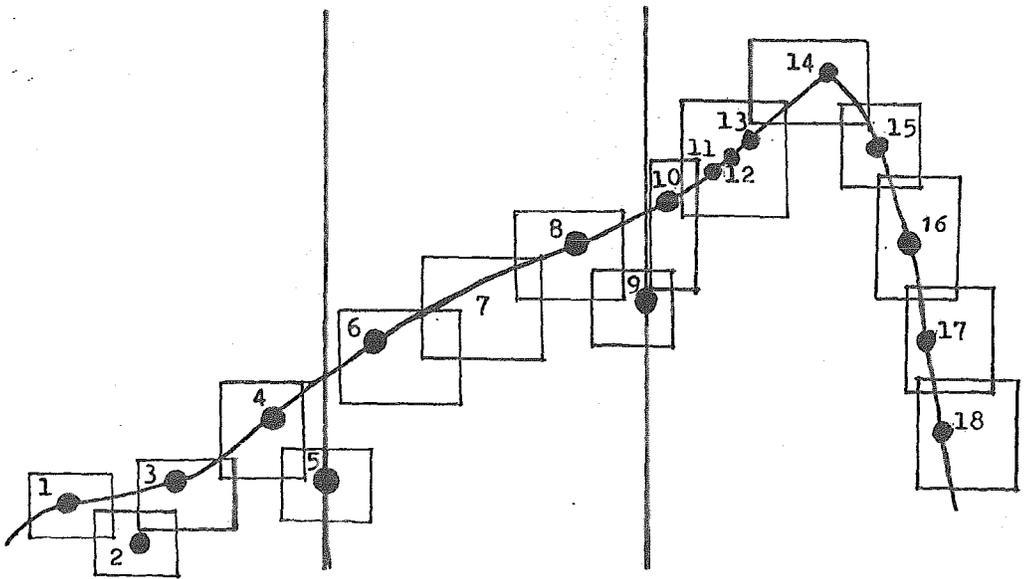
Cabe aclarar que si bien es cierto que cada bloque es autónomo, también es cierto que existe una estrecha relación entre todos y cada uno de ellos, y que no puede dejarse ninguno de lado pues se perdería la continuidad de la historia.

Asimismo, no podemos olvidar que subyacente a las historias de cada uno de los bloques, progresa la trama central de la obra, uniendo lo que aparentemente no tiene relación.

Esta estructura se presta para las historias largas, - novelas por ejemplo, por lo que no es raro que las actuales tele novelas se manejen con esta construcción dramática.

Dos grandes del teatro universal que emplearon la Gráfica de Bloques frecuentemente fueron Anton Chejov y Tennessee - Williams, cuyas obras más representativas con este tipo de construcción fueron, La Gaviota y Un Tranvía Llamado Deseo, respectivamente.

La representación de la Gráfica de Bloques es así:



Los 18 puntos que conforman la gráfica de bloques son exactamente los mismos que se incluyen en la gráfica de composición dramática, con las aclaraciones ya señaladas.

Si bien las dos gráficas sirven al adaptador en su labor creativa, por las características mismas de la radio es recomendable, y más aún tratándose de programas unitarios, es decir no seriados, el empleo de la gráfica de composición dramática, pues facilitará la comprensión del programa, dado que las escenas se relacionan de manera más sencilla.

Sin embargo, el apego a cualquiera de las dos gráficas nos garantiza un mínimo de calidad dramática y ritmo, que son básicos en todo tipo de historia dramatizada.

Tomemos en cuenta, finalmente, que nuestro texto original tendrá muchísimas diferencias con los requerimientos de la gráfica de composición dramática, por lo que su empleo será una guía objetiva de los pasos que deben seguirse para ampliar, suprimir, modificar, o alterar cualquier parte de la historia. Si la seguimos al pie de la letra, la gráfica de composición dramática, al igual que la de bloques, facilitará el manejo del ritmo, la progresión, la consistencia dramática, y podremos avocarnos a otras muchas singularidades y convenciones que la radio requiere en sus producciones y que son necesarios para que la adaptación no se presente sólo como lectura de una obra de teatro a través de la radio. Pero de esas particularidades nos ocuparemos en el próximo capítulo, por el momento veamos otros de los grandes cambios que demanda la obra al adaptarse al lenguaje radiofónico: - Los personajes, o reparto, para llamarlo por el nombre que recibirá en el esquema radiofónico.

#### D. El Reparto

Como todos los otros puntos del esquema radiofónico, la determinación del reparto requiere de la atención máxima del --- adaptador, pues indudablemente de su acertado manejo, dependerá en mucho el éxito del guión.

Mario Kaplún, al hablar de la importancia del reparto en la construcción de un guión dramatizado, señala:

Al comienzo del guión, el autor pone una lista de locutores y personajes que intervienen. Para ---- orientar mejor al director y a los intérpretes, - conviene que añada una breve descripción de cada personaje: su edad, su psicología, su modo de hablar, su nivel sociocultural, su acento, y ---- otras características especiales, si es que las - tiene (10)

Kaplún plantea así el primer paso para la determina--- ción del reparto radiofónico, mismo que facilitará el trabajo -- del director y del productor, pues como ya anotamos al final del primer capítulo, los personajes son siempre un elemento que hay- que examinar antes de realizar el guión, pues de no hacerlo pode mos encontrar serios obstáculos para la realización del mismo.

Así pues, la jerarquía de personajes que hemos detalla do en el esquema literario pasará a configurar el reparto. Sin - embargo, no es obligatorio que éste pase tal cual, bien puede - sufrir alteraciones, ya sea que se agreguen o que se supriman al gunos personajes; según los requerimientos radiofónicos.

Esto quiere decir que no todos los personajes que el - autor del texto original haya manejado, deban estar en la ver--- sión radiofónica; así como también, quizá por necesidades narra- tivas, sea necesario crear algún personaje, que ayude al desarro llo de la historia.

También existe la posibilidad de unificar las características de tres o cuatro personajes menores, en uno solo. Con lo que, al tiempo que se disminuye el número de personajes, se conforma uno que esté más 'redondeado'.

Quizá en alguna historia donde se cuente la vida de una pandilla juvenil, por ejemplo, y figuren de 10 a 12 personajes distintos, tengamos que reducirlos a 6 o 7, para facilitar la comprensión al radioescucha, y además agilizar la labor de producción, por lo que adaptador resumirá las acciones que en el original desempeñaban 2 o 3 personajes, adjudicándoselas a uno solo. Cuidando siempre que esta síntesis de caracteres mantenga la coherencia de los personajes, de tal manera que no por sumarla características o acciones de los personajes 'eliminados', quede uno con una personalidad incomprensible.

Ahora bien, muchas veces nos encontraremos historias en las cuales los personajes no tienen nombre; son simplemente seres que se interrelacionan. Sin embargo, al momento de trasladarlos al reparto, es conveniente 'bautizarlos' y ponerles nombre, aun a los secundarios (y quizá hasta a ciertos incidentales, a menos que pasen casi inadvertidos) debe llamárseles por su nombre de pila, y no: hombre uno, mujer dos, vecino cinco. Además, es importante señalar que el nombre mismo del personaje tiene una connotación muy grande. No es lo mismo que la heroína de la historia se llame Ruperta, a que se llame Gisela, o que el galán sea John y no Agapito.

Todos estos detalles, que a primera vista parecen no tener gran peso, son los que van conformando al personaje en su totalidad. Son los rasgos que le forman un carácter y lo diferen

cian de los demás personajes.

Además, al actor, al leer el guión le es muy frustrante ver que el personaje que le tocó interpretar es tan insignificante y anodino, que ni siquiera recibió nombre.

Asimismo, hay que añadir las cuestiones prácticas, como la facilidad que da al director mencionar el nombre del personaje para darle cualquier indicación, que estar tratando de diferenciar entre el hombre uno y el hombre tres, o tratar de aprenderse y relacionar el nombre del personaje con el actor que le da vida.

Esto es una cuestión que en la práctica requiere de gran cuidado, pues el director o productor del radiodrama tiene tantas cosas a la vez en su cabeza, que muchas veces podrá confundir la acción de un personaje con la de otro, lo que no ocurrirá si éstos tienen su nombre.

Además, hay que considerar el número de personajes que se mantienen en un radiodrama, cuestión muy importante, puesto que, como ya hemos dicho varias veces, el radioescucha, a diferencia del lector, no tiene la posibilidad de regresar el tiempo en la historia, o volver hojas atrás, para checar tal o cual nombre o descripción de un personaje, por lo que si existen demasiados, la labor de comprensión se multiplica.

Muchas veces hemos escuchado historias donde aparecen personajes que sentimos están completamente fuera de lugar, que a todas luces salen sobrando en la escena, a la que, más que ayudar entorpecen, pues permanecen junto al protagonista más tiempo del necesario, creyendo con ello, el adaptador, que aumenta la naturalidad de las acciones.

En la radio, el tiempo que un personaje se halla dentro de la historia está en función muy estrecha con su representación física. Ante el espectador no hay nadie que esté ocioso, que sirva para ver cómo pasa el tiempo, sino que sólo existe -- mientras actúe y hable, tanto el protagonista como los actores secundarios o los incidentales, que, algunas veces, sólo existen unos cuantos segundos.

Cuando el personaje está activo, él mismo constituye la escena, es perfectamente posible que, de repente, se oiga la voz de alguien que se supo ha estado presente por largo tiempo, escuchando pero sin intervenir, lo cual puede descontrolar al radioescucha. Argumentalmente pudo haber estado presente, pero si no habla, en nada ayuda al desenvolvimiento de la obra, "un personaje radiofónico sólo existe si interviene". (12)

Rudolf Arnheim, remarca la necesidad de la jerarquización de los personajes y de la importancia de los mismos, en tanto ayudan al desarrollo de la historia:

La forma gradual de caracterizar las voces que dicen una frase o dos, para luego desaparecer, -- tras ocupar por un momento el primer plano, pertenece sólo al lenguaje radiofónico, que utiliza a los seres en forma muy gráfica, colocándolos en la posición que exige la representación (13)

Así pues, el personaje existe mientras tenga una tarea que realizar; si tiene pocas tareas, existe poco. Este principio artístico se aplica en la radio mucho más radicalmente que en el teatro, donde los personajes existen, aunque no hablen, pues el público los ve, lo que no ocurre en la radio, donde el personaje que no hable, se pierde en el olvido.

Debemos recordar pues, que dadas las características-

de la radio, no podemos incluir en una historia un número exagerado de personajes, pues las condiciones y limitaciones del mismo, nos lo impiden.

A este respecto, Mario Kaplún señala además, que no es conveniente poner muchos personajes en una misma escena, pues el radioescucha, que no ve a quien pertenece la voz, puede confundir quien dijo tal o cual cosa y quizá confundir el diálogo, hasta el grado de alterar por completo la trama, o hacer que ésta resulte incomprendible.

Asimismo, el segundo consejo que da Kaplún es el de 'anunciar' la entrada a escena de cualquier nuevo personaje, y - dar al mismo tiempo el mayor número de datos acerca de él, para que el radioescucha sepa exactamente de quien se trata, y que lo ubique en su relación con los demás.

Y tercero, Kaplún recomienda llamar frecuentemente a los personajes por su nombre, para que el radioescucha identifique plenamente la voz y la asocie con el personaje. Esto debe hacerse sobre todo, en la primera parte del radiodrama, cuando todos los personajes resultan desconocidos al oyente. (11)

Estos consejos de Mario Kaplún, nos dan pie para hablar de la urgencia de jerarquizar a los personajes que intervienen en el radiodrama.

### 1. Caracterización

Hasta ahora hemos hablado de la importancia del reparto y de la jerarquización correcta de todos los personajes para evitar cualquier dificultad en la comprensión de la historia, pero no hemos tratado la manera de caracterizar a cada uno de los personajes; menos aún hemos señalado cuáles son las 'armas' con las

que cuenta el guionista para hacer que sus personajes se asemejen lo más posible a los seres humanos, lo cual es de gran ayuda para lograr la empatía con el público.

La delineación de las características psicológicas de los personajes, que quedarán plasmadas de manera objetiva en el reparto, es un aspecto fundamental para quienes van a interpretar y dirigir la adaptación radiodramática, pues "en base a la psicología de cada personaje se escogen los actores y actrices - que deberán interpretarlos y ellos, a su vez, estudiarán las características del papel que les toca representar ". (14)

Esta descripción de los personajes debe ser muy fiel y concreta, sobre todo cuando hay características del personaje, - que lo identifican y particularizan. Un ejemplo sería un maniático, o un loco, o un cínico.

Para saber exactamente cuáles son las características - que debemos cuidar en la construcción de nuestros personajes, es necesario mencionar a quien hace siglos se preocupó por sentar - las bases al respecto: Aristóteles, que en La Poética anotaba algunos consejos al respecto.

El filósofo griego nos dice que acerca de los caracteres, cuatro son las cosas que deben cuidarse:

La primera consiste en hacer que los personajes sean - buenos. Esto evidentemente responde a la función moralizante y - socializadora que cumplía el teatro en Grecia, por lo que los -- personajes debían tener un determinado comportamiento, que fuera ejemplo a seguir para el público.

Sin embargo, aunque en la actualidad existe aún un --- cierto tipo de teatro que aspira a esa misma función, es el me--

nos, pues las actividades artísticas han tomado otro matiz, y no precisamente el de marcar patrones de conducta.

En segundo lugar, Aristóteles recomienda que el carácter sea apropiado y coherente; es decir, que responda a la totalidad de las necesidades de su función social, pues como él mismo ejemplifica, aunque la virilidad es una buena virtud, y con ello se estaría cubriendo el primer requisito, si ésta se aplica a una mujer, no será el apropiado.

"En tercer lugar, que el carácter sea semejante, cosa-distinta a ser bueno y apropiado, como quedan explicados". (15)

Y finalmente, el autor recomienda que el carácter sea constante, es decir que se mantenga a lo largo de toda la historia, y no que a la mitad de la misma, y sin justificada razón, el personaje cambie su manera de ser, porque aún en el caso de que el personaje sea inconstante, y tal carácter se le atribuya, ha de ser constantemente inconstante. Además, es preciso en los caracteres, buscar siempre lo necesario, o lo verosímil, "de manera que resulte o necesario o verosímil que el personaje de tal carácter haga o diga tales cosas, y el que trasesto, venga esto tro". (16)

Como puede verse, ya Aristóteles, hace más de 23 siglos se preocupaba por plasmar en un texto, para ser leído por los trágicos de entonces, las características que los personajes debían tener, mismas que, aún son válidas para muchos escritores, o bien, que sirven de base para la formulación de nuevas teorías al respecto. Sin embargo, sea cual sea la postura adoptada, lo cierto es que debemos tener especial cuidado en la construcción de los personajes, pues de nada servirá una historia 'aparente--

mente' bien construída si los personajes no hablan como deben hacerlo. Y destaco la palabra aparentemente, porque resulta imposible armar una buena historia, si alguno de sus elementos, en este caso los personajes, no corresponden al todo en su conjunto.

Y más aún, no debemos olvidar la enseñanza que nos transmite Aristóteles en estas líneas cuando subraya lo necesario y lo verosímil de los caracteres, pues como ya lo hemos anotado, ésta debe ser siempre la búsqueda principal del guionista en torno a sus personajes: que se sientan reales, que el público los sienta verdaderos, y que las cosas que les ocurren a ellos, son las cosas que le pueden suceder a cualquiera de los radioescuchas.

Este es uno de los puntos de conexión que más debe vigilar el adaptador, pues al hacer sentir a los personajes como de 'carne y hueso', logra que la gente se identifique con ellos, que es un gran paso para el éxito de un radiodrama.

Si la gente oye a los personajes como a cualquiera de sus vecinos, de sus familiares, o como ellos mismos, aceptará -- que la historia es buena. Y el adaptador habrá logrado el punto-máximo de la empatía a la cual pueden aspirar los radiodramas.

Precisamente por este afán de lograr la verosimilitud de los personajes, y dado que la radio sólo se vale de nuestro sentido del oído para transmitirnos su mensaje, es recomendable, por no hablar de obligatorio, incluir en la descripción de nuestros personajes sólo las características acústicas que realmente sean imprescindibles para la interpretación que del personaje se vaya a hacer.

A este respecto, Rudolf Arnheim opina que un personaje

en un radiodrama no es una persona completa, como de modo cotidiano y natural entendemos, con sus propiedades y comportamientos de todos los días sino que sólo se manifiesta a través de sus rasgos más característicos y "no existe nada en él que no tenga razón de ser para el drama. Es implícitamente definido sólo a través de su comportamiento (espiritual o corporal)". (21)

Como puede verse, hasta este momento, al hablar de las características que deben incluirse en la formulación del reparto, se ha hablado de las necesarias, por lo que debemos subrayar que en ningún momento debe incluirse la apariencia física de los personajes, puesto que el radioescucha no puede ver a los actores, por lo que da lo mismo que el intérprete sea gordo o flaco; alto o chaparro; rubio o moreno. El público se imaginará al personaje basándose en el tipo de voz que el actor tenga, y no en su aspecto físico, que desconoce.

El adaptador deberá enumerar en el reparto, sólo las características de voz que debe cumplir el intérprete para dar vida al personaje.

La diferencia entre mímica y fisonomía, entre expresión momentánea y permanente del cuerpo, es algo que también tiene aplicación en la voz. Se oye el modo de hablar de una persona contenida, inculta, joven o vieja; pero también se distinguen los datos constantes o momentáneos que caracterizan la voz. Esta es la mejor solución que uno puede imaginarse para la realización dramática, la representación de los comportamientos a través del mismo argumento (18)

Ahora bien, la manera adecuada de lograr esta efectividad en la transmisión del carácter a través de la voz, reclama forzosamente la existencia de una personalidad perfectamente lineada. No es posible pretender que el público escuche a nuestros

personajes como si fueran reales, si no nos hemos preocupado por que 'dentro' de ellos exista un verdadero ser humano.

Raúl Castagnino señala que según los preceptistas clásicos, la perfección artística de un carácter, aparte de la continuidad, armonía y equilibrio de sus manifestaciones, y que también, aunque con otras palabras ya apuntaba Aristóteles, se da en la movilidad, en la acción:

Vita en moto sentenciaban los retóricos latinos y la movilidad de los caracteres, su conducta, por lo tanto, proviene del choque de pasiones en el alma de los personajes y del acuerdo o desacuerdo de sus resultantes con la circunstancia exterior. El carácter se revela por una conducta exterior, sujeta a las costumbres impuestas por el medio familiar, social, la moda, la educación, la edad (19)

Para hablar precisamente de este choque de pasiones y de su correspondiente manifestación externa, es que nuevamente recurro a la aportación del maestro Hugo Argüelles, que junto con su taller de Creación Dramática, proporciona a los alumnos un listado de los principios de caracterización, que lo mismo sirve para el análisis que para la construcción de los personajes.

La siguiente lista contiene las constantes caractereológicas que se mantienen siempre presentes en los personajes, y que marcan de manera general su forma interna y externa de ser.

Las constantes caractereológicas se dividen en dos grupos: las primeras, que Argüelles llama Eróticas, contienen todas aquellas manifestaciones del instinto de afirmación; las segundas, Tanáticas, son aquellas que corresponden al instinto de destrucción. Las primeras son las manifestaciones de vida; las segundas, de muerte.

Como se verá a continuación, siempre a cada una de las constantes eróticas, se le contraponen una tanática. Ambas son -- elementos de la ambivalencia del ser humano, de su contradicción constante como tal.

Aunque una de las áreas siempre será la que domine, todas las personas tienen presentes ambas, aunque existen épocas - en que alguna de las dos predomine, y la personalidad se erotice o se tanatice, por lo que la conducta externa, también tome ese matiz.

A continuación, la lista de las 26 Constantes Caracterológicas para la construcción de personas dramáticas:

Lista de las Constantes Caracterológicas

EROTICAS	TANATICAS
- Bien	- Mal
- Conducta Positiva, Constructiva	- Conducta Negativa, destructiva
- Gran Voluntad en función de sus propósitos	- Poca Voluntad, no le interesa la realidad
- Ritmo Vivaz	- Ritmo lento
- Sanguíneo	- Linfático
- Sádico	- Masoquista
- Sensibilidad Superficial	- Sensibilidad profunda
- Alegría de vivir	- Nostalgia por la muerte
- Gran sentido del humor	- Extremadamente solemne
- Hiperhormonal	- Hiersensible
- Agresivo	- Suave-Tierno
- Fuerte	- Débil
- Productivo	- Estéril

- |   |   |
|---|---|
| - Tono mayor o brillante                | - Tono medio o grave                          |
| - Esquizofrénico                        | - Paranoico                                   |
| - Poco o ningún sentido de culpa        | - Gran sentido de culpa                       |
| - Vicioso esencial                      | - Virtuoso esencial                           |
| - Hedonista                             | - Puritano                                    |
| - Egoista (Ególatra)                    | - Generoso (Megalomaniaco)                    |
| - Realista (Práctico)                   | - Imaginativo (Impráctico)                    |
| - Soberbio (Reto)                       | - Orgullosa                                   |
| - Impositivo (Imponer)                  | - Indiferente                                 |
| - Dictatorial                           | - Sometido                                    |
| - Ganador                               | - Perdedor                                    |
| - Del mundo moral                       | - Del mundo ético                             |
| - Si a la vida (mi reino es este mundo) | - No a la vida (mi reino no es de este mundo) |

Como todos los opuestos, las constantes caractereológicas tienden a atraerse o complementarse. Cuando se logra el equilibrio éste dura sólo un poco, pues el hombre vive en constante crisis, misma que le permite evolucionar y es el motor de la -- creatividad misma.

Sin embargo, para cuestiones de análisis y de construcción de personajes, el adaptador radiodramático, bien puede tomar estas constantes caractereológicas como si estuvieran innamovibles. Así puede ir dando forma a sus personajes, ya sea incli--nándolos hacia un lado, o hacia otro.

Asimismo, basándose en la lista de constantes caractereológicas podemos determinar cuál es la actitud que tal o cual personaje debe tomar, y podremos incluir en su presentación en --

el reparto, las características más sobresalientes que presente, de entre las 26 enlistadas.

## 2. Manejo Adecuado

Ahora bien, para lograr que el equipo de producción haga un manejo adecuado de los personajes que el adaptador ha delineado, y que su trabajo no caiga en el vacío, es necesaria la selección minuciosa de cada uno de los intérpretes que darán vida a los personajes.

Sin embargo, la prisa con que muchas veces se producen las series radiofónicas impide que el productor haga un detallado estudio del tipo de actores que se requieren, por eso es conveniente que el adaptador señale, desde el reparto, el tipo de voces que necesita.

Cuatro son las características, según apunta Fernando Curiel en La Telaraña Magnética que deben buscar el guionista y el productor al momento de conformar su reparto:

-Datar la voz, esto es asignarle una edad determinada, la cual no debe ser exactamente la que tenga el actor que interprete al personaje, sino la que refleja su voz a través de la radio.

-Calificar psicológicamente la voz, lo cual va muy aparejado a las constantes caractereológicas, esto es, asignarle a la voz un valor moral, por ejemplo dulzura o crueldad.

-Musicalizarla, esto es asignarle o colocarla dentro de algunos de los renglones del bel canto, lo cual facilitará el manejo armónico de todas en conjunto, y cada una por separado.

-Nacionalizar la voz, que sería asignarle un acento nacional o regional, lo cual en sí mismo ya es una determinación de una forma de ser preconcebida.

Estos cuatro pasos, sencillos evidentemente, son necesarios para la identificación general de los personajes. La edad y la nacionalidad, son dos elementos que aunque de manera externa, ya nos dan un gran peso del tipo de personalidad que estamos manejando, pues dependiendo de estos dos rubros, el personaje podrá asumir o no tales o cuales posturas.

Respecto a la calificación psicológica hay que tener cuidado en enumerar sólo aquellas características que sean centrales, esenciales, vitales para el personaje; que estén presentes a lo largo de todo el radiodrama, no que sean sólo el resultado de una acción momentánea, pues éstas se logran con las actuaciones de actuación en los momentos necesarios.

Esta calificación psicológica estará estrechamente ligada, como ya lo hemos dicho, a la lista de constantes psicológicas que ya conocemos, y que será básica en la determinación de las características psicológicas de los personajes.

Otra de las cosas que deberán cuidarse para lograr un manejo adecuado de los personajes, es la combinación de voces que conforman el reparto.

No podemos, por lógica elemental, poner en una misma obra sólo voces de tenores, o de barítonos, en el caso de los hombres; o de soprano o contraaltos, si se habla de mujeres, pues la falta de variedad haría un programa verdaderamente aburrido para el radioescucha.

Rudolf Arnheim señala que por tratarse de una obra que se basa en gran medida en las voces, el reparto debe utilizar voces que contrasten, de tal manera que junto a una ronca, tengamos una suave; inmediatamente después de una apacible, se-

tenga una excitada, o una contenida y después una suelta. Todo esto no sólo para dar al radiodrama una mayor riqueza de sonidos, y para diferenciar a los actores que intervienen en ella, sino también para simbolizar, en cierto modo a los personajes, pues se buscará un tipo de voz que nos diga por sí misma, algo de su personalidad.

Es el mismo Arnheim quien nos advierte sobre el manejo de las voces en las distintas escenas del radiodrama, pues nos señala que al escribir las escenas no sólo hay que pensar en el contenido de las mismas, sino al mismo tiempo se debe -- probar la combinación sonora más adecuada para cada escena en particular utilizando un esquema, para no perder el control de las combinaciones ya realizadas. "Para ello hay que tener en cuenta el contenido de cada escena: no es correcto que en una misma escena se encuentren dos voces del mismo tipo". (20)

Ahora bien, para facilitar su trabajo es conveniente que el adaptador conozca las características y la gama de posibilidades que la voz presenta, así como el carácter que en términos generales, nos puede reflejar cada una de ellas.

El sonido de la voz, cabe recordar, tiene tres cualidades: intensidad, timbre y ritmo, las cuales determinan la -- clasificación de las voces. Las varoniles se dividen en tenor, barítono y bajo; las femeninas, en sopranos, mezzosopranos y contraaltos.

Esta clasificación, aunque es la clásica, no diferencia de tal manera las voces, que el adaptador pueda, en un momento determinado, definir con ella un personaje.

Para los fines que la radio requiere, y dadas las características propias del medio, así como las necesidades del radiodrama, la clasificación de voces, puede ser así:

- Tenor ligero: un joven que no pase de 20 años
- Tenor dramático: joven en completo desarrollo
- Barítono: hombre en plena madurez, con fortaleza
- Bajo: Anciano

Y respecto a las mujeres, la clasificación es:

- Tiple ligera: joven, casi niña
- Tiple dramática: joven desarrollada
- Segunda tiple: mujer en plena madurez
- Contralto: anciana

Sin embargo, esta clasificación no separa las voces en toda la gama que un adaptador puede necesitar, por lo que es conveniente citar a Jimmy García Camargo que responde de manera más concreta a los requerimientos de nuestro trabajo:

Estentórea o de trueno: Recia, fuerte y retumbante  
De campana: Majestuosa, enérgica, decidida  
Argentada: Clara y sonora, joven, alegre y soñadora  
Cálida: melodiosa, sensual, femenina  
Metálica: Entre argentada y de campana, puede ser astuta o cínica  
Cascada: Carente de fuerza, temblorosa e insegura  
Aguardentoza: Sin armonía, ronca y sin matices  
Dulce o sumisa: Baja, suave, acariciadora, de súplica o bondad  
Atiplada: Chillona, afeminada  
De grillo: Destemplada  
Blanca: Infantil; clara y aguda (21)

Con esta lista, que contiene todas las posibilidades que un adaptador puede necesitar, termina el renglón que se refiere al reparto 'propriadamente dicho'.

### 3. El Narrador

Todo lo relacionado al narrador, como elemento del texto literario ya lo hemos desglosado en su momento dentro del primer capítulo de este trabajo, sin embargo, por tratarse ahora de un medio distinto, hay que hacer algunas precisiones para su --- adaptación radiofónica.

Al igual que en el esquema literario, el narrador está incluido en el renglón dedicado a los personajes, pues como en - aquel, juega en el reparto un papel similar a los personajes, y= en muchas ocasiones hasta es uno de ellos.

Generalmente cuando se habla del narrador en el radio- drama, se piensa en un ser omnipresente y "sabelotodo" que se -- ubica encima de las acciones y los personajes y los mueve a su - antojo. Es el narrador siempre presente en las radionovelas de - los años 40's y 50's, y del cual Mario Kaplún, y otros autores - opinan que es una salida fácil, pues aunque sitúa rápidamente -- las escenas y les da continuidad, en muchos momentos deja de la- do la acción, que es parte esencial del drama, pues como lo dijo Aristóteles al hablar de la tragedia, "se llama a estas obras - dramas, porque en ellas se imita hombres en acción ". (22)

Si bien Aristóteles ni siquiera pensaba en la existen- cia de la radio, menos aún en la de los radiodramas, sus ense-- ñanzas son acertadas para nuestro trabajo, pues aunque el medio es otro, la esencia de la obra sigue siendo dramática, por lo -- que se deberá, por consiguiente, mantener a los nombres en acción.

Ahora bien, cabe apuntar que no todos los autores opi-- nan lo mismo al respecto. Mas Aún, hay quienes en el caso de las- adaptaciones recomiendan ampliamente el uso del narrador argumen-

tando que éste es particularmente útil para explicar una escena que resultaría tediosa en la radio, o cuando nos enfrentamos a -- una situación que requiere de una comprensión especial del oyente.

Señalan además que con el uso del narrador se preserva el estilo del autor y el sabor del texto original, pues el narrador generalmente retoma partes textuales de la obra original y -- las hace suyas.

Rudolf Arnheim, por ejemplo, opina que la tarea del narrador es muy parecida a la del coro griego, que cuenta el argu--mento pero no de un modo objetivo, sino empleando un tono irónico o entusiasta, o cualquier otro. Con ellos insinúa la postura que debe adoptar el radioescucha.

Al mismo tiempo, el narrador dice al espectador quien -- es el personaje que está hablando y dónde lo hace:

Frecuentemente se sitúa al narrador en el exterior de la obra, con objeto de que sirva de heraldo para ir presentando los lugares en que se desarrolla el argumento y las entradas de las escenas. Va diciendo los datos que figuran como acotaciones de dirección en el manuscrito de una obra de teatro (23)

Ahora bien, es preciso que el adaptador conozca prime--ro los diferentes tipos de narrador, y aprenda sus ventajas y -- sus desventajas para formarse un juicio personal del manejo de -- cada uno de ellos. Porque si bien es cierto que el radiodrama -- exige la acción como centro de su desarrollo, también es cierto--que por sus características ya sean virtudes o limitaciones, la radio no se contrapone al uso del narrador, siempre y cuando su empleo corresponda a un estudio previo, y no a la desidia o flo--jera del guionista:

Los tipos de narrador que pueden utilizarse en un radio drama son dos: omnisciente y personaje, mismo que se subdivide en narrador protagonista y narrador testigo.

a) Narrador Omnisciente:

A este tipo de narrador se le ha denominado también narrador clásico, por ser el más común de los que se manejan.

Es sin duda la vía más sencilla para desarrollar una historia, puesto que este narrador tiene el don de la ubicuidad, y lo mismo lo vemos en la mente del personaje principal, que juzgando las acciones o describiendo el ambiente externo.

Narra en tercera persona y se mantiene ajeno a la trama: en ningún momento se integra a ella. Es como un espectador invisible que está en todas partes y en ninguna, pues no pertenece a las escenas que se desarrollan, es por eso que aún en la actualidad son muchos los autores que argumentan que el narrador omnisciente no debe ser un personaje de la historia, sino una máscara con que el guionista se encubre para contar todo aquello que el radioescucha no puede ver, ya sea de los lugares donde se desarrolla la acción, o de las actitudes y sentimientos de los personajes.

Sin embargo, a diferencia de los medios audiovisuales, la radio no permite que el público vea las reacciones o los movimientos de los personajes que intervienen en la historia; asimismo, los efectos de sonido y la música, como veremos en el siguiente capítulo, no siempre permiten la ubicación exacta de los lugares donde transcurre la acción, por lo que guionista se ve precisado a utilizar al narrador omnisciente para cubrir todas esas 'lagunas' que las características del medio no permiten salvar, por lo que el narrador omnisciente cumple una función semejante a la que de--

sempeña en la literatura o tal y como lo señaló Rudolf Arnheim, viene a hacer las veces de las acotaciones de dirección en un libreto teatral.

Además, hemos querido incluir al narrador onmisciente en el reparto, puesto que de cualquier manera, por razones técnicas y de producción, se requiere una voz (actor o actriz) más para darle vida, por lo que de no contemplarla y caracterizarlo -- desde el reparto, se puede pasar por alto su presencia.

Sin embargo, no por útil hemos de perder de vista -- que su uso será mesurado, y cuidaremos que no cuente aquellas -- escenas que pueden ser dramatizadas. Es recomendable, además que no intervenga al comienzo de todas y cada una de las escenas, -- sino sólo en aquellas donde sea verdaderamente indispensable.

Cabe subrayar, sin embargo, que sus participaciones -- deben repartirse a lo largo de toda la historia, pues no podemos usarlo sin haber preparado al oyente para distinguirlo de los de más personajes; y no recurriremos a él sólo por la pereza de dramatizar una determinada escena.

Precisamente por esta medida, su uso garantiza que el radioescucha complete, con su imaginación, aquellas escenas en -- las que el narrador interviene, logrando así una mayor empatía -- público-historia.

Cabe subrayar que el uso del narrador onmisciente es -- sumamente delicado, pues como ya se anotó, el exceso hará que el guión pierda dinamismo y se convierta sólo en una lectura radiofónica de la obra original.

Recordemos, además, que las entradas del narrador onmisciente deben ser lo suficientemente claras para que el radio-

escucha lo identifique inmediatamente, pues de no ser así pueden surgir equívocos que afecten a la comprensión total del radiodrama, pues aquí, a diferencia de lo que sucede en la literatura, el público no tiene la posibilidad de regresar para releer los puntos que no le hayan quedado claros.

Aclaremos finalmente, que si bien no somos partidarios del uso del narrador omnisciente, reconocemos que la complejidad y extensión de algunas historias obligan a recurrir a él; en estos casos, las recomendaciones son, nuevamente, ponderar los momentos en que verdaderamente es imprescindible y no extender demasiado sus intervenciones.

La recomendación de Fernando Curiel en *La Telaraña Mágica*, que evidentemente gusta de usarlo, es sin duda la mejor guía para emplear el narrador omnisciente:

El narrador flota sobre la trama, exhibe si quiere los meandros del argumento, conoce el desenlace, va hacia adelante o hacia atrás, retiene o precipita los acontecimientos: siembra pistas falsas, se mofa, reflexiona, ventila entretelas, ahorra secuencias enteras (24)

#### b Narrador Personaje

A diferencia del narrador omnisciente, éste sí es un personaje que interviene directamente en la historia. Y como ya lo señalamos previamente, puede ser de dos tipos: protagonista o testigo.

Anotaremos primero las ventajas y desventajas comunes a ambos, para luego precisar aquellas que son exclusivas para el protagonista o para el testigo.

El empleo del narrador personaje equivale a la literatura escrita en primera persona, donde alguien nos cuenta lo que le

ocurrió, o lo que él vio que le sucedió a otra persona, por lo que al igual que aquélla, narra en primera persona y aunque es común - que lo haga en primera persona, no siempre ocurre así.

Por su naturaleza, el narrador personaje juega al mismo tiempo en dos planos distintos: relata y actúa. La historia se presenta así de manera alterna en el plano íntimo y en el de la acción externa...hay en su presencia un rompimiento o especie de barrera que le permite contar lo que sucede, al tiempo que es parte de esa misma acción.

El narrador personaje requiere, obviamente, de un interprete lo suficientemente dúctil como para saltar del plano íntimo al de la acción, en un segundo, sin que se note una actuación forzada.

Además, este tipo de narrador es el más viable para --- aquellas historias donde el ambiente interno lleva gran parte del peso total de la obra, pues nadie mejor que el personaje mismo para conocer y describir los sentimientos que chocan en su interior o - los pensamientos que habitan en su mente.

Pero el gran riesgo que corre el narrador personaje, al conocer en detalle lo que ocurre al interior de un personaje, es de tenerse demasiado en la recreación de estos momentos, dejando de - lado la acción, para convertirse en un largo monólogo.

Otra de las grandes desventajas del narrador personaje es que solamente puede contar lo que ve, pues a diferencia del omnisciente, sólo puede penetrar en el corazón y el cerebro propios; puede sí, intuir o suponer lo que piensan y sienten los otros personajes, pero nunca estará del todo seguro de que sus apreciaciones sean exactas. Sin embargo, aún con esa limitación, un narrador

personaje bien manejado imprime mayor dramticidad a la historia- que un narrador omnisciente, pues su relación directa con los hechos, ya sea como protagonista o ya sea como testigo, tendrán mayor repercusión que la que podría dejar en alguien ajeno, como el omnisciente.

Ahora bien, respecto al narrador protagonista, es necesario señalar que es el que con mayor frecuencia se utiliza de estos dos, sobre todo para aquellas historias donde lo importante es resaltar los sentimientos o pensamientos del personaje principal. Es por eso que el narrador protagonista resulta mucho más -- cálido y comunicativo que los otros dos.

Respecto al narrador testigo, como su mismo nombre lo dice, debe ubicarse como alguien que vio e intervino en la historia que nos está contando, pero que no es el centro de la misma -- por lo que el peligro que existe al manejarlo, es dar un mayor peso del que realmente tienen a sus juicios, sentimientos o reacciones, hasta quizá convertirlo en el centro mismo del radiodrama.

Esto ocurrirá sobre todo, cuando se abuse de sus intervenciones, y se deje de lado al personaje principal.

Y ya para cerrar este capítulo es importante subrayar que cuando la acción tiene gran continuidad, no será necesario recurrir al narrador, sea del tipo que sea, para decir al radioescucha dónde se ubica la escena o quienes intervienen en ella. La radio ha creado sus propias convenciones que muchas veces son más -- efectivas que el narrador, y que lejos de disminuir la dramaticidad, la refuerzan.

Bien puede ser a través del mismo diálogo que se diga -- donde se desarrolla la escena:

No es raro, por ejemplo que en el final de una escena los mismos personajes anuncien donde se desarrollará la siguiente. Así pues, si al término de una acción un personaje dice: -- "nos vemos a las ocho afuera de la catedral"; y en la siguiente escena escuchamos a los personajes saludarse, sabremos que están fuera de la catedral y que son las ocho.

Ahora bien, al entrar a un sitio, los personajes bien pueden decir, siempre y cuando suene natural, el sitio en el que se encuentran, por ejemplo:

"¡Que bella es esta iglesia! nunca había estado aquí antes ", o

" Creo que esta calle es la más transitada de la ciudad de México ".

Dos formas más para eliminar o reducir la participación del narrador en un radiodrama son: a través de la música, - que nos ubica en un cierto lugar o nos crea el ambiente necesario para la acción; o los efectos de sonido, que de igual forma crean el ambiente en que se desarrollan los hechos, y nos señalan lugar y tiempo de los mismos.

Sin embargo, estos dos últimos elementos no forman -- parte ya del esquema radiofónico, sino del manejo mismo del ---- guión dramatizado, por lo que nos ocuparemos de ellos en el siguiente capítulo.

NOTAS AL SEGUNDO CAPITULO

1. Marcela Ruiz Lugo y Ariel Contreras, Glosario de Terminos del Arte Teatral, p. 23
2. Fernando Ferrari, Radio y Televisión, p. 47
3. Fernando Curiel, La Telaraña Magnética, p. 77
4. Fernando Ferrari, Op. cit., p. 48
5. Ibidem, p. 169
6. Marcela Ruiz Lugo y Ariel Contreras, Op. cit., p.p. 80 y 81
7. Rudolf Arnheim, Estética Radiofónica, p. 95
8. Fernando Ferrari, Op. cit., p. 108
9. Mario Kaplún, Producción de Programas de Radio: el guión, p. 365
10. Ibidem., p. 295
11. Ibidem., p. 363
12. Rudolf Arnheim, Op. cit., p. 97
13. Idem.
14. Jimmy García Camargo, La Radio por Dentro y por Fuera, p. 257
15. Aristóteles, La Poética, p. 153
16. Idem.
17. Rudolf Arnheim, Op. cit., p. 95
18. Ibidem. p. 96
19. Raúl Castagnino, El análisis Literario, p. 139
20. Rudolf Arnheim, Op. cit., p. 35
21. Jimmy García Camargo Op. cit., p.p. 189-190
22. Aristóteles, Op. cit., p. 134
23. Rudolf Arnheim. Op. cit., p. 120
24. Fernando Curiel, Op. cit., p. 101



C A P I T U L O

III

EL GUION RADIOFONICO

### III. EL GUIÓN RADIOFÓNICO

#### A. Estructura de la dramatización

Dedicaremos este tercer capítulo a la explicación de los elementos que dan forma al guión radiofónico, propiamente dicho, como son los parlamentos, la música y los efectos de sonido; sin embargo, antes de referirnos a ellos, necesario es hablar de la estructura misma de la narración, para precisar algunas cuestiones en relación a su manejo radiofónico.

Antes que nada una cuestión práctica; para facilitar "el manejo de un guión, es recomendable que se lleven numerados sus renglones, pues para cortar, adelantar, suprimir, ensayar o rectificar diálogos, es más fácil decir: todos a la línea 15 o a la 25". (1)

Esto, además nos ayuda para conocer de manera rápida, el total de la duración del guión, pues generalmente en la radio el productor pregeuntará: ¿cuántas líneas tiene el guión?, y de ahí podrá deducir cuánto tiempo dura el mismo; también, mantener las líneas numeradas será de gran ayuda al guionista pues cuando se le pida un texto de 900 líneas, por ejemplo, y se le advierte que el programa incluye 3 cortes comerciales, podrá calcular que seguramente esos cortes se incluirán cercanos a las líneas 250, 500 y 750, por lo que habrá de colocar ahí un punto de interés, para que durante el comercial, el radioescucha no cambie de emisora o apague su radio, pues se le habrá dejado intrigado con la historia.

También la numeración de las líneas nos ayuda a dar un equilibrio adecuado al guión, pues si sabemos de entrada que éste contará de 1000 líneas, sabremos que si hemos legado a la línea 500 y seguimos escribiendo la primera escena, de un total de cuatro, hemos ocupado más de la mitad de nuestro tiempo, por lo que las otras deberán ser muy pequeñas, o bien tendremos que reescribir la primera para darle menos tiempo del que le habíamos destinado .

Ahora bien, ésta es sólo una recomendación 'técnica', que como tal, puede funcionar o no, el ritmo o el manejo propiamente dicho de los puntos climáticos no depende de ella, aunque ya hemos señalado la forma en que ayuda a la realización de los mismos, sobretudo cuando el guionista comienza en la profesión.

#### 1. Distintas Formas.

Desde hace siglos, la construcción de cualquier obra dramática ha requerido de un orden que obedece a la necesidad de transmitir claramente el mensaje que el autor se haya propuesto. Ya Aristóteles hablaba en su Poética de esto:

Dejemos además por bien sentado que la tragedia es imitación de una acción perfecta y con cierta magnitud, porque una cosa puede ser entera y no tener con todo, magnitud. Está y es entero que tenga principio, medio y final; siendo principio aquello que que no tenga que seguirle a nada para ser; y fin por el contrario, lo que por naturaleza tiene que que seguir a otro, necesariamente o las más de veces, más a él no le siga ya ninguno; y medio lo que siga a otro y es seguido por otro.

Es necesario, según esto, que los buenos compositores de tramas o argumentos no comiencen por donde sea y terminen en donde quieran, sino que se sirvan de las ideas normativas anteriores (2)

Con la aclaración de que Aristóteles habla sólo de la tragedia pues a ésta dedica íntegro su primer libro de la Poética, que es el único que sobrevivió al tiempo, nosotros ampliamos la recomendación

a todos los géneros dramáticos, y lo hacemos extensivos también a los radiodramas, por las razones ya mencionadas en el capítulo anterior.

Tenemos, pues, el principio de una construcción lógica - que deben poseer todas las obras dramáticas, pues la comprensión de las mismas exige estos tres grandes bloques: principio, desarrollo y fin, los cuales hemos desglosado y explicado detenidamente, primero al hablar del esquema literario y luego en el radiodramático, si se mencionan nuevamente no es con el fin de ampliar la explicación, sino para relacionarlos con la estructura narrativa con que manejaremos el guión.

Entre los autores actuales que se ocupan de la unidad total en la elaboración de un guión, destaca la aportación de Jimmy García Camargo, quien de manera clara explica que en el momento en que se está escribiendo se debe visualizar el radiodrama y al público al que está dirigido, sentir que lo tenemos enfrente y nos mira expectante en espera de lo que le vamos a decir y cada palabra, cada manifestación del sonido es un llamado a la atención, un anzuelo a su interés y un deseo de darle nuestro mensaje.

Por esta razón es que recomienda que cuando se comience a escribir un guión se debe tener un orden lógico de cada una de las ideas para ir las desarrollando en forma en que respondan las unas a los otros y, pese a que hemos dicho que la variedad es importante, ésta debe conservar siempre la unidad en el tema y en el estilo; y no hacer una mezcla que desconcierte o disperse la atención de los oyentes.

Los temas deben ir hilvanados, concatenados, sin cambios bruscos de una idea a otra y sin distorsiones del sonido o interpretación que distraigan el enfoque principal. Insistimos en que debe tener una idea básica alrededor de la cual giren las diferentes formas de -interpretarla, reforzándose con datos, hechos anecdóticos, informaciones y todo tipo de matices, que le den la variedad a que nos referimos (3)

En nuestro caso, el análisis literario y la obra misma que hemos adaptado, nos ahorra el paso de buscar el tema, pues ya está dada en el texto original; sin embargo, al momento de cambiar la historia al lenguaje radiofónico, y muchas veces - por cuestión de tiempo de transmisión, que siempre se considera poco en la radio, se recurre a cortar escenas en la obra original, sin preocuparse, a veces, por si las que quedan se entienden claramente.

Ahora bien, esta coherencia en la historia, no exige que la presentación de la misma sea siempre cronológica, pues no estamos pretendiendo señalar que todas las historias deben presentarse de manera lineal.

Como ya lo hemos explicado en el primer capítulo, al hablar del análisis literario, las historias bien pueden ser contadas de manera lineal, circular o en espiral (zig-zag), estructuras que ya hemos explicado. En el caso de las adaptaciones radio dramáticas, estas estructuras también pueden ser utilizadas, conservando en esencia sus características, sin embargo, dadas las posibilidades y limitaciones de la radio, debemos hacer a las mismas algunos ajustes.

A continuación señalamos las ventajas y desventajas del

uso de estas estructuras narrativas:

a) La estructura lineal.

Esta es sin duda la de más fácil acceso, pues permite, tanto al guinista como al radioescucha, seguir de manera secuencial o cronológica, el desarrollo de la historia.

La presentación en este caso de los puntos que ya hemos enumerado (antecedentes, inicio... etc.) seguirá al orden estricto que propone el maestro Argüelles en su tabla de composición dramática, con el consecuente interés progresivo de la historia.

Sin embargo, dado que en la radio el público sólo cuenta con su oído para ubicar cada uno de los elementos de la historia, tiende a cansarse con rapidez, entonces, como ya hemos explicado, las primeras escenas que propone el Maestro Argüelles - se enfocan a la presentación de los personajes, del ambiente en que se desarrolla la trama y de los antecedentes del conflicto, por lo que pueden resultar poco atractivas para el radioescucha. He aquí ya el primer inconveniente en el uso de este tipo de estructura.

Otro problema del uso de la estructura lineal, es que como ésta maneja el interés progresivo, por lo general los puntos más importantes de la historia se encontrarán cuando haya - haya avanzado ya un buen trecho, por lo que se corre el riesgo de que el radioescucha no encuentre nada interesante en la primera parte de la historia, y le resulte tediosa y aburrida, por lo que bien puede optar por girar el dial o apagar su aparato.

#### b). Estructura circular

Respecto a ésta, hay que decir que presenta por lo general un inicio muy atractivo para el radioescucha, pues como se toma a historia por el final, se despierta su curiosidad para saber qué es lo que ha ocurrido y esto actúa como un imán para que siga escuchando.

Sin embargo, por las características mismas de la estructura, no volveremos a tomar este punto hasta el final de la historia, por lo que si alguien comienza a escuchar la transmisión cuando ya haya comenzado, no comprenderá la relación que existe entre el final y el resto de la misma, pues no podrá conectarla con el principio, que no escuchó, y entender que así se cierra el círculo.

Otro de los inconvenientes es que el público de la radio, a diferencia del que lee las obras, no tiene puesta el cien por ciento de su atención en los programas, y si pierde por algo la relación entre el principio y el final de la historia, quizá no pueda comprenderla.

#### c). Estructura Espiral.

Por lo que toca a la estructura en espiral o zig-zag, es una de las que presentan mayor atractivo para el público y para el guionista, pues le permite ir y venir en el tiempo y mantener el interés en el desarrollo de la historia.

El manejo de la espiral, generalmente parte de un punto climático para llamar la atención del radioescucha, luego pasa a la explicación del mismo para regresar, quizá, al inicio de la -

historia, y volver al presente, progresar en la trama y llegar al final.

Sin embargo, como el espectador no puede VER los cambios físicos que se operan en los personajes, ni en los lugares, sólo puede captarlos por la voz o los apoyos de sonido (música y efectos) que se le proporcionen, se corre el riesgo, si los cambios no están bien realizados, que éstos se pierdan y la historia termine por ser una mezcla de acciones incoherentes.

Cabe señalar que ninguna de las estructuras es mejor o peor que las otras dos, la anterior enumeración de sus cualidades y defectos, sólo pretende que se estudie cada una de ellas y luego se decida cual es la que mejor se presta a nuestra historia. Pues lo que es bueno para contar una trama no lo es para otra; quizá la estructura lineal nos resulte no sólo útil, sino necesaria para tal adaptación, pues como ya se dijo en el primer capítulo, quizá toda la historia gire en torno al sorpresivo final, que en una estructura circular perderá por completo su efecto.

En otras ocasiones deberemos recurrir al espiral, pues así se entenderá perfectamente la personalidad de cada uno de los personajes.

Y quizá, en muchas ocasiones, la estructura que utilicemos en el guión sea la misma que el autor del texto original haya utilizado, pues es la mejor para la historia, tanto literaria como radiofónica.

Lo que se recomienda es que sea cual fuere la estructura a elegir, corresponda al análisis del texto, no al azar o al descuido.

## 2. Ritmo de la dramatización

Una vez determinada la estructura a seguir para la construcción del guión, necesario es señalar que sea cual sea ésta, deberá cuidar de manera especial cinco momentos de la historia, que por su importancia, pueden determinar el éxito o fracaso de la misma.

Estos puntos a considerar son: entrada, puntos climáticos, cortes, final y desenlace, mismos que de alguna manera ya se han explicado en el capítulo anterior al hablar de la construcción dramática de la historia, y también en el capítulo uno, el esquema literario, donde se identifica cada uno de ellos, salvo los cortes, y de donde parte su uso adecuado, sin embargo, deben hacerse algunas precisiones en torno a su manejo radiofónico.

### a) Entrada.

Al igual que cualquier programa radiofónico, las historias dramatizadas para este medio requieren de un principio lo suficientemente atractivo e impactante para despertar el interés del auditorio.

La entrada de los radiodramas debe manejarse de manera similar al primer párrafo de una nota informativa, una noticia, donde se incluyen los datos más importantes de la misma para así captar desde el primer momento la atención del lector, radioescucha o televidente, de tal manera que se interese en seguir dicha información.

En el caso de los radiodramas, la entrada no incluirá los datos (elementos) más importantes, pues la característica misma del género exige el interés creciente de la historia, sin

embargo, si debe contener elementos suficientes para despertar la atención del radioescucha y mantener su atención para que si ga escuchando.

Como ya se mencionó al hablar de la estructura lineal, una entrada lenta o aburrida, provocará que muchos de los posibles oyentes, opten por girar el dial o apagar su aparato.

b) Puntos climáticos.

Los puntos climáticos mantienen el interés del radioescucha a lo largo de la historia. Y son, en gran medida, responsables del buen ritmo que mantenga el radiodrama, pues ofrecen al público nuevos datos de interés para seguir escuchando la historia.

Al igual que la entrada, los puntos climáticos merecen la especial atención del guionista, y su adecuada distribución a lo largo de la historia, nos garantizan un equilibrio de los datos más importantes que tengamos para ofrecer al público.

Esto ya se explicó claramente en la tabla de construcción dramática, donde se nos habla de los momentos que revierten especial cuidado: revelación y peripecia, que son dos puntos climáticos por excelencia.

Cabe hacer notar que tanto en el manejo adecuado de los puntos climáticos, como en la entrada, el guionista debe contar además de su ingenio, con los apoyos que facilitan la construcción y éxito dramático de estos momentos, como son la música y los efectos sonoros, pero dada la complejidad de los mismos, más adelante detallaremos su manejo.

Sin embargo, debemos destacar que del correcto manejo de

los puntos climáticos, en un determinado momento, sabremos diferenciar a un buen guionista de quien no lo es.

### c) Cortes

Sea que se trate de una emisora comercial o de una oficial, la empresa para la cual trabaje el guionista exigirá, salvo rarísimas excepciones, que la historia incluya dos o tres cortes, ya sea para emitir mensajes comerciales y publicitarios, o para la identificación de la estación; así pues, los cortes son un elemento que debe contemplarse en la elaboración del guión.

Generalmente los cortes van ligados a los puntos climáticos pues se supone que al dejar al radioescucha a la espera de un suceso importante, no se corre el peligro de que cambie de frecuencia o apague su radio mientras se transmiten los comerciales; sin embargo, no es obligatorio que cortes y puntos climáticos vayan siempre unidos.

Sin embargo, habrá ocasiones en que las escenas no pueden ser cortadas, pues abrir un espacio en ellas, eliminaría todo el efecto que éstas pudieran tener.

Asimismo, no es recomendable hacer un corte cuando las escenas que están antes y después se ubican en dos tiempos distintos, ya sea como una escena de recuerdo, o un avance demasiado largo, pues se corre el riesgo de que el radioescucha no encuentre fácilmente la conexión entre las mismas.

Es conveniente, como ya se mencionó en la tabla de construcción dramática, que luego de los cortes, se den pequeñas escenas de recuerdo, que ubiquen nueva y rápidamente al espectador. Estas escenas no deben ser, necesariamente, la repetición de los

últimos parlamentos que se dijeron antes del corte, sino que -- --  
pueden darse los mismos datos, pero con otras palabras.

Si bien es cierto que lo ideal sería la transmisión --  
sin cortes de los radiodramas, también es cierto que los forma--  
tos de la radio ya están dados, y éstos incluyen los cortes, ---  
así que ante eso, lo que se puede hacer es tratar de salir de -  
ellos lo mejor librados, con algunas de las sugerencias hechas.

d) Final:

Si hay algo frustrante para el público, sea de teatro,  
televisión o radio, es mantener la atención en un espectáculo -  
por cierto tiempo, y de repente, al llegar al final, encontrarse  
con algo carente de impacto; es por eso que los finales de los -  
radiodramas merecen especial cuidado, para que el oyente se --  
sienta satisfecho de haber escuchado la historia, y no crea que  
la media hora que duró el programa, fue tiempo perdido.

Primero hay que tomar en cuenta que el final debe ser-  
claro, que no haya necesidad de explicarlo, esto no quiere decir  
que todos los finales sean soluciones y que todos los problemas-  
planteados tengan salida; en algunos casos se dejará abierto --  
para que el público opte por uno u otro, pero siempre con los -  
elementos necesarios para crearse su propio juicio.

Lo que queremos decir es que final no equivale  
necesariamente a solución. Lo que tiene que ha  
ber siempre es una culminación, un remate; algo  
que opere como punto final del discurso dramáti  
co y cierre de la acción, redondeando el mensa  
je. Lo que sucede en la última escena y el rit-  
mo con que ella transcurre, deben marcar clara-  
mente el final del radiograma (4)

e ) Salida

Un último elemento a considerar es la salida del programa

pues como se mencionó en la tabla de construcción dramática, - significa el regreso a la realidad del público.

La salida no significa necesariamente un epílogo, - bien puede ser, y muchas veces sucede así, un cierre musical en la historia, con el que se pone fin a la misma y se da pie a - los cortes comerciales o al siguiente programa.

Es común que junto con la música de salida, se mez-- clen los créditos del programa: reparto, guionistas, equipo tec-- nico, en este caso, quizá la música que se utilice no tenga nada que ver con la historia, pero habrá otras ocasiones en que gran parte del efecto final, dependa de el tipo de música final que se utilice.

#### B. Construcción de los parlamentos.

Quizá una de las partes que mayor cuidado requieren en la elaboración de un radiodrama es la construcción de los - los parlamentos o dialogación de las escenas, pues es a través de ellos que el público va a conocer a los personajes y sabrá - como piensan, y así se identificará con ellos o los rechazará.

Dialogar un texto que ha sido escrito de manera narra-- tiva no es una labor sencilla, pues requiere de un especial -- cuidado y dedicación para lograr, antes que nada, la naturalidad que hagan que el público crea que los parlamentos son auténticos y responden a personas verdaderas.

Muchas veces al oír un radiodrama, o quizá al ver una obra de teatro o una película, 'sentimos' que los personajes no parecen de hombres y mujeres de 'carne y hueso', los vemos como si fueran de cartón, resultan falsos; en muchos de estos casos la culpa de ello la tienen los parlamentos que los actores están

pronunciando, pues la mala construcción de los mismos, dificulta la labor del intérprete, pues no permite la identificación con su personaje.

Al hablar entonces de la construcción de los parlamentos de una obra dramática, en nuestro caso de una adaptación radiofónica, debemos señalar las características que éstos deben cumplir para llegar con toda su intensidad e intensidad al público radioescucha.

Fernando Curiel apunta que los diálogos en un programa radiofónico, pueden ser de seis tipos distintos:

Diálogo, es la charla entre dos o más personajes.

Parlamento: Intervención larga de un cierto personaje.

Monólogo: Intervención de un personaje -- único.

Discurso interior: Monólogo consciente

Monólogo interior: Interior inconsciente.

Soliloquio: Monólogo (5)

Como puede verse, la clasificación de Curiel bien podría limitarse a dos grandes divisiones, la primera sería el diálogo propiamente dicho, entendido éste como el intercambio de ideas o conceptos entre dos o más personas a través de la palabra; y la segunda, el monólogo, en cualquiera de sus muchas variantes.

Respecto al uso del diálogo, baste decir que es el elemento óptimo para la dramatización de un texto, pues como ya se dijo anteriormente al citar a Aristóteles, drama remite inmediatamente a hombres en acción, entendida ésta no sólo como movimiento físico, sino toda interrelación entre los hombres, incluyendo su relación verbal.

Antes de hablar de las características que el diálogo radiofónico debe cubrir, es necesario detenerse un momento para

aclarar algunos puntos en torno al uso del monólogo.

Por la naturaleza misma de la radio, el uso del monólogo exige una dosificación extrema, pues la ausencia de otros elementos hace que la permanencia de un solo sonido, en este caso - la voz, por un tiempo prolongado, canse la atención del público y pierda todo interés en seguir escuchando la historia.

Sin embargo, existen situaciones en las que el monólogo no es sólo útil, sino necesario, puesto que nos transmite directamente todo el sentir de un personaje.

Al respecto, Rudolf Arnheim señala que en la obra radiofónica, el monólogo es bien recibido, puesto que cumple la primitiva situación radiofónica, consistente en dejar que una voz se dirija al público directamente. Una escena de monólogo cuida al mínimo el contenido del ambiente externo, pues se limita a los acontecimientos que tienen lugar en el interior del personaje.

Asimismo, Arnheim opina que el monólogo es una forma natural de expresión en el drama, porque la lucha anímica que sostiene un hombre consigo mismo, constituye un elemento vital en este género literario.

El monólogo es también el resultado más sencillo y natural de un importante acontecimiento en el interior, que puede expresarse por medio de la palabra. El monólogo se reviste de una condición anímica, sin considerar la naturalidad de este procedimiento dentro del material representativo del arte oral. Visto desde el mundo real, este procedimiento es antinatural, pero desde el punto de vista del mundo artístico, es el más natural de todos (6)

Así pues, debe resaltar que Arnheim señala: el monólogo resulta muy útil cuando se trata de exteriorizar un sentimiento tan íntimo que sólo nos refleja la situación interna real del personaje.

Sin embargo, el mismo Arnheim señala en otra parte de su texto que si bien los monólogos son adecuados y útiles en la radio, resultan ineficaces los largos discursos de uno de los personajes que intervienen en una conversación, por lo que el guionista tratará de evitarlos, "es más recomendable un diálogo fuertemente entrelazado en el que los compañeros de conversación se interrumpen a la más mínima pausa, lo cual proporciona una permanente existencia acústica". (7)

Esta cita nos da pie para hablar de las dos características esenciales que deben cumplir los diálogos de un radiodrama: ritmo y naturalidad.

#### 1. Ritmo

Cuando Arnheim señala que la conversación de dos personajes no debe tener espacios en blanco, o silencios, para proporcionar al público una constante existencia acústica, habla, sin duda, como un hombre que vivió los inicios de la radio, cuando se creía que en ningún momento podía haber silencios dentro de la transmisión; sin embargo, el paso del tiempo, así como los estudios en torno a la radio y su manejo adecuado, han dado, entre otras muchas conclusiones, la que señala que los silencios o pausas son uno de los elementos más efectivos dentro de ciertos programas, entre ellos y de manera muy especial los dramatizados, pues en algunos casos, el silencio es más impactante y elocuente que las palabras.

Por el momento esto quedará sólo apuntado, pues de las pausas nos ocuparemos en la última parte de este capítulo, por ahora baste decir que la coordinación entre pausas y sonidos, así como la correspondencia de éstos con la situación que estemos

tratando, dara el ritmo a los parlamentos, y por consiguiente el de la historia en su totalidad.

Cabe aclarar que ritmo no equivale a velocidad, pues la rapidez con que se digan los diálogos no determinará el equilibrio de la historia.

A este respecto, Fernando Ferrari afirma que:

El diálogo tiene un ritmo como la música. Hay partes, como las amorosas, que deben escribirse en tiempo de vals, o sea más lentos. El diálogo policiaco o de aventuras, en cambio, es más rápido, breve pero expresivo. En los programas de misterio es un poco más lento y dicho en forma silabeada, - recalcada (8)

Esta afirmación de Ferrari, se apega más al cliché de las situaciones que a la creatividad en la construcción de las mismas, pues no siempre a un momento amoroso va a responder la quietud y la armonía, o a un encuentro violento, una persecución o una aventura corresponderá la velocidad.

Muchas veces y quizá de manera más efectiva, el contraste de dos elementos aparentemente contradictorios, nos da un ambiente más acorde al efecto que queremos lograr. Podemos ubicar una escena de amor en medio de una calle transitada, y tal vez el efecto que se obtenga en el radioescucha sea mejor; o una persecución policiaca en el interior de un museo, donde la quietud es casi sepulcral.

Con esto, lo que queremos decir es que el ritmo de los parlamentos no se relaciona de manera directamente proporcional a la velocidad de la escena, o al ambiente exterior que la rodea, sino al efecto que el gionista quiera imprimir al drama.

A este respecto, Mario Kaplún opina que los diálogos - (así como las escenas, el radiodrama todo) deben tener ritmo, mu-

sicalidad. Pues la palabra hablada no sólo tiene significación, - tiene también un sonido, por lo que no debe confundirse al ritmo con la velocidad, aunque uno de los secretos del ritmo sea la fluidez del diálogo.

A primera vista parecería que la velocidad y el ritmo - corresponden sólo a la parte de actuación y producción del radiodrama, pero no es así, pues de la construcción misma de los diálogos, labor que es propia del guionista, dependerá el ritmo que los diálogos tengan al ser interpretados.

Es recomendable, sea cual sea el tipo de situación que - estemos tratando, que los diálogos no sean demasiado largos, y -- que se recurra, como en todo programa radiofónico, a la construcción de frases cortas y directas, lo que facilitará su comprensión y asimilación en el radioescucha.

Otro de los puntos de apoyo del guionista en el ritmo - que se imprima a los diálogos son las acotaciones, que son de -- gran ayuda para los intérpretes, "pues les facilitan el acceso a su papel. Las más usuales deben ir siempre de acuerdo con el modo común de hablar, tomando en cuenta el momento en que se habla". (9)

Así pues, una acotación bien colocada (siempre antes del texto al que se refiere), irproporcionado parte del ritmo que la historia requiere; mientras que una acotación poco clara y colocada en un lugar equivocado, dará al traste con la frase. Se perderá su sentido, quizá toda la comprensión de una escena y en el - peor de los casos de la historia misma.

## 2. Naturalidad

La principal virtud del diálogo en un radiodrama debe - ser la naturalidad, "tiene que sonar espontáneo, sin rebuscamientos retóricos, sin construcciones propias del lenguaje escrito, -

sin efectismos melodramáticos, sin énfasis grandilocuentes". (10)

Así como lo señala Mario Kaplún en la cita anterior, la naturalidad es una característica vital para los parlamentos del radiodrama, pues de ella dependerá en gran medida el grado de captación que el público tenga de la historia.

Es por esto importante remarcar los distintos puntos que se han señalado en la cita anterior, de donde extraemos que la naturalidad del diálogo radiofónico responde a:

-la espontaneidad: esto es que los parlamentos suenen frescos, no estudiados, aunque para esto ayuda mucho la buena interpretación que se haga de cada uno de los papeles, es el guión que da al actor los elementos para plasmar esa frescura en los diálogos.

-los no rebuscamientos retóricos: esto significa la sencillez en las palabras que se utilizan, o en el manejo de conceptos, pues recordemos que una de las características de la radio es la amplitud y variedad de su público, que los mismo puede ser de amas de casa, que estudiantes o empleados, etcétera, así pues no se puede recurrir a un lenguaje sumamente complicado o especializado, pues se corre el riesgo de interrumpir la comunicación con el público.

Es conveniente que cuando se tenga que recurrir a palabras poco usuales o a tecnicismos, se aclare, de manera natural, qué es a lo que nos referimos. Quizá algunos de los personajes desconocerán la palabra y lo más lógico es que pregunten a qué se está haciendo referencia, y al explicarle, se informará 'indirectamente al público' del significado del término.

-no usar cosntrucciones propias del lenguaje escrito: -

esta es una de las fallas más frecuentes en que se incurre al - realizar adaptaciones radiodramáticas, pues como se tiene de base un texto literario, muchas veces se cae en el error de copiar el estilo en que está contada la obra original; o cuando ésta tiene partes dialogadas, algunas veces se pasan tal cual al guión, o en los casos en que existe un narrador, se toman grandes partes - del texto original y se ponen en boca del narrador; sin embargo, la mayoría de estas veces se pierde de vista que las características del medio para el cual se realiza el guión, ya no son las mismas que las del libro, y que las posibilidades del público tampoco son iguales, por lo que hay que rehacer la cosnstrucción sintactica para no complicar su construcción.

-evitar efectismos melodramáticos y énfasis grandilocuentes, lo que no ocurría en los muy populares radiodramas de la década de los cincuentas, tanto en las emisoras mexicanas como en - las cubanas, que eran las que mayor número de producciones realizaban, mismas que alcanzaron éxito en toda Latinoamérica. En aquella época se tenía la idea que cualquier radionovela o radioteatro tenía que apegarse estrictamente al género melodramático para impactar al público, sin embargo, el paso de los años ha demostrado que el radioescucha también gusta de otros géneros.

Con esto no queremos decir que el melodrama debe ser olvidado, el éxito de las telenovelas en todo el mundo, incluyendo muchos países del bloque socialista, es prueba de la aceptación - que el género aún tiene. Sin embargo, no se debe recurrir a él - para ganar adeptos simplemente, no debe buscarse el sentimentalismo por el sentimentalismo mismo. El triunfo de un radiodrama debe radicar en la conjunción de todos los elementos que en el intervieu

vienen, no sólo de su gran facilidad para arrancar las lágrimas del auditorio.

Finalmente, para lograr la naturalidad de los diálogos, habrá que cuidar que éstos correspondan a la realidad socioeconómica de los personajes. Que cada uno de ellos se exprese como lo haría si fuese una persona real. Con sus frases de todos los días, comunes, cuidando solamente que ese realismo no incurra en los errores que también son propios del habla cotidiana: como las repeticiones y las 'muletillas', entre otros.

### C. Manejo del Espacio-Tiempo

La situación espacio temporal, que ya hemos tocado al hablar de las estructuras narrativas, merece, sin embargo, ciertas precisiones para lograr su más fácil manejo y su mayor efectividad y comprensión.

Hemos ubicado la explicación de todo lo referente al manejo del espacio-tiempo junto al inciso dedicado a los apoyos de sonido (música y efectos) por la estrecha relación que existe entre ambos, pues el buen manejo de los primeros, depende de la efectividad de los segundos; y éstos a su vez, servirían de poco si no están encaminados a señalar los primeros.

#### 1. Tiempo.

Antes que nada hay que hacer la diferenciación entre espacio físico, que es la duración de la obra en minutos, y el tiempo dramático, que se refiere al tiempo que sucede dentro de la acción de la historia, a este último es al que nos referiremos a continuación

Marcela Ruiz Lugo, explica que:

Estrictamente hablando puede subdividirse en dos: tiempo de la fábula, que es el lapso que comprende el período total de la historia tratada en el drama; y tiempo de acción o tiempo representado, que es el espacio temporal comprendido desde el principio del conflicto dramático hasta su desenlace (11)

Sin embargo, las escenas no siempre siguen el orden estricto que une de manera secuencial el principio con el fin; muchas veces se recurre a trucos a lo largo de la narración. que sirven para aclarar puntos de la historia que son vitales para el avance de la misma, al tiempo que aumentan el interés.

Existen cuatro posibilidades para el manejo del tiempo en que puede ubicarse una historia, y que pueden alternarse o presentarse de manera simultánea en el guión.

a). Tiempo presente de la acción:

Los sucesos ocurren en el tiempo tal y como el público los recibe; no hay retrocesos ni avances. Su empleo generalmente se liga a las estructuras lineales de narración.

b). Retrospectiva (Flasback)

Sin duda uno de los recursos de mayor uso en la radio, no sólo en la radio, sino en las telenovelas y el cine.

El nombre con que se conoce más frecuentemente a la retrospectiva o racconto, es el de flasback (vuelta rápida-regreso breve), y es un salto atrás en el relato:

la evocación escenificada de algo que sucedió antes. Si dejamos que uno de los actores lo cuente, su relato resultará largo y aburrido. Es preferible dramatizar, revivir el hecho, remontarse al ayer. (12)

Esta escenificación es muy conveniente, pues nos evita las largas intervenciones del narrador o de alguno de los personajes recordando tal o cual suceso, además es mucho más importante -

para el público escuchar en la acción misma lo ocurrido, y no que alguien lo cuente.

Además, el flashback nos permite muchas veces prescindir del narrador, que se encargaría, si existiera, de dar todas esas explicaciones que han quedado en el pasado.

El flashback, es un recurso que va ligado a la estructura narrativa en espiral, o de zig-zag, que ya hemos explicado, -- más aún, es precisamente ese recurso, el que da forma a la estructura misma, que como ya ha quedado señalado, es una de las más ágiles en la elaboración de radiodramas.

Sin embargo, esta agilidad está condicionada al buen manejo de este recurso, que así como puede darnos una historia muy atractiva, puede destrozar la adaptación, si no está bien empleado.

He aquí algunas recomendaciones para su buen uso:

-No debe utilizarse muy cercano al inicio del guión, - pues cuando han transcurrido escasos minutos de la historia, el público aún no identifica a los personajes, así que un flashback en esas circunstancias sólo causaría confusión.

- No debe abusarse de él pues se supone que cuando recurrimos al flashback es porque la situación que se vive en el presente resultaría completamente incomprensibles si no se explica - un cierto momento en el pasado, así pues, si tenemos 10 o 15 retrospectivas en un programa de media hora, querrá decir que quizá hubiera resultado más fácil y lógico comenzar la historia en el pasado y no recurrir cada minuto al recuerdo.

-Al hablar de casos necesarios, es lógico pensar que el flashback se relacionará siempre con sucesos verdaderamente trascendente

cedentes para la comprensión de la historia, por lo que al ser pocos, no se sucederán uno a otro, creando una estructura de difícil comprensión.

- El flashback no debe ser muy largo, pues cuando se extiende demasiado, el público puede perder de vista que se trata sólo de un momento de recuerdo, así cuando se regrese al presente puede existir confusión.

Se dan ocasiones en que el flashback es tan largo, que hasta el mismo guionista pierde la noción del tiempo y la historia se termina en un momento en que se supone los personajes sólo viven un recuerdo.

- Asimismo, tampoco puede ser muy breve, pues no tiene ningún sentido hacer un cambio en el tiempo para decir sólo un parlamento; pues con eso el flashback pierde todo el efecto que se espera cause en el público.

#### c). Prospectiva

Así como una historia puede comenzar por el principio y tener luego un desarrollo cronológico, puede comenzar también por uno de los momentos culminantes e incluso por el final. El oyente asiste a un hecho intenso, cuyas circunstancias aún no se han explicado, luego la acción retrocede en el tiempo y comienza a construir la historia que ha desembocado en esa situación, hasta llegar nuevamente al punto de partida.

Este recurso, aunque es menos frecuente, también se usa en la elaboración de los radiodramas y está muy ligado a la estructura circular de una narración.

Las recomendaciones para el empleo de la prospectiva o avance son menos, como menos son sus posibilidades, pues es más

difficil escenificar algo que no ha ocurrido, puesto que se ubica en el futuro, sin embargo, para circunscribirlo perfectamente es conveniente el uso de los apoyos de sonido, como son la música y los efectos con lo que se logra que el público identifique exacta y rápidamente lo que se le presenta y no haya confusión alguna.

d). Voz en off (fuera de...)

Se aplica generalmente a aquellos parlamentos que no son expresados exteriormente por los personajes, sino que son sus pensamientos que, 'casi mágicamente' el público escucha.

La voz en off opera de manera similar a los llamados 'aparte' en el teatro, que eran tan comunes en las obras del Siglo de Oro Español y también en el francés, o la época isabelina, donde el personaje hablaba directamente al público y le confiaba un secreto, o una opinión acerca de la persona con la cual estaba conversando, sin que ésta lo escuchara.

En la radio, la voz en off, se usa de manera similar y nos comunica algo que se supone es el pensamiento del personaje, o una opinión que éste se guarda para sí en una charla... o la disertación que se tiene en la soledad.

Sin embargo, la radio no cuenta con los recursos que se tienen en el teatro, donde el público ve claramente lo que el personaje dice en el aparte, y sólo lo escuchan él y los espectadores, mientras que los demás ni siquiera se percatan de ello. En la radio, el público no VE, por lo tanto la única manera de señalar que tal o cual diálogo es sólo un pensamiento, requiere de un estupendo trabajo actoral, pues el intérprete debe ser capaz de darnos nos formas distintas de un mismo personaje, para que el público capte claramente cuando está hablando y cuando se están escuchando sus pensamientos.

Como esto se torna un tanto difícil, es conveniente que la voz en off se apoye en sonidos que remarquen su existencia e intensidad; así pues, si se usa un efecto especial como reverberancia en la voz, o una cámara de eco, o se apoya con música, el radioescucha entenderá efectivamente la idea que se le quiere transmitir.

Ahora bien, es conveniente que el adaptador valore cuales son las situaciones en las que la voz en off es verdaderamente necesaria, pues su abuso, como todo, termina por eliminar el efecto.

## 2. Espacios

Detreminar el lugar y época donde sucede la acción de un radiodrama es uno de los factores primordiales del trabajo de un guionista; ya nos hemos ocupado de todo lo relacionado al tiempo ahora veremos lo relacionado al lugar donde ocurre la acción.

La descripción de los lugares puede realizarse mediante:

-Palabras: ya sea en voz del narrador o de alguno de los personajes.

-Atmósferas acústicas: que son la suma de ruidos y voces

-Efectos de sonido

-Música: Original o adaptada.

Mario Kaplún señala que para ubicar al radioescucha en el lugar donde se desarrolla la acción, podemos:

- Valernos de un narrador que ubique los cambios de escena, tiempo y personajes.

- Prescindir del narrador pero dar en la acción misma los datos que permitan al radioescucha situar los distintos escenarios.

Por lo anteriormente señalado, podemos resumir que la

ubicación de las escenas del radiodrama la podemos lograr a través de las palabras, los efectos sonoros o la música.

En el primero de los casos, las posibilidades las proporciona el diálogo mismo de los personajes, que pueden hacer referencia al sitio en que se encuentran, que no es muy común, -- pues difícilmente en nuestro vivir cotidiano alguien anuncia los lugares por donde transita; también podemos ubicar mediante las participaciones del narrador, el que, como ya hemos señalado en más de una ocasión, es poco recomendable pues 'mata' la esencia misma del radiodrama, que es la acción.

Es por esto que consideramos conveniente recomendar el uso de las otras dos posibilidades: los efectos de sonido y el empleo de la música.

No detallaremos ahora la diversidad de posibilidades que ofrecen la música y los efectos sonoros, de los cuales nos ocuparemos ampliamente en el siguiente apartado de este mismo capítulo, -- por el momento baste decir que es tal la precisión de estos elementos para determinar los espacios, que bien puede realizarse un programa sólo con ellos, pues los sonidos nos informan no sólo de la fuente que los emite, sino también del lugar donde se halla dicha fuente. Bajo determinadas circunstancias pueden distinguirse incluso las distancias.

Este nuevo elemento para la ubicación de las escenas, -- amplía nuestras posibilidades para la diferenciación de los sitios donde ocurre el radiodrama, pues no solamente podremos jugar con los distintos efectos y la música, sino con su cercanía o su lejanía.

Para tal efecto, la distancia del micrófono ocupa un lugar vital, pues de él depende la comprensión del efecto deseado.

Rudolf Arnheim apunta que cuando la distancia al micrófono se emplea de modo consciente como medio creativo, la emisión nunca se desvanece por completo, y el distanciamiento de unos determinados sonidos actúa como significativa desviación de la distancia.

El sonido está provisto de un índice especial, no si- que siendoun sonido aislado como tal, sino que se ca- racteriza por tener una cierta relación con los demás sonidos que se encuentran en el mismo espacio que él. Naturalmente, esto permite un gran enriquecimiento del medio expresivo. (13)

Así pues, gracias a la distancia con que se maneje el mi- crofono, las voces y los sonidos pueden colocarse en: primer plano segundo plano y tercer plano o fondo, entendiendo éstos de la si- guiente manera.

Las escenas que queramos destacar, las más importantes e impactantes se ubicarán en el primer plano, por lo tanto estarán - más cerca del micrófono.

Las escenas que sean de mediana importancia, o que son el preámbulo a algo importante, ocurrirán en el plano medio o segundo, y su relación con respecto al micrófono será precisamente esa. Un - claro ejemplo de ello es la conversación que se da entre dos perso- nas que caminan hacia el lugar donde se desarrolla la acción cen- - tral; o la entrada de alguien a una habitación donde se ubica la - escena que hasta ese momento ocupa el primer plano.

Respecto al fondo, o tercer plano, como su nombre lo in- dica, se refiere a las acciones que ocurren a lo lejos, o que sólo sirven de telón de fondo a la escena principal, bien puede ser un - grito a lo lejos, o ruidos ambientales que conforman la 'escenogra- fía' que rodea la acción.

Es importante marcar cuál es el plano en que se desarro- lla la acción, para jerarquizarlos, ya sea como primero, segundo o

hasta tercero! Pero sin perder de vista que siempre habrá uno que domine a los otros, y que siempre lo más importante tendrá que ocurrir en el primero.

#### D. Los apoyos de sonido

Como señalamos en el inciso anterior, dedicaremos este apartado a la explicación en detalle de los apoyos de sonido con que cuenta la radio para la transmisión de un radiodrama: música y efectos sonoros.

##### 1. Música

Este es sin lugar a dudas uno de los elementos más importantes en el lenguaje de la radio, que bien puede ser el elemento principal de un programa o el apoyo en otros, como en este caso, donde se convierte "en un personaje, definitivo y trascendental, que completa y define las situaciones de tiempo, espacio, ambiente estados de ánimo y manifestaciones del sentimiento". (14)

Sin embargo, su buen uso exige el conocimiento de sus posibilidades, así como de sus limitaciones.

##### a) Funciones.

Como toda clasificación, la que los distintos autores han hecho de la música que se utiliza en los radiodramas, es arbitraria. Por lo que cada uno designa con nombre distinto a algo que sirve para una misma cosa, o mezcla funciones con usos prácticos, como es el caso de Jimmy García Camargo, que en una misma tabla nos habla de puentes y música gramatical. Así pues, para evitar la constante cita, la repetición de datos y sobre todo la confusión de de términos y autores, es que sólo recurriremos a dos textos para hablar de las funciones de la música: La telaraña magnética, de Fernando Curiel, por su sencillez; y el de Mario Kaplún

que es el más completo y claro al respecto.

Según Curiel, todas las posibilidades que nos ofrece la música pueden agruparse en cinco grandes rubros:

- Histórica: nos sitúa en una época
- Dramática: remarca sentimientos
- Descriptiva: recrea ambientes
- Gramatical: resalta un signo o sonido de puntuación
- Narrativa: fondea una escena

Como se aprecia, la clasificación que hace Curiel es muy comprensible dada su sencillez, sin embargo, no desglosa todas las posibilidades que la música nos ofrece, por lo que no podemos emplearla a profundidad. Mario Kaplún, en cambio, detalla cada una de estas funciones, lo que facilita ampliamente su manejo; además, añade otras que completan la tabla de funciones.

-Función gramatical: Es aquella que hace las veces de + signo de puntuación para marcar un cambio de escena o terminar un párrafo. En los radiodramas, igualmente separa escenas, marca los traslados y/o las transiciones de tiempo. Actúa pues, como el telón en el teatro, entre un acto o cuadro y el siguiente. Por eso es que traduciendo mal la palabra inglesa curtain, que significa cortina, pero también telón, se llama a estas separaciones cortinas musicales, cuando su significación más apropiada sería telones musicales.

-Expresiva: Este tipo de música al mismo tiempo que separa escenas o pasajes, 'comenta' lo escuchado, contribuye a suscitar un clima emocional, de ahí la necesidad de que en nuestros libretos no nos limitemos a señalar meramente 'música' o 'cortina musical', sino pre precisemos también lo que queremos que la música exprese, el carácter del comentario musical que se requiere, la at

mósfera que esa cortina debe crear.

- Descriptiva: Cabe aclarar que la música no sólo expresa estados de ánimo, sino que muchas veces nos describe un paisaje, -- nos da un decorado de cierto lugar. Nos sirve para ubicar un país o una región, con melodías características de ellos; asimismo, es -- útil para colocarnos en el tiempo en que se desarrolla la acción.

-Reflexiva: Al mismo tiempo que separa y enfatiza, la música puede dar tiempo para que el público recapitule o piense acerca de una escena que acaba de escuchar, antes de seguir con el resto de la historia; generalmente se coloca al final de la escena que queremos remarcar.

-Ambiental: Cuando la música pertenece a la escena misma -- que estamos oyendo, por ejemplo, si los personajes están en una -- fiesta o un concierto, la música que escuchemos será la que ellos también oyen.

Cabe señalar finalmente, que al igual que los demás elementos del radiodrama, sea cual sea la función que esté cumpliendo la música deberá ser sólo uno, para evitar duplicidad de interpretaciones que dificulten la comprensión de la historia.

Así pues, si hablamos de música histórica, cuando el público escuche un vals, seguramente ubicará la escena a fines del -- siglo pasado o principios de éste; si escucha un rock and roll, pensará en la década de los 50's, y si oye una melodía de los Beatles, asociará la escena con los años 60's, y así sucesivamente.

Ahora bien, hay música que por intemporal, nos sirve más como descriptiva. Si escuchamos un tango, pensaremos que la acción ocurre en Argentina; una samba nos remitirá a Brasil, un pasodoble a España, y así cada país o región.

Lo que es conveniente señalar es la importancia de no mezclar uno y otro tipo, pues eso sólo confundirá al radioescucha. Si hemos decidido que, por ejemplo, en una historia que se sitúa en Argentina y México alternadamente, cada vez que la escena se ubique en nuestro país iniciaremos con algunos acordes del Jarabe Tapatio, no utilizaremos esta pieza en otros momentos, pues descartaremos cualquier posible confusión. Lo mismo ocurrirá si determinamos que las notas del tango Volver sean la entrada para las escenas que se sitúen en Argentina, no utilizaremos la pieza en otros momentos.

En el caso de la música dramática y la gramatical, como en la narrativa, su explicación es más clara en su uso práctico, -- por lo que a continuación explicaremos los mismos.

#### b). Usos prácticos.

La aplicación de la música en el guión radiodramático se ha ido pormenorizando con el paso del tiempo, de tal manera que actualmente encontramos un código tan específico que en algunos casos resulta difícil manejar.

Este uso práctico se relaciona de manera estrecha con la estructura narrativa del radiodrama y con las necesidades técnicas y características del lenguaje de la radio, como pueden ser el tiempo de duración del programa, los cortes, la presentación y despedida del mismo, etcétera.

Tomando en consideración cada uno de estos elementos, y para facilitar la comprensión de su aplicación práctica, es que citaremos sólo a Fernando Curiel, quien engloba las tablas de clasificación que realizan Kaplún, García Camargo, Rudolf Arnheim y Fernando Ferrari:

Así pues, el maestro Curiel divide a la música, según sus usos prácticos en el radiodrama en:

- Apertura o rúbrica: Sonido distintivo, marca. Aunque usualmente es musical, por eso lo hemos colocado aquí, la apertura puede hacerse también con cualquier otro sonido.

- Introito: Sonido, también musical o no, que sirve de paso o cuña entre la apertura o rúbrica y el inicio del contenido del programa. Puede reducirse a una simple pausa.

- Cortina: Telón (Curtain) sonoro. Entreacto. Transición entre una unidad y otra del relato. Predominantemente musical, al igual que la rúbrica, más por falta de imaginación que por un imperativo estilístico o técnico. La cortina puede, además de separar, servir de introducción ambiental a la próxima unidad narrativa.

- Puente: Transición sonora o silente entre escenas de una unidad o acto del relato. Mientras que la cortina distingue unidades o actos, el puente distingue las escenas de una misma unidad o acto. Usualmente es musical, por la misma razón ya anotada, aunque todo sonido, sin excepción, puede servir de puente.

- Ráfaga: Destello sonoro. Si la cortina opera como telón y el puente corta dentro de los actos, la ráfaga opera dentro de las escenas de la unidad o acto.

- Golpe: Mínima expresión acústica, que se inclina, o bien del lado de la puntuación (punto final) o del lado de los efectos dramáticos pertenecientes a las convenciones del relato.

- Puntuación: A lo largo del guión, en algunos momentos se subraya con música algunos de los signos de puntuación que, como en la lectura, sirven para respirar.

- Cinetismos: Música que describe el desplazamiento de las personas, animales, objetos o fuerzas naturales.

- Metáforas auditivas: Estas bien pueden ser o no musicales, y significan figurativamente un estado de ánimo.

- Epílogo: lo opuesto al introito.

- Cierre o rúbrica: Tradicionalmente idéntico al sonido distintivo de la entrada. (15)

Para nuestros fines cabe resaltar la importancia del uso adecuado de cada una de estas posibilidades musicales, pues de su correcta definición dependerá el grado de comprensión que alcancen, por lo tanto es conveniente que para evitar toda posible confusión, para cada uno de estos renglones se utilice un tipo de música distinta, pues si los puentes se asemejan a las cortinas, o éstas son idénticas a la rúbrica, el radioescucha no podrá diferenciar uno de otro, y lejos de apoyar el desarrollo de la historia, la música entorpecerá su avance.

Asimismo, y como lo señala Curiel, la música, aunque es por excelencia el elemento que nos facilita todos estos cortes y -- apoyos, no es el único, como lo veremos más adelante, cuando hablemos de los efectos de sonido.

Si bien es cierto que la música es un elemento vital para la narración de la historia de cualquier radiodrama, también es cierto que su uso obliga a un manejo cuidadoso y jerarquizado, de otra manera se causará la fátiga del oyente y la saturación sonora; por lo tanto, su empleo debe tener dosis exactas, y será psicológica y técnicamente manejada. De lo contrario se perderá todo efecto que se pudo haber obtenido.

#### c) Leitmotiv

Un caso especial en el uso de la música dentro de la elaboración de un radiodrama es el leitmotiv, término surgido de la literatura y que en ésta representa la aparición repetida de un objeto determinado o de cualquier rasgo significativo, mientras que en el lenguaje radiofónico se refiere al tema característico de un

personaje, de un grupo o de una situación. Aparece varias veces a lo largo de la emisión. "Así diremos 'el tema de Pedro' y lo haremos jugar como cortina, o como fondo, cada vez que deseemos acentuar la presencia de Pedro, o aún evocarle en su ausencia". (16)

El tema o leitmotiv es la definición musical de ese personaje o de esa situación; es necesario señalar, por lo tanto, que debe ser seleccionado con especial cuidado.

Como Kaplún lo señala atinadamente, el uso del leitmotiv requiere un cuidado mucho mayor que cualquiera de las otras posibilidades musicales, pues al poder desempeñarse como cortina, puente, o música de fondo, bien puede confundirse con cualquiera de ellas fácilmente.

Por lo general, el leitmotiv responderá al personaje principal de la historia, y en raras ocasiones a los secundarios; por su importancia, es ilógico imaginarlo como el tema de todos y cada uno de los personajes que intervienen en el radiodrama, pues si hubiera un leitmotiv para cada uno, entonces ninguno resaltaría verdaderamente de los otros.

Al igual que las otras posibilidades musicales, el leitmotiv no se limita exclusivamente a la música, bien puede ser cualquier otro tipo de sonido, como lo explicaremos en el apartado siguiente.

## 2. Efectos sonoros

Uno de los últimos elementos a tratar, aunque no por ello menos importante que los otros, se refiere a los efectos sonoros, sus posibilidades y sus limitaciones.

El cambio constante que sufre el mundo, lleva aparejado un enriquecimiento del vocabulario auditivo que percibe el hombre,

y a través del cual se puede describir y entender el mundo.

La radio, como ya lo hemos anotado repetidas veces, --- llega sólo a través del oído, razón por la cual el sonido lo es todo. Y no solamente las palabras, sino también otro tipo de sonidos. Hemos explicado ya la música, resta sólo hablar de los efectos sonoros.

Los efectos sonoros, son aquellos que no son voz o música, pero que tienen un efecto dramático, es decir, que ayudan a -- contar la historia del radiodrama, "surgidos de la temprana necesidad de la radio, de desarrollar una mímesis de la sonoridad circuñdante". (17)

Cabe aclarar que en esta época, la costumbre por la televisión y el cine, ha provocado que el público, en su mayoría, capte con más rapidez las imágenes visuales que sus correspondencias sonoras, de los cuales muchas veces se prescinde en los medios audiovisuales.

Pero en el caso de la radio, sólo el ruido nos permite - saber qué está ocurriendo. De ahí la importancia que cobran los - efectos sonoros en la narración de una historia.

Al igual que las voces y la música, los efectos sonoros sirven para captar la atención del radioescucha y facilitarle la - comprensión, pues le hacen entrar en la trama y dan a la misma un tono de naturalidad que el público 'siente'. Lo contrario sería - una representación basada en puras voces que, hablando como en el espacio, no atraerían la atención de nadie.

Aunque en términos generales no debe abusarse de los --- efectos de sonido, éstos contribuyen en la forma más poderosa que pueda imaginarse al éxito de un programa radiodramatizado.

Hay quienes opinan que "mientras mayor sea el número de efectos de sonido en cada programa, más radiofónico resultará, sin que esto quiera decir que cada guión deba estar plagado de ellos, y no haya una selección de los mismos". (18)

A lo anterior, habría que complementar con algo de lo ya apuntado anteriormente al hablar del cine y la televisión. Estos medios nos han enseñado que se puede prescindir de ciertos efectos acústicos sin que tengamos la impresión de una falta de naturalidad. Así pues, la cantidad de efectos que utilicemos en tal o cual historia no será determinante del impacto que causen o de la ayuda que presten a la comprensión de la historia. Es su uso adecuado y el momento preciso, lo que determinará su éxito.

A este respecto Rudolf Arnheim señala:

No puede decirse que un fondo muerto, en silencio, sea más agradable y más digno que un decorado sonoro. Tanto el uno como el otro pueden tener sentido. Siempre ha de perseguirse un estilo, una voluntad; el director radiofónico no puede lograr directamente una fiel reproducción de lo natural por casualidad, por pura teoría o por simple apremio. (19)

Además, al sopesar el uso de los efectos de sonido, se da al guión unidad y coherencia, pues se crea un código que el radiooyente identificará fácilmente. Cabe aclarar, también, que ésta es una labor no sólo del director, como lo dice Arnheim, sino también y antes que nada, del guionista.

Ahora bien, para poder hacer un uso adecuado de los efectos de sonido, necesitamos conocerlos, saber cuales son sus características y sus aplicaciones.

#### a) Características

Tres son las características que deben tener los efectos de sonido para ser asimilables al público radioescucha.

-Simpleza

-Realismo

-Consistencia

Como se advierte, estas características se encaminan a hacer de los efectos de sonido, un todo de fácil comprensión para el público heterogéneo de la radio.

Al mismo tiempo, al ser simples, reales y consistentes, tendrán siempre una sola interpretación, con que se evitarán malos entendidos en la comprensión total de la historia.

Sin embargo, y aunque cumplan estas tres características, los efectos no pertenecen todos a la misma clase. Fernando Curiel los agrupa en cuatro distintas categorías, según la fuente que los produce.

- Naturales: terremotos, lluvias, vientos...

- Animales: rugido, ladrido, maullido...

- Físicos: Onomatopeyas

Cinéticos

- Humanos: Interjecciones (Ay, bah...)

Varios (llanto, jadeo...)

Como puede verse, la clasificación anterior responde -- exactamente a los requerimientos de simpleza, realismo y consistencia, con lo que su impacto será mayor entre los radioescuchas.

Otra característica, además de las tres ya señaladas, nos la da Rudolf Arnheim, cuando apunta que en las obras radiofónicas a representar, serán más adecuados aquellos efectos sonoros cuya fuente posea una expresión similar a la imagen que se quiere representar a fin de que recuerden su origen. Y a la inversa: son de desear -- aquellos que, además de ser expresivos, caractericen algo que pertenezca a la escena que estamos representando.

Con todo esto, hay sonidos agradables y desagradables al oído; algunos además de apoyar la escena recrean la atención, pues resultan relajantes; pero también hay otros que, por el contrario, resultan del todo molestos. La selección de los efectos de sonido a utilizar deberá contemplar este punto, pues un sonido muy molesto que se prolongue en la transmisión, puede ocasionar que el público deje de escuchar el programa.

Al tocar este punto, Fernando Curiel cita la revista So-nido, que enlista los sonidos según el grado de audibilidad que es tos tienen en un programa radial.

-Ruido muy débil: Noche serena, campo

-Débil: Biblioteca pública

-Moderado: Oficina normal

-Alto: Máquina de escribir

-Muy alto: Calle céntrica

-Ensobercedor: Disparo, trueno. (20)

En esto, como en todo lo relacionado a los radiodramas, no hay reglas ni recetas a seguir, son el sentido común, primero y luego la práctica, lo que educan el oído para no errar y encontrar cuales son los sonidos más adecuados para cada escena.

Sin embargo, esto no quiere decir, que tendremos que esperar muchos años para manejar correctamente estos elementos. No es así. El tiempo nos dará, sí, la perfección; pero al iniciar la labor como adaptadores, habrá que extremar el cuidado para evitar los errores, ya sea por la falta o por el abuso de efectos.

Rudolf Arnheim, con la práctica que obtuvo, luego de muchos años de trabajo para la radio alemana, señala al respecto:

El ritmo, el sonido y los ruidos continuos y regulares ambientan mejor una escena, sobre todo, de modo más con centrado del que se consigue con un decorado visible. (21)

## b) Funciones

Ahora bien, el sentido común del guionista principiante, se avivará si toma en cuenta que en el guión radiofónico, ruidos y música son tan necesarios a la palabra como lo son a la vida misma, cuya ficción queremos llevar al oyente. Por lo que es vital conocer las funciones de éstos.

- **Función Ambiental, descriptiva:** Tiene finalidad fotográfica, realista, como fondo de la escena acompañando al diálogo; por supuesto, no demasiado fuerte para que no tape las voces y no impida seguir el diálogo.

- **Expresiva:** En algunos momentos los sonidos cobran valor comunicativo y no sólo de mera referencia realista. En ciertos pasajes dicen algo, sugieren, crean atmósfera emocional. Un sonido sólo debe ponerse cuando corresponde a la acción real. Es necesario colocarlos no sólo para describir la escena, sino también para dar la atmósfera de la situación; valernos del lenguaje sonoro para comunicar un clima. No usarlo sólo como fotógrafos, para copiar la realidad, sino también como pintores, para dar una sensación expresiva de esa realidad... pero esto no significa, cabe aclarar, que haya que poner sonidos a granel.

**Función narrativa:** Pueden servir de nexo para ligar una escena con otra.

- **Función ornamental:** También los efectos pueden servir de accesorios que dan color. No son sonidos imprescindibles, pero adornan. Dan vida y sabor a la escena.

A estas funciones anotadas por Mario Kaplún, quien las explica al detalle, habrá que añadir, de manera similar a la música, otras funciones que también desempeñan los efectos de sonido:

- **Histórica:** Nos sitúa en una época; pues ajenos a los na-

turales, los sonidos corresponden a una cierta época histórica, -- así, por ejemplo, una carreta nos transmite un cierto tiempo, un avión nos remite a otro, un reloj electrónico a otro, y así con cada uno de los distintos sonidos.

- Gramatical: También los efectos de sonido sirven para resaltar un signo o sonido de puntuación, no solamente para cambiar escenas, sino también como la música, para apoyar el ritmo de las mismas, ya sea como puente, cortina, ráfaga; pues como ya lo habíamos señalado antes, los efectos sonoros también representan una posibilidad en este sentido. Pues además de útil resultará novedoso, pues pocas veces se recurre a ellos para cumplir esta función. (22)

Para lograr un mayor impacto, Arnheim recomienda que en casos en que los efectos sirven de cortina, o de puente, no se utilicen los mismos dentro de la escena para así evitar cualquier posible confusión.

También recomienda que cuando se trate de separar dos escenas que ocurren en distintas épocas, lo más fácil y comprensible es utilizar efectos que correspondan a objetos o situaciones que caracterizan a ese tiempo, lo cual ayudará a la asimilación del mensaje.

Una última función de los efectos sonoros va aparejado con la voz, la cual muchas veces demanda de sonorización especial para lograr determinados fines. Ejemplos de ello son las llamadas telefónicas, o un discurso en un cuarto con eco, o quizá la voz en off. En estos casos el efecto dependerá de los implementos especiales que se empleen, como son la cámara de eco, o los filtros, o la reverberancia en los micrófonos, por señalar sólo algunos, que ya en detalle corresponden a la parte de producción, pero que el fin

de su uso corresponderá señalarlo al guionista.

Necesario es señalar que el uso de los efectos demanda - moderación, pues el exceso eliminará toda posibilidad de impacto.

Asimismo, es recomendable que antes de hacer uso de algún efecto, se piense dos veces y no por prisa o descuido se recurra al que primero venga a la mente, pues muchas veces podrá ser - uno muy trillado, un lugar común, que bien puede ser sustituido - por otro de igual efecto y no tan manido como el otro.

Ejemplos de estos serían:

Tic-tac = al paso del tiempo

Canto del buho = a la noche

Gaviotas = playa

Canto de un gallo = amanecer.

Antes de usar estos efectos, que por comunes muchas veces aburren al radioescucha, habrá que contemplar otras posibilidades, si no las hay, entonces estos serán bien recibidos.

#### c) Leitmotiv

Al igual que la música, los efectos sonoros bien pueden - ser utilizasos como leitmotiv para la presentación de un personaje o de una situación.

Las características de una persona pueden manifestarse gracias a los efectos de sonido. En la radio, donde se suprimen todas las reflexiones ópticas de un personaje este sistema resulta altamente conmovedor. Puede elegirse el motivo sonoro de forma más o menos característica. Es muy significativo, por ejemplo, el ruido de monedas en los avaros. (23)

El uso de estos sonidos implica, al igual que en la música, un cuidado extremo, pues el sonido que se utilice como leitmotiv bien puede hacer las veces de cortina, rúbrica, fondo ambiental o cualquier otro, y si no se ha determinado correctamente, pueden causarse serias confusiones al radioescucha.

### 3. Pausas

Un último y pequenísimo apartado se refiere a las pausas o silencios dentro del radiodrama, que en un medio eminentemente de sonidos resulta casi incomprensible. Sin embargo, es precisamente por ello, que en medio de las voces; la música y los efectos sonoros, un silencio puede ser de gran impacto, lo cual repercutirá en el éxito de la historia.

El diccionario señala que el silencio significa necesariamente la falta de ruido, la abstinencia del habla o la pausa musical, sin embargo, Fernando Curiel señala que "el silencio no es... NO, únicamente la falta momentánea de palabra, ruido o música, sino un elemento de (y disculpe la paradoja) gran elocuencia dentro del habla radial". (24)

Una pausa puede causar que el interés que se tiene en una escena aumenta, puede provocar que el ritmo de los parlamentos se dé de una manera especial.

Hay historias donde el silencio no es sólo importante, sino vital. Ejemplo de ello son las tramas policiacas o de misterio, donde las persecuciones, las intrigas o la espera ante lo desconocido se subraya notoriamente con el silencio.

Sin embargo, como ya lo hemos señalado en más de una ocasión el empleo de los silencios debe ser cuidadoso, pues sólo así se logrará el efecto deseado, que en suma es ganar el gusto del público, que siempre, como para cualquier otro guionista, será el fin principal del trabajo del adaptador.

NOTAS AL CAPITULO TERCERO

1. Fernando Ferrari, Radio y Televisión, p. 25
2. Aristóteles, La Poética, p. 142
3. Jimmy García Camargo, La radio por dentro y por fuera, p: 307
4. Mario Kaplún, Producción de programas de radio, pp. 377 y 378
5. Fernando Curiel, La telaraña magnética, p. 103
6. Rudolf Arnheim, Estética radiofónica, p. 108
7. Ibídem, p. 98
8. Fernando Ferrari, Op. cit., p. 10
9. Idem.
10. Mario Kaplún, Op. cit., p. 374
11. Marcela Ruiz Lugo y Ariel Contreras, Glosario de términos del arte teatral, 218
12. Mario Kaplún, Op. cit., p. 372
13. Rudolf Arnheim, Op. cit., p. 57
14. Jimmy García Camargo, Op. cit., p. 241
15. Fernando Curiel, Op. cit., pp. 107-109
16. Mario Kaplún, Op. cit., p. 168
17. Fernando Curiel, Op. cit., p. 91
18. Fernando Ferrari, Op. cit. p. 22
19. Rudolf Arnheim, Op. cit., p. 101
20. Fernando Curiel, Op. cit., p. 30
21. Rudolf Arnheim, Op. cit., p. 71
22. Mario Kaplún, Op. cit., pp. 175-177
23. Rudolf Arnheim, Op. cit., p. 102
24. Fernando Curiel, Op. cit., p. 93

C A P I T U L O

IV

EL RADIODRAMA ADAPTADO

#### IV. EL RADIODRAMA ADAPTADO

La capacidad de un adaptador de obras literarias, ya sea para radio, televisión o cine, se puede percibir desde el momento mismo de escoger el texto original, pues de esta selección dependerán, necesariamente, las facilidades u obstáculos que el guionista encuentre a su paso para desempeñar su labor.

Seleccionar pues un texto literario para ser adaptado, - en nuestro caso al lenguaje de la radio, no fue una labor simple.

Primero porque había que encontrar un texto que se prestara a servir de ejemplo de todos y cada uno de los elementos que se explican en los capítulos anteriores, de tal manera que el lector de este trabajo pueda apreciar de manera práctica cada uno de los puntos que se incluyen, tanto en el análisis literario, como - en el esquema radiofónico, y el apartado dedicado al guión, propia mente dicho.

Después era necesario seleccionar un texto que pudiera incluirse íntegro en este trabajo, por lo que un cuento resultaba lo ideal, mismo que se anexa a manera de apéndice en la parte final - de este trabajo.

La selección de un cuento nos delimita, de entrada, la - extensión que el radiodrama pueda tener, que en nuestro caso serán tres emisiones de media hora cada una, pues por su brevedad no es posible hacer un radiodrama seriado de 50 capítulos, por ejemplo, pues habría que extender de tal manera la historia, que el ritmo - se haría muy lento; o se tendrían que agregar tantas acciones que - no ocurren en el original, que resultaría una historia completamente diferente.

Acercar al público radioescucha a los grandes textos de

la literatura universal, debe ser otro de los objetivos de las - adaptaciones radiodramáticas, y dado que la radio es el medio de mayor atractivo, resulta ideal para esta tarea. Y que mejor si se comienza por difundir obras de autores nacionales.

Es por ello que optamos por trabajar "La mano del Comandante Aranda", original de Alfonso Reyes, señero autor mexicano, - de reconocido prestigio internacional, que, según algunos estudiosos de su obra, logra en este cuento escrito en 1949, uno de sus textos más terminados, dentro de su escasa narrativa de ficción, - género al que Reyes recurrió en pocas ocasiones, pues dedicó la mayor parte de su obra al ensayo y la disertación filosófica.

Muchos son los atractivos que ofrece al adaptador "La - mano del Comandante Aranda", entre los que destacan un mundo de -- fantasías que resulta idóneo para ser transmitido a través de la radio, pues como ya lo hemos señalado, de entre los medios de comunicación masiva, únicamente la radio posibilita la amplia recreación de la fantasía y la imaginación, a costos ínfimos.

Sería impensable hablar de una adaptapción para televi-- sión o cine, pues aún con todos sus avances técnicos, la sola presencia de una mano visible para los espectadores, eliminaría por - completo toda la imaginación que sólo la literatura o la radio permiten. Donde el público puede desbordar su imaginación para formarse , por ejemplo, su propia imagen del elemento actancial tan maravillosamente manejado por Alfonso Reyes.

Elemento que en esta adaptación hemos querido resaltar, sin que por ello se reduzca su 'libertad', y se limite la imaginación del radioescucha, con un leitmotiv musical que anuncia su presencia y subraya sus acciones.

Además de esto, "La mano del Comandante Aranda", cuenta con un elemento de gran atractivo para el público radiofónico: el suspenso, el interés creciente que se despierta en torno a las acciones de la mano, por esta misma razón y para resaltar más esta cualidad del texto, es que optamos por hacer de "La Mano del Comandante Aranda", una historia policiaca, donde la intriga y el interés crecen de manera considerable, y resultan de gran atractivo para el público.

Esto, además, dará pie a la recreación del ambiente interno que sostiene al radiodrama, pues gracias al gran peso de éste, es posible radiodramatizar esta historia que logra el equilibrio entre la acción externa, que por ser llamativa mantiene el interés del radioescucha, con un ambiente interno que avanza coherentemente.

A su vez, este equilibrio entre ambiente interno y externo posibilita una gran riqueza de imágenes literarias, que al pasar a formar parte del lenguaje radiofónico, permiten que el público 'vea' a los personajes y los escenarios donde se desarrolla la acción. Logrando así la 'iconicidad' o la formación de imágenes radiofónicas que por sus propias características la radio no posee, pero que el radiodrama, por su naturaleza, debe buscar.

Asimismo, los distintos tiempos y formas narrativas que Alfonso Reyes utiliza a lo largo de la historia, permiten el cambio de la estructura narrativa en dramática; la simultaneidad de escenas, el cambio de tiempos (retrospectiva y prospectiva), que son elementos vitales para lograr el ritmo atractivo y eficaz que un radiodrama requiere.

La adaptación que a continuación presentamos de "La mano del Comandante Aranda", está pensada para transmitirse en tres

programas de media hora, cada uno; es por eso que se incluyen tres cortes, que una vez realizada la edición, permiten separar el guión en tres partes iguales, sin perder el ritmo dramático y la secuencia de las escenas.

Sin embargo, también existe la posibilidad de transmitir el radiodrama en una sola emisión de noventa minutos, que es el tiempo que duran los especiales de RTC, en su horario nocturno.

Aunque, por su contenido temático, el radiodrama bien puede transmitirse en el horario de las 17 horas, que a su cargo tiene el Instituto Mexicano de la Radio (IMER); o también puede incluirse en la programación de emisoras culturales, pues la adaptación está pensada en las necesidades del público radiofónico en general, que por más selectivo que sea, siempre será heterogéneo, masivo y anónimo.



## A. Análisis Literario

### 1. Sinopsis

Luego de perder la mano derecha en una acción de guerra, el comandante Benjamín Aranda decide disecarla y -- guardarla en un estuche acolchado, como recuerdo y trofeo a su heroísmo.

Sólo unas pocas personas, las más allegadas a la familia, podían ver la caja que celosamente se guardaba en la caja de caudales de la residencia. Sin embargo, después de algún tiempo, la mano pasó de su estuche a la vitrina de la sala, -- donde extrañamente comenzaron a crecerle las uñas, por lo que cada semana, primero con repugnancia y luego con indiferencia, la manicurista de la familia accedió a darle también servicio.

Con el paso del tiempo, y a fuerza de verla todos -- los días, la mano se volvió un objeto común y corriente en la casa. El comandante la usaba como pisapapeles; los niños, para rascarse o jugar con ella.

Este ajetreo terminó por permitirle a la mano un movimiento propio. Inicialmente estiró los dedos, más tarde comenzó a moverse como si fuera una tarántula, luego a correr de manera un poco acangrejada y un día, sin saber cómo, la mano -- apareció volando por la sala.

Lo que sucedió después parece tan increíble, que aún los mismos Aranda dudaban que fuera cierto. La mano se convirtió en un ser autónomo, lo mismo barría y sacudía, preparaba -- suculentas comidas para todos, humillando con ello a la esposa del comandante, quien no gustaba mucho de las labores domésticas, o escondía pelotas, rompía vidrios o escondía los zapatos de la familia.

Al principio todos, aunque con sorpresa, aceptaron --

con complacencia los sucesos, pero al pasar los meses, las actividades de la mano terminaron por trastornar a la familia entera.

La mano por su parte, cada día se tomaba mayores atribuciones. Terminó por apropiarse del comedor para la práctica de sus ejercicios gimnásticos y a todo aquel que se atreviera a entrar, lo recibía a platazos; tanto así, que la servidumbre renunció a servir a los Aranda.

Con libertad plena, y sin que nadie se atreviera a llamarle la atención, la mano comenzó a salir de la casa, y a los pocos días ya regresaba con objetos robados, que el comandante tenía que devolver lleno de vergüenza y con explicaciones poco verosímiles.

Sobre la ciudad se desató una ola de robos, que fueron atribuidos a la extraña mano; aunque mucha gente afirmaba que tal mano no existía y culpaban de todo al comandante Aranda, de quien se decía tenía pacto con Satanás.

Mientras intelectuales y científicos discutían sobre las actividades de la extraña mano, nadie sabía a ciencia cierta cómo terminar con ella.

La mano, ajena a todo, y ante la sorpresa y horror del comandante, dio por ir a dormir entrelazada con la otra mano de su antiguo dueño, quien no tuvo más remedio que resignarse a esta nueva situación.

Un día, la mano llegó a la biblioteca de la casa y se engolfó en la lectura. Encontró en textos de Maupassant, el filósofo Gaos, Nerval, algunas historias en las cuales se hablaba de manos que habían cobrado vida y desarrollado una actividad similar a la que ella había llevado. Decepcionada al descubrirse como un mero tema de literatura, la mano optó por dejarse morir en su estuche acolchado.

Al darse cuenta de ello, el comandante Aranda, quien había pensado ya en renunciar a su cargo en el ejército, decide no hacerlo y de golpe recobra su altivez militar y sobresalta a la casa con un grito a voz en cuello:

"Atención, firmes. ¡Todos a sus puestos; ¡Clarín de órdenes, a tocar la Diana de victoria;

## 2. Argumento

La mano disecada del Comandante Aranda recobra la vida y causa una serie de problemas que desquician a la familia de su antiguo dueño. En plena autonomía, la mano va y viene dentro y fuera de la casa: lo mismo juega, que ayuda a las labores domésticas, o hace travesuras, entre ellas la de llevar a la casa algunos objetos robados.

Un día, al adueñarse de la biblioteca, encuentra algunos textos donde hablan de manos similares a ella, entonces, al descubrirse como un simple tema de literatura, se deja morir, con lo que las cosas vuelven a la normalidad.

## 3. Desarrollo

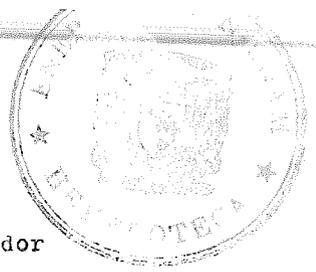
### a) Antecedentes

- El comandante Aranda había perdido la mano en una acción militar.

- El comandante Aranda, estaba casado hace algunos años y tenía dos hijos.

### b) Inicio de la acción

El comandante Aranda decide disecar la mano y guardarla en un estuche, dentro de la caja de caudales de su casa.



c) Puntos climáticos

- La mano recobra la vida
- La mano se educa del comedor
- La mano comienza a robar
- Se pone en duda la razón y buena salud -  
del comandante Aranda.
- La mano decide dormir agarrada a su antigua compañera, con lo que horroriza al comandante Aranda.

d) Clímax

La mano descubre la biblioteca y comienza a leer algunos textos que hablan de casos similares al suyo.

e) Personajes

- Principal: El comandante Benjamín Aranda
- Actancial: La Mano
- Incidentales: La esposa  
los niños

5. Ambientes

a) Externo (Físico)

La acción ocurre en la ciudad de México, en la casa del Comandante Benjamín Aranda, una amplia mansión de clase media alta. La época, aunque no se determina con exactitud puede ser la década de los 40's.

b) Interno (Psicológico)

Sorpesa, angustia creciente, hasta llegar a la desesperación. Hay, además, una gran desilusión del elemento actancial (la mano), que en esta historia, también está dotado de sentimientos.

## O. Tema

Enfrentarse a la verdadera identidad propia, luego de haberse creído único en el mundo, puede ser causa de la autodestrucción.

## B. Esquema radiofónico

### 1. Sinopsis

El sargento Miguel Osorio, inspector de la policía de la Ciudad de México, recibe una mañana la visita de una mujer que asegura haber sido atacada por una extraña mano, que trató de arrebatarle la bolsa. El sargento no da ninguna importancia al asunto, pero al relacionar este caso con una serie de robos que habían ocurrido misteriosamente en la capital decide iniciar una investigación.

Mientras tanto, en la casa del Comandante Aranda, un militar que había perdido su mano derecha en una acción de guerra, la estabilidad familiar se ve amenazada por algo que Graciela, su esposa, insiste en llamar 'ese objeto endemoniado', además de culpar a su marido por todos los problemas que viven

Las pesquisas del inspector Osorio pronto lo llevan a relacionar la ola de robos y la aparición de la 'mano siniegra' con el Comandante Aranda, a quien decide visitar en su domicilio.

Al llegar a casa del militar y luego de una larga conversación, no sin antes negarlo rotundamente, el comandante admite que la mano que anda por ahí causando pánico es suya, pero niega su culpabilidad, pues la mano de la que hablan tiene vida propia, y todas las acciones que realiza son por su iniciativa, y cuenta al policía cómo se inició todo.

le narra que luego de haber perdido la mano, decidió diseccionarla para conservarla en su hogar como un recuerdo, sin embargo, pronto vieron que la mano tenía un comportamiento extraño: primero comenzaron a crecerle las uñas, más tarde cambió de posición, hasta que un día, sin saber cómo, apareció volando por la sala.

Primero se conformó con andar dentro de la casa, ayudando en los quehaceres domésticos o gastando algunas bromas a la familia; luego se aburrió y comenzó a salir del hogar, inicialmente sólo a pasear, más tarde llegó alcoholizada y comenzó a regresar con objetos robados, que el comandante tenía que regresar a sus verdaderos dueños, pasando grandes vergüenzas.

Agobiado por el problema, el Comandante Aranda pide ayuda al inspector Osorio, para acabar de una vez por todas con la situación.

El sargento Osorio decide que lo mejor es consultar a una serie de profesionales de distintas ramas para entender qué es lo que sucede realmente.

Conocen así a dos investigadores universitarios, el doctor Ruiz y la maestra Vera, quien además colabora como crítica de libros en un periódico; al enterarse de lo ocurrido ella les explica que el caso del comandante Aranda ya se había tratado antes en algunas obras literarias y les muestra algunos textos que hablan de historias similares a la de la mano.

Mientras tanto, la mano estaba ya cansada de tanto ir y venir, por lo que decide recurrirse por un tiempo en la casa; primero opta por ocupar el comedor, al que transforma en su gimnasio personal; luego sorprende y atemoriza a todos al ir a entrelazarse cada noche con su antigua compañera, la mano izquierda del comandante Aranda, más tarde le da por encerrarse en la biblioteca, donde pasa horas engolosinada en la lectura

de las obras clásicas de la literatura universal.

Es ahí donde entra la idea de la maestra Vera, quien les propone poner al alcance de la mano, los textos que hablan de casos similares, para ver de qué manera reacciona y así poder armar un plan..

La mano encuentra 'casualmente' los textos y se apropia de ellos, y luego de leerlos, una mañana amanece muerta - sin explicación alguna en la vitrina en la que originalmente - había sido depositada.

Desconcertados todos por este nuevo suceso, encuentran una carta póstuma, escrita por el mismo puño y letra de la mano, donde les explica que antes de encontrar esos textos donde se tratan casos similares al suyo, ella había pensado - que era única en el mundo, original en todas y cada una de las cosas que hacía, por lo cual era válida cada una de sus acciones, pero al descubrir que no era sino una entre muchas, más - aún, su existencia no era más que un trillado tema de literatura, había decidido suicidarse.

Así, todo vuelve a la normalidad en la casa del Comandante Aranda, quien se arrepiente de su decisión de renunciar al ejército y festeja su triunfo sobre la llamada 'mano siniestra'.

## 2. Argumento

El inspector Osorio, de la policía capitalina, - inicia una investigación a través de la cual descubre la relación entre una serie de asaltos y la mano que el Comandante - Aranda perdió en una acción militar, misma que tiene vida propia, por lo que se ha convertido en un problema para el Comandante Aranda.

Un día, al adueñarse de la biblioteca, la mano encuentra algunos textos donde se habla de casos similares al suyo, - entonces, al descubrirse como un simple tema de literatura, decide suicidarse, con lo que las cosas vuelven a la normalidad.

### 3. Desarrollo

#### a) Antecedentes

El Comandante Benjamín Aranda perdió la mano en una acción militar, misma que misteriosamente recobra la vida - y comienza a actuar por su cuenta, primero en el interior de la casa y más tarde fuera, con lo que causa una serie de estragos en su entorno, lo que origina la investigación del inspector - Miguel Osorio.

#### b) Inicio de la acción

El inspector Osorio recibe a una mujer que fue atacada por la mano, y decide iniciar la investigación del caso.

#### c) Puntos Climáticos

- El inspector Osorio descubre la relación entre la mano y el Comandante Aranda.

- Aranda explica cómo es que la mano recobró la vida.

- Aranda le pide al inspector Osorio que elimine para siempre a la mano.

- Un crítico de libros dice que tiene la solución al problema de la mano

- La mano se apropia de los libros que Osorio lleva a casa del Comandante Aranda

#### d) Clímax

La mano muere misteriosamente

#### e) Final

Encuentran la carta póstuma donde la mano les

escribió, donde explica que decidió suicidarse luego de leer - los libros y descubrir que sólo era un tema trillado de la literatura.

f) Desenlace

El Comendante Aranda recobra su vitalidad

4) Reparto

- Comandante Benjamín Aranda: 45 años, voz de tenor. Nervioso casi todo el tiempo.
- Inspector Miguel Osorio: 30 años, voz de barítono; Seguro, tajante, sarcástico muchas veces.
- Graciela: Esposa del Comandante, 35 años, muy nerviosa y constantemente enojada. - voz de mezzosoprano
- Carlos García: 23 años; Asistente del inspector Osorio; trabajador y muy perspicaz, aunque también muy metiche. Gangoso al hablar.
- Ruperta: 25 años; sirvienta de los Aranda; mujer de ascendencia notoriamente campesina.
- Dr. Jean Dubarry; 50 años, parasicólogo y filósofo francés. Inteligente y astuto, pero muy distraído.
- Maestra Oliva Vera: 40 años, solterona; crítica de arte y comentarista de libros. Con acento español.
- Doña Lucrecia Monteros: 35 años, vecina de los Aranda. Voz atiplada

- Gabriela; 20 años, secretaria del inspector -  
Osorio. Metiche y coqueta
- Don Lupe: 65 años, incidental
- Personaje Actancial: La Meno del Comandante -  
Aranda, que aunque nunca  
tendrá diálogos, se hará  
presente con efectos de -  
sonido y tendrá una mási-  
ca característica para -  
sus intervenciones, es de  
cir un Leitmotiv.

#### 5. Ambientes

a) Interno

Se mantiene el literario

b) Externo

Se mantiene el literario

#### 6. Tema

Se mantiene el literario

La Mano del Comandante Aranda de Alfonso Reyes  
Adaptación Radiodramática de Hugo Hernández Martínez

- 1 MUSICA Sube, baja y desaparece
- 2 EFEECTO Ambiente de oficina de la policía, veces que se entremezclan.
- 3 Baja y se mantiene
- 4 Voz MEGAFONO A todas las patrullas que circulan por el sector cuatro,  
5 favor de presentarse en el número 60 de la calle de Pino;  
6 una ríñ callejera. Acudir inmediatamente...
- 7 EFEECTO Puerta que se cierra al fondo, pasos que corren
- 8 CARLOS (Agitado) Buenos días Gabrielita, ¿no ha llegado aún el  
9 inspector
- 10 GABRIELA Todavía no Carlitos, no se apure
- 11 CARLOS Ay Gabrielita, es que otra vez se me hizo tarde. Es que por  
12 estar oyendo La Legión de los Madrugadores, volví a perder  
13 el tranvía. Menos mal que no ha llegado el inspector, que  
14 si no se me armaba, ¡con el geniecito que se carga en los  
15 últimos días...!
- 16 GABRIELA Pues no es para menos Carlitos, con esa ola de asaltos que  
17 ha habido, y el inspector sig poder hacer nada...
- 18 CARLOS Pues sí Gabrielita, ¡Pero de todo se descuita conmigo!
- 19 GABRIELA No se queje Carlitos, no se queje. Ni modo, es usted su  
20 ayudante y es quien recibe los ramalazos. Además, ¿ a poco  
21 no está usted aprendiendo mucho con el inspector Osorio?
- 22 CARLOS No pues eso sí. De que es el mejor inspector de la policía  
23 del Distrito Federal, ni hablar... es el mejor. ¡Pero que  
24 geniecito, eh!
- 25 GABRIELA Ah que Carlitos tan delicado, ¡caray!... (De pronto) Mire  
26 que distraída, con tanto bla, bla, bla, se me había  
27 olvidado... (Bajando la voz) allí está una señora, aquella  
28 del vestido verde, que dice saber algo acerca de los robos  
29 en la colonia Roma, y ouiere hablar con el inspector  
30 Osorio...

62 CARLOS ni nada que perseguir, pues estamos muy desconcertados...

63 EFECTO Puerta que se abre y cierra estrepitosamente. Pasos que se acercan

64

65 CARLOS (Nervioso) Inspector, buenos días... estaba hablando con la señora que vino a...

66

67 MIGUEL Ya sé a lo que viene. La señorita Gabriela acaba de decirme. Buenos días señora, Miguel Osorio, para servirle. Usted dirá...

68

69

70 LUCRECIA Buenos días inspector, Lucrecia Monteros de Espinoza, a sus órdenes... Pues, la decía a su asistente, que no sé si debí haber venido, aún cuando mi marido me lo prohibió;

71

72 no sé si ustedes van a creerme... ni siquiera yo estoy segura que lo vengo a contarles sea cierto... estoy tan... tan confundida...

73

74

75

76 MIGUEL Cállese señora, cálmese.... ¿gusta usted un café?

77 LUCRECIA No gracias, tengo que irme inmediatamente. Sólo pase un momento y tengo aquí casi 20 minutos, si mi marido se entera que estuve aquí me mata...

78

79

80 MIGUEL (Sin prestarle mucha atención) Carlos, yo sí quiero un café, tráigamelo.

81

82 CARLOS Inmediatamente señor...

83 EFECTO Pasos que se alejan. Puerta que se abre y cierra

84 MIGUEL Y bien señora....

85 LUCRECIA (Indecisa) Pues... como le decía... lo que voy a contarle es tan... extraño... que...

86

87 MIGUEL (Un poco fastidiado) Señora Montero, aquí estamos acostumbrados a oír todo tipo de cosas, así que no se preocupe... dígame lo que tiene que decirme y ya...

88

89

90 LUCRECIA Mire... (Titubeante) yo vivo en la calle de Orizaba, en la colonia Roma y como se imaginará, desde que han ocurrido toda esa cantidad de asaltos por el rumbo, todos estamos muy preocupados... Yo nunca salgo de noche...

91

92

93

94 LUCRECIA ...Menos aún si no está mi marido. Sin embargo, ayer una  
95 de mis hijas se puso muy mala y tuve que salir a comprar  
96 una medicina que me encargó el médico. Era ya cerca de  
97. las nueve, y como mi marido había salido a un compromiso  
98 de negocios, tuve que ir yo sola... (Dudando) entonces...  
99 al llegar a la esquina de Tonalá y Alvaro Obregón, donde  
100 está un sitio de taxis...  
101 EFECTO Puerta que se abre  
102 CARLOS Perdone inspector, se terminó el café, ¿quiere que vaya a  
103 comprar uno, o le traigo un the ?  
104 MIGUEL (Molesto) Por favor teniente... Traiga lo que sea...  
105 CARLOS Sí inspector. Perdone  
106 EFECTO Puerta que se cierra. Sollozos de Lucrecia  
107 MIGUEL Tranquilícese señora... cálmese y cuénteme qué fue lo que  
108 pasó anoche en la esquina de Tonalá y Alvaro Obregón...  
109 ¿ la asaltaron?  
110 LUCRECIA (Llorando) Ay inspector, va usted a decir que estoy loca,  
111 pero le juro que es cierto...  
112 MIGUEL ¿Pero qué es cierto? ¿Vio usted al ladrón ?  
113 EFECTO Puerta que se abre, pasos que se acercan  
114 CARLOS Aquí está su the; no se vaya a quemar señor, porque...  
115 MIGUEL (Furioso, pero conteniéndose) Sí García; gracias...  
116 siéntese ahí y guarde silencio.  
117 CARLOS Sí señor.  
118 MIGUEL (Conteniéndose) Y bien señora...  
119 LUCRECIA Pues llegué al sitio y no había ningún taxi, por lo que  
120 tuve que esperarme ahí... entonces...  
121 MUSICA De suspenso. Sube paulatinamente y acompaña al diálogo  
122 LUCRECIA Entonces... sentí que alguien me jalaba la bolsa por atrás,  
123 me quedé paralizada por el miedo. Me volvieron a jalar la  
124 bolsa, pero esta vez tan fuerte que casi caigo al suelo...  
125 entonces me di media vuelta y...

120 MIGUEL (Ansioso) ¿Le vio usted la cara? ... ¿podría reconocerlo?

127 LUCRECIA Eso fue lo horrible, no se trata de un hombre; el ladrón

128 no tiene rostro... No es una persona... es... ¡UNA MANO!...

129 MUSICA Golpe musical

130 CARLOS (Con sorpresa y miedo) ¿una, una mano... sin cuerpo...?

131 MIGUEL (Enérgico) Teniente... ¡por favor!

132 LUCRECIA Sí... una mano sin cuerpo. Fue horrible, horrible. Ya sé

133 que parece imposible, pero es cierto. Se lo juro...

134 MIGUEL ¿Y qué hizo usted entonces?

135 LUCRECIA Solté la bolsa y regresé corriendo a mi casa. Estuve espe-

136 rando que regresara mi marido para contárselo todo. Pero

137 no me creyó (estalla en llanto)

138 MIGUEL Cállese... ahora mismo la llevarán a su casa...

139 LUCRECIA No gracias, yo puedo regresar sola. Si mi marido me ve

140 volver acompañada... me mata...

141 MIGUEL Sólo una cosa más señora, ¿cómo era su bolsa?

142 LUCRECIA ... (Recordando) Negra... de piel, no muy grande. Con un

143 broche dorado al frente y una L grabada en la tapa...

144 MIGUEL Eso es todo señora... ¿tenemos ya su dirección, verdad?

145 LUCRECIA Sí, la señorita de la entrada tomó mis datos...

146 MIGUEL En caso de necesitarla para algo más, la buscaremos.

147 Teniente, acompañe a la señora a la salida...

148 LUCRECIA No se moleste, gracias

149 EFECTO Pasos que se alejan y se detienen

150 LUCRECIA ¿inspector, no me cree usted verdad?

151 MIGUEL Señora, ¡estamos en 1-9-4-8!. ¿Quién va a creer semejante

152 historia?

153 LUCRECIA Le juro a usted por mis hijos que es cierto. Y si no hacen

154 algo para encontrar a esa mano monstruosa... algo muy malo

155 puede pasar...

156 EFECTO Pasos que se alejan. Puerta que se abre y cierra.

157 CARLOS ¿... qué cree usted inspector?

158 MIGUEL            ¡Pues qué voy a creer!, que esa mujer está loca y que quiere  
159.                    hacerse famosa a nuestras costillas, quiere que la entrevisten  
160.                    en los periódicos o en la radio. Pero que ni se haga  
161                    ilusiones... ¡una mano sñiestra! ¡cómo no!...

162 CARLOS            ¿ Y qué vamos a hacer entonces con lo de los asaltos en la  
163                    colonia roma?

164 MIGUEL            Pues aún no lo sé... aunque... (Tramando algo) prepárese  
165                    teniente, que hoy velaremos en la esquina de Tonalá y  
166                    Alvaro Obregón...

167 CARLOS            (Temeroso) ¿Nosotros?

168 MIGUEL            Por supuesto que nosotros... ¿ o qué, tiene miedo?

169 CARLOS            No... miedo no, sólo que... me habían invitado en la noche  
170                    a jugar a las cartas en casa de un amigo...

171 MIGUEL            (sarcástico) No se preocupe teniente, también acá tendrá,  
172                    aunque no sea de cartas, su manita... ja, ja, ja

173 MUSICA            Sube y se mantiene para marcar el cambio de escena. Baja y  
174                    desaparece con el...

175 EFECTO            Abrir y cerrar de cajones y puertas, ruido de alguien que  
176                    revuelve en un ropero.

177 GRACIELA            (Gritando furiosa) Benjamín... Benjamín  
178 EFECTO            pasos que se acercan, corriendo.

179 BENJAMIN            ¿ Sí mi amor?

180 GRACIELA            Benjamín... ¡esto ya es el colmo! mira... ¡mira!, primero  
181                    un trompo, luego ese saco, después esa billetera, y esto...

182 EFECTO            Objetos que caen al suelo

183 GRACIELA            ... y esto, y esto... Y ahora esta bolsa

184 BENJAMIN            Pero Graciela. Tú bien sabes que yo no tengo ninguna culpa  
185                    de lo que pasa

186 GRACIELA            (Furiosa) ¡ah, no!. ¿ y quien la tiene entonces, Ye?. Claro  
187                    que tienes la culpa. si no te hubieras empeñado en traer a  
188                    la casa a ese monstruo...

189 BENJAMIN            (En voz baja) Graciela no hables asíque puede oírte...

190 GRACIELA ¿Oírme?... ¿tú crees que esa cosa pueda oírme?

191 BENJAMIN Claro que sí, acuérdate...

192 GRACIELA Pues mejor aún, que me oiga y que se vaya...

193 BENJAMIN (Suplicante) Pero ¿ cómo quieres que se vaya. Adónde?

194 GRACIELA Con tal de que se vaya no me importa a dónde... Escúchame

195 bien Benjamín, o te deshaces de ese... monstruo, o les

196 niños y yo nos iremos a casa de mi madre. Te doy tres días

197 más... Tres días...

198 EFECTO Pasos que se alejan apresuradamente

199 BENJAMIN (Gritando) Ruperta, Ruperta, ven pronto...

200 EFECTO Pasos que se acercan corriendo

201 RUPERTA Sí señor, que si lí ofrece...

202 BENJAMIN (Más calmado) Ruperta, ¿ha visto usted donde está mi...?

203 RUPERTA Sí señor, 'ta nel jardín di atrás, cortando el pasto.

204 BENJAMIN Ruperta, traígame el hacha que tengo guardada en el armario,

205 el de junto a la escalera

206 RUPERTA (Alarmada) ¿ qué va uste' hacer señor?

207 BENJAMIN A terminar de una buena vez con esta pesadilla...

208 RUPERTA Pero señor.. si se trata de su...

209 BENJAMIN Usted haga lo que le digo... y asegúrese que los niños no

210 vayan al jardín de atrás...

211 RUPERTA (Resignada) Como usted mande patrón...

212 BENJAMIN (En off) Que Dios me perdone por lo que voy a hacer, pero

213 es lo mejor...

214 MUSICA Puente para indicar la continuidad de escenas

215 BENJAMIN (Gritando) Ruperta, Ruperta...

216 EFECTO Pasos que se acercan

217 RUPERTA Mande usted patrón...

218 BENJAMIN ¿Dónde dijo que estaba Ruperta, no la veo por ninguna parte...

219 RUPERTA Aquí estaba haci rato...

220 MUSICA Acordes para indicar la presencia de la mano (Leitmotiv)

221 RUPERTA Mire señor, allá tá... ditrás del naranjo.



- 222 BENJAMIN Dame el hacha... y retírate
- 223 RUPERTA Pero señor...
- 224 BENJAMIN Que te vayas, te digo...
- 225 RUPERTA (Resignada) Estéa bien señor...
- ~~226 MUSICA Acordes de la mano (Leitmotiv)~~
- 227 BENJAMIN (Nervioso) Ven... ven para acá.... no te voy a hacer nada...
- ~~228 MUSICA Acordes de la mano, se mantiene a fondo~~
- 229 BENJAMIN No, no, no hagas ese... (Riendo) estate quieta, estate... ya
- 230 (Carcajadas) no, no hagas eso... ya.... (Sollozando) No
- 231 puedo, no puedo hacerlo, no puedo...
- ~~232 MUSICA Acordes de la mano, suben a primer plano y se mezclan con~~
- 233 una Cortina musical para indicar el cambio de escenas, baja
- 234 al tiempo que entra el
- ~~235 EFECTO Ruido de parque público. Pájaros, niños jugando; algún~~
- 236 vendedor a lo lejos. Se escucha lejano el tránsito de la
- 237 calle. Todo se mantiene a fondo
- 238 VOCEADOR (Gritando) Ultimas noticias, lleve sus Ultimas Noticias...
- 239 Sigue la ola de asaltos en la Roma... La policía no tiene
- 240 ninguna pista del ladrón... lleve sus Ultimas Noticias...
- 241 CARLOS Oye muchacho, dame uno. ¿cuánto es?
- 242 VOCEADOR pesos, patrón
- ~~243 EFECTO Ruido de monedas, en la mano~~
- 244 VOCEADOR Gracias patrón... (Alejándose) LLévese sus Ultimas Noticias..
- 245 CARLOS (Leyendo en voz alta) Nuevo asalto en la Colonia Roma...
- 246 los vecinos exigen mayor vigilancia en la zona. La policía
- 247 sin rastro de los asaltantes.... (Nervioso) ¡Híjole! en
- 248 cuanto el Inspector Osorio lea esto, se va a poner como
- 249 León... mejor lo guardo y me apure, porque si no, voy a
- 250 llegar tarde al lugar de la cita...
- ~~251 EFECTO Dobla el periódico. Pasos que se alejan y se pierden para~~
- 252 dar lugar al tic-tac de un reloj para marcar el paso del
- 253 tiempo. Pasos que se acercan

254 CARLOS ¡Buenas noches inspector Osorio!

255 MIGUEL (Seco) Buenas noches, García. Pensé que no iba a venir...

256 CARLOS ¡Cómo cree usted, inspector! Nunca dejaría de cumplir una

257 orden...

258 MIGUEL Sí, lo sé, lo sé... ¿Listo?

259 CARLOS ¿... ya?... éste... liste inspector.

260 MIGUEL Pues vamos entonces; caminemos, son tan sólo cinco o seis

261 cuadras

262 EFECTO Pases de dos personas. Se mantienen a fondo

263 CARLOS (Dudando)¿Inspector... puedo hacerle una pregunta?

264 MIGUEL Hágala.

265 CARLOS Si no le creyó a la señora esa que fue en la mañana a la

266 jefatura, y le contó aquello de la mano, ¿por qué vamos

267 a vigilar el lugar donde pasó todo?

268 MIGUEL (Serenamente) Mire García, tiene usted que agudizar su sentidos...

269 lo que esa mujer pretendía era distraernos o simplemente

270 hacerse famosa de la noche a la mañana. O no hay que -

271 descartar que quizá ella tuviera lazos con los asaltantes.

272 Así que venimos a visitar esta calle, que es donde pasó -

273 todo para ver si alguien sospechoso llega por aquí... Sólo

274 por eso, no vaya usted a pensar otra cosa. Únicamente a un

275 tarado se le ocurriría pensar que eso de la mano siniestra

276 pudiera ser verdad... ¿no cree usted?

277 CARLOS (Con una risa nerviosa) Sí... así es...

278 EFECTO Cesan pases. Ambiente calle tranquila de noche.

279 MIGUEL Pues ya llegamos, ahí es el sitio de taxis... y si no me

280 equivoco, a media cuadra vive la mujer esa que fue a vernos;

281 Le explico lo que vamos a hacer: nos ocultaremos un rato

282 detrás de aquellos árboles y cuando alguien se acerque,

283 usted saldrá y fingirá estar distraído. Así veremos si el

284 sospechoso trata de asaltarlo... ¿de acuerdo?

285 CARLOS (Titubinado) Pues... no del todo. Mejor porque no . . .

280 CARLOS nos escondemos los dos y desde ahí vemos si alguien pasa...

287 MIGUEL (Desafiante) ¿tiene usted... miedo?

288 CARLOS ... ¡NO!, miedo no, pero...

289 MIGUEL (Cortante) n eso quedamos entonces. Manos a la obra...

290 EFECTO Pasos que se alejan. Sube murmullo de calle. Se mezcla con

291 tic-tac del reloj para marcar el paso del tiempo, que sube

292 a primer plano, después baja y desaparece. Nuevamente se

293 escucha el ambiente de calle.

294 CARLOS (En susurros) Oiga inspector... me parece que por aquí no

295 pasa nadie. Ya tenemos casi tres horas escondidos y ni un

296 alma...

297 MIGUEL (Resignado)... uf, tiene usted razón. Será mejor que lo

298 dejemos para otro día...

299 CARLOS (Con alivio) ¡Ay, qué bueno inspector!, Ya me había cansado

300 de estar hincado...

301 MIGUEL (Enérgico, pero sin alzar la voz) ... agáchese García...

302 CARLOS (Espantado) ¿qué pasa?

303 MIGUEL Mire allá... alguien viene...

304 MUSICA Golpe de suspenso

305 MIGUEL Anda García, salga...

306 CARLOS ¡mmahhh!

307 MIGUEL (Enérgico) Salga... ¿qué espera?

308 MUSICA Sube paulatinamente con el diálogo para subrayar el suspenso

309 DON LUPE (Cantando. Borracho, se acerca) Amorcito corazón, yo tengo...

310 EFECTO Pasos trastabillantes que se acercan junto con la voz.

311 DON LUPE Tentación de un... beso... que se prenda... (Luego de una

312 pausa) Oiga joven... joven...

313 CARLOS (Temblando) ¿Me... habla usted... a mí...?

314 DON LUPE ¿y qué otro joven hay por aquí?, ¿tiene usted mucho tiempo

315 sentado en ese lugar?

316 CARLOS (Temblando) Sí... un poco...

317 DON LUPE ¿y no ha visto pasar... algo... raro?



318 CARLOS (Más temeroso aún) ¿raro... como qué?

319 DON LUPE No se haga, no se haga. (Con confianza) Si usted tiene aquí

320 ya mucho rato, seguramente lo habrá visto, pues es a la hora

321 que casi siempre regresa a su casa...

322 CARLOS (Desconcertado y temeroso) ¿de qué está usted hablando)

323 DON LUPE ¡Pos de qué va a ser... de la mano... de esa mano que pasa

324 por aquí todas las noches volando...

325 MUSICA Golpe para subrayar el suspenso

326 CARLOS (Aterrado) ¡La mano... la mano voladora!

327 EFECTO Pasos que se acercan corriendo, con el siguiente diálogo

328 MIGUEL (Gritando a lo lejos) Deténgalo... deténgalo...

329 EFECTO Jaloneo entre varias personas

330 DON LUPE ¡Ora, ora, qué pasa!

331 MIGUEL Policía, no se mueva... Sosténgalo García

332 DON LUPE (Sorprendido) ¿qué les pasa, yo qué hice?

333 MIGUEL (Enérgico) Eso es lo que queremos que nos diga... ¿qué hace

334 usted a estas horas por aquí...?

335 DON LUPE Pos yo aquí vivo... en aquella casa

336 MIGUEL ¿y por qué se detuvo a hablar con este hombre?

337 DON LUPE Pos porque quería pedirle un cigarrito. Nada más...

338 MIGUEL ¿Sí cómo no? Sale usted del parque y se dirige exactamente

339 hasta donde estaba este señor. ¡Qué casualidad!... Dígame

340 dónde están sus cómplices. ¿Dónde se esconde la banda?

341 CARLOS (En voz baja, y casi aparte) Inspector... no oyó usted lo

342 que dijo este señor... ¡la mano!... ¡la mano voladora!

343 MIGUEL (Enojado) ¡Qué mano, ni que nada!... esas son historias de

344 viejas...

345 CARLOS (Ansioso) Pero inspector...

346 MIGUEL (Más enojado aún) Ya cállese García, no diga estupideses...

347 y usted hable; ¿dónde están los ladrones, donde está la

348 banda que tiene aterrada a toda la colonia?

349 DON LUPE Yo no sé nada de ladrones... Yo no sé. Vayan a ver al manco

350 CARLOS (Desconcertado) ¿al banco?; ¿cuál banco?

351 DON LUPE No, banco no... M-A-N-C-O; el que vive en esa esquina. Ya

352 verán que él es el culpable de todo...

353 MIGUEL ¿ De qué está usted hablando?

354 DON LUPE Del militar que vive ahí en esa casa... le digo que él y

355 esa mano voladora son los culpables de todos los robos...

356 CARLOS (Después de una pasusa. Aparte al inspector) Inspector...

357 yo creo que este hombre dice la verdad...

358 MIGUEL ¿ Qué verdad?

359 CARLOS Bueno... que él no tiene nada que ver con el asunto... Es

360 un borracho común y corriente y ya...

361 MIGUEL No sé teniente, no sé... (Resignado) Está bien, déjelo ir,

362 pero tómese sus datos...

363 CARLOS Sí señor... haber usted, dígame cuál es su nombre y su

364 rierección exacta, para que pueda irse

365 DON LUPE Guadalupe González. Vivo en Tonalá 307, interior C, si

366 quiere puede acompañarme para que vea...

367 CARLOS No no, ya váyase

368 EFECTO Pasos trastabillantes que se alejan con la voz

369 DON LUPE (Gritando) Y busquen al manco. El es el culpable de todo...

370 CARLOS (Luego de una pausa) ¿ qué cree usted inspector?

371 MIGUEL Que ese hombre además de borracha, está loco

372 CARLOS Pero inspector. Son ya dos veces en menos de 24 horas que

373 alguien habla de esa... mane... Nada perdemos con...

374 MIGUEL Sí, ya lo sé... (con fastidio) nada perdemos con probar...

375 (Resuelto) Bueno, está bien García. Iremos a ver al tipo ese;

376 pues aunque no me trago ese cuento de la mano voladora, quizá

377 sepa algo más de todo este asunto... y yo lo voy a descubrir.

378 Por lo pronto necesito que para mañana al mediodía me tenga

379 una relación con los nombres de todas las personas que viven

380 en estas dos cuadras... ah, (subrayando cada palabra) y de

381 de todo esto, ni una sólo palabra a nadie. ¿entendido?

382 CARLOS Entendido inspector...

383 MIGUEL (Cortante) Nos vemos mañana a primera hora en la jefatura...

384 buenas noches

385 CARLOS Buenas noches inspector... hasta mañana

386 EFECTO Pasos que se alejan apresuradamente

387 CARLOS (Sube la voz con cada frase) Inspector... inspector...

388 espéreme inspector

389 EFECTO Pasos que corren

390 MUSICA Sube para marcar el paso del tiempo. Paja y desaparece. Se

391 mezcla con...

392 EFECTO Ambiente de oficina de la policía. Voces al fondo que se

393 entremezclan. Pasos que se acercan casi corriendo

394 CARLOS (Agitado) Buenos días Gabrielita... ¿aún no ha llegado el

395 inspector?

396 GABRIELA Todavía no Carlitos... (Burlona) ¿Otra vez se le hizo tarde

397 por escuchar La Legión de los Madrugadores?

398 CARLOS ¡Qué va!... lo que pasó es que ayer me desvelé, por eso me

399 quedé dormido...

400 GABRIELA (Incrédula) ¡No me diga que se fue de parranda!

401 CARLOS Bueno fuera, pero no. Lo que pasa es que ayer tuvimos una

402 misión hasta muy tarde...

403 GABRIELA ¡Ah, sí! Que andan con esto de los asaltos verdad...? Bueno,

404 ¿y qué pasó?

405 CARLOS ¡Ay Gabrielita! si yo le contaré lo que nos pasó...

406 GABRIELA ¡Pues cuéntemelo!

407 CARLOS (Susurrando) No puedo. Tengo órdenes estrictas del inspector

408 de guardar silencio...

409 GABRIELA (Melosa) ¡Ay, va a ver Carlitos!, yo que siempre le estoy

410 ayudando, y usted que me oculta cosas. ¡Va a ver cuando se

411 le ofesca algo...

412 CARLOS Deveras no puedo Gabrielita...

413 GABRIELA (Más melosa aún) Está bien Carlitos... pero yo pensé que

414 eramos amigos y que nos teníamos confianza...

415 CARLOS (Dudando) Pues sí, pero... (Resignado) Bueno, se lo voy a  
416 contar, pero no se lo vaya a decir a nadie, ¡eh!

417 GABRIELA (Animada) Se lo prometo

418 CARLOS (Suspira) Pues mire... ¿se acuerda usted de la señora que  
419 vino ayer en la mañana a ver al inspector Osorio...?

420 GABRIELA ¿La que dijo que sabía algo de los asaltos en la Roma?

421 CARLOS ¡Esa mera... ¡... Bueno, ayer en la noche el inspector y yo...

422 EFECTO Sube a primer plano el efecto del ambiente de oficina, mien-  
423 tras se pierden las voces. Luego baja y se mantiene a fondo

424 GABRIELA ¿Entonces eso pasó?

425 CARLOS Como se lo digo...

426 GABRIELA (Curiosa) ¿Y el inspector Osorio, qué opina de todo esto?

427 CARLOS Pues él no cree nada de la mano voladora esa. (Susurrando)

428 Pero me pidió que hiciera yo una lista de todas las personas  
429 que viven cerca del lugar ese... Y por cierto no la ha  
430 terminado...

431 EFECTO Pasos que se alejan, junto con la voz

432 CARLOS Luego la veo Gabrielita... Y acuérdesse. Ni una palabra a  
433 nadie...

434 GABRIELA ¡Como cree, Carlitos... como cree...

435 EFECTO Marcar el teléfono

436 GABRIELA (Confidencial) ¡Bueno... Excélsior... me podría comunicar  
437 con el reportero que se encarga de la sección de policía...?  
438 Gracias... ¿Alfonso?... ¿como estás Alfonsito? Sí, Gaby...  
439 pues muy bien... Pues nada, que te tengo un notición...  
440 Exclusiva, sí... Pues no sé... quizá una invitación a tomar  
441 un helado en La Bella Italia y luego al cine... (Con entu-  
442 siasmo) Acaban de estrenar La Diosa Arrodillada, con María  
443 Félix y Arturo de Cordova... sí en el Chapultepec... mmm, no  
444 te vayas a quedar pobre por tres pesos. Bueno, ¿quieres o no  
445 la información?... Mira, parece que ahora sí el inspector  
446 Osorio encontró al ladrón de la colonia Roma... sí, en serio  
447 ... mira, pon atención...

448 MUSICA Sube a primer plano, para cubrir la voz, baja y desaparece

449 EFECTO Ambiente calle al mediodía. Auto que se detiene. Abrir y cerrar

450. de puertas. Pasos de dos personas, se mantienen de fondo

451 MIGUEL ¿esta es la casa del militar ese...?

452 CARLOS Sí inspector. Se trata del Comandante Benjamín Aranda. Vive

453 con su esposa y dos hijos pequeños. Además tienen una joven

454 que les ayuda en los quehaceres de la casa...

455 MIGUEL ¿ y de verdad es... manco?

456 CARLOS Sí inspector; perdió la mano derecha en una operación en la

457 sierra de Guerrero, hace como un año. Es un hombre muy

458 respetado por sus vecinos, aunque según comentan, tiene -

459 muchos problemas familiares y parece que se va a separar de

460 su esposa...

461 EFECTO Pasos que se detienen. Campanilla de la puerta.

462 MIGUEL ¿Eso es todo lo que investigó?

463 CARLOS Sí señor, eso es todo por ahora...

464 EFECTO Puerta que se abre

465 RUPERTA ¿que diseñan, señores?

466 MIGUEL Buenos días, somos de la policía judicial, podemos ver al

467 Comandante Benjamín Aranda...

468 RUPERTA (Impactada) Déjeme ver si quiere verlos...

469 EFECTO Puerta que se cierra. Pasos que se alejan y posteriormente se

470 acercan rápidamente...

471 RUPERTA (Alterada) Señor... señor

472 BENJAMIN (Sorprendido) ¿qué pasa Ruperta?

473 RUPERTA Alla güera tan dos señores que dicen que son de la policía...

474 MUSICA Golpe para subrayar. Sube paulatinamente con el diálogo...

475 BENJAMIN (Aterrado) ¿ la... qué?

476 RUPERTA (Igual) La policía señor, y lo buscan a usted...

477 BENJAMIN ¡No puede ser, no puede ser...!

478 MUSICA Sube para indicar el corte

479 CORTE CORTE

480. RUPERTA           ¿Qui lis digo señor?

481. BENJAMIN         Segura ue son de la policia?

482. RUPERTA           Pos ellos así mi dijeron...

483. BENJAMIN         ¿ y te dijeron que quieren?

484. RUPERTA           Hablar con usté... nomás...

485. BENJAMIN         (Después de una larga pausa) Está bien Ruperta, hágalos pasar

486. EFECTO           Pasos que se alejan, luego se acercan. Puerta que se abre...

487. RUPERTA           Pasen por acá los señoras...

488. EFECTO           Pasos de tres personas

489. CARLOS           (Susurrando)¿Ya vio inspector?

490. MIGUEL           (También en voz baja) ¿qué?

491. CARLOS           Allá al fondo, en esa ventana... todos esos guantes lavados

492. MIGUEL           (Enojado, pero conteniéndose)¿Y qué tiene de raro? los

493                     militares usan guantes todos los días...

494. CARLOS           Sí, pero el comandante Aranda sólo tiene una mano, y allí

495                     están colgados los guantes de par en par...

496. MIGUEL           (Cortante) Ya guarde silencio, García. No diga tonterías...

497. RUPERTA           (En segundo plano) Por acá señoras. 'horita viene el

498                     señor don Benjamín...

499. EFECTO           Pasos que se alejan

500. CARLOS           (Susurrando) Oiga inspector, ¿usted cree realmente que el

501                     comandante Aranda tenga algo que ver con los robos ? . Si

502                     parece que es un hombre muy honrado... ya se fijó en todos

503                     los diplomas y medallas que tiene en aquella pared...

504. MIGUEL           (Molesto) Sí García, ya los vi. Guarde silencio...

505. CARLOS           Oiga inspector... ¿ y si fuera cierto lo de la mano voladora?

506. MIGUEL           (Más molesto. Tajante) García... ¡por favor!

507. EFECTO           Pasos que se acercan

508. BENJAMIN         Señores, buenos días; Comandante Benjamín Aranda, a sus

509                     órdenes. ¿en qué puedo servirles?

510. MIGUEL           Buenos días comandante, soy Miguel Osorio, inspector del

511                     Departamento de la policía Judicial del Distrito. Y él es

512                     mi asistente, el teniente Carlos García...

513. CARLOS Mucho gusto

514 BENJAMIN Sigan sentados, por favor... (pausa) ¿y bien?

515 MIGUEL Comandante, venimos solicitando su ayuda para una investigación que estamos realizando respecto a los robos ocurridos

516 durante las últimas semanas en esta parte de la ciudad...

517 Supongo que estará usted enterado del asunto?

518

519 BENJAMIN (Titubeante) Pues sé lo que han publicado los periódicos...

520 nada más... y no sé cómo podría ayudarlo, inspector...

521 MIGUEL Pues diciéndonos si ha visto a alguien... o algo extraño por

522 este rumbo en los últimos días...

523 BENJAMIN No inspector... no he visto nada fuera de lo común... y como

524 supondrá, yo que soy militar estoy acostumbrado a estar

525 siempre atento...

526 CARLOS (En susurros) Dígale lo de la mano...

527 MIGUEL (Enérgico, pero conteniéndose) ¿García... ¡por favor!

528 BENJAMIN (Nervioso) ¿qué... mano?

529 MIGUEL (Con una sonrisa de disculpa) No haga caso comandante, lo

530 que sucede es que el teniente García es una persona muy

531 sugestionable... y le impresionó mucho la historia que fue

532 a contarnos una señora, quien afirma haber visto a una...

533 mano con vida propia, que anda volando por ahí. Y asegura

534 que precisamente esa mano es... la responsable de los robos...

535 ¿qué le parece?

536 BENJAMIN (Muy nervioso, pero tratando de reponerse) ¡Increíble!...

537 ¡verdaderamente increíble!... ¡No habrá usted dado crédito...?

538 MIGUEL ... por supuesto que no comandante... (Inquisitorio) De

539 cualquier modo, aunque existiera esa 'mano siniestra', como

540 se le ha llamado, delinquiendo por ahí, habría que buscar al

541 dueño de la misma, que a fin de cuentas sería el verdadero

542 responsable de los robos... ¿no cree usted?

543 BENJAMIN (Nervioso) Efectivamente.... pero, como ya usted dijo, eso

544 es verdaderamente imposible...

545. MIGUEL (Dudando)... ¿Sí, verdad?. En fin...

546 EFECTO Sillas que se mueven, Cuerpos que se levantan

547 MIGUEL no le quitamos más su tiempo. De cualquier modo, le dejó

548 aquí el número telefónico de la Jefatura de policía, por si

549 llegara usted a enterarse de algo...

550 BENJAMIN (Más calmado) Claro inspector, yo le comunicaré cualquier

551 cosa que sepa...

552 MIGUEL (De pronto) ¡Ah!, una última cosa comandante... mi asistente

553 tiene una curiosidad un poco... ¡impertinente!, llamémosle

554 así...

555 CARLOS (Asombrado) ¿yo inspector?

556 MIGUEL (Tajante) Sí, García. Usted. Cuando entramos a su casa, noté

557 en el patio del corredor que entre la ropa que colgaba de

558 los lazos, seguramente recién lavada, se encontraban muchos

559 PARES de guantes, siendo que usted, y perdone, tiene solamente

una mano...

560 MUSICA Golpe para subrayar el momento

561 BENJAMIN (Muy nervioso) Pues... pues, no lo sé. Cosas de la servidumbre

562 que aún lava el par completo... No lo sé...

563 MIGUEL (Poco convencido) Sí, eso deber ser seguramente. Bueno

564 comandante, ahora sí nos retiramos... no no se moleste...

565 gracias. Conocemos la salida... Buenos días...

566 CARLOS Buenos días, con su permiso

567 EFECTO Pasos que se alejan, puerta que se abre y cierra. Ruido

568 ambiental de calle, se mantiene a fondo

569 CARLOS ¿qué piensa usted de todo esto inspector?

570 MIGUEL Que el comandante Aranda sabe mucho más de lo que nos ha dicho

571 ... y tenemos que descubrir qué es...

572 CARLOS ¿y cómo, inspector?

573 MIGUEL Aún no lo sé... (seguro) Pero por lo pronto, visitaremos a

574 otros de los vecinos. Y por la noche regresaremos a hablar

575 con el Comandante Aranda, quizá para entonces ya habrá...

576 recordado, algunas otras cosas...

577. EFECTO Pasos que se alejan, sube ambiente de calle, se mezcla con...

578 MUSICA Sube para marcar cambio de escena. Baja y desaparece

579 BENJAMIN (Desesperado) ¿... qué voy a hacer, qué voy a hacer?. Ese

580 hombre sospecha algo... (Comienza a tejer, luego sufre un

581 acceso de tos) Ruperta... (Gritando) Ruperta... Ruperta...

582 EFECTO Pasos que se acercan rápidamente

583 RUPERTA Sí señor?... ¿qué li pasa señor?... ¿qué li pasa?...

584 (Gritando) Señora... señora..., venga rápido... ¡el señor sí'a

585 puesto mal... Señora...

586 Efecto Pasos que se acercan rápidamente

587 GRACIELA ¿ qué pasa... Benjamín... que te sucede?... Pronto Ruperta

588 un vaso con agua...

589 RUPERTA Sí señora...

590 EFECTO Pasos que se alejan corriendo...

591 GRACIELA (Espantada) Cálmate Benjamín... cálmate...

592 EFECTO Pasos que se acercan corriendo

593 RUPERTA Aquí 'tá l'agua, señora...

594 GRACIELA Toma Benjamín, bebe una poca... despacio... despacio...

595 EFECTO Disminuye poco a poco la tos

596 BENJAMIN Gracias... gracias, ya pasó... ya...

597 GRACIELA ¿pero qué pasó Benjamín?

598 BENJAMIN (Alterado) La policía Graciela... la policía estuvo aquí

599 Graciela... ya lo saben, ya lo saben todo...

600 GRACIELA Te lo dije Benjamín... Tarde o temprano se iban a enterar...

601 y ahora será peor... ¡te lo advertí!

602 BENJAMIN ¿qué vamos a hacer?

603 GRACIELA No lo sé... no lo sé... (Pausa) ¿qué te dijeron?

604 BENJAMIN (Atropelladamente) ¡no a verme un inspector... y habló de

605 los robos; mencionó algo extraño que estaba sucediendo... y

606 me preguntó por qué seguían lavando los dos guantes, si yo

607 esaba solamente uno... ¿Te das cuenta?, No tardarán en

608 descubrirlo todo... ¿qué vamos a hacer?

609 GRACIELA (Tajante) Lo mejor que puedes hacer es contárselo todo  
 610. ahora mismo a ese policía. Así sabrá que tú no tienes la  
 611 culpa de nada y podrá ayudarte...  
 612 BENJAMIN ¿y si no me cree?  
 613 GRACIELA (Inistente) Tienes que hacerlo Benjamín... Por los niños...  
 614 por mí...  
 615 BENJAMIN (Desesperado) No sé... ella también es como si fuera uno de  
 616 mis hijos...  
 617 GRACIELA (Disgustada) no digas eso... ese... monstruo, no podría ser  
 618 nunca tu hijo... es una maldición del infierno... Tienes que  
 619 acabar con ella...  
 620 BENJAMIN ¡No puedo!... esta mañana traté de hacerlo y no pude... no pude  
 621 GRACIELA (Resignada, luego de una pausa) Tú sabes lo que haces Benjamín,  
 622 pero no olvides lo que te dije ayer: si no haces algo por  
 623 deshacerte de ella, entonces nos iremos nosotros... (Amenaza)  
 624 Y tú sabes que no estoy hablando sólo por hablar?  
 625 EFECTO Pasos que se alejan  
 626 BENJAMIN (Desconcertado)... pero... Graciela...  
 627 EFECTO Se detienen los pasos  
 628 GRACIELA (Suplicante) Benjamín... hazlo antes de que ocurra algo de lo  
 629 que tengas que arrepentirte después...  
 630 EFECTO Pasos que se alejan, se mezclan con  
 631 MUSICA Para marcar el cambio de escena  
 632 VOCEADOR ¡Ultimas Noticias, Ultimas Noticias!... Lleve sus Ultimas  
 633 Noticias... ¡La policía descubre una Mano Siniestra. Ella es  
 634 la culpable de los atracos en la Roma... Pánico en la ciudad  
 635 por la Mano Siniestra... Lleve sus Ultimas Noticias...  
 636 MUSICA Para marcar cambio de escena. Se mezcla con...  
 637 EFECTO Ambiente de oficina de la policía. Baja y se mantiene a fondo  
 638 EFECTO Golpe con la mano sobre una mesa  
 639 MIGUEL (Gritando, disgustado) Le dije que no comentara con nadie  
 640 este asunto y menos eso de la mano siniestra...

641. CARLOS (Espantado) Yo no...

642 MIGUEL No lo niegue. Sólo usted y yo lo sabíamos...

643 CARLOS Inspector, yo le juro...

644 MIGUEL Mejor ya cállese... (Respira profundo. Se calma y advierte)

645 Mire García, si se tratara de otra persona, en este mismo

646 momento pedía su baja de la corporación... pero por tratarse

647 de usted, y sobre todo por ser la primera indisciplina grave

648 que comete, la voy a pasar por alto... Pero mucha cuidado con

649 cometer otra, porque entonces sí se va de aquí inmediatamente

650 CARLOS (Sumiso) Sí, señor...

651 MIGUEL (Cambiando de tono) Dígame, ¿investigó lo que le pedí?...

652 CARLOS (Rápidamente) Sí señor. Aquí lo traigo... (lee) El nombre

653 completo del comandante es Benjamín Aranda Montes de Oca;

654 nació en el estado de Puebla el 25 de agosto de 1903. Ingresó

655 al colegio militar en 1918, donde se graduó como teniente en

656 1921, obteniendo calificaciones sobresalientes. Participó

657 brillantemente en la defensa del gobierno, durante los

658 disturbios de los Cristeros. Luego pasó a formar parte de la

659 guardia del presidente Avila Camacho.

660 Perdió la mano derecha durante una operación en la sierra

661 de Oaxaca, en 1945, y desde entonces trabaja como maestro

662 en el Colegio Militar. Se casó en 1933 con la señora

663 Graciela Acosta, con quien tiene dos hijos: Roberto, de 10

664 años y Elena, de siete... Eso es todo

665 MIGUEL (Inconforme) Pues realmente no nos ayuda en nada...

666 EFECTO (Tocan a la puerta

667 MIGUEL Adelante

668 EFECTO Puerta que se abre

669 MIGUEL ¿Sí Gabriela, qué pasa?

670 GABRIELA Inspector, tiene una llamada telefónica, es el comandante

671 Benjamín Aranda, dice que se trata de algo muy urgente...

672 MIGUEL Pásemela Gabriela...



705 BENJAMIN Lo tiene usted enfrente... el ladrón de la colonia Roma...  
706 soy yo...

707 MUSICA Golpe para subrayar el momento

708 MIGUEL (Asombrado) ¡Qué dice!... ¿usted, usted... es el ladrón?  
709 BENJAMIN (Nervioso) Buenos, yo... pero no precisamente yo... Sino una  
710 parte de mí... Dije que le explique...  
711 MIGUEL (Incrédulo) pues se lo agradecería, porque si no, en este  
712 mismo instante va a tener que acompañarme a la comandancia  
713 para aclarar todo...  
714 BENJAMIN Permítame llamar antes a mi esposa, ella mejor que nadie  
715 sabe cómo está todo... (Gritando) Ruperta... Ruperta...  
716 EFECTO Pasos que se acercan. Tasas de café

717 RUPERTA Sí señor...?... Aquí 'tá il café...  
718 BENJAMIN Gracias Ruperta, póngalos sobre la mesa y llámele por favor  
719 a la señora...  
720 GRACIELA No hace falta... ya estoy aquí...  
721 EFECTO Pasos que se acercan. Ruido de tasas de café

722 BENJAMIN Mira Graciela, ellos son los inspectores de la policía de  
723 los que te hablé... Señores, mi esposa...  
725 MIGUEL Miguel Osorio, a sus órdenes. Y él es mi asistente...  
726 CARLOS (Interrumpiéndolo) Carlos García, para servirle...  
727 GRACIELA Mucho gusto. Sigán sentados, por favor...  
728 MIGUEL ¿... y bien, comandante?  
729 BENJAMIN (Nervioso) le decía... el ladrón... bueno... una parte de mí  
730 ... bueno, una parte de mí es el ladrón... o mejor dicho,  
731 la ladrona.  
732 MIGUEL (Confundido) ¡Cómo una parte! Si usted es el ladrón... usted  
733 es el ladrón y ya...  
734 BENJAMIN (Rápidamente) No inspector, escúcheme. Quizá lo que voy a  
735 contarle le parezca imposible. Pero es la pura verdad. Y mi  
736 esposa aquí presente puede testificarlo...  
737 EFECTO Ruido de tasas de café

- 738 BENJAMIN (Como para sí) Todo comenzó hace poco más de dos años,  
739 , estando yo en una batalla en la sierra de Oaxaca, donde en  
740 un enfrentamiento con un grupo de revoltosos resulté herido  
741 de gravedad en mi mano derecha... Dadas las circunstancias  
742 pasaron cinco días antes que pudiera recibir atención médica  
743 en forma, por lo que cuando el citujano me vio, ya era  
744 demasiado tarde... y tuvieron que amputarme la mano...  
745 GRACIELA Porque no quisiste hacerme caso y visitar a otros médicos...  
746 BENJAMIN Por lo que haya sido, esa no es la cuestión ahora... Lo más  
747 común en ese caso, hubiera sido enterrar la mano y ya. Sin  
748 embargo, uno de los generales sugirió que sería conveniente  
749 diseccionar la mano y mantenerla cerca, como un recuerdo...  
750 Al principio la idea me pareció descabellada, pero  
751 terminaron por convencerme... y ahí comenzó la desgracia  
752 GRACIELA Una desgracia que está a punto de volvernos locos...  
753 CARLOS ¿pero qué desgracia?  
754 MIGUEL Teniente, deje que continúen... por favor.  
755 BENJAMIN Al principio, colocamos la mano en un estuche acolchado  
756 dentro de la caja de caudales, y sólo permitíamos que la  
757 vieran algunos amigos muy allegados. Todos alababan mi  
758 valentía, por lo que mi esposa propuso que trasladáramos  
759 la mano a la vitrina de trofeos de la sala  
760 GRACIELA (Justificándose) Sí, pero yo lo hice sólo por halagarte...  
761 BENJAMIN (Un tanto fastidiado) Graciela, no se trata ahora de eso...  
762 Les decía: fue entonces cuando nos percatamos que algo  
763 extraño estaba pasando. La mano no era normal, y una mañana  
764 descubrimos que le habían crecido las uñas  
765 CARLOS (Asustado) ¿Las uñas?  
766 MIGUEL (Fastidiado) Pero eso no tiene nada de extraño; las uñas y  
767 el pelo le siguen creciendo a los muertos varias semanas  
768 después de haber sido sepultados...  
769 CARLOS ¡De verdad...!

770 BENJAMIN Así es teniente, pero eso lo sabemos nosotros ahora. En ese  
771 momento nos tomó por sorpresa... con miles de explicaciones  
772 convencimos a la manicurista de mi mujer para que también  
773 diera servicio a la mano. Quizá fue el contacto con esa  
774 joven lo que ocasionó todo...

775 GRACIELA (Tajante) No Benjamín, lo que sucedió es que tú comenzaste a  
776 usar la mano como pisapapeles, y luego, con tal de tener  
777 contentos a los niños, se las prestabas para que jugarán con  
778 ella a... no sé que tantas cosas. Eso fue lo que pasó

779 BENJAMIN (Enojado) No Graciela, acuérdate que...

780 MIGUEL (Interrumpe molesto) ¿Lo que yo no entiendo es qué tiene que  
781 ver tanto ir y venir de esa... mano, con los robos...?

782 BENJAMIN Eso es lo que es lo que estamos tratando de explicarle. La  
783 mano es la que ha cometido todas esas fechorías...

784 MIGUEL ¡Cómo!

785 BENJAMIN Sí inspector, mire... permítame contarle todo para que pueda  
786 entender...

787 MIGUEL ¡Es que esto es imposible!

788 BENJAMIN Así nos lo pareció también a nosotros, pero le juro que  
789 es la pura verdad... (Pausa) Creame, inspector...

790 MIGUEL (Después de una larga pausa) (Resignada) Prosiga...

791 BENJAMIN Lo verdaderamente trágico ocurrió hace como seis meses, la  
792 mañana del 28 de diciembre del año pasado, lo recuerdo  
793 perfectamente. Ese día me desperté como de costumbre a las  
794 5 de la mañana, para irme al colegio Militar, donde imparto  
795 clases... Acababa de salir de bañarme cuando los gritos de  
796 la muchacha que ayuda en la casa, de Ruperta, despertaron a  
797 toda la familia...

798 MUSICA Que indica retroceso en el tiempo

799 RUPERTA (Gritando desesperada) Señor... señora... vengan... auxilio...

800 EFECTO Pasos que se acercan corriendo

801 GRACIELA (Desconcertada) ¿ qué pasa Ruperta?

802 RUPERTA (Aterrada) ¡Mire señora, allá, la mano del señor... se'tá...  
803 se'tá moviendo...  
804 GRACIELA (Sorprendida) ¿qué dices Ruperta?  
805 RUPERTA Mírela, mírela, señora... como menea los dedos...  
806 GRACIELA (Espantada) ¿qué pasa Benjamín... que está pasando?  
807 BENJAMIN (También espantado) No lo sé, no lo sé... Pero no te alarmes,  
808 esto debe tener una explicación... Vete a la recámara y no  
809 salgas de ahí por ningún motivo... Ahora mismo llamo al  
810 doctor González, para que nos diga qué está pasando... Usted  
811 Ruperta, vaya al cuarto de los niños y no deje que salgan...  
812 RUPERTA Sí señor...  
813 EFECTO Pasos que se alejan. Ruido de marcar el teléfono...  
814 BENJAMIN (Pausa) ¿Bueno?... ¿Casa del doctor González?... Ah, es usted  
815 doctor. Habla Benjamín Aranda...  
816 MUSICA Acordes que identifican a la mano...  
817 BENJAMIN doctor, perdone que lo moleste a esta hora, pero ha pasado  
818 algo verdaderamente aterrador. No, nadie... lo que ocurre es  
819 que mi mano... no, la otra, la que está disecada... sí doctor  
820 ... ha recobrado la vida...  
821 MUSICA Suben los acordes de la mano, y se mezclan con la música que  
822 indica el cambio de tiempo.  
823 MIGUEL ¿y qué fue lo que el médico les dijo?  
824 BENJAMIN Primero no sabía que decir, luego consultó con un experto  
825 amigo suyo, y nos explicó que se trataba de un caso extraño  
826 de revitalización celular o algo así... Algo muy difícil de  
827 entender. Nos dijo que quizá tuviera algo que ver con los  
828 rayos solares, o con el estrecho contacto que la materia  
829 inerte tuvo con los seres vivos... Aunque tampoco descartó  
830 que estuviera relacionada con los efectos atómicos... en este  
831 tiempo se ven tantas cosas raras en el mundo...  
832 GRACIELA (Interrumpe) Pues la verdad es que yo nunca me creí eso de  
833 los efectos atómicos, estamos tan lejos de Japon, que fue  
834 donde pasó eso de la bomba. Insisto en que fue brujería...

835 BENJAMIN (balesto) ¡Graciela, por favor!

836 GRACIELA (Disgustada) Sí, por favor... Si no es brujería, cómo te

837. explicas que la mano haya comenzado a caminar, más tarde a

838 volar y a actuar como si fuera... como si fuera una persona...

839 MIGUEL (Luego de una pausa larga)... ¿pero por qué no hicieron algo,

840 por qué no acudieron a la policía?

841 BENJAMIN ¿y que íbamos a denunciar?. Nadie iba a creernos... Además,

842 no se olvide inspector que se trata de mi mano, una parte de

843 mí mismo... Y en aquel momento aún no había cometido ningún

844 delito

845 GRACIELA (Irónica) No, al principio se comportó como un hijo...

846 BENJAMIN Pues sí, aunque lo digas en ese tono... Mire usted inspector,

847 las primeras semanas, aunque con un cierto temor, tuvimos

848 que acostumbrarnos a ella. La veíamos en la sala, en el patio

849 jugando a la pelota con los niños, que tomaron todo como si

850 fuera un juego. Algunas veces también me ayudó a cortar el

851 pasto... hasta a ti Graciela, hasta a ti te ayudó algunas

852 veces... ¿no nos levantamos algunas veces y ya estaba el

853 desayuno servido?

854 GRACIELA (Enojada) Pues sí, pero también nos despertamos muchas

855 ocasiones y encontramos los zapatos de uno en la cama de

856 los otros. Y olvidas cuando se subió a la zotea y desde ahí

857 aventaba piedras a todos los que pasaban, y luego les hacía

858 alguna seña obscena... ¡Ya desde entonces mostraba el cobre!.

859 Pero el colmo fue el día que la encontramos tirada a la

860 entrada de la casa... ¡¡borracha!!

861 CARLOS ¿borracha?

862 GRACIELA ¡Sí, borracha!... y eso fue sólo el principio. Porque

863 algunas semanas después cometió el primero de sus... robos.

864 Fue una noche, la muy cínica llegó con un llavero, al día

865 siguiente con un reloj, después con una cartera, una bolsa...

866 ahí tenemos todo guardado; ni siquiera sabemos quines son

867 sus dueños para poder regresarlo...

868. BENJAMIN ¿Qué piensa usted de todo esto inspector?

869 MIGUEL (Luego de una pausa) Creo que ustedes me están mintiendo

870 MUSICA Sube paulatinamente con el diálogo

871 BENJAMIN ¿Qué dice usted, inspector?

872 MIGUEL Eso, que me están mintiendo; que todo este cuento de la

873 mano es una vil mentira y que ustedes son los verdaderos

874 culpables de todo, y que al sentirse acorralados inventaron

875 todo para salir bien librados... (Amenazante) pero conmigo

876 eso no va a funcionar. Los voy a llevar detenidos a la

877 comandancia. Haber si allá pueden repetir tantas falsedades.

878 MUSICA Golpe para subrayar la escena

879 BENJAMIN (Calmado) Inspector... está usted en su derecho de no creer

880 lo que le estamos diciendo. Es más, yo en su lugar no lo

881 creería... Pero tenemos la prueba de que lo que le hemos

882 dicho es cierto... ¿Quiere usted ver a la mano?

883 MUSICA Golpe para subrayar el momento

884 MIGUEL (Temeroso) ¿ a... la mano?

885 BENJAMIN Sí inspector, a la mano... Así comprobará con sus propios

886 ojos que no le estamos mintiendo... (Gritando) Ruperta...

887 EFECTO Pasos que se acercan

888 RUPERTA Si, señor...

889 BENJAMIN Ruperta... ¿ dónde está la mano?

890 RUPERTA (Dudando) ¿ cuál mano?

891 BENJAMIN Estos señores ya saben todo, Ruperta, dígame dónde está...

892 RUPERTA En el jardín vi atrás... haciendo sus ejercicios...

893 CARLOS ¿Ejercicios?

894 BENJAMIN Sí, desde hace un par de semanas, todas las noches sale al

895 jardín y hace una poca de gimnasia; luego se va a la calle

896 y regresa poco después de la medianoche... Siempre con

897 algún objeto... robado. ¿Vamos a verla?

898 CARLOS (Con miedo) Yo mejor los espero aquí... con la señorita

899 Ruperta...

900 MIGUEL (Ocultando su miedo) Teniente... vamos a ver esa mano...

901 BENJAMIN Pasen por aquí... por favor...

902 EFECTO Pasos que se alejan; se mezcla con...

903 MUSICA Para marcar el suspenso... sube paulatinamente

904 GRACIELA Pueden verla a través de la ventana, sin abrirla. Así no se dará cuenta

905

906 MUSICA Acordes de la mano para subrayar su presencia

907 MIGUEL (Luego de una pausa. Asebrado) Esto es increíble...

908 CARLOS (Asustado) Ay mamacita, ay...

909 GRACIELA Ya ve inspector, como no le estábamos mintiendo...(Comienza a llorar y su actitud es cada vez más desesperada) Por eso es que Benjamín se decidió a llamarlo y contarle toda la verdad... Estamos desesperados y no sabemos si algo peor pueda ocurrir después de los robos...

910

911

912

913

914 BENJAMIN (Tratando de calmarla) Graciela... te va a oír

915 GRACIELA (Angustiada) ayúdanos inspector... ¡ayúdenos!... Acabe con esa mano diabólica... ¡mátela!... ¡mátela!...

916

917 MUSICA Golpe para subrayar el momento

918 CORTE CORTE

919 EFECTO Sonido ambiental de la oficina de policía. Baja a fondo...

920 CARLOS Pues todavía no lo puedo creer inspector... ¡ver a esa mano haciendo ejercicios!... me parece que es... imposible... ¡¡

921

922 MIGUEL También a mí me lo parece

923 CARLOS ¿y qué vamos a hacer ahora?

924 MIGUEL Aún lo sé García. Pero por lo pronto vamos a visitar a ciertas personas... a especialistas en casos extraños, como éste.

925

926 Para ver si ellos pueden ayudarnos a entender lo que está pasando

927

928 CARLOS ¿pero a quién vamos a ver?

929 MIGUEL Ayer que salimos de casa del Comandante, llamé por teléfono a un viejo conocido. Se trata del doctor Jean Dubarry, un francés experto en cuestiones parapsicológicas.

930

931

932. MIGUEL Ya le expliqué de qué se trataba y quedé de verlo hoy en  
933 su casa, para ver si se le ocurre algo que pueda ayudarnos  
934 a resolver este caso... Vamos, García...

935 MUSICA Para indicar cambio de escena; baja y desaparece

936 JEAN Pase, pase inspector. Lo estaba esperando...

937 MIGUEL Muchas gracias doctor. Mire, él es mi asistente. El teniente  
938 Carlos García...

939 CARLOS Buenos días...

940 JEAN Adelante muchacho, pásale... Siéntense, por favor....

941 EFECTO Puerta que se cierra. Sillas que se mueven

942 JEAN ¿ gustan algo de tomar... una copa de vino, quizá?

943 MIGUEL Gracias doctor, pero no queremos quitarle su tiempo. Sabemos  
944 que es usted un hombre muy ocupado, y ya con venirlo a  
945 molestar con este nuevo asunto...

946 JEAN Si no es ninguna molestia, este asunto de la mano me ha  
947 interesado verdaderamente. Después de todo lo que me contó  
948 por teléfono anoche, no pude pegar los ojos. Así que me puse  
949 a leer algunos textos y a pensar detenidamente en el  
950 problema éste y me he encontrado con cosas verdaderamente...  
951 ¡s-o-r-p-r-e-n-d-e-n-t-e-s!

952 MIGUEL ¿ como cuáles doctor?

953 JEAN Pues... bueno, primero me puse a reflexionar un poco acerca  
954 del... papel que la mano ha tenido en el desarrollo de la  
955 humanidad y es, ¡bueno!, pero para qué le cuento a usted,  
956 si es un hombre tan culto...

957 CARLOS (Entusiasmado) Cuéntenos, ¿verdad señor, que nos cuente?

958 MIGUEL (Un poco molesto) Sí doctor, nos gustaría mucho escuchar sus  
959 conclusiones...

960 JEAN (Complacido)... Bueno, pero antes déjeme encontrar mis  
961 anteojos... yo los había puesto por aquí...

962 CARLOS ¿ no son esos que están sobre el escritorio?

963 JEAN ¡oh, merci!, esos son, esos meros son...

964 JEAN ... Bueno... haber, ¿cómo estaba esto?

965 EFECTO Ruido de hojas de papel, que se mueven...

966 JEAN ; Ah sí, así estaba... Bueno, según los registros más antiguos en la historia de la cultura occidental, la mano ha tenido un papel importantísimo en el desarrollo de la humanidad y eso a todos nos consta, pues las posibilidades que nos ofrece han colocado al hombre por encima de los demás seres vivos del planeta... ¿sabían ustedes, por ejemplo, que como instrumento de trabajo la mano tiene las mismas posibilidades que una pinzas, o unas tenazas; cumple funciones de bisagras, de ganchos o de agujas de contacto? Además, al mismo tiempo nos sirve para acariciar o para golpear y amenazar. La mano puede ser tan tierna como el pétalo de una rosa, o tan dura y fiera como un martillo...

978 CARLOS (Sorprendido) Pues nunca se me habría ocurrido...;

979 JEAN (Satisfecho) Es por eso que el hombre, que siempre ha sido agradecido, ha hecho a la mano el centro de sus muchas obras de arte, rindiendo así un pequeño homenaje a quien tanto le ha servido...

983 CARLOS ¿ como cuáles, doctor?

984 MIGUEL (Molesto) ; Teniente, por favor;

985 JEAN (Complaciente) Déjelo inspector, está bien que el muchacho quiera aprender... Pues mire jovencito, los ejemplos son infinitos... desde la mitología griega, recuerdo ahora la importancia que se da a la mano en la construcción de las Murallas de Troya... o también me acuerdo de algunas pinturas de Rembrandt: como la Resurrección de Lázaro, donde la luz que irradia una mano es la fuerza que reanima al amigo de Cristo; o El Enterramiento, una obra del Greco, o también en El Caballero de la mano al pecho, los ejemplos son muchos... Y ahora que lo menciona doctor, también yo recuerdo algunas obras de muralistas y pintores mexicanos...

996 CARLOS ¿ Deveras inspector?

997 MIGUEL Claro, García; recuerdo ahora las manos entregando el Fuego,

998 de José Clemente Orozco, o la mano que empuja el Globo

999 Cósmico, pintado por Diego Rivera en el palacio de las Bellas

1000 Artes...

1001 JEAN (Complacido) Muy bien, inspector...

1002 MIGUEL ... lo que todavía no acabo de entender, es qué tiene que

1003 ver todo esto con nuestra investigación...

1004 JEAN (Calmano) A eso voy... a eso voy. Lo que sucede inspector es

1005 que si nos fijamos bien, la mano ha sido para el hombre algo

1006 más que otra parte de su cuerpo, a ella se deben gran parte

1007 de los descubrimientos y avances; sin embargo, las manos

1008 poseen aún muchas capacidades que desconocemos por completo.

1009 Por ejemplo... ¿no se ha preguntado cómo es posible que la

1010 mano del comandante Aranda pueda moverse libremente y con

1011 tanta exactitud por cualquier lugar, siendo que no hay en

1012 ella ojos u oídos que la guien?

1013 MIGUEL (Apenado)... pues no, hasta ahora no había pensado en eso...

1014 JEAN (Dogmático) Pues sepa usted mi querido amigo, que existe un

1015 grupo de científicos que desde hace algunos años hablan de

1016 la existencia de una luz oscura, insensible para la retina,

1017 pero acaso sensible para otras partes del cuerpo, más aún

1018 si éstas se ejercitan... Quizá de ahí las sesiones de

1019 gimnasia que la mano del comandante Aranda realiza todas las

1020 tardes... así agudiza su sentido de orientación...

1021 CARLOS (Maravillado); Sorprendente... verdaderamente increíble?

1022 JEAN Y eso es sólo una parte, también has estudiosos que dicen

1023 que el hombre posee ciertos elementos nerviosos, cuya

1024 función real aún se ignora, pero se sabe remantan en la

1025 epidermis, la cual se supone da a la piel una sensibilidad

1026 que nosotros mismos desconocemos, y por lo tanto, no

1027 aprovechamos...

1028 CARLOS (Entusiasmado) ¿Es algo así como el vuelo de los murciélagos?

1029 MIGUEL (Molesto) ¡Murciélagos, García, por favor!

1030 JEAN (Soriendo) Pues sí, eso es exactamente. Un sistema de radar parecido al de los murciélagos, que puede volar en la noche

1031 sin ver... ¿qué le parece inspector?

1032

1033 MIGUEL (Apenado y fastidiado a la vez) Muy interesante todo; lo que aún no sé es cómo podemos utilizarlo para acabar con esa

1034 mano ladrona, que cada día se vuelve más peligrosa...

1035

1036 JEAN (Tranquilo) Pues habrá que seguir pensando, hasta encontrar alguna solución...

1037

1038 MIGUEL Pero tenemos que darnos prisa, nadie garantiza que dentro de poco los robos no se conviertan en algo peor...

1039

1040 CARLOS ¿ en qué Inspector?

1041 MIGUEL (Luego de una pausa)... en un asesinato teniente, en un asesinato...

1042

1043 MUSICA Para subrayar el momento; se mezcla con otra para indicar el

1044 cambio de escena... y ésta con...

1045 EFECTO Vasos y platos que se rompen...

1046 MUSICA Acordes que acompañan a la mano...

1047 RUPERTA Ya virás condenada... ya ti vi... no iso no. Suelta esa

1048 jarra...

1049 EFECTO Vidrio que se rompe...

1050 MUSICA Acordes de la mano

1051 RUPERTA (Gritando) Señora, sinora Graciela...

1052 EFECTO Pasos que se acercan...

1053 RUPERTA Señora, otra vez tánel comedor... y sigue rompiendo los

1054 platos... ya no la aguanto...!

1055 GRACIELA (Desesperada) Yo tampoco la aguanto... pero no sé que vamos a hacer... Habrá que esperar a que venga el inspector Osorio,

1056 haber si él ya resolvió algo...

1057

1058 MUSICA Acordes de la mano. Bajan y desaparecen, dando paso a...

1059 EFECTO Reloj para marcar el paso del tiempo... Campana de la puerta,

1060 puerza que se abre

1001 MIGUEL Buenas tardes...

1002 RUPERTA Pasiñ señores, los tñ 'esperando il comandante... pásinle...

1003 EFECTO Pasos que se alejan... luego se acercan

1004 BENJAMIN Inspector, ¡que bueno que vino!

1005 MIGUEL ¿ ha ocurrido algo?

1006 BENJAMIN Pues la mano no ha salido desde ayer de la casa. Luego de su sesión de gimnasia se quedó un rato en el sofá... y ya

1007 su sesión de gimnasia se quedó un rato en el sofá... y ya

1008 en la noche...

1009 CARLOS ¿ qué comandante?

1070 BENJAMIN ... a medianoche...

1071 MIGUEL (Impaciente) A medianoche qué, comandante... no nos tenga

1072 en ascuas...

1073 BENJAMIN (Temeroso) A medianoche fue a... a acostarse conmigo...

1074 se agarró de mi otra mano, y por más que hice por soltarme...

1075 no pude hacerlo...

1076 MUSICA Golpe para subrayar el momento

1077 MIGUEL Esto es monstruoso...!

1078 BENJAMIN Yo creo lo mismo, pero...¿qué podemos hacer?

1079 EFECTO Ruido de platos y vasos que se rompen, al fondo

1080 CARLOS ¿qu¿ es eso?

1081 BENJAMIN Eso es lo que ha ocurrido hoy. Luego de despertarnos, la

1082 mano, que por fin me soltó, bajó y se encerró en el comedor

1083 y no ha salido de ahí. Ruperta trató de entrar y la recibió

1084 a platazos... Luego me rechazó también a mí... Cuando oye

1085 que alguien se acerca comienza a aventar la vajilla...

1086 EFECTO Pasos que se acercan

1087 GRACIELA Inspector, señor García... buenas tardes..

1088 MIGUEL Buenas tardes señora...

1089 GRACIELA ¿ Que ha pasado inspector?... ¿Encontró ya la solución a

1090 esta pesadilla...?

1091 MIGUEL En eso estamos trabajando señora, pero aún...

1092 RUPERTA (Gritando) ¡Cuidado, cuidado... viene para acá!

1094 EFECTO Pasos que corren. Avientan muebles

1094 CARLOS (Asombrado) ¡Vámonos inspector, vámonos!

1095 MIGUEL ¡García, por favor!

1096 EFECTO Puerta que se abre

1097 MUSICA Acorde que acompaña a la mano

1098 EFECTO Puerta que se cierra

1099 BENJAMIN No se espanten, solamente iba a la biblioteca

1100 MIGUEL (Asombrado) ¿A la biblioteca... a qué?

1101 BENJAMIN (Despreocupado) A leer, inspector, a qué más... ¿eso no se lo

1102 había comentado?

1103 MIGUEL (Desconcertado) No... por supuesto que no...

1104 BENJAMIN Pues hace ya tres días que al caer la tarde, se encierra en

1105 la biblioteca... yo la he espiado por la ventana que da al

1106 jardín, y he visto que toma los libros, y comienza a hojearlos

1107 ... como si estuviera leyéndolos... o al menos así parece...

1108 MIGUEL ¡Es que eso es imposible...!, aunque en este caso ya no sé lo

1109 que es verdadero y lo que no... ¿qué vamos a hacer... qué...?

1110 MUSICA Para marcar el cambio de escena

1111 MIGUEL ... así como se lo cuento doctor Dubarry... la mano lee

1112 JEAN (Después de un suspiro)... pues mire que no me extraña...

1113 si usted mismo me había dicho que ya una vez intentó

1114 manejar el automóvil del comandante...

1115 MIGUEL Sí, afortunadamente no tenía gasolina, que si no...

1116 JEAN ¿entonces por qué le extraña que la mano pueda leer...?

1117 MIGUEL Es que... leer, implica no solamente el movimiento físico,

1118 sino también la comprensión, la inteligencia y eso...

1119 JEAN ¡Inspector, inspector,.. creo que en este caso ya nada debe

1120 alarmarle! ... (Pausa) ¿y qué piensa hacer ahora?

1121 MIGUEL (Desesperado) ¡No lo sé, no lo sé!

1122 JEAN (Calmado)... pues esto de la lectura me ha dado una nueva

1123 idea... creo saber quien puede ayudarnos a resolver esto..

1124 MIGUEL ¿De quién se trata inspector... dígame?



1125 JEAN Mire sarganto, vaya usted a su oficina y en la noche iré a  
1126 visitarlo con esta persona. Ya verá que ella sabrá lo que  
1127 debemos hacer

1128 EFECTO Tica tac del reloj para indicar el paso del tiempo, se mezcla  
1129 con ambiente de oficina de la policía. Toldados en la puerta  
1130 y puerta que se abre.

1131 GABRIELA Inspector Osorio, lo buscan el doctor Jean Dubarry y la  
1132 maestra Oliva Vera. Dicen que tienen una cita con usted...

1133 MIGUEL Sí Gabriela, hágalos pasar inmediatamente...

1134 EFECTOS Pasos de dos personas, puerta que se cierra

1135 MIGUEL Pasen, por favor... pasen...

1136 JEAN Inspector, Carlitos... buenas tardes, ¿o noches ya?

1137 MIGUEL Aún tardes, doctor... señora, buenas tardes... mucho gusto

1138 OLIVA El gusto es mío inspector... Oliva Vera a sus órdenes...

1139 JEAN Inspector, la señorita Vera es la persona de quien le hablé  
1140 en la mañana. Ella es catedrática en la Facultad de Filosofía  
1141 y Letras, donde imparte las materias de Historia de la  
1142 Literatura y Análisis de Textos, además escribe las críticas  
1143 de libros para el suplemento cultural de Excelsior, y está  
1144 dispuesta a ayudarnos en todo lo que se nos oirezca...

1145 OLIVA (Entusiasta) Así es, ya el doctor Dubarry me ha puesto en  
1146 antecedentes de todo acerca de esa... mano, y creo que algo  
1147 podamos lograr...

1148 CARLOS ¿ Cree usted que de verdad podrá ayudarnos?

1149 OLIVA ¡Majo!... si no pudiera, no estaria peralendo mi tiempo...

1150 ¿vale?... Bueno y antes de seguir hablando, necesito que me  
1151 contesten algunas preguntas, porque igual la mano esa no  
1152 puede leer y entonces si, que de nada servirá esto...

1153 ¿ estan seguros que la tía esta puede leer?

1154 MIGUEL Seguros.... no. En este caso tan extraño nada puede ser  
1155 seguro; el comandante Aranda, que es el dueño de la mano,  
1156 supone que ella puede leer, puesto que pasa varias horas al  
1157 día encerrada en la biblioteca y la ha visto hojear los libros

1158 CARLOS           ¿ Y qué tiene que ver eso; de qué servirá si la mano sabe  
1159                      o no leer?

1160 OLIVA            (Casi regañándolo) ¡Ala, jovencito!, como se ve que usted no  
1161                      es un hombre aficionado a la lectura... Los libros son el  
1162                      registro de la vida y del pensamiento de la humanidad. Muchos  
1163                      de ellos han jugado un papel determinante en el avance  
1164                      histórico y científico. Algunos han cambiado el destino del  
1165                      hombre; le han dado fortuna, suerte, desgracias... muerte  
1166 MIGUEL            (Ansioso) Pues en todo eso yo estoy de acuerdo con usted  
1167                      maestra Vera, pero tampoco entiendo cómo los libros pueden  
1168                      ayudarnos a resolver este caso...

1169 OLIVA            ¡Bueno!, le explicaré al detalle lo que se me ha ocurrido,..  
1170.                   pero antes una sugerencia, porque no llama primero al  
1171                   Comandante Aranda, así expongo a todos juntos lo que se me  
1172                   ha ocurrido hacer...

1173 MIGUEL           García, ya oyó. Vaya inmediatamente a casa del Comandante y  
1174                      digale que es necesario que venga al instante...

1175 CARLOS            ¡De inmediato Inspector!

1176 EFECTO        Pasos que corren; puerta que se abre y cierra rápidamente

1177 JEAN            (Tranquilo) Calma inspector, calma, ya verá como pronto se  
1178                      soluciona todo esto...

1179 MIGUEL            (Desesperado) Eso espero doctor, eso espero. Porque si no,  
1180                      terminaré por perder mi puesto y quizá hasta la razón...

1181 EFECTO        Tic tac para indicar el paso del tiempo

1182 MIGUEL            ¿ qué es exactamente lo que usted propone maestra?

1183 OLIVA            (Calmada) Como ya les he dicho, creo que el gran problema que  
1184                      han enfrentado hasta ahora es que la mano siempre los ha  
1185                      sorprendido, pues a ustedes les ha faltado información al  
1186                      respecto para poder intuir lo que la mano planea, y así  
1187                      poder prevenirse... vamos, tan fácil como eso...

1188 BENJAMIN         Entonces lo que debemos hacer es buscar más información al  
1189                      respecto para poder adelantarnos a sus acciones...

1190. OLIVA ¡Vamos; Comandante, usted si que ha entendido pronto....

1191 MIGUEL (Desesperado) Pero documentarnos dónde, no creo que nadie

1192 haya escrito algo relacionado con esto, pues dudo que antes

1193 existiera un caso similar...

1194 OLIVA (Fícaro) Pues otra vez se equivoca inspector... porque el

1195 tema de la mano ha sido abordado ya en varias ocasiones por

1196 los grandes literatos; recuerdo ahora al gran cuentista

1197 francés Maupassat, que narra en una de sus más celebres

1198 novelas, la historia de una mano cortada que acaba por matar

1199 a su enemigo; o la bellísima narración del poeta Nerval,

1200 donde una mano empuñada recorre el mundo haciendo primores y

1201 maleficios; y hay un ensayo del filósofo Gaes, sobre la

1202 fenomenología de la mano... Todos estos textos pueden ser de

1203 gran utilidad...

1204 MIGUEL (Dudando)... puede ser que tenga usted razón, pero...

1205 OLIVA (Firme) No, no inspector. No hay pero que valga. He traído

1206 conmigo los libros para que no tengan pretexto alguno y los

1207 lean inmediatamente... Usted primero, comandante Aranda...

1208 CARLOS Señorita Vera, yo tengo una duda...

1209 OLIVA ¿cuál señor García?

1210 CARLOS Si de pura casualidad, ahora que el Comandante Aranda se

1211 lleva los libros, la mano llegara a encontrarlos no sería

1212 peligroso...

1213 MIGUEL (Molesto) ¿peligroso en qué teniente?

1214 CARLOS (Apenado) Bueno, como allí dice la señorita Vera, se habla de

1215 una mano asesina, y otra que hace maleficios, ella podría

1216 tomarlas como ejemplo y entonces...

1217 OLIVA (Apoyándolo) Es cierto, es cierto. no se me había ocurrido

1218 antes... Bueno, pero el comandante Aranda tendrá que

1219 asegurarse que eso no ocurra, ¿verdad?

1220 BENJAMIN Por supuesto maestra Vera, yo los pondré bajo llave y por

1221 nada del mundo me separaré del llavero. Sólo cuando los lea

1222 esos textos permanecerán fuera de mi escritorio...

1123 MIGUEL ¿Seguro que no habrá ningún problema comandante?

1124 JEAN Recuerde que se trata de un caso sumamente delicado, y  
1125 cualquier descuido puede ser mortal...

1126 MUSICA Golpe para subrayar el momento, sube paulatinamente con el  
1127 diálogo

1128 BENJAMIN Caballeros, hoy mismo leeré estos textos; toda la noche  
1129 estará bajo llave en mi escritorio, y mañana a primera hora  
1130 los traeré de regreso... Les doy mi palabra de honor...

1131 OLIVA (Subrayando cada palabra) Usted es responsable, de cualquier  
1132 cosa que pueda pasar... sólo usted comandante...

1133 MUSICA Para subrayar el momento y para cambiar de escena...

1134 GRACIELA ¿ Qué pasó Benjamín, decidieron ya algo?

1135 BENJAMIN Aún no... pero ya tienen en marcha un plan...

1136 GRACIELA ¿ De qué se trata?

1137 BENJAMIN (Bajando la voz) Aquí no puedo contartelo, puede escucharnos...

1138 GRACIELA (Molesta) No tienes derecho a ocultarme las cosas, después de  
1139 todo yo también vivo en esta casa y corro los mismos peligros

1140 BENJAMIN (Enérgico) Pues no puedo hacerlo. Lo único que puedo decirte  
1141 es que por ningún motivo ella puede leer estos libros...

1142 ¿entendido?

1143 GRACIELA (Desconcertada) ... entendido...

1144 EFECTO Pasos que se alejan. Se mezcla con...

1145 MUSICA Acordes que indican la presencia de la mano... Se mezcla con...

1146 MUSICA Para indicar el cambio de escena, baja y desaparece

1147 EFECTO Ambiente de oficina, baja y permanece a fondo

1148 CARLOS ¿ Y ahora que vamos a hacer, inspector?

1149 MIGUEL Esperar, García, ¿qué otra cosa podemos hacer?

1150 CARLOS ¿ Usted cree realmente que eso de los libros sirva de algo?

1151 MIGUEL (Fastidiado) A estas alturas ya no sé ni qué creer... Pero  
1152 la verdad es que eso de los libros...

1153 CARLOS No cree inspector, que sería conveniente montar una guardia  
1154 fuera de la casa del comandante Aranda, por si algo llegara  
1155 a ocurrir?

1156 MIGUEL (Gratamente sorprendido) Tiene usted razón García. mire, ya está usted aprendiendo...

1157

1158 CARLOS (feliz) muchas gracias inspector...

1159 MIGUEL Pues no perdamos tiempo, vamos...

1160 CARLOS ¿ a dónde inspector?

1161 MIGUEL Pues a montar esa guardia, ¿a dónde más?

1162 CARLOS (Temeroso) ¿ nosotros?

1163 MIGUEL ¿ Quién más?... usted que tuvo la idea es el más acertado para cumplirla. Vamos...

1164

1165 CARLOS (Resignado) Sí, inspector... vamos...

1166 MUSICA Para marcar el cambio de escena...

1167 EFECTO Cajones y puertas que se abren y cierran...

1168 BENJAMIN ¿ Qué haces Graciela?

1169 GRACIELA (Tajante) Recogiendo mis cosas para ir a dormir al cuarto de los niños; no supondrás que voy a dormir en esta habitación, ¿que tal si se le ocurre nuevamente a ese monstruo venir nuevamente a acostarse contigo?...

1170

1171

1172

1173 BENJAMIN (Calmándola) ¡Cómo crees, mi amor!. Además hoy voy a cerrar la puerta con llave. Solamente voy a bajar a guardar estos libros en el escritorio y regreso a encerrarme...

1174

1175

1176 GRACIELA Pues yo prefiero no arriesgarme. Así que hasta mañana...

1177 EFECTO Pasos que se alejan. Puerta que se abre y cierra.

1178 BENJAMIN (En off) (Resignado) ¡bueno, bueno!, pues ahora a esperar lo que sigue... Por lo pronto a guardar bien estos libros, para que mi adorada mano no los vaya a encontrar...

1179

1180

1181 EFECTO Sonido de varias llaves que pegan entre sí... Pasos que se alejan, puerta que se abre y cierra...

1182

1183 MUSICA Acordes para indicar la presencia de la mano, permanecen

1184 EFECTO Puerta que se abre y cierra

1185 MUSICA Acordes de la mano, a fondo.

1186 EFECTO Puerta que se abre y cierra con llave. Pasos que se acercan

1187 BENJAMIN (Para sí) Ahera sí, a dormir; (En off) Lo siento, pero esta vez si vamos a acabar contigo...

1188

1189.	EFEECTO	Tic tac del reloj, para indicar el paso del tiempo
1190	MUSICA	Acordes que señalan la presencia de la mano. Suben poco a poco hasta ocupar el primer plano, se mezclan con...
1191.		
1192	EFEECTO	Ruido de varias llaves que chocan entre sí... Puerta que se abre y cierra, con cuidado...
1193		
1194	MUSICA	Acordes que indican la presencia de la mano...
1195	EFEECTO	Cerradura que se abre....
1196	MUSICA	Acordes de la mano, que se mezclan con...
1197	EFEECTO	Ruido de abrir y pasar las hojas de un libro, más rápido cada vez. Ruido al arrugar una hoja de papel y un libro que cae
1198		
1199		
1200	MUSICA	Para indicar el cambio de escena...
1201	EFEECTO	Campanadas del reloj, dan las seis de la mañana. Pasos que corren
1202		
1203	RUPERTA	(Gritando, asustada) Señor, señora Graciela, vengan, pronto...
1204		señor...
1205	EFEECTO	A lo lejos, puerta que se abre. Pasos que se acercan corriendo...
1206		
1207	BENJAMIN	(Acercándose)¿Qué pasa Ruperta, qué sucede ?
1208	RUPERTA	No sé señor, no sé. Hací un rato impicé a oír unos ruidos raros y mi asomé pa'ver qu'era... Y entonces oí que en la biblioteca alguien taba 'ventando cosas, así como los libros del señor... Pero la puerta 'tá cerrada por dentro y no si puede sabir quién es...
1209		
1210		
1211		
1212		
1213	EFEECTO	A lo lejos, tocan a la puerta
1214	MIGUEL	(A lo lejos) Abran, qué pasa allá dentro... Soy el inspector Osorio, ábranme....
1215		
1216	BENJAMIN	Es el inspector Osorio, abra Ruperta...
1217	RUPERTA	Sí señor...
1218	EFEECTO	Pasos que se alejan rápidamente. Pasos de tres personas, que se acercan rápidamente...
1219		
1220	BENJAMIN	¿ Ins.ector, qué hace usted aquí a estas horas?

1221. MIGUEL Se nos ocurrió que deberíamos montar una guardia fuera de  
1222 su casa mientras se arreglaban las cosas, y ahí estuvimos  
1223 toda la noche...

1224. CARLOS Y ya nos íbamos, pero entonces escuchamos los gritos de la  
1225 señorita Ruperta...

1226 BENJAMIN Pero Ruperta es muy exagerada. No ha pasado nada todavía...

1227 MIGUEL Entonces por qué los gritos... ¿qué pasó Ruperta?

1228 RUPERTA No sé; lo que pasa es que se oyeron muchos ruidos dentro de  
1229 la biblioteca del señor...

1230 MIGUEL (Alarmado) ¿En la biblioteca...?. ¿ Están ahí dentro los libros  
1231 que le prestó la señora Vera?

1232 BENJAMIN (Recordando, de pronto) ¡Los libros! Sí están allá dentro...  
1233 pero no hay ningún peligro yo tengo aquí... ¿la llave?...

1234 ¿ dónde está la llave?

1235 GRACIELA (A lo lejos) ¿Qué pasa Benjamín?

1236 BENJAMIN (Gritando) Baja, Graciela, baja inmediatamente... no puedo  
1237 explicarme que pudo haber pasado. Yo tenía la llave de la  
1238 biblioteca y también la del escritorio, que fue donde guardé  
1239 los libros que me prestaron ayer...

1240 EFECTO Pasos que se acercan

1241 GRACIELA (Sorprendida) Señores, qué pasa... buenos días inspector;  
1242 ¿qué hacen aquí a estas horas?

1243 BENJAMIN (Alterado) Graciela, verdad que yo tenía la llave de la  
1244 biblioteca luego que guardé en el escritorio los libros que  
1245 traje ayer...

1246 GRACIELA Sí, yo vi cuando la guardaste en el bolsillo de tu pijama...

1247 MIGUEL Pues ha desaparecido, y muy seguramente es la mano quien la  
1248 tomó y está encerrada ahora en la biblioteca...

1249 CARLOS Forzemos la puerta para entrar...

1250 MIGUEL Tiene usted razón García. Derribemos la puerta...

1251 EFECTO Pasos que corren...

1252 GRACIELA No será necesario, yo tengo una llave arriba. Iré por ella...

1253. MIGUEL No podemos esperar más tiempo, ayúdeme García...

1254 CARLOS Sí señor, listo

1255 MIGUEL (Gritando) Uno, dos... tres

1256 EFECTO Pasos que corren, golpe contra la puerta, puerta que se abre,

1257 Cuerpos que caen al suelo

1258 CARLOS Ay, mi cabeza, ¡ay!

1259 BENJAMIN ¿ Está usted bien Inspector... usted teniente?

1260 MIGUEL Sí estamos bien. ¿ Ve por ahí a la mano?

1261 MUSICA Para marcar el suspenso, sube paulatinamente con el diálogo

1262 BENJAMIN No, no la veo por aquí... pero hay que buscarla. Ruperta

1263 enciende la luz, para que veamos bien...

1264 RUPERTA Sí señor...

1265 CARLOS Pues no está por ningún lado

1266 BENJAMIN Pero mire inspector, los cajones del escritorio están

1267 abiertos y no están los libros...

1268 GRACIELA Será mejor que los espere arriba, cuidando a los niños...

1269 (Aterrada) Ay.... aquí está, detrás de la puerta...

1270 EFECTO Pasos que corren. Muebles que se golpean...

1271 CARLOS (Aterrado) Pero mire inspector Osorio, como está.... toda..

1272 morada... como si se hubiera asfixiado...

1273 MIGUEL No la toque García, ni siquiera se acerque...

1274 BENJAMIN (Asustado)¿ qué pasó inspector, por qué se puso morada?

1275 MIGUEL Yo que voy a saber... pero realmente parece que se hubiera

1276 asfixiado. Está como muerta

1277 MUSICA Golpe para subrayar el momento

1278 BENJAMIN ¿ Muerta ...pero por qué?

1279 CARLOS (Casi susurrando)¿ qué hacemos inspector?

1280 MIGUEL (Desconcertado) No lo sé....

1281 CARLOS Porqué no llamamos a la señora Oliva Vera, y al doctor

1282 Dubarry, quizá ellos puedan explicarnos lo que pasó...

1283 BENJAMIN Eso es, llámelos ahora mismo inspector...

1284 MIGUEL ... sí, ellos pueden tener la explicación...

- 1385 MUSICA      Para indicar el paso del tiempo
- 1386 JEAN      Pues no me explico qué pudo haber pasado, de lo que no cabe  
1387      duda es que la mano está completamente muerta...
- 1388 CARLOS      ¡Pero algo tuvo que haber pasado!, la mano no puede haberse  
1389      muerto por nada...
- 1390 OLIVA      Lo que pudo haber ocurrido es que ya estuviera cansada de  
1391      tanto ir y venir, y haya decidido descansar definitivamente...
- 1392 MIGUEL      Pero entonces, por qué tomó los libros que usted nos prestó  
1393      ayer, alguna conexión tiene que haber con eso...
- 1394 OLIVA      ¿Tomó los libros?, ¿por qué no me habían dicho eso?
- 1395 CARLOS      Pues porque usted llegó y no preguntó nada...
- 1396 MIGUEL      Sargento, por favor...
- 1397 OLIVA      (Molesta) Bueno, de cualquier manera, los libros ahora ya  
1398      no nos sirven para nada...
- 1399 CARLOS      (Como intuyendo algo) Quien sabe... quien sabe... ¿Dónde están  
1400      los libros?
- 1401 RUFERTA      Allá, encima del escritorio...
- 1402 EFECTO      Pasos que se alejan...
- 1403 MIGUEL      Pero qué hace García. No toque usted eso...
- 1404 EFECTO      Ruido de hojas del libro
- 1405 CARLOS      Mire, inspector. Como lo suponía. Aquí hay unas hojas escri-  
1406      tas...
- 1407 MIGUEL      Haber, déjeme verlas...
- 1408 EFECTO      Pasos que se acercan y ruido del papel al ser tocado...
- 1409 MIGUEL      Pues sí, parece que es una carta... y viene dirigida a usted  
1410      Comandante
- 1411 BENJAMIN      ¿A mí?, Déjeme verla...
- 1412 GRACIELA      Pero si es tu letra Benjamín...
- 1413 BENJAMIN      No, no es mi letra. Es la letra de mi mano derecha...
- 1414 JEAN      (Ansioso) Pero no nos tenga usted así comandante. Díjanos qué  
1415      dice esa carta
- 1416 BENJAMIN      Leela tú Graciela, yo no podría hacerlo...



1417 GRACIELA ;Yo?... Bueno

1418 EFECTO Ruido de desdoblarse el papel...

1419 GRACIELA (Leyendo) Comandante: Esta carta no tiene otro fin que despedirme de usted; decirle adiós luego de tantos años de convivencia y de haber vivido tantas aventuras juntos.

1420  
1421  
1422 Sé, porque lo he oído de sus propios labios, de los de su esposa, y también de los hombres esos de la policía que lo han visitado últimamente, que usted desea deshacerse de mí. Que ya no me quiere en su casa. Que soy un estorbo en su vida.

1426 Lejos quedaron ya los días en que juntos íbamos a todas partes, como los buenos amigos; en que yo empuñaba su espada, disparaba su pistola, acariciaba a su esposa y escribía los secretos que sólo usted y yo conocíamos de su diario.

1430 MUSICA Se oyen los acordes de la mano, en algunos momentos de la lectura de la carta, pero en tercer plano...

1431

1432 GRACIELA Traté de servirle siempre en todo; de ser su apoyo, su compañía. Cumplir cabalmente con mi obligación y hacer valer aquello de ser tan útil como su mano derecha.

1433  
1434  
1435 Por eso es que al verlo tan abatido luego de aquella operación en que fui separada de su cuerpo, decidí recobrar la vida y servirle nuevamente. Ser para usted la mejor mano derecha que nunca ha existido...

1437  
1438  
1439 Por ello es que aprendí a moverme, a cocinar, a barrer. Por ello jugaba con los niños y gastaba algunas bromas a la familia, tratando de divertirlo un poco y hacerlo sentirse orgulloso de tener una mano como nunca antes había existido.

1442  
1443 Sin embargo, ayer por la noche escuché que usted había traído a la casa algunos libros que acelerarían mi desaparición definitiva. Fue precisamente al leerlos que he descubierto lo que verdaderamente soy; una mano como ya hubo muchas, sobre las cuales se ha escrito muchos textos. Que soy simple y sencillamente un tema trillado de la literatura.

1444  
1445  
1446  
1447  
1448

1449 GRACIELA Descubrir esto, aunado al desprecio que usted y su familia  
1450 sienten por mí, acabó con todas las esperanzas que había yo  
1451 cifrado en este mundo. No tiene caso ya seguir viviendo. Y  
1452 antes que permitir que usted con su propia mano, su mano  
1453 izquierda, mi compañera.... (Casi llorando) ¡No puedo seguir,  
1454 no puedo;

1455 MIGUEL (Amable) Permítame, yo seguiré leyendo... Y antes que permitir  
1456 que usted con su propia mano, su mano izquierda, mi compañe-  
1457 ra, atente contra mí, que tanto le he servido, prefiero  
1458 quitarme yo misma la vida...

1459 Adios Comandante, despídame de su familia... Sólo espero  
1460 que nunca nadie haga con usted, lo que usted ha hecho conmi-  
1461 go... Hasta nunca. Se despide de usted con un fuerte apretón  
1462 de manos... Su mano derecha.

1453 MUSICA Para subrayar el momento...

1454 BENJAMIN ¡Dios mío, dios mío!, qué hemos hecho...

1455 OLIVA No se ponga usted así Comandante... esto que ha pasado ha sido  
1460 lo mejor

1457 JEAN Por supuesto comandante... La presencia de su mano, y discúl-  
1458 peme que se lo diga, no era normal... Bueno, nosotros nos  
1459 vamos, ¿verdad maestra?

1460 OLIVA Claro doctor, es hora de ir a descansar...

1461 MIGUEL Nosotros también nos retiramos, esperen un momento y salimos  
1462 todos juntos. Vamos García...

1463 CARLOS Sí señor, hasta luego comandante...

1464 BENJAMIN (Tranquilo) Hasta luego inspector, y muchas gracias por todo.  
1465 Usted va a llegar a ser un gran inspector... De eso estoy se-  
1466 guro... Gracias, muchas gracias a todos por su ayuda. Ya saben  
1467 que aquí tienen a un amigo...

1458 EFECTO Pasos que se alejan, puerta que se abre y cierra

1459 GRACIELA (Luego de unos momentos)... Ruperta, vaya a vestir a los  
1460 niños, por favor...

1461 RUFETA Sí, señora...

1462 GRACIELA ¿ y qué piensas hacer ahora Benjamín?

1463 BENJAMIN No sé, aún no lo decido. Pero por lo pronto creo que no será necesario que renuncie al ejército...

1464

1465 GRACIELA ¿habías pensado hacerlo?

1466 BENJAMIN Pues... como las cosas iban cada vez peor... Pero ahora ya no será necesario...

1467

1468 GRACIELA Claro que no

1469 BENJAMIN Sabes que estoy pensando Graciela.... que todo esto nos ha ayudado a descubrir que debemos valorar aún más lo que tenemos...

1470

1471

1472 GRACIELA Así es Benjamín. Ya verás que dentro de poco, todo será como antes...

1473

1474 MUSICA Sube paulatinamente con el diálogo...

1475 BENJAMIN ¿ tú crees?

1476 GRACIELA (Entusiasta) Claro que sí; olvidaremos lo de antes, dejaremos atrás el miedo y todos los malos recuerdos...

1477

1478 BENJAMIN (Animoso) Tienes razón. Claro que seremos como antes. No, ¡Mejores que antes, pues hemos triunfado! (Grito militar)

1479 ¡Atención, firmes! ¡Todos a su puesto! ¡Clarín de órdenes,

1480 a tocar la diana de Victoria!

1481

1482 LOS DOS Ríen

1483 EFECTO A lo lejos se escucha el clarín que toca. Se mezcla con...

1484 MUSICA Para marcar el final. Se mantiene a fondo con los créditos.

1485 Sube y Desaparece.

F I N

A P E N D I C E

I

## LA MANO DEL COMANDANTE ARANDA

El Comandante Benjamín Aranda perdió una mano en acción de guerra, y fue la derecha, por su mal. Otros coleccionan manos de bronce, de marfil, cristal o madera, que a veces proceden de estatua e imágenes religiosas o que son antiguas aldobas; y peores cosas guardan los cirujanos en bodegas de alcohol. ¿Por qué no conservar esta mano disecada, testimonio de una hazaña gloriosa? ¿Estamos seguros de que la mano valga menos que el cerebro o el corazón?

Meditemos. No meditó Aranda, pero lo impulsaba un secreto instinto. El hombre teológico ha sido plasmado en la arcilla, como un muñeco, por la mano de Dios. El hombre biológico evoluciona merced al servicio de su mano, y su mano ha dotado al mundo de un nuevo reino natural, el reino de las industrias y las artes. Si los murallones de Tebas se iban alzando al eco de la lira de Anfión, era su hermano Zeto, el albañil, quien encaramaba las piedras con la mano. La gente manual, los herreros y metalistas aparecen por eso, en las arcaicas mitologías, envueltos como en vapores mágicos: son los hacedores del portentoso. Son las manos entregando el fuego que ha pintado Orozco. En el mural de Diego Rivera (Bellas Artes), la mano empuña el globo cósmico que encierra los poderes de creación y de destrucción: y en Chapingo, las manos proletarias están prontas a reivindicar el patrimonio de la tierra. En el cuadro de Alfaro Siqueiros, el hombre se reduce a un par de enormes manos que solicitan la dádiva de la realidad sin duda para recomponerla a su guisa. En el recién descubierto santuario de Tláloc (Tetliltla), las manos divinas se ostentan, y sueltan el agua de la vida. Las manos en alto de Moisés sostienen la guerra contra los amalecitas. A Agamemnon, "que manda a lo lejos", corresponde nuestra Hueman, "el de las manos largas". La mano, metáfora viviente, multiplica y extiende así el ámbito del hombre.

Los demás sentidos se conforman con la pasividad; el sentido manual experimenta y añade, y con los despojos de la tierra edifica un orden humano, hijo del hombre. El mismo estilo

oral, el gran invento de la palabra, no logra todavía desprenderse del estilo que creó la mano -la acción oratoria de los antiguos retóricos-, en sus primeras exploraciones hacia el caos ambiente, hacia lo inédito y hacia la poética futura. La mano misma sabe hablar, aun prescindiendo del alfabeto mímico de los sordomudos. ¿Qué no dice la mano? Rembrandt -recuerda Focillon-, nos la muestra en todas sus capacidades y condiciones, tipos y edades: mano atónita, mano alerta, sombría y desgastada en la luz que baña la Resurrección de Lázaro, mano obrera, mano académica del profesor Tulp que desgaja un hacedillo de arterias, mano del pintor que se dibuja a sí misma, mano inspirada de San Mateo que escribe el Evangelio bajo el dictado del Angel, manos trabadas que cuentan los florines. En el Enterramiento del Greco, las manos crean ondas propicias para la ascensión del alma del Conde; y su Caballero de la mano al pecho, con solo ese ademán, declara su adusta nobleza.

Este dios menor dividido en cinco personas -dios de andar por casa, dios a nuestro alcance, dios "al alcance de la mano- ha acabado de hacer al hombre y le ha permitido construir el mundo humano. Lo mismo modela el jarro que el planeta, mueve la rueda del alfar y abre el canal de Suez.

Delicado y poderoso instrumento, posee los más afortunados recursos descubiertos por la vida física: bisagras, pinzas, tenazas, ganchos, agujas de tacto, cadenillas óseas, aspas, remos, nervios, ligámenes, canales, cojines, valles y montículos, estrellas fluviales. Posee suavidad y dureza poderes de agresión y caricia. Y en otro orden ya inmaterial, amenaza y persuade, orienta y desorienta, ahuyenta y anima. Los ensalmadores fascinan y cueran con la mano. ¿Qué más? Ella descubrió el comercio del toma y daca, dio su arma a la liberalidad y a la codicia. Nos encaminó a la matemática, y nos enseñó a los ismaelitas, cuando vendieron a José, (fresco romano de Saint-Savin) a contar con los dedos los dineros del Faraón. Ella nos dio el sentimiento de la profundidad y el peso, la sensación de la pesantez y el arraigo en la gravitación cósmica; creó el espacio para nosotros, y a ella debemos que el universo no sea un plano igual por el que simplemente se deslizan los ojos.

¡Prenda indispensable para jansenistas o voluptuosos! -  
¡Flor maravillosa de cinco pétalos, que se abren y cierran como la sensitiva, a la menor provocación! ¿El cinco es número necesario en las armonías universales? ¿Pertenece la mano al orden de la zarzamosa, del nomeolvides, de la pimiento escarlata? -  
Los quirománticos tal vez tengan razón en sustancia, aunque no en sus interpretaciones pueriles. Si los fisonomistas de antaño



-como Lavater, cuyas páginas merecieron la atención de Goethe-- se hubieran pasado de la cara a la mano, completando así sus va- gos atisbos, sin duda lo aciertan. Porque la cara es espejo y - expresión, pero la mano es intervención. Mo-eno Villa intenta - un buceo en los escritores, partiendo de la configuración de sus manos. Urbina ha cantado a sus bellas manos, único asomo mate- - rial de su alma.

No hay duda, la mano merece un respeto singular, y bien po- día ocupar un sitio predilecto entre los lares del comandante - Aranda.

La mano fue depositada cuidadosamente en un estuche acol- - chado. Las arrugas de raso blanco -soporte a las falanges, puen- te a la palma, regazo al pomo- fingían un diminuto paisaje alpes- tre. De cuando en cuando, se concedía a los íntimos el privile- gio de contemplarla unos instantes. Pues era una mano agradable, robusta, inteligente, algo crispada aún por la empuñadura de la - espada. Su conservación era perfecta.

Poco a poco, el tabú, eo objeto misterioso, el talismán es- condido, se fue volviendo familiar. Y entonces emigró del cofre- de caudales hasta la vitrina de la sala, y se le hizo sitio en- - tre las condecoraciones de campaña y las cruces de la Constancia Militar.

Dieron en crecerle las uñas, lo cual revelaba una vida len- ta, sorda, subrepticia. De momento, pareció un arrastre de iner- cia, y luego se vio que era virtud propia. Con alguna repugnan- - cia al principio, la manicura de la familia accedió a cuidar de - aquellas uñas cada ocho días. La mano estaba siempre muy bien - acicalada y compuesta.

Sin saber cómo -así es el hombre, convierte la estatua del dios en bibelot-, la mano bajó de categoría, sufrió una manus - diminutio, dejó de ser una reliquia, y entró decididamente en la circulación doméstica. A los seis meses, ya andaba de pisapape- - les o servía para sujetar las hojas de los manuscritos (el coman- dante escribía ahora sus memorias con la izquierda-; pues la ma- no cortada era flexible, plástica, y los dedos conservaban dócil- mente la postura que se les imprimía.

A pesar de su repugnante frialdad, los chicos de la casa - acabaron por perderle el respeto. Al año, ya se rascaban con - - ella, o se divertían plegando sus dedos en forma de figa brasile- ña, carreta mexicana, y otras procacidades del folklore interna- cional.

La mano así, recordó muchas cosas que tenía completamente olvidadas. Su personalidad se fue acentuando notablemente. Cobró conciencia y carácter propios. Empezó a alargar tentáculos. Luego se movió como tarántula. Todo parecía cosa de juego. Cuando, un día, se encontraron con que se había calzado sola un guante y se había ajustado una pulsera por la muñeca cercenada, ya a nadie le llamó la atención.

Andaba con libertad de un lado a otro, monstruoso falderillo algo acangrejado. Después aprendió a correr, con un galope muy parecido al de los conejos. Y haciendo "sentadillas" sobre los dedos, comenzó a saltar que era un prodigio. Un día se la vio venir, desplegada, en la corriente del aire; había adquirido la facultad del vuelo.

Pero, a todo esto, ¿cómo se orientaba, cómo veía? ¡Ah! Ciertos sabios dicen que hay una luz oscura, insensible para la retina, acaso sensible para otros órganos, y más si se los especializa mediante la educación y el ejercicio. Y Louis - Farigoule - Jules Romains en las letras - observa que ciertos elementos nerviosos, cuya verdadera función se ignora, remantan en la epidermis; aventura que la visión puede provenir tan sólo de un desarrollo local en alguna parte de la piel, más tarde convertida en ojo: y asegura que ha hecho percibir la luz a los ciegos, después de algunos experimentos, por ciertas regiones de la espalda. ¿Y no había de ver también la mano? - Desde luego, ella completa su visión con el tacto, casi tiene ojos en los dedos, y la palma puede orientarse al golpe del aire como las membranas del murciélago. Nanuk el esquimal, en sus polares y nubladas estepas, levanta y agita las veletas de sus manos - acaso también receptores térmicos - para orientarse en un ambiente aparentemente uniforme. La mano capta mil cosas fugitivas, y penetra las corrientes translúcidas, que escapan al ojo y al músculo, aquellas que ni se ven ni casi oponen resistencia.

Ello es que la mano, es cuanto se condujo sola, se volvió ingobernable, echó temperamento. Podemos decir, que fue entonces cuando "sacó las uñas". Iba y venía a su talante. - Desaparecía cuando le daba la gana, volvía cuando se le antojaba. Alzaba castillos de equilibrio inverosímil con las botellas y las copas. Dicen que hasta se emborrachaba, y en todo caso, trasnochaba.

No obedecía a nadie. Era burlona y traviesa. Pellizcaba las narices a las visitas, abofeteaba en la puerta a los cobradores. Se quedaba inmóvil, "haciendo el muerto", para dejarse contemplar por los que aún no la conocían, y de repente les hacía una señal obscena. Se complacía, singularmente, en darle suaves sopapas a su antiguo dueño, y también solía espantarle las moscas. Y él la contemplaba con ternura, los ojos arrasados en lágrimas, como a un hijo que hubiera resultado "mala cabeza".

Todo lo trastornaba. Ya le daba por asear y barrer la casa, ya por mezclar los zapatos de la familia, con verdadero genio aritmético de las permutaciones, combinaciones y combinaciones; o rompía los vidrios a pedradas, o escondía las pelotas de los muchachos que juegan por la calle.

El comandante la observaba y sufría en silencio. Su señora le tenía un odio incontenible, y era claro está su víctima preferida. La mano, en tanto que pasaba a otros ejercicios, la humillaba dándole algunas lecciones de labor y cocina.

La verdad es que la familia comenzó a desmoralizarse. El manco caía en extremos de melancolía muy contrarios a su antiguo modo de ser. La señora se volvió recelosa y asustadiza, casi con manía de persecución. Los hijos se hacían negligentes, abandonaban sus deberes escolares y descuidaban en general, sus buenas maneras. Como si hubiera entrado en la casa un duende chocarrero, todo era sobresaltos, tráfico inútil, voces, portazos. Las comidas se servían a destiempo, y a lo mejor, en el salón y hasta en cualquiera de las alcobas. Porque, ante la consternación del comandante, la epiléptica contrariedad de su esposa y el disimulado regocijo de la gente menuda, la mano había tomado posesión del comedor para sus ejercicios gimnásticos, se encerraba por dentro con llave, y recibía a los que querían expulsarla tirándoles platos a la cabeza. No hubo más que ceder la plaza: rendirse con armas y bagajes, dijo Aranda.

Los viejos servidores, hasta "el ama que había criado a la niña", se ahuyentaron. Los nuevos servidores no aguantaban un día en la casa embrujada. Las amistades y los parientes desertaron. La policía comenzó a inquietarse ante las reiteradas reclamaciones de los vecinos. La última reja de plata que aún quedaba en el Palacio Nacional desapareció como por encantó. Se declaró una epidemia de hurtos, a cuenta de la misteriosa mano que muchas veces era inocente.

Y lo más cruel del caso es que la gente no culpaba a la mano, no creía que hubiera tal mano animada de vida propia, sino que todo lo atribuía a las malas artes del pobre manco, cuyo cercenado despojo ya amenazaba con costarnos un día lo que nos costó la pata de Santa-Anna. Sin duda Aranda era un brujo que tenía pacto con Santanás. La gente se santiguaba.

La mano, en tanto, indiferente al daño ajeno, adquiría una musculatura atlética, se robustecía y perfeccionaba por instantes, y cada vez sabía hacer más cosas. ¿Pues no quiso continuarle por su cuenta las memorias al comandante? La noche que decidió salir a tomar el fresco en automóvil, la familia Aranda, incapaz de sujetarla, creyó que se hundía el mundo. Pero no hubo un solo accidente, ni multas, ni "mordidas". Por lo menos -dijo el comandante- así se conservará la máquina en buen estado, que ya amenazaba enmohecerse desde la huida del chauffeur.

Abandonada a su propia naturaleza, la mano fue poco a poco encarnando la idea platónica que le dio el ser, la idea de asir, el ansia de apoderamiento, hija del pulgar oponible: esta inapreciable conquista del Homo faber que tanto nos envían los mamíferos digitados, aunque no las aves de rapiña. Al ver, sobre todo, cómo parecían las gallinas con el pescuezo retorcido, o cómo llegaban a la casa objetos de arte ajenos -que luego Aranda pasaba infinitos trabajos para devolver a sus propietarios, entre tartamudeos e incomprensibles disculpas-, fue ya evidente que la mano era un animal de presa y un ente ladrón.

La salud mental de Aranda era puesta ya en tela de juicio. Se hablaba, también, de alucinaciones colectivas, de los raps o ruidos de espíritus que, por 1847, aparecieron en casa de la familia Fox, y de otras cosas por el estilo. Las veinte o treinta personas que de veras habían visto la mano no parecían dignas de crédito cuando eran de la clase servil, fácil pasto a las supersticiones; y cuando eran gente de mediana cultura, callaban, contestaban con evasivas por miedo a comprometerse o a ponerse en ridículo. Una mesa redonda de la Facultad de Filosofía y Letras se consagró a discutir cierta tesis antropológica sobre el origen de los mitos.

Pero hay algo tierno y terrible en esta historia. Entre alaridos de pavor, se despertó un día Aranda a la media noche: en extrañas nupcias, la mano cortada, la derecha, había venido a enlazarse con su mano izquierda, su compañera de otros días, como anhelosa de su arrimo. No fue posible desprenderla. Allí pasó el resto de la noche, y allí resolvió pernoctar en adelante. La costumbre hace familiares los monstruos. El co--

mandante acabó por desentenderse. Hasta le pareció que quel extraño contacto hacía más llevadera su mutilación y, en cierto modo, confortaba a su mano única.

Porque la pobre mano siniestra, la hembra, necesitó el beso y la compañía de la mano masculina, la diestra. No la denostemos. Ella, en su torpeza, conserva tenazmente, como precio so lastre, las virtudes prehistóricas, la lentitud, la tardanza de los siglos en que nuestra especie fue elaborándose. Corrige las desorbitadas audacias, las ambiciones de la diestra. Es una suerte -se ha dicho- que no tengamos dos manos derechas: nos hubiéramos perdido entonces entre las puras sutilezas y marañas del virtuosismo; no seríamos hombres verdaderos, no: seríamos prestidigitadores. Gauguin sabe bien lo que hace cuando, como freno a su etérea sensibilidad, enseña otra vez a su mano diestra a pintar con el candor de la zurda.

Pero, una noche, la mano empujó la puerta de la biblioteca y se engolfó en la lectura. Y dio con un cuento de Maupassant sobre una mano cortada que acaba por estrangular al enemigo. Y dio con una hermosa fantasía de Nerval, donde una mano encantada recorrer el mundo, haciendo primores y maleficios. Y dio con unos apuntes del filósofo Gaos sobre la fenomenología de la mano... ¡Cielos! ¿Cuál será el resultado de esta temerosa incursión en el alfabeto?

El resultado es sereno y triste. La orgullosa mano independiente, que creía ser una persona, un ente autónomo, un inventor de su propia conducta, se convenció de que no era más que un tema literario, un asunto de fantasía ya muy traído y llevado por la pluma de los escritores. Con pesadumbre y dificultad -se encaminó a la vitrina de la sala, se acomodó en su estuche, que antes colocó cuidadosamente entre las condecoraciones de campaña y las cruces de la Constancia Militar, y desengañada y pesarosa, se suicidó a su manera, se dejó morir.

Rayaba el sol cuando el comandante, que había pasado la noche revolcándose en el insomnio y acongojado por la prolongada ausencia de su mano, la descubrió yerta, en el estuche, algo ennegrecida y como con señales de asfixia. No daba crédito a sus ojos. Cuando hubo comprendido el caso, arrugó con nervioso puño el papel en que ya solicitaba su baja del servicio activo, se alzó -cuán largo era, reasumió su militar altivez y, sobresaltando a su casa, gritó a voz en cuello:

-¡Atención, firmes! ¡Todos a su puesto! ¡Clarín de órdenes, a tocar la diana de victoria!

México, febrero de 1949.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- ANDUEZA, María  
Análisis de obras de teatro, 2a, México, Edicol,  
1979, 172 p.p. (Serie: Taller de lectura)
- ARISTOTELES,  
La Poética, (Versión de García Bacca), México,  
Editores Mexicanos Unidos, 1985, 215 p.p. (Colección  
Teatro)
- ARNHEIM, Rudolf  
Estética Radiofónica, Barcelona, Gustavo Gili, 1980,  
171 p.p. (Serie: Mass Media)
- AVILA, Raúl  
La Lengua y los Hablantes, 8a, México, Trillas, 1984  
135 p.p. (Curso Básico de Formación para Profesores;  
Unidad: lenguaje y formas de expresión)
- BARTHES, Roland y otros  
Análisis Estructural del Relato, 4a, Buenos Aires,  
Argentina, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974, 208  
p.p. (Ciencias Sociales; Colección Comunicadores)
- BASSETS, Louis  
De las Ondas Rojas a las Ondas Libres, Barcelona,  
Gustavo Gili, 1980, 289 p.p. (Serie: Mass Media)
- BERISTAIN, Helena  
Análisis Estructural del Relato Literario (Teoría y  
Práctica), 2a. México D.F., Instituto de Investigacio-  
nes Filológicas, UNAM, 1984, 197 p.p. (Cuadernos del  
Seminario de Poética 8)

-CASTAGNINO, Raúl

El Análisis Literario, (Introducción metodológica a una estilística integral), 10a, Buenos Aires, Argentina, Nova, 1976, 410 p.p.

-CURIEL, Fernando

La Telaraña Magnética, (O el lenguaje de la radio), México D.F., El Oasis, 1983, 140 p.p. (Colección A. Reyes 3)

-CURIEL, Fernando

La Escritura Radiofónica, (Manual para guionistas), México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 1984, 167 p.p.

-ECO, Umberto

Apostillas a El Nombre de la Rosa, 3a, Barcelona, Lumen, 1985, 85 p.p., (Colección Palabra en el Tiempo, No. 58)

-ESCHEBACH, Joseff

Radiodifusión Para la Innovación, Quito, Ediciones Epoca, 1978, 208 p.p.

-FERRARI, Fernando

Radio, Televisión (Guión-Dirección y Producción) Editorial Constancia S.A., México D.F., 1957, 386 p.p.

-GARCIA CAMARGO, Jimmy

La Radio por Dentro y por Fuera, 1980, CIESPAL, Quito, 450 p.p. (Colección Intiyal)

-GODED, Jaime

Antología de la Comunicación Humana, México D.F., Colegio de Ciencias y Humanidades, UNAM, 1976, 275 p.p.

-GONZALEZ ALONSO, CARLOS

El Galeón, México D.F., Trillas, 1984, 61 p.p.  
(Serie Temas Básicos; Área Taller de Lectura y Redacción)

-GREIMAS, A. J.

Semiótica (Diccionario razonado de la teoría del lenguaje -Versión española de Enrique Ballón y Hermis (Campodónico Carrión), Editorial Gredos, Madrid, 1979, 670 p.p.

-KAPLUN, Mario

Producción de Programas de Radio: El Guión, Quito, Don Bosco, 1978, 460 p.p.

-KAYSER, Wolfgang

Interpretación y Análisis de la Obra Literaria, 4a, Madrid, Gredos, 1972, 448 p.p.

-JIMENEZ, Sergio/CEBALLOS, Edgar

Técnicas y Teorías de la Dirección Escénica, México, Grupo Editorial Gaceta, UNAM, 1985, 889 p.p. (2 Tomos)

-LOPEZA MELGAR, Rafael

Introducción a los Estudios Literarios, 3a, Madrid, ed. Cátedra, 1977, 201 p.p.

-LAZARO CARRETER, Fernando/CORREA CALDERON, Evaristo

Cómo se Comenta un Texto Literario, 18a, Ed. Cátedra, 1980, Madrid, 205 p.p.

-LEÑERO, Vicente

Talacha Periodística, Diana, México D.F., 1983, 271 p.p.

-MARTINEZ BONATI, Félix

La Estructurá de la Obra Literaria, Buenos Aires,  
Argentina, Seix Barral, 1972, 244 p.p. (Serie  
Mayor, No. 6)

-MEJIA PRIETO, Jorge

Historia de la Radio y la Televisión en México,  
Editores Asociados, 1972, 322 p.p. (Colección  
México Vivo)

-MIGNOLO, Walter

Teoría del Texto e Interpretación del Texto,  
México d.f., Instituto de Investigaciones  
Filológicas, UNAM, 1986, 298 p.p. (Cuadernos  
del Seminario de Poética , 8)

-RUIZ LUGO, Marcela/CONTRERAS, Ariel

Glosario de Términos de Arte Teatral, México D.F.,  
Trillas, 1983, 254 p.p. (Serie Temas Básicos;  
Area Lengua y Literatura)

-STANISLAVSKI, Constantin

Manual del Actor, (Recopilación Alfabética de  
Consideraciones Concisas Sobre los Aspectos de  
la Actuación), 8a, México D.F., Diana, 1975,  
155 p.p.

-VARGAS LLOSA, Mario

La Orgía Perpetua (Flaubert y Madame Bovary),  
Barcelona, Seix Barral, 1975, 275 p.p. (Biblioteca  
Breve)

-WELLEK, Rene/WARREN, Austin

Teoría Literaria, 4a, Madrid, ed. Gredos, 1979,  
431 p.p. (Colección: Biblioteca Románica-Hispánica)

## BIBLIOGRAFIA LITERARIA

- ALIGHIERI, Dante

La Divina Comedia, 15a., Ed. Cumbre S.A., México D.F., 503 pp. (Estudio Preliminar de Jorge Luis Borge) (Colección: Los Clásicos)

- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de

El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha, 17a., Ed. Porrúa S.A., México D.F., 1975, 622 pp. (Colección: Sepan Cuantos, No. 6)

- ECO, Umberto

El Nombre de la Rosa, 3a., Ed. Lumen + Representaciones Editoriales S.A., México D.F., 1985, 614 pp. (Colección: Palabra en el Tiempo, No. 148)

- FUENTES, Carlos

Aura, 3a. Ed. ERA, México D.F. 1980, 105 pp.

- GARCIA MARQUEZ, Gabriel

Cien Años de Soledad, Ed. Cátedra, Madrid, España, 1984, 493 pp. (Colección: Letras Hispánicas, No. 215)

- GARCIA MARQUEZ, Gabriel

Crónica de una Muerte Anunciada, Ed. Origen-Seix Barral, México D.F., 1985, 191 pp. (Colección: Obras Maestras de la Literatura Contemporánea, No. 78)

- GARCIA MARQUEZ, Gabriel
  - El Amor en los Tiempos del Colera, Ed. Diana,  
México D.F., 1985, 473 pp.
  
- GUZMAN, Martín Luis
  - La Sombra del Caudillo, 32a., Ed. Colección Málaga  
S.A., México D.F., 1977, 262 pp. (Colección:  
Nobles Temas y Bellas Letras)
  
- GREEN, Graham
  - El fin de la Aventura , 7a., Ed. Sur de Buenos  
Aires, Buenos Aires, Argentina, 1979, 166 pp.
  
- JOSE AGUSTIN
  - Cerca del Fuego, Ed. Plaza y Janés, México D.F.,  
1986, 313 pp.
  
- KUNDERA, Milán
  - La Broma, 7a., Ed. Seix Barral, México D.F.,  
1988, 329 pp. (Colección: Biblioteca Breve,  
No. 640)
  
- KUNDERA, Milán
  - La Insoportable Levedad del ser, 16a., Tusquets  
Editores, Barcelona España, 1988, 320 pp.  
(Colección: Andanzas, No. 25)
  
- KUNDERA, Milán
  - La Vida Está en otra Parte, 10a., Ed. Seix-Barral,  
México D.F., 1987, 393 pp.  
(Colección Biblioteca Breve, No. 498)

- NERUDA, Pablo
 

Confieso que he Vivido, Ed. Origen-Planeta,  
México D.F., 1985, 462 pp.  
(Colección Literatura Contemporánea, No. 5)
- PACHECO, José Emilio
 

Las Batallas en el Desierto, 3a., Ed. ERA,  
1981, 68 pp.
- PUIG, Manuel
 

Boquitas Pintadas, 4a., Ed. Seix Barral, Bar-  
celona, España, 1979, 260 pp. (Colección:  
Nueva Narrativa Hispánica)
- PUIG, Manuel
 

Sangre de Amor Correspondido, Ed. Seix Barral,  
Barcelona, España, 1982, 208 pp;  
(Colección Nueva Narrativa Hispánica)
- REYES, Alfonso
 

La Cena y otras historias, Ed. Fondo de Cultura  
Económica, México D.F., 1984, 151 pp.  
(Colección Lecturas Mexicanas, No. 46)
- STOKER, Bram
 

Drácula, 3a, Bruguera, Barcelona, España,  
1976, 555 pp.  
(Colección Libro Amigo, No. 253)

- SHAKESPEARE, William

Romeo y Julieta, (Traducción de Jaime Clark y Jacinto Benavente), 15a., Ed. Cumbre S.A., México D.F., 1980, 458 pp.

(Tomo: Tragedias; Colección: Los Clásicos)

- VARGAS LLOSA, Mario

La tía Julia y el Escribidor, Ed. Círculo de Lectores, México, D.F., 1977, 383 pp.

- WALLACE, Irving

La Isla de las Tres Sirenas, 4a., Ed. Grijalbo, Barcelona, España, 1975, 723 pp.

(Colección: Edibolsillo)

- WILDE, Oscar

El Retrato de Dorian Gray, Ed. Origen S.A.- Editorial OMGSA, S.A., México D.F., 1983, 230 pp.  
(Colección: Historia Universal de la Literatura, No. 17).

