



Universidad Central de Venezuela
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Comunicación Social

LA RADIONOVELA CARAQUEÑA DEL SIGLO XXI
Un espacio para la divulgación de clásicos de la literatura

Autor: Robert Flores M.
C.I.: 16.810.091
Tutora: Eritza Liendo M.

Caracas, julio de 2009

Trabajo Especial de Grado
presentado por el bachiller
Robert Flores M., en la
Escuela de Comunicación
Social de la Facultad de
Humanidades y Educación
de la Universidad Central de
Venezuela, para optar al
título de Licenciado en
Comunicación Social.

DEDICATORIA

A mi mamá, la única mujer de mi vida.

A mi papá, la sabiduría hecha persona.

A toda esa gente bella que me acompañó y ayudó durante esta larga travesía llamada carrera universitaria. Es grato, pero también nostálgico, recordarlos a todos.

A todos aquellos profesionales del medio artístico que desaparecieron durante la realización de este proyecto: Humberto Buonocore, Yanis Chimaras, José Oliva, Carlos Olivier, Amable Espina y Daniel Farías. Que en el cielo estén rodeados de muchas luces y flashes, igual como en la tierra.

A los amigos imborrables de la UCV. ¡Grata compañía!

A esta máxima casa de estudios, que me regaló tantas vivencias y oportunidades, sin pedir nada a cambio. Por siempre, en mi corazón: UUUCV...

AGRADECIMIENTOS

A la vida.

A Dios, por darme la dicha de vivir esta experiencia a lo grande.

A mi mamá, por estar ahí cada vez que la necesito. Su amor de madre es infinito. Cosiro...

A mi papá, por ser responsable y consecuente. Gracias por brindarme tu apoyo incondicional durante todo este tiempo.

A Eritza, por su profesionalismo y sentido de la responsabilidad. De verdad, estoy asombrado ante tanta capacidad de análisis, de reflexión y de disertación, ante tal manejo del lenguaje, ante tanta sabiduría y, por supuesto, ante tanto derroche de personalidad. ¡Gracias por todo, Eritza!

A *El Universo del Espectáculo*, por abrirme sus puertas.

A todas las organizaciones y particulares que no dudaron en brindar su apoyo para la realización de este proyecto.

A Ariadna, mi pequeña asesora, que hizo más fácil el transitar de este camino con sus sugerencias y opiniones.

A Jhoanna, por haberme facilitado su cámara digital.

A la familia González Flores, por su grata y amable hospitalidad y por las reiteradas sesiones de comida. ¡Se les quiere!

En fin, gracias a todos. Infinitas gracias.

LA RADIONOVELA CARAQUEÑA DEL SIGLO XXI
Un espacio para la divulgación de clásicos de la literatura

XXI CENTURY'S RADIO SERIAL CARAQUEÑA
A space to popularize literature's classics

Resumen

La radionovela siempre ha tenido una significación importante para la sociedad venezolana. Con ella, se empezó a cultivar el género dramático en el país. Su permanencia a través del tiempo confirma su eficacia como espacio destinado al entretenimiento de las masas a través de historias que reflejan la dura realidad, pero también la tierna fantasía. Su innegable valor cultural tiene que ver propiamente con su naturaleza mediática. Cuando se divulgan clásicos de la literatura a través de ella, se exagera su carácter popular dentro del ámbito comunicacional y social correspondiente, puesto que el pueblo recibe cultura. De aquí surge la importancia de estudiar la radionovela como una de las formas más representativas y funcionales de la sociedad y de la comunicación en general. Básicamente, este trabajo es un compendio de los basamentos teóricos relacionados con el tema, así como un resumen de la historia de la radionovela en Venezuela como producto de la cultura masiva.

Summary

Radio serial always has had an important significance to venezuelan society. With that, the dramatic genre began to be cultivated in the country. Its staying through time confirms its efficiency like space aimed to groups' entertainment through histories which reflex a hard reality but a tender fantasy. Its undeniable cultural valve has to see properly with its media nature. When literature's classics are popularized through that, it's exacerbated the people character inside communicative and social corresponding scope, since people receive. From here appears the importance of studying radio serial like one of forms more representatives and functionals of society and general communication. Basically, this job is a compendium of theoretical bases, related with subject, and like a summary of the history of radio serial in Venezuela as a product of mass culture.

Palabras claves

Radionovela, literatura, cultura, medios de comunicación y sociedad.

Key words

Radio serial, literature, culture, communications' means and society.

ÍNDICE

	Pág.
INTRODUCCIÓN	7
Capítulo I	8
Marco teórico	8
Parte I: La radionovela	8
- Concepto	8
- Características	12
- Clasificación	18
▶ Según el contenido divulgado	18
▶ Según su pertenencia al espacio temporal	22
- Orígenes	27
▶ El melodrama	27
▶ El folletín	31
▶ La <i>soap opera</i>	37
▶ La radionovela cubana	41
▶ El radioteatro	44
Parte II: La radionovela en Venezuela	49
- Nacimiento	49
- Desarrollo	61
- Declive	64
- Situación actual en el entorno comunicacional nacional e internacional	68
Parte III: Adaptación radiofónica	71
Parte IV: Cultura popular	79
Capítulo II	84
Marco metodológico	84
- Diseño de la investigación	84
- Tipo de investigación	86
- Planteamiento del problema	87
- Objetivos generales y específicos	92
Capítulo III	93
Resurgimiento cultural	93
CONCLUSIONES	100
GLOSARIO	101
ANEXOS	103
REFERENCIAS	114

INTRODUCCIÓN

Esta monografía abarca uno de los tópicos más relevantes, pero menos tratados, de la radiodifusión venezolana: la radionovela.

En la exploración teórica se evidenció que el género ha sido poco estudiado, quizás porque pasó a un segundo y hasta a un tercer plano en los diferentes ámbitos de la vida pública por la llegada de otro género más influyente: la telenovela. No obstante, los pocos trabajos que se conocen sobre la materia presentan la rigurosidad académica necesaria que los hacen fidedignos materiales de consulta para cualquier investigación que se propongan sobre el tema. Y esto es precisamente lo que se quiere lograr con esta investigación.

La radionovela, como género que hizo historia durante largo tiempo, dejó una huella imborrable en el ámbito de la comunicación, no sólo por esas grandes historias que la gente recuerda con añorado fervor y entusiasmo, sino porque dejó escuela en todas las ramas del medio artístico nacional.

Básicamente, este trabajo es una aproximación a lo que fue la radionovela en tiempos pasados y a lo que es y significa hoy en día. Por ello el estudio estará basado en explicaciones teóricas e históricas que siempre serán insuficientes para analizar este fenómeno de masas.

Dentro del universo de estudio de la radionovela del siglo XXI, se escogerá un tópico en particular que refleje el alcance y la trascendencia del fenómeno en la actualidad. En este caso, será la divulgación de clásicos de la literatura a través del formato. Lo cual es un tema de primer orden en esta nueva etapa del género.

Por tanto, con esta investigación se busca ahondar en su función como medio intermediario para llevarle cultura al pueblo a través de la adaptación de obras literarias. Esto como parte de su rescate y renovación como género después de tantos años de ausencia y de decadencia.

El tema, de por sí, es interesante y motivador para un trabajo que pretende ser apenas un abre boca de esta rama de la comunicación radial netamente destinada al entretenimiento de las masas. Lo cual vendría a ser el fin último de esta forma artística.

En fin, el trabajo que se presenta a continuación pretender elevar el carácter social, cultural y comunicacional del género como producto de consumo masivo de fuerte arraigo nacional y de una notable carga simbólica, que desapareció para luego aparecer como la radionovela del siglo XXI.

CAPÍTULO I

MARCO TEÓRICO

PARTE I

La radionovela

➤ *Concepto*

La radionovela es un relato con tramas, argumentos, narrador y personajes que se construye a partir de los elementos del lenguaje radiofónico (palabra, música, efectos sonoros y silencio) para ser transmitido de forma episódica por una emisora en un horario y con una frecuencia determinada.

Hace cuarenta años, Marta Colomina, periodista y estudiosa de la comunicación, también dio su definición:

Género dramático...En cuanto a su concepción estructural es presentada en forma seriada □ (capítulos que se transmiten con periodicidad fija) □ y continuada □ (cada capítulo no es un ciclo completo, sino que depende del anterior y del que le sucede para seguir el hilo dramático del argumento) □. (1968: 18).

Tal como lo afirma Colomina: la radionovela deriva del drama. Tiene una carga emocional capaz de interesar y de conmover a través de situaciones únicas que tienen como trasfondo el amor, el poder, la justicia y la venganza, entre otras pasiones.

La radionovela procede del arte de la conmoción porque el auditorio, en este caso el oyente, debe estar permanentemente en estado de exaltación frente a una audición tan ajena por ser irreal y tan propia por ser humana.

Más recientemente, Carlos Zavarce, periodista y especialista en radiodifusión, se atrevió a dar una definición menos técnica: “Es una novela que se transmite a través de la radio”. (1996: 92).

El término novela proviene del italiano *novella* que a su vez deriva del latín *nova* que significa noticias. Es una narración secuencial de una serie de hechos ficticios sacados de cierta realidad en la que se entremezclan elementos propios de la literatura (narrativa), de la lírica (poesía) y de la oralidad (palabras). Su universalización se basa en el código escrito.

La novela representa un acto sincero de desplazamiento de lo conocido compartido para dar paso a lo imaginario, a lo fingido y a lo irracional con el fin de evocar mundos de ensueño que, paradójicamente, estarán cargados de ironías, de traiciones y de angustias.

El género conserva su esencia cuando es trasladado a la radio: la exaltación de lo asombroso y la desvalorización de lo real. Por eso la radionovela es una historia alegórica, extrema, profundamente intimista, alejada de cualquier lógica posible, con la que se busca mostrar otra realidad, captar la atención del oyente y estimular su imaginación.

No obstante, la radionovela también se distingue por estar impregnada de experiencias comunes compartidas, estereotipos, modismos verbales, lugares comunes, matrices culturales y creencias. En la radionovela: los referentes del mundo real condicionan los elementos de ficción que puedan estar presentes en el relato.

Entonces, "...este género...asume la ecuación ficción = realidad, donde lo ficticio construye una *impresión de realidad* y verosimilitud determinante para la eficacia comunicativa...". (Balsebre, 1996: 185). Lo que hace situar a la radionovela en dos campos de acción tan disímiles como complejos que terminan relacionándose en el proceso creativo, específicamente, durante la construcción del mensaje.

Una de las ventajas que ofrece el formato radial es que le permite al escritor elaborar una novela con todas las imágenes, las ideas y las ocurrencias que se le vengán a la cabeza. También puede cumplir con los requerimientos de una trama en particular, en el caso de una adaptación. Por tanto, le ofrece un sinfín de posibilidades únicas que ni la pantalla chica ni el séptimo arte ni las tablas pueden brindarle debido a costos, tiempo, logística y falta de personal técnico y artístico.

Por ejemplo, puede recrear una guerra con efectos sonoros bien específicos: disparos, estruendos, gritos, estallidos. Una tranca en una autopista: cornetazos, frenazos, radios prendidas, pedigüeños. Un baile: música, murmullos, risas, brindis, pasos. Una marcha: al son de consignas, música, cornetazos, algarabía y, de repente, disparos, detonaciones, gritos, llanto, lamentos y, para finalizar, el himno nacional. Sólo tiene que sentarse y poner a volar su imaginación. Es decir, no hay límite alguno para la creación.

En efecto, hay una posibilidad creativa infinita en la radionovela que la convierte en el medio auditivo ideal para expresar cualquier manifestación que provenga de la imaginación. El teórico Armand Balsebre convalida esta afirmación al decir que la experimentación radiofónica, en los últimos 70 años, ha sistematizado

alrededor de la radionovela un código expresivo de tal impresión creativa que ha cimentado un género completo. (177).

Cabe señalar que el mensaje se adapta a las peculiaridades del medio: velocidad, fugacidad, penetración, posibilidad imaginativa y unisensorialidad. El soporte exige estructuras discursivas distintas a las utilizadas en textos a ser publicados en periódicos, en revistas o en libros.

El lenguaje usado es más informal, sencillo, claro, directo y menos retórico. Se escribe teniendo presentes los códigos del discurso oral porque la radionovela está destinada a ser escuchada, no a ser vista. De allí que pueda estimular la imaginación del oyente y proponerle, intuitivamente, que participe para completar el mensaje.

“El medio condiciona el mensaje”, dijo el sociólogo canadiense Marshall McLuhan en relación con lo antes expuesto. Una máxima que establece la rendición del género ante el formato. El objetivo dramático se ajusta a las particularidades de un canal en donde el sonido tiene que hacerlo todo.

Por otra parte, la radionovela viene a ser una representación social mediática. Un género comúnmente utilizado para proyectar signos y matices de un período determinado o la situación de un país.

La exaltación a través de la radionovela de aspectos sociales, políticos y culturales relacionados con una colectividad apunta hacia dos direcciones: la posibilidad de que el público se vea reflejado en un producto fuertemente arraigado en su memoria y la necesidad de desencadenar una respuesta en él, ya sea una reflexión, un pensamiento o hasta una acción.

Con el paso de los años, la radionovela se ha encargado de poner en boga temas de diversa índole: el aborto, el racismo, la adopción, la tiranía, la libertad, la injusticia, la corrupción, las desigualdades de clases, los delitos, lo sobrenatural, lo religioso, los sistemas de gobiernos, el papel de los medios de comunicación, las costumbres, la muerte, las orientaciones sexuales, el predominio del bien sobre el mal, más toda la gama de sentimientos, entre otros conflictos de interés grupal y personal.

Dependiendo de la intención del autor o de los intereses gerenciales en juego: la radionovela, en este caso, puede convertirse en un acto abiertamente proselitista, propagandístico, en el que se toma partido para fijar posición con respecto a un momento de crisis o para favorecer una tendencia ideológica u otra. Por tanto, hay que saber reflejar lo real, más en este ámbito donde lo individual se vuelve colectivo.

Entonces, la vida cotidiana se vuelve mediática en un intento por destacar una realidad que atrapa y afecta al público.

Es preciso señalar, además, que la radionovela constituye una herramienta importante en la transmisión de valores culturales. El público se enriquece humanamente y cognitivamente con realidades sociales y políticas, con formas de organización, con modelos de socialización distintos o parecidos a los suyos, con costumbres, con creencias y hasta con prejuicios.

Esto se debe a que es un producto propio de la cultura de masas. Un bien cuya naturaleza e inspiración se encuentran en la existencia y en las vicisitudes de los conglomerados humanos los cuales le han permitido permanecer en el tiempo por las formas inalterables de consumo mediático y por la omnipresencia y el desarrollo acelerado de los *mass media* (medios masivos).

En este sentido, el consumo cultural, por parte de la audiencia, es un proceso que depende, en gran parte, de los patrones y de las conductas propias de las sociedades modernas. Por un lado, responde al seguimiento de modelos conocidos que satisfagan necesidades de identificación. Y por el otro, atiende a una cuestión relacionada con los mensajes de entretenimiento y su indiscutible fuerza de atracción. Por ende, la radionovela por ser un espectáculo, tiene la posibilidad de ser consumida por el espectador.

➤ *Características*

La radionovela, como todos los demás géneros, tiene sus particularidades que la hacen única y distinta en el ámbito comunicacional. A continuación sus especificidades a través de tópicos:

√ Su formato: la gran mayoría de las radionovelas tiende a ser programas seriados, de varios episodios. Una serie en la que se va desarrollando la historia a lo largo de capítulos. No obstante, pueden ser programas unitarios, de una sola presentación que, a diferencia de los primeros, tienen plena autonomía por sí mismos. En cualquiera de los dos formatos, la técnica de realización es la misma.

√ Su guía: es el guión o libreto que contiene el desarrollo de la radionovela con todos sus pormenores. Se construye a partir de capítulos, escenas, planos sonoros, efectos, música y parlamentos. Los tres últimos se estudiarán en un tópico aparte porque corresponden a la imagen sonora de la radionovela.

Los capítulos, que, a su vez, se subdividen en escenas, vienen a conformar las partes en las cuales está dividido el guión. Se utilizan para que haya una mejor exposición y su número varía de acuerdo con la extensión del libreto. Por su parte, las escenas constituyen los segmentos dramáticos que componen la estructura narrativa de la historia. Cada una es una unidad en sí, suficiente para caracterizarla. La consecución de las mismas produce la secuencia en el relato.

El investigador Mario Kaplún explica cómo elaborar un guión para radionovela:

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 en escenas. En ese plan determinaremos cuántas escenas pondremos, qué personajes intervendrán en cada una, qué pasará en cada escena, cuánto tiempo transcurrirá de una a otra. (1978: 364).

Por tanto, la construcción de un libreto implica ordenar la estructura narrativa de la historia con todos los elementos que la componen.

Con relación a los planos sonoros determinan la intensidad del sonido, ya sea voz, ruido o música. Lo cual permite saber qué objetos o personas están más cerca y cuáles más alejados de la acción principal. Entonces, ofrecen una perspectiva de cercanía o de lejanía respecto a lo que está sucediendo y definen el lugar donde

estaría ubicado teóricamente el personaje, así como su distancia en relación con el resto de los elementos.

Se utilizan por tres razones fundamentales: por requerimientos técnicos, por exigencias de la trama y, a su vez, por la lógica que debe imperar en el desarrollo del relato. Por otro lado, constituyen piezas fundamentales a la hora de obtener un resultado realista, por tanto creíble.

√ Su estructura narrativa: la trama se basa en una historia que consta de un inicio, de un desarrollo y de un final. Esta secuencia se mantiene invariable en cualquier tipo de radionovela.

En el inicio se plantea el problema que va a desencadenar una serie de acontecimientos a lo largo del relato. Puede ser uno o varios asuntos. El comienzo sirve también para dar a conocer a los personajes.

El desarrollo abarca los conflictos o nudos dramáticos que le otorgan corporeidad a la historia. Estas unidades se descomponen en escenas de distinta extensión hasta lograr una secuencia cronológica y lógica. Es la parte donde habrá mayor suspenso y tensión por una sucesión de acciones desenfrenadas.

Por su parte, el final marca el desenlace de la radionovela. Los conflictos se resuelven, los protagonistas se regocijan por la felicidad que les aguarda y los antagonistas, casi siempre, mueren o, en el mejor de los casos, terminan locos o presos.

√ Su dimensión humana: en este aspecto no solo se debe incluir a los actores y a las actrices que prestan sus maravillosas y portentosas voces para darle vida al narrador y a los personajes, sino también al escritor que pasa horas sentado frente a un computador eligiendo la mejor palabra, redactando singulares frases o recitando continuamente los parlamentos, casi actuando, para hallar la personalidad de sus protagonistas.

El único instrumento del artista en la radio es la voz. Con sus cuerdas vocales debe provocar en la audiencia sensaciones olfativas, gustativas y táctiles, además de estímulos visuales. El oyente tiene que convencerse momentáneamente de que el personaje realmente existe para establecer una relación ambigua de identificación personal. Para ello, el actor o actriz debe tener "...una pronunciación...clara, una entonación perfecta, una capacidad de variar el ritmo según el sentimiento del personaje y, en muchos casos, capacidades de imitación de acentos...". (Yepes, 1993: 90 y 91).

A partir de los señalamientos de Yepes, se puede deducir que la actuación en radio es un arte bastante peculiar y, por demás, difícil. La interpretación no sólo requiere una gran flexibilidad de modulación, facilidad de dicción y fuerza expresiva, sino también una capacidad para explorar y construir personajes.

Intuitivamente, el actor o la actriz de radio también hace un trabajo de lenguaje corporal porque éste le ayuda a conseguir el tipo de voz acorde con el personaje y a encontrar su sentimiento. Además, los parlamentos cobran más fuerza y corporeidad con el método. En definitiva, la interpretación radial no sólo implica agarrar un libreto y leerlo, sino dejar el alma allí, pegada al lado del micrófono.

Por otra parte, está el narrador, que se convierte en los ojos del oyente debido a que la radio “es una película para ciegos”¹. Se utiliza para contarle al radioescucha lo que está ocurriendo, quién, cómo, cuándo y en dónde lo protagoniza. Es decir, describe las acciones, los paisajes y los personajes. Así mismo, ubica y encadena las escenas.

“El narrador en ningún caso debe sustituir a la acción: no debe contar lo que se puede dramatizar, acaparando y absorbiendo la pieza. El radiodrama no debe convertirse en un relato con apenas algunas escenas dramatizadas”. (Kaplún, 1978: 365). Y es cierto. La intervención del narrador debe estar sabiamente dosificada porque se puede correr el peligro de que la radionovela se convierta en un monólogo y no se le dé prioridad a la participación de los personajes en escena.

De modo, pues, que la intervención del narrador debe suprimirse si la escena misma le permite al oyente ubicarse en ella, sin necesidad de explicaciones. Por ende, sólo debe utilizarse en aquellos casos en los que, realmente, sea necesario.

Entre sus tipos se cuentan: el narrador convencional (narra en tercera persona, lo ve todo, está en todas partes sin integrarse a la trama, es ajeno a la misma); el narrador-personaje (narra y actúa, el relato se cuenta en primera persona, la historia tiene como dinámica: irse del presente al pasado y viceversa a través de la retrospectiva y de la proyección); y el narrador-testigo (un elemento visible dentro de la historia, mas no un personaje, que se desliga de la acción sólo para dedicarse a presenciar lo que ocurre a su alrededor con el propósito de narrar).

Por otro lado, están los personajes que deben ser de carne y hueso, como los seres reales, porque se crean, precisamente, para reflejar la humanidad. Al igual que las personas, deben tener sus miedos, conflictos, frustraciones, inquietudes, angustias, mañas, virtudes, vicios, características físicas (aunque no se visualicen) y formas peculiares de hablar.

Cada uno tiene que representar algo dentro de la historia: la sensatez o la imprudencia; la fealdad o la belleza; la cordura o la locura; la pobreza o la riqueza; la nobleza o la villanía; la felicidad o la desdicha; la rebeldía o la obediencia; la opresión o la libertad. Un sinfín de significaciones que le otorgarán a ese personaje una identidad propia y una función simbólica dentro del relato.

Estos seres ficticios cobrarán importancia en la medida en que cumplan esa función y no se conviertan en meros comodines, en vulgares títeres o en absurdos robots para desventura de la historia.

En lo que se refiere al escritor, tiene la tarea de crear una radionovela desvinculada de toda función didáctica.

La radionovela se hace con el propósito de echar un cuento en el cual se maneja una serie de argumentos que mueven el curso de la historia, mas no se concibe con la intención de exponer, explicar o enseñar algún tema en particular que subyazca al relato o que esté relacionado con el desarrollo de los acontecimientos.

El escritor evita las exposiciones conceptuales. En el caso de una adaptación, traduce la posición del autor en hechos. Si, por el contrario, se trata de una historia original, de la misma forma, toma su punto de vista y lo descompone en una acción determinada. La pluma creadora jamás debe adoctrinar al radioescucha o pretender dar clases sobre un tópico en particular. El único rol que debe ejercer es el de propiciar el espíritu crítico del oyente en relación con los escenarios físicos y psicológicos presentados.

Se debe evitar confundir la radionovela con el docudrama: formato que presenta hechos históricos o conflictos de la actualidad a través de la dramatización. Su técnica consiste en novelar casos concretos: con música, con efectos sonoros y con la participación de artistas que interpretan a los involucrados. También se utilizan sonidos con los testimonios y con las declaraciones de las personas directamente implicadas en el asunto. Es como el documental que se hace para cine o para televisión, pero en formato radial.

Por otro lado, el escritor debe entender completamente el medio radiofónico. Conocer las limitaciones del micrófono, la psicología del radioescucha y los diversos géneros literarios, para extraer de ellos las innumerables posibilidades narrativas y artísticas que ofrecen. También debe saber qué puede atraer o interesar al público, así como ser capaz de desarrollar temas atractivos. Igualmente, es necesario que sepa presentar y montar espectáculos. Por último, debe procurar que el contenido de sus mensajes sea valioso y creativo.

√ Su imagen sonora: constituye el código imaginativo-visual de la palabra, la música, los efectos y el silencio, delimitado y estructurado por el montaje radiofónico.

La palabra en la radionovela es igual a los parlamentos del narrador y al de los personajes. Una forma del discurso oral que tiene carácter expresivo y se usa para informar y describir todo aquello que tiene que ver con lo visual: las características de los personajes, de los objetos y del ambiente, la forma cómo sucedieron los hechos, los motivos que desencadenaron las acciones o las consecuencias derivadas de las mismas.

Los parlamentos están colmados de distintas expresiones procedentes de la oralidad: interrogaciones, contestaciones, exclamaciones, juramentos, réplicas, refutaciones, opiniones, negaciones, afirmaciones o revelaciones.

En esta categoría, también se incluye los diálogos, que atraen el interés, dan variedad, movilizan la imaginación, hacen más expresivo el mensaje, establecen una comunicación cálida, personal y emotiva y facilitan la empatía, la proyección y la identificación del oyente.

Por su parte, la música sirve para ambientar y reforzar una escena de la trama, así como la interpretación de los actores y de las actrices. Por tanto, cumple dos propósitos fundamentales: crear un fondo más agradable o adecuado (hacer las veces de cortina) y reiterar lo que está sucediendo en una unidad de acción mediante un sonido afín. La música no se puede elegir de manera incidental, sino teniendo en cuenta cuál es la función que va a cumplir dentro de la radionovela.

Presenta cuatro funciones básicas: la descriptiva, la expresiva, la narrativa y la rítmica. La primera de ellas tiene que ver con la evocación de un ambiente, un lugar, un paisaje, un sitio donde se desarrolla la acción de la radionovela. La segunda está relacionada con la exaltación de los estados de ánimo de los personajes: alegría, desilusión, temor, melancolía o molestia. La tercera se vincula con la anticipación de los acontecimientos, segundos antes de que ocurran. Y la última con la complementación del ritmo que lleva la acción de la historia.

Los efectos sonoros o ruidos constituyen la representación de los referentes del mundo real para crear alrededor de lo que está aconteciendo una sensación naturalista. El recurso tiene un carácter de verosimilitud y de ambientación objetiva que, junto a la palabra y a la música, determina el código imaginativo-visual de la radionovela. En este sentido, el efecto sonoro es cualquier sonido inarticulado que logra perfeccionar realidades radioeléctricas.

Este elemento del lenguaje radiofónico es entendido por la audiencia en toda su dimensión mediante un proceso de asociación de ideas que deriva en la concepción de una imagen auditiva precisa y correcta.

La producción y el montaje del efecto sonoro demandan creatividad y profesionalismo debido a dos razones fundamentales: en primer lugar, porque es contraproducente crear un recurso que esté desligado de los rasgos distintivos que lo hacen único dentro de un sistema auditivamente saturado y en segundo lugar, por consideración con el público que necesita visualizar, claramente, los estados ambientales para lograr comprender los actos dramáticos en su totalidad.

Así como la música, también los efectos tienen su clasificación de acuerdo con el papel que cumplen dentro de las unidades de acción presentes en el relato. Entre sus funciones se cuentan: la descriptiva, la expresiva, la narrativa y la ornamental. El efecto descriptivo apunta hacia la localización de la acción en un espacio visual o hacia la evocación de una imagen en representación de un objeto o cosa. El expresivo refuerza el espacio en el cual se está suscitando una relación afectiva o un estado de ánimo. El narrativo cuenta una secuencia determinada del relato o traslada al oyente de una circunstancia a otra. Y el ornamental complementa el mensaje verbal desde el punto de vista estético de acuerdo con la información suministrada a través de los diálogos.

Por último, está el silencio que es una pausa sonora en la narración. Tiene valor expresivo y eficacia comunicativa independientemente de sus características inaudibles. Se utiliza, comúnmente, para enlazar una escena con otra y para producir un efecto de desenlace o de tensión máxima o, por el contrario, un efecto de calma o de vuelta a la normalidad.

➤ *Clasificación*

- ▶ Según el contenido divulgado.

√ Radionovela cultural: es la basada en una obra literaria, ya sea una novela, un cuento o un poema, que puede ser considerada un clásico o no dependiendo de sus cualidades narrativas y de su relevancia dentro de un contexto histórico determinado. Entiéndase por clásico literario aquella obra que tenga impacto en la sociedad independientemente de que sea un texto de carácter universal o de impresión más localista. En esta categoría, también se incluye las radionovelas inspiradas en obras de teatro y en óperas. En cambio, se excluye las radionovelas basadas en historias originales consideradas clásicos dentro del medio al cual pertenecen, ya sea la radio, el cine, la televisión o el teatro.

Tiene como técnica la adaptación radiofónica que consiste, esencialmente, en la transformación de las imágenes de un libro en imágenes auditivas a través de la utilización de los recursos expresivos del medio: la palabra, la música, los efectos sonoros y el silencio.

Este tipo de radionovela se caracteriza por presentar temas universales de interés colectivo con una evidente carga de valores ideológicos, psicológicos, religiosos, artísticos y morales. También se distingue por la calidad de sus interpretaciones y por la excelencia de su proceso creativo. Lo cual contribuye a elevar el nivel de la audiencia.

√ Radionovela rosa: es una historia en la cual se exageran los distintos sentimientos humanos con el fin de crear una atmósfera totalmente melodramática. Los argumentos principales de la trama están sustentados en el amor, el odio, la alegría, la tristeza, el dolor, la esperanza o el temor, mas no en asuntos relacionados con lo social, lo político o lo cultural. Esta gama de sentimientos será el factor desencadenante de los diferentes acontecimientos que se originen en el desarrollo del relato.

Estas radionovelas tienen como punta de lanza los amores malogrados, los secretos de familia, los celos, las culpas, las traiciones, las injusticias, las venganzas, el odio, el orgullo, los engaños, los conflictos, las intrigas, las angustias, las amistades corrompidas, las malas intenciones, las artimañas, la envidia, la calumnia y los embrujos.

Por ende, la radionovela rosa es truculenta, utópica y fantástica, responde a los mandamientos del corazón, mas no a los de la razón. Su carácter idealista hace que presente una trama tradicional, ajustada a los cánones dramáticos, en donde el amor siempre triunfa, en donde la maldad es vencida y en donde la justicia divina impera ante la justicia de los hombres. Obviamente, proyecta una realidad ilusoria en la cual los acontecimientos ocurren de una forma distinta a la acostumbrada en el mundo real.

√ Radionovela social: aunque toda radionovela está estructurada narrativamente a partir de un contexto social determinado, ésta se fundamenta en una proyección fidedigna del entorno real en un momento crucial o en un período en particular con el fin de exponer un análisis informativo y crítico de la sociedad. La idea consiste en hacer una especie de editorial o de mancheta con un fragmento de la realidad.

Los hechos argumentales semejan ser reales y las escenas tienden a ser de acción y de violencia. La posición de los personajes parte de convicciones intelectuales, de estados emocionales y de las incongruencias sociales con las que viven a diario.

La radionovela social, pues, camina por donde transita el colectivo, habla lo que dicen las personas, se alimenta de lo que come la gente, fija posición como lo hacen los humanos, padece como sienten los mortales y, sobre todo, respira cotidianidad igual que la mayoría. Por tanto, es un espejo de la realidad.

√ Radionovela histórica: o de época, es la transmisión de un drama no contemporáneo en relación con su ubicación en el tiempo y en el espacio. Tiene fuertes connotaciones políticas y sociales. Puede ser una historia original o una adaptación literaria. Alude, claramente, al uso y al respeto de las costumbres. Es un tanto moralista. Los parlamentos están compuestos por palabras grandilocuentes, sobrias y rebuscadas, si se les ubican en el contexto actual. Simplemente, es un pasaje histórico que se dramatiza tomando en cuenta las particularidades del formato radial.

√ Radionovela policíaca: basada en la figura de un policía que lucha en contra de los criminales y a favor de los ciudadanos. El funcionario es un brazo anónimo de la institución de seguridad. Los ciudadanos representan el orden infringido por el criminal. Éstos, por su parte, vienen a ser personas desarraigadas, inadaptadas, volcadas a la delincuencia y a la alteración del orden público.

El delito cometido por el criminal, así como su posterior castigo, tiene una dimensión individual, mas no social dentro del relato debido a dos razones fundamentales: la primera tiene que ver con que cada historia tiene en sus roles principales al victimario y a la víctima, quienes accionan la mayoría de las escenas, y la segunda está relacionada con el acto delictivo en sí, que es calificado en la trama como producto de un desvío ético y de comportamiento cuyo culpable es el individuo.

En cierto modo, el género tiene su origen en las series de tiras cómicas sobre Sherlock Holmes y Dick Tracy producidas en Inglaterra y en Estados Unidos, respectivamente. Las hazañas del detective inglés, creado por el escritor británico sir Arthur Conan Doyle, trascendieron las fronteras de la Gran Bretaña para inspirar numerosas radionovelas creadas en Europa. Tanto así, que fue en Cataluña, región del noreste de España, en donde se le dio el rostro al detective en una serie de cuadernillos que se publicaron en Barcelona. El responsable fue el ilustrador Joan G. Junceda.

Lo mismo ocurrió con las series sobre Dick Tracy: las aventuras del inspector dieron ideas y material para las radionovelas policiales producidas en Estados Unidos y en otros países en las primeras décadas del siglo XX. El personaje de tira cómica reflejó toda una época en la que esa nación estaba sumida en una honda depresión económica y en un fuerte crimen organizado en el que imperaba la mafia. Esta figura de ficción era considerada el héroe del momento, lo que todos querían: un detective que se enfrentará todos los días a la delincuencia. Fue creado por Chester Gould en 1931 como una publicación por entregas en el *Chicago Tribune*. Dick Tracy fue considerado, en aquel entonces, la primera tira de muñequitos que aparecía en un diario estadounidense.

√ Radionovela de aventuras: fue la más prolífica en los inicios del género en los distintos países que lo vieron nacer. El elemento anecdótico marca el desarrollo de la historia en función de estremecer al oyente y de tenerlo como un fiel seguidor del espectáculo. Requiere que éste sepa asimilar lo que se le está presentando en el momento de transmisión porque el tema varía indefinidamente a lo largo del relato. Se le puede ofrecer en una misma radionovela, capítulo por capítulo, una aventura histórica así como una política; una aventura sobrenatural así como una espacial o del viejo oeste; porque tema y aventura, que es igual a acción, vienen a ser la misma cosa. Es decir, el género presenta una situación de dualismo dramático. El nombre, las características y las facultades del personaje-héroe se mantienen siempre igual.

En este tipo de radionovelas, los personajes pasan por diversas peripecias hasta conseguir lo que desean. La acción es el elemento dominante de dichos programas, de ahí la artificialidad del género, y en función de ella se crean títulos particulares relacionados con la naturaleza del drama y con la idiosincrasia del héroe.

√ Radionovela de comedia: o paso de comedia, es un relato de corte costumbrista con una dosis de humor. Este tipo de radionovela está cerca de ser una sátira o una crítica encubierta signada, pues, por la ironía o el doble discurso. Más bien, es un retrato astuto de un fragmento de la realidad para denunciar la situación política o social de un país.

Es de corte costumbrista porque presenta personajes sin ninguna particularidad o habilidad en especial que se comportan como los seres reales y que tienen las mismas obligaciones del día a día.

En las radionovelas de comedia se tratan temas relacionados con la familia, el trabajo, la política, la comunidad, las relaciones personales, las formas de esparcimiento o los modos de socialización.

► Según su pertenencia al espacio temporal.

“La radionovela es la radionovela” (Cimino, 2007). A pesar del tiempo transcurrido, desde su creación hasta su situación de hoy en día, sigue siendo el mismo tipo de programa con sus especificidades y sus cualidades que lo definen como género. No obstante, su estudio requiere someterlo a un sistema de clasificación para diferenciarlo según su pertenencia a una época u otra, puesto que evolucionó con el paso de los años y se vio, principalmente, afectada su estructura narrativa, sus planteamientos temáticos, sus contenidos narrativos y sus métodos técnicos de realización. Tomando en cuenta esta apreciación, se pueden considerar dos tipos de radionovelas: la tradicional y la moderna.

√ Radionovela tradicional: fue la que se produjo en el siglo XX, específicamente desde 1934, en el caso de Venezuela, hasta finales de los años 90, que respondió a los modelos habituales de dramatización, que tuvo técnicas de realización un tanto artesanales o rudimentarias y que logró sentar sus bases como género novelado auditivo en un medio incipiente que apenas daba sus primeros pasos. Por años, mantuvo un público cautivo conformado por las amas de casa y los trabajadores de la clase baja y de la clase media que, en su gran mayoría, sobrepasaban los 35 años.

En los comienzos del género, predominaban los programas unitarios, de una sola presentación, que duraban 15 minutos. Después vinieron los programas seriados de tres, cuatro o hasta más capítulos, que se transmitían diariamente a lo largo de la semana. Cada uno tenía una duración de 20 a 30 minutos.

Sus temas² predominantes eran el amor, motor de la historia, que estaba aislado de las implicaciones cotidianas y con carácter sentimental o pasional, y el héroe individual, que luchaba en cada aventura por el bienestar del ciudadano e impartía castigo a los criminales, entre uno de sus tipos se contaba: el *western* mixtificado (personaje del lejano oeste), transformado físicamente y ubicado geográficamente acorde con el entorno. No se trataban temas relacionados con cuestiones psicológicas o con asuntos históricos.

Durante las primeras décadas del reinado de la radionovela tradicional, cualquier historia que se divulgara causaba furor y revuelo entre la población. Por tanto, hubo mucho cuento que escuchar: las costumbres y los problemas de la comunidad y de la familia, las asombrosas aventuras de los héroes anónimos, los desencuentros y las pasiones de la pareja protagónica, los enfrentamientos entre pobres y ricos, las luchas entre blancos y negros, las desigualdades en la impartición

de la justicia, las violaciones de los gobiernos de turno, los falsos embarazos, los pecados ajenos, las dobles personalidades, los hijos naturales abandonados, los honores ofendidos, los encuentros del más allá, las implacables venganzas de los villanos, las contradicciones de la vida en pareja, los misterios de los tesoros escondidos, los secretos de las cartas ocultas o las verdades de las medallas unidas. En fin, numerosas historias ficcionadas e inspiradas en la vida real que servían para entretener y sorprender a un público ingenuo.

Por tradición, esta radionovela se transmitió a través de la amplitud modulada (AM). Inclusive, cuando se habilita la frecuencia modulada (FM) en 1988, se siguió utilizando este canal para su difusión. Fueron muchos los días AM que, durante años, le abrieron un espacio a la radionovela entre su programación. Hoy en día, estas emisoras no dejan de escucharse, pues todavía mantienen una audiencia que le sigue siendo fiel, a pesar de las fuertes ventajas que presenta la banda FM, como la calidad del sonido, libre de cualquier interferencia o imperfección.

En lo que se refiere a los efectos sonoros, eran producidos en el propio estudio por gente no necesariamente especializada. La imaginación jugó un papel fundamental en la creación de los sonidos que le otorgaban credibilidad y valor artístico a la historia.

Con unas láminas de zinc, hacían el sonido de los relámpagos. Con papel celofán, 'amuñando' frente al micrófono, se hacía el sonido del fuego. Con un balde grande agua, que se movía con una paleta, se hacían efectos de remos o de olas, y...con unas conchas de coco sobre una caja de arena, se hacían los galopes de los caballos. También había que hacer el cierre o apertura de las puertas, usando una puerta real o una pequeña, construida en una carpintería, que se colocaba cerca del micrófono. Los tiros se hacían con una regla, dando un golpe seco sobre una mesa, y otras veces con pistolitas de pitones. (Yepes, 1993: 90).

Como se puede observar, detrás de la invención de cada sonido, había esfuerzo, creatividad, trabajo en equipo y, sobre todo, mística. La creación de cada efecto era considerado un logro, más en esos tiempos en los cuales no se contaba con una plataforma adecuada a fin de cumplir con los requerimientos técnicos que exigía la trama de la radionovela.

La música que acompañaba a la narración podía ser sacada de discos, aquellos de 78 revoluciones por minuto, que eran discos grandes de pasta blanda, conocidos como *pastas*, que se ponían a sonar en una victrola de las denominadas *Credenza*, o podía ser tocada en vivo por orquestas de salón, agrupaciones o solistas acompañados por una guitarra u otro instrumento. Los intérpretes eran de primera y podían cantar varias piezas a la vez.

Con el paso de los años, la técnica se perfeccionó, llegó el grabador de alambre, después apareció el disco de acetato, primero los pequeños, luego los grandes, y para finalizar los grabadores de cinta magnética que utilizaban los denominados cassettes.

La radionovela tradicional venezolana contó con los mejores actores y actrices de aquel entonces. Fueron muchos los que prestaron sus grandiosas voces para interpretar innumerables personajes. También tuvo los mejores escritores especializados en esta rama que llenaron páginas y páginas con finales felices.

√ Radionovela moderna: con la llegada del siglo XXI, reapareció la radionovela criolla, después de una larga ausencia, con otros planteamientos, otros fines, otros procedimientos y otras tendencias, en un intento por renovarla como género y ajustarla a las particularidades de estos nuevos tiempos. La radionovela tradicional quedó atrás, en el olvido y, con ella, sus métodos técnicos de realización, algunas de sus temáticas tratadas y una que otra historia divulgada. No obstante, los esquemas básicos se mantienen. En todo caso es posible detectar cambios en el tratamiento de los contenidos y en la elección de las tramas.

La radionovela moderna es el resultado de la unión de los valores, los elementos y las estructuras básicas de la radionovela tradicional más las bondades de la tecnología digital y los nuevos enfoques temáticos. Esto produjo su transformación como género y, por ende, un mejoramiento de su eficacia comunicativa e informativa. La idea consistió en rehacer un producto a partir de otro sin olvidar los ingredientes básicos.

En esta nueva era de la radionovela, los programas seriados predominan ante los unitarios. Generalmente, se transmite una radionovela por semana. Cada una consta de cinco capítulos que se difunden de lunes a viernes a través de distintas emisoras con alcance nacional, así como por Internet. Cada episodio tiene una duración promedio de 15 minutos y se repite el mismo día.

Como programa de corte dramático, su principal tema es el amor. “Toda radionovela debe tener algo de amor. Una historia en la cual se deje a un lado este sentimiento dista mucho de ser humana”. (Borges, 2007). También predominan otros tópicos que se conjugan y se entremezclan todos a la vez: el poder, la venganza, el odio, el humor, la lealtad, la muerte, la esclavitud, el perdón, la avaricia, la justicia, la tiranía, la rebeldía, la fantasía, el arrepentimiento, el resentimiento, la redención, la traición, la perfección, la corrupción, la reconciliación, la reflexión, la bondad, la ingenuidad, la insensibilidad y la divinidad.

La radionovela moderna, básicamente, es un compendio de historias de amor, acción, drama, comedia, humor, suspenso y terror que se transmiten al público a través de adaptaciones de obras literarias de carácter nacional e internacional, versiones de novelas clásicas de radio y televisión, historias originales de destacados escritores, monólogos radiales, mitos, leyendas, temas musicales dramatizados y series infantiles.

Este resurgimiento vino acompañado con la difusión de la radionovela a través de emisoras FM. Jamás en la historia de la radiodifusión venezolana, la radionovela había sido transmitida por esta frecuencia debido a que, desde un principio, estuvo dirigida a un público distinto al que escucha esta banda radioeléctrica. No obstante, el target de la radionovela se diversificó y ahora incluye personas de diferentes edades, así como de distintas clases sociales. Esto aunado a que hubo un cambio en las líneas editoriales de las emisoras FM que apuntó hacia la flexibilización de sus programaciones. Ya no sólo se dedican a difundir contenidos musicales, sino también informativos, educativos y culturales.

La incorporación de los equipos digitales al mundo de la radio ha facilitado la post-producción del programa, que incluye el montaje y la edición de las voces, música y efectos sonoros. Estos últimos se pueden conseguir fácilmente en colecciones virtuales multimedia, en Internet o existe la posibilidad de ser creados con sintetizadores. La música, por su parte, está disponible en discos compactos y en la Web, formato MP3. Estos distintos elementos se editan con el programa informático denominado *SAW Plus 32*. Para la grabación de las voces se utiliza el *Pro Tools*. Como se observa, el proceso de realización es mucho más agilizado y menos engorroso que antes por la cantidad de adelantos tecnológicos.

Una de las innovaciones de la radionovela del siglo XXI es su difusión a través de Internet. Ya se desarrollan diversas experiencias de transmisión de radionovelas en combinación con la Web para abrir el género a la interactividad. Con esta iniciativa, se busca crear el concepto de radionovela interactiva. Un sitio Web ofrece la radionovela y recibe las intervenciones de los internautas, ya sean sugerencias, propuestas o críticas. Además, pueden obtener su drama favorito o el de su mayor interés mediante la descarga diaria de los capítulos que conforman la serie. Viene a ser un sistema de difusión abierto que está relacionado con las bondades de la radio digital. Es la apertura del género a los planteamientos multimedia.

Esta radionovela cuenta, igual que en el pasado, con excelentes actores y actrices del cine, del teatro, la radio y la televisión venezolana. Lo que cambió, de alguna manera, fue la interpretación actoral. Pero, ¿en qué sentido? Hay un cambio de tono en la elaboración de las voces. Se oyen menos sobreactuadas, menos poéticas, menos engoladas, por tanto más reales. Y, ¿por qué razón? La primera tiene que ver con la necesidad de que el relato semeje ser real, que ofrezca voces contemporáneas. “Lo que es cotidiano debe sonar a cotidiano”. (Romero, 2007). Y la segunda está relacionada con el rompimiento de los viejos esquemas y el establecimiento de las nuevas fórmulas que permitan actualizar, de una vez por todas, al género. Entonces, cuando el artista quiera imprimirle a su voz un matiz especial deberá ser porque el personaje así lo requiere o por exigencias de la trama.

Por su parte, los textos siguen siendo de calidad, con diálogos inteligentes, que dejan un mensaje y, sobre todo, audibles. Se les incorporó elementos propios de la modernidad, como la brevedad y un ritmo rápido e intenso. Esta radionovela también cuenta con un excelente grupo de libretistas tanto de la vieja como de la nueva guardia.

➤ *Orígenes*

▶ El melodrama.

En su sentido etimológico, el término melodrama proviene de los vocablos griegos *melos* (melodía) y *drama* (acción). Era una obra dramática musical que se llevaba a cabo en sitios abiertos con el fin de entretener a la muchedumbre. En la representación, básicamente, se exponía un conflicto íntimo con estética preciosista para conmover al auditorio a través de personajes exaltados por sus desventuras lacrimógenas.

En estas obras, era primordial que el público se entregara emocionalmente a los personajes a través de sus sentimientos: tristezas, agonías y desilusiones. Cada acto o pasaje estaba compuesto por situaciones extremadamente dramáticas y violentas que creaban una atmósfera solemne de estados emocionales artificiales.

La música estaba más allá de ser un simple agregado artístico en las obras. Era un instrumento de manipulación para apelar a los sentimientos más elementales del público. Por tanto, las melodías se utilizaban para exacerbar, aun más, las escenas dramáticas de la obra.

El melodrama se escribía a partir de asuntos sociales que lo hacían un género eminentemente popular. Su puesta en escena incluía el tratamiento de cuestiones relacionadas con el colectivo: modos de convivencia, modelos de socialización, estilos de vida, posturales morales, creencias y hábitos. De modo, pues, que “esta representación del pueblo viene a dar cuenta de la aparición de lo popular en escena, tanto como protagonista y centro de las temáticas, así como figura principal con un lenguaje y código social representable”. (Rojas, 2006: 4).

Estas obras dramáticas, procedentes del pueblo y para el pueblo, no sólo tenían como finalidad entretener, sino también informar. En cada escenificación, el público recibía mensajes que daban pie para la discusión grupal en torno a problemas comunes. Esto se debe, en gran parte, a las influencias del teatro tradicional que en sus tiempos constituyó un espacio destinado a la solución de los conflictos y a la discusión de las ideas.

En el melodrama, el espectador no sólo se identificaba con el protagonista o se entregaba a una acción, sino que también adoptaba una postura crítica acerca de un espectáculo considerado como modelo práctico del mundo real que intentaba transformar. Por ende, fue un medio difusor de tendencias ideológicas.

↻ Características: esta aproximación en el estudio del melodrama requiere exponer sus especificidades que se mantienen invariables en cualquier expresión cultural que haga uso del mismo.

√ Personajes rotundamente definidos: se dividen en dos grandes bloques: por un lado, los buenos y los malos, y por el otro, los ricos y los pobres. Se correlacionan así: buenos = pobres; malos = ricos. Casi siempre existirá esta rectitud en el carácter de los personajes. La función de cada uno dentro de la historia estará definida de principio a fin. También existen los personajes-tipo que aparecen y desaparecen constantemente a lo largo de la trama, entre ellos: sacerdotes, abogados, doctores, policías, transeúntes, sirvientas, chóferes y mesoneros, entre otros. En el melodrama clásico, los personajes se quedaban extrañamente callados, no articulaban lo que veían ni lo que aprendían.

√ Sentimientos poderosos y definitivos: lo que sienten los personajes no cambia en el desarrollo de la narración. Estas emociones no pierden intensidad, tampoco tienen muchos matices.

√ El triunfo del bien sobre el mal: esto es una máxima que se mantiene invariable en cualquier creación dramática. Siempre habrá en el melodrama un *happy end* (final feliz) escrito en mayúscula sostenida y teniendo como fondo una imagen de los protagonistas que se desvanece a través de un melodioso, profundo y apetecible beso. La nobleza termina por desterrar a la villanía, gracias a la justicia divina y humana, en varios intentos por alcanzar la felicidad.

√ La visión descriptiva del pueblo común: del ciudadano corriente o de los hombres simples, combinada con un toque de comicidad que coexiste con el tono trágico de los protagonistas.

√ Inconsistencia genérica: el melodrama nunca ha sido un modelo sujeto a determinadas reglas más o menos fijas en el transcurso del tiempo o durante un ciclo histórico-cultural.

Desde sus comienzos hasta su situación de hoy en día, el melodrama ha sufrido constantes cambios que han dificultado el forjamiento de una identidad única como género dramático. Por ello adoptó diversos estilos a través de los años que derivaron en la concepción de las distintas significaciones que se han tenido de él en cada período histórico determinado. De alguna manera, las imposiciones de cada época lo convirtieron en un modelo inconstante, cambiante e irresoluto. A continuación, su proceso evolutivo a través del tiempo.

Sus inicios fueron en Alemania a finales del siglo XVIII como teatro musical, cuando los temas iniciales empezaron a ser elaborados por dramaturgos especializados en la escritura para las tablas. Una vez que tomó su lugar en la vida cotidiana del colectivo y reforzó su temática, se instauró en otros países con distintas fórmulas, entre ellos: Italia, Francia, Austria, España, Inglaterra y Bélgica. Según datos históricos, el máximo exponente del melodrama en este siglo fue el escritor suizo Jean Jacques Rousseau (1712-1778) con su obra *Julia o La Nueva Eloísa*.

En el siglo XIX, los temas se comenzaron a introducir dentro del teatro sin necesidad de la música de fondo. Las acciones que ocurrían en el escenario ya no eran acompañadas con las notas de una orquesta. A pesar de ello, el género siguió conservando su nombre aunque no tuviera el elemento melódico que lo había definido por años. Durante este período, el melodrama floreció con temas fáciles que representaban historias de misterio, de acción o algún relato de amor contrariado. El dramaturgo francés Guilbert de Pixérécout (1773-1884) fue el máximo representante del género en este siglo a través de sus obras que reproducían la realidad de forma íntegra.

El melodrama del siglo XX se caracterizó por su sentido burgués. Las propuestas, casi siempre, giraban en torno a protagonistas dueños de empresas o jefes de haciendas, propietarios de los medios de producción y que, por tanto, poseían grandes fortunas. Pocas veces eran parte de la clase obrera o del proletariado, puesto que no ejercían ningún tipo de oficio manual. En este sentido, las parejas parecían ser perfectas, tenían empleos notorios e hijos bellísimos, vivían en hermosas casas ubicadas en grandes suburbios y se les reconocía socialmente. Los conflictos que se originaban a lo largo de la narración estaban enmarcados en ese contexto y algunos eran consecuencia del mismo.

En la actualidad, cuando se evoca la palabra melodrama se piensa inmediatamente en una cantidad de cuestiones relacionadas con la parodia o la cursilería. De hecho, hoy el término se usa casi de manera peyorativa para describir comportamientos, situaciones o personajes cuyos excesos dramáticos superan los límites del realismo psicológico. Su artificialidad los convierte en objetos extraños que sólo pueden ser reapropiados mediante una mirada retro, cargada de guiños cómplices.

El melodrama no parece encontrar su lugar en estos tiempos cínicos y de exceso de psicologismo, en los que la relectura irónica dificulta tomarlo en serio, incluyendo sus personajes que liberan bien merecidas lágrimas. No obstante, sigue siendo una opción bien utilizada dentro del ámbito dramático para conmover y enamorar al público a través de historias hechas para el cine, el teatro, la radio o la televisión.

La radionovela es una variante del melodrama que aparece técnicamente como lejana de los modelos antiguos de finales del siglo XVIII, pero temáticamente cercana a éstos. Como los otros medios, la radio heredó al género sometiéndolo a las particularidades del formato, entre ellas: la economía del lenguaje y la simplificación técnica. Lo que dio como resultados unos productos dramáticos menos espectaculares, pero igual de íntimos y esenciales: la radionovela.

Por ende, la única distinción que cabe entre radionovela y melodrama viene a ser los métodos de producción utilizados para la puesta en escena de cada uno, puesto que ambos comparten los mismos códigos de representación, así como provienen de las mismas necesidades sociales.

► El folletín.

Era una novela impresa en un folleto que se encartaba en un periódico y que se publicaba en forma fragmentada y por entregas. Al final de cada episodio se presentaba una situación de máxima tensión para que el lector quedara interesado en saber qué cosa iba a suceder en el capítulo siguiente. Por tanto, el hilo conductor de la historia estaba entramado en una cadena de suspenso.

El folletín proviene de la literatura romántica cuando los más conocidos escritores de novelas por entregas se nutrieron de esa fuente y lograron popularizar sus desgarradoras y, muchas veces, tiernas historias de amor. La narrativa idílica, utópica y pasional le otorgó a este tipo de relato personalidad propia, tanto así que se le consideró un subgénero literario. Entre los temas que tomó de la literatura romántica se cuentan: el amor, la aventura, el misterio, el pesimismo y el héroe excepcional.

El folletón, como también se le conoció, se caracterizó por presentar distintos planteamientos temáticos a través de sus historias: desde una pareja de enamorados que enfrentaba toda clase de problemas, pasando por héroes que protagonizaban todo tipo de aventuras hasta llegar a personajes que se involucraban en toda suerte de situaciones misteriosas. Estos tres tópicos tenían los ingredientes necesarios para divertir sufriendo a través de un relato con varias tramas y subtramas.

La novela por entregas, sucesora del melodrama, nació en Francia³ a principios del siglo XIX, específicamente en el año 1836, cuando la moderna industria cultural comenzaba a dar sus primeros pasos en Europa. La introducción de las nuevas máquinas capaces de reproducir en poco tiempo un número elevado de copias permitió la proliferación del folletín en los ámbitos editoriales y en los círculos intelectuales. El proceso de copiado, aunque era costoso, fue absolutamente necesario para popularizar el formato, agilizar su quehacer periodístico y expandir su mercado. Fue así como alcanzó una amplia standardización, industrialización, distribución y aceptación en ese país.

La publicación del folletín en revistas y periódicos franceses, de prestigio y de gran circulación, significó un considerable aumento en las ganancias por venta de los números. Esto hizo posible que, en poco tiempo, la novela por entregas, plenamente integrada a las costumbres de ese país, se convirtiera en el recurso más importante de la prensa trasalpina. Publicaciones como *The Times*, *La Presse*, *Le Siécle*⁴, *La Jorunas des Débats* y *L' Impartial* utilizaron los folletones novelados como panacea

económica. “Un periódico sin folletín es hoy en día más inconcebible que nunca”, se podía leer en la parte inferior de las páginas de *L' Impartial*.

Al poco tiempo, la novela de folletín acaparó la prensa europea y logró captar a una gran masa de lectores porque era fácilmente asimilable, verdaderamente, no se requería de mayor esfuerzo para seguir la secuencia narrativa de sus tramas. En cierto modo, la lectura folletinesca se convirtió en una rutina intelectual.

El folletín surgió como un medio de expresión cultural para el ciudadano común, alejado de la dinámica social de la pequeña y gran burguesía. Así lo explica Gabriela Rojas en su trabajo de licenciatura:

Lo que hoy se conoce como folletín, uno de los primeros tipos de texto escrito de comunicación popular, surge como medio de expresión para las inquietudes y el sentir de la gente común. Las grandes sociedades en proceso de industrialización tenían necesidades de expresión distintas a las de las élites que predominaban en las ciudades. Y la literatura era de poco acceso para el resto de la población. (2006: 6).

En efecto, el ciudadano encontró en la novela por entregas la posibilidad de satisfacer sus inquietudes y necesidades de lector común a través de relatos creativos, seductores e incluyentes. Su carácter masivo y masificante la convirtió rápidamente en un producto propio de la cultura popular dentro de un sistema dominado por las clases hegemónicas.

Entonces, la novela de folletín estaba dirigida al proletariado, al pueblo, a las clases subalternas que eran portadoras de ciertas concepciones y comportamientos culturales diversos y contrapuestos a los intereses de las clases dominantes. En esencia, era un público alfabetizado, heterogéneo e interclasista.

El folletín en sus comienzos estuvo respaldado por grandes maestros del mundo de la literatura romántica, entre ellos: Víctor Hugo (1802-1885), de Francia, que encontró en el folletín la fórmula mágica para darse a conocer como autor, entre sus obras se cuentan: *Los Miserables*, *El Jorobado de Nuestra Señora de París*, *Nuestra Señora de París* y *El Hombre que Ríe*; Eugène Sue⁵ (1804-1857), también de Francia, responsable de *Los Misterios de París*, *El Judío Errante* y *Los Siete Pecados Capitales*; y Alexandre Dumas, padre, (1802-1870), igualmente de ese país, el más popular de los románticos, considerado un artífice de la narración histórica, autor de *El*

Conde de Montecristo, Los Tres Mosqueteros, Antony⁶, El Collar de la Reina y La Reina Margarita.

Por ejemplo, la lectura de *Los Misterios de París*, de Eugène Sue, resultaba excitante. El público, ávido de saber qué ocurriría en el siguiente capítulo, mantenía un incontenible deseo por seguir la trama inspirada en los bajos fondos de París. También está el caso de Alexandre Dumas, padre, que le pagaban un franco (antigua moneda de Francia) por cada línea escrita. Y Dumas escribía mucho en forma dialogada. Y los personajes dialogaban utilizando una o dos palabras por línea. Con lo cual cada palabra en línea significaba un franco.

Al transformarse el folletín en mercancía de consumo masivo, los editores de periódicos y revistas lo fueron publicando en libros. Y por supuesto, las ganancias fueron mayores. Así fue que los autores empezaron a ganar mucho más por sus obras. Esta prodigalidad de pago pudo devaluar la calidad de la novela folletinesca, pero no fue así. Por el contrario, en vez de enriquecerse los literatos consagrados, éstos contrataban los servicios de escritores principiantes, para que investigaran, en los archivos policiales y tribunales, sobre historias y casos de crímenes famosos que pudieran convertirse en novelas de consumo popular.

Con el tiempo, la novela de folletín se fortaleció desde el punto de vista estético, cuando escritores de otros países y de la misma Francia, publicaron sus obras por entregas dentro de los periódicos, entre ellos: Fiódor Dostoievski (1821-1881) en Rusia, Charles Dickens (1812-1870) en Inglaterra y Honoré de Balzac (1799-1850) en Francia. Entre las obras que divulgó Dostoievski se cuentan: *Crimen y Castigo* y *Los Hermanos Karamázov*. Dickens⁷, gran maestro del género romántico, se inclinó por *Los Documentos Póstumos del Club Pickwick*, *Oliver Twist* y *Cuentos de Navidad*. Y Balzac, autor de gran renombre, decidió publicar *La Piel de Zapa*, *La Solterona* y *La Comedia Humana*: compendio de noventa novelas, costumbristas, filosóficas y analíticas, que reflejaban la sociedad francesa desde la Revolución hasta 1848. Este conjunto de obras influyó fuertemente en la literatura realista y naturalista europea.

Esta modalidad de la novela por entregas consagró e hizo famosos a muchos de estos escritores, como a tantos otros que no se encuentran en esta lista. Al principio, no gozaban de una buena crítica por parte de los intelectuales, quienes consideraban que el folletín era un producto de baja calidad artística y literaria. No obstante, eran admirados por una masa significativa de lectores que los creían unos

genios. Con el paso de los años, se convirtieron en los mejores novelistas europeos del siglo XIX.

Se hace evidente que el folletín guardaba una estrecha relación con las obras literarias. Hubo un tiempo en el que se recopilaba todas las entregas pertenecientes a una misma historia y se publicaba una novela. Luego, hubo otro en el que se tomaba una novela de un reconocido escritor y se llevaba al público en forma de folletín. Dicho de otro modo, se montaron obras literarias a partir de folletines, así como se escribieron folletines con el contenido de obras literarias. Ambos elementos se utilizaron indistintamente como fuente de material romántico. Por ejemplo, muchas de las historias de Dumas, padre, que hoy en día se conocen en forma de novelas, fueron, en un principio, folletones, como es el caso de su obra *La Dos Dianas*.

↪ Características: el folletín se distinguió a través de los tiempos por ciertos aspectos que a continuación se especifican en el marco de su estudio.

√ El amor como motor fundamental de la conducta: es el sentimiento supremo, el sentimiento de los sentimientos. Es la gasolina que enciende el motor de la historia. Los personajes deben alcanzar la felicidad al final del relato. Lo cual sería la recompensa, tanto para ellos como para el lector. El folletín mantuvo por años este mismo tono romántico, enmarcado en dimensiones socioculturales bien específicas.

√ El culto a la individualidad: al héroe excepcional. Se rechaza todo aquello que atente contra la existencia del individuo, entendido éste como un ente único e independiente.

√ El pesimismo: para los románticos, las personas vivían en un mundo opresivo, tramposo y mezquino. Un mundo en donde la belleza del sentimiento y la pureza del corazón se estrellaban contra la hostilidad, la falsedad y la avaricia. Esta es la categoría que permitía dividir a los personajes en buenos y en malos.

√ La pertenencia a la industria cultural: la producción en serie de novelas por entregas constituyó un fenómeno industrial marcado por un consumo acelerado del producto por parte de las masas.

√ Fuertes influencias literarias: el folletín es literatura de lágrimas y sollozos que se abstrae de la realidad para crear una ficción de una simple anédocta del corazón. Es una de las formas más ligadas a la narrativa sentimental y romántica. Inclusive, cuando se escucha hablar de estos productos narrativos populares, sale a relucir la frase: literatura de folletín.

√ La diversión: estas novelas impresas tenían como objetivo final: entretener. Con los relatos, no sólo el lector sufría, sino que también se divertía. Porque si se ponen a ver: de qué valdrían tantas lágrimas si no existiese la posibilidad de reír o, más bien, de sonreír.

√ La fragmentación de la narración: la novela se publicaba por entregas, de forma seriada. Cada entrega dependía de la anterior y de la siguiente para seguir el hilo narrativo de la historia. Eran cuerpos independientes del periódico, si se quiere, una unidad narrativa en sí, como los actuales suplementos que vienen encartados en la prensa diaria, pero en vez de ser de deportes, de turismo, de cultura, de farándula o de salud, eran sobre amor. La idea consistía en ofrecerle al lector cada semana un episodio interesante. En este sentido, era obligatorio que cada capítulo concluyera en un punto argumental álgido, intenso, terrible y cargado de suspenso. Para ello, se combinaba una peripecia estructural complicada y rigurosamente necesaria.

√ Una fuente de ingresos: el folletín se convirtió en una maquinaria generadora de dividendos. No sólo las editoriales obtuvieron jugosos beneficios económicos, sino también los escritores. Éstos cobraban sumas bastante significativas por cada obra que firmaban, por pago de regalías y por cobro de derechos de autor. Por ejemplo, Alexandre Dumas, padre, convirtió su literatura en una verdadera industria. Fue el dueño de una empresa editora y distribuidora de sus propias novelas: *La Maison Alexandre Dumas et Cie*. Para las editoriales, era un negocio publicar sus relatos porque se vendían todos. En fin, el folletín constituyó un fenómeno comercial.

√ La omnipresencia de la figura femenina: el universo de la novela por entregas está condicionado por la presencia de una mujer, en todo caso, la protagonista que recibe grandes sorpresas, grandes impactos, siempre envuelta en situaciones conflictivas llenas de emoción.

La radionovela es una versión del folletín. Cuando ocurre su nacimiento a principios del siglo XX, el género toma los elementos de la novela por entregas y los hace suyos mediante un proceso de acoplamiento estructural condicionado por las rigurosidades del formato radial. De allí que sea, igual que su antecesora, una historia seriada, cargada de suspenso, embargada de conflictos y de situaciones irreversibles, que tendrá un final feliz.

Uno de los elementos claves que conserva del folletín es su carácter episódico. Una radionovela se divide en capítulos con el fin de facilitar la narración de la historia. Cada uno de ellos presenta un arco tensional que deja abierta una situación de misterio o de intriga o un problema inconcluso para despertar la curiosidad del oyente y así motivarlo a seguir disfrutando de la radionovela.

Al igual que el folletín, la radionovela pasó a formar parte de la industria cultural a través de un proceso sistemático en el cual intervinieron factores de carácter humano, mediático y comercial. Lunaidy Benítez, en su trabajo de licenciatura, describe la forma de cómo la radionovela se transformó en un producto de la cultura de masas:

En la medida en que ésta derivó a hacerse absolutamente popular; a ocupar un tiempo significativo en las emisoras radiales, en forma de historias de amor y de aventuras en serie, con contenidos banales, triviales; en la medida en que se utilizó para intervenir la conciencia del oyente y vender productos de consumo masivo, formas de vida, costumbres o ideologías; se convirtió en un mecanismo de la industria cultural. (1983: 21).

Entonces, la rápida inclusión de la radionovela en esta industria se debe a su producción en serie, a la existencia de los grandes conglomerados humanos y al desarrollo acelerado de los medios radioeléctricos. Por tanto, así como el folletín, es un bien de consumo masivo o, si se quiere, un producto de consumo popular que tiene sus propias técnicas de producción, de distribución y de venta, así como un público afianzado, porque uno de los propósitos de la industria es la integración deliberada de sus consumidores. Así, pues, que la radionovela viene a ser literatura convertida en mercancía. En conclusión, este medio, al igual que la prensa escrita, descubrió el valor del folletón de novelas ligeras por entregas.

► La *soap opera*.

Este término se utilizaba, popularmente, en Estados Unidos para referirse al género de las radionovelas y significa opera de jabón u obra de jabón. Eran llamadas así porque durante muchos años fueron patrocinadas por marcas de detergentes. El término acompañó a estos programas prácticamente desde su nacimiento y se ha extendido hasta el ámbito de la comunicación y así pasó del inglés al castellano.

Las *soap operas* eran comedias dramáticas de trabajos efímeros, con un reparto permanente de intérpretes, que se caracterizaban por presentar un ritmo de acción relativamente lento debido a la corta duración de la obra. Por lo general, eran programas seriados, de varios episodios, que se transmitían diariamente, tanto en la mañana como en la tarde, a lo largo de la semana. Cada capítulo tenía una duración aproximada de 15 minutos. Y, comúnmente, utilizaban como fondo un tema musical que creara un ambiente solemne alrededor de la narración.

Las tramas, los personajes y la carga sentimental del melodrama musical y del folletín romántico pasaron a la *soap opera* de forma natural: el traidor, sobre el cual se acumulan todos los vicios y bajezas; la bella damisela, de blancura de lirio, toda ingenuidad y toda amor; el joven galán, capaz de los más diversos sacrificios y de las más absurdas tonterías por su dama y que, por virtud providencial, logra desbaratar los planes del traidor. Por ende, la bondad triunfa, la maldad desaparece y el radioescucha aplaude por dentro al ver que sus sueños fueron cumplidos a través de los protagonistas. Lo único novedoso en el contenido de estos seriales fueron algunos elementos fetichizados por la sociedad estadounidense, tales como el psiquiatra, huésped perenne de estas obras, y el tema de los amores interraciales.

En lo que se refiere a la audiencia, estaba conformada mayoritariamente por grupos de mujeres dedicadas a la vida doméstica. Las historias, casi siempre, giraban en torno a conflictos familiares de la clase media, expuestos, en su mayoría, desde una perspectiva femenina. Los títulos, usualmente, hacían referencia al nombre de una mujer, víctima de todas las situaciones y circunstancias. De hecho, algunos estudios señalan que la *soap opera* liberaba la sexualidad femenina a través de la ternura y del sentimentalismo y actuaba a modo de consultorio indirecto para que el público pudiera recibir consejos prácticos a fin de solucionar sus problemas reales.

Los espacios dedicados a la publicidad, generalmente, eran paréntesis de 3 a 5 minutos. Los comerciales eran transmitidos tras una fase decisiva o un momento de tensión emocional de la radionovela. En un mismo corte, se podían insertar más de tres cuñas publicitarias con el fin de bombardear ferozmente al radioescucha. La mayoría de las casas patrocinantes eran productoras de marcas de jabón o de detergentes, entre ellas: *Procter & Gamble*, *Lever Brothers*, *General Mills*, *General Foods* y otros grandes fabricantes de productos caseros. De allí, como ya se dijo, de donde proviene el nombre de tales producciones.

Las *soap operas* se originaron en la ciudad de Chicago⁸, estado de Illinois, hacia el año 1929⁹, justo cuando ese país estaba sumergido en una honda depresión económica. De algún modo u otro, su aparición contribuyó a palear la crisis desde el punto de vista social, puesto que servían para entretener a la población, especialmente a las amas de casa, en esos momentos de desesperación y de angustia colectiva.

La idea de que un programa radiofónico entretuviera al ama de casa y le vendiera una serie de productos alimenticios y de limpieza no fue bien recibida en un principio. Alrededor suyo, se tejió una serie de opiniones, emitidas por críticos e investigadores de la comunicación, en las cuales se vilipendiaba de tal manera al género, que se notaba un profundo sentir de desprecio hacia el mismo. Esto llegó a tales dimensiones, que los intelectuales, en vez de *soap opera*, optaron por utilizar otros términos más denigrantes, tales como *dishpan drama* (drama de sartén) o *washboard weepers* (colgaderos de angustia), para referirse al mismo tipo de programas. Por supuesto, la intención era reforzar la matriz de opinión acerca de sus supuestas influencias negativas en la audiencia.

Esta situación se originó, en cierta parte, porque la *soap opera*, en aquel entonces, era una forma de mercadeo antes que de arte. Hoy en día sucede todo lo contrario y se supone que estas cuestiones ya han sido superadas. No obstante, existen grupos, en su mayoría minoritarios, que todavía se niegan a darle su justo valor.

También surgieron otros obstáculos que mermaron los inicios del género, entre ellos: la negativa de los anunciantes en publicitar al mismo tiempo en ambos horarios, tanto en el vespertino como en el matutino, y la falta de talento artístico en Chicago. A pesar de ello, los pioneros eran infatigables porque sabían que estos programas constituían una mina de oro. Así, pues, que, poco a poco, lograron imponer la fórmula de la *soap opera* entre los gustos del público.

Durante los 25 años posteriores al comienzo de la Depresión, aproximadamente, 40 millones de amas de casa tuvieron la oportunidad de deleitarse, de lunes a viernes, con estos dramas de 15 minutos, y fue la época de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) la que marcó un antes y un después en el desarrollo del género. Para el momento de las incidencias de este conflicto bélico, la *soap opera* gozaba de una amplia popularidad y aceptación entre el público oyente. Al llegar la década del cincuenta, seguía batiendo récord de sintonía en las emisiones radiales diarias.

Los máximos protagonistas del género fueron Gertrude Berg, una mujer dedicada a la tarea de dramatizar la vida de una familia judía; Elaine Carrington, una escritora de revistas, cuyo mercado había declinado, considerablemente, por la crisis del 29; e Yrna Phillips, una maestra de Dayton, Ohio, quien decide radicarse en Chicago.

Berg creó *The Goldbergs* que empezó como un show nocturno y terminó siendo una radionovela transmitida por las mañanas. Estuvo en el aire desde 1932 hasta 1945, cuando la compañía *Procter & Gamble* decidió retirarse del espacio, el cual había apoyado desde 1937. Fue una de las *soap operas* más populares y duraderas de esos tiempos. Por su parte, Phillips, al establecerse en esa ciudad, recorre las emisoras de radio y, en una de ellas, la confunden con una libretista y le colocan en sus manos un guión para que lo leyera. El caso es que resultó ser una excelente narradora. Con el pasar del tiempo, se convirtió en una de las declamadoras y escritoras más exitosas de radionovelas de ese país. Aún se recuerda su ópera prima *Pantes Dreams*, creada en 1930, a la cual se le adjudica ser la primera *soap opera* transmitida en Chicago.

También existieron otros personajes que contribuyeron, enormemente, al desarrollo del género, entre ellos: Paul Rhymer, un joven ejecutivo de la cadena de televisión *National Broadcasting Company* (NBC); Frank Hummert, un aguerrido publicista; Anne Ashenhurst, su fiel asistente; y Robert Andrews, un buen reportero del *Chicago Daily News*, además de un excelente escritor de radio. Rhymer se impuso en 1932 con el drama *Vic and Sade*: un programa seriado de corte humorístico que permaneció en el aire durante más de 30 años. Fue tan popular y exitoso como *The Goldbergs*, de Gertrude Berg. Otra de sus comedias dramáticas que gozó de la preferencia del público fue *Myrth and Marge*.

Por su parte, Hummert y Ashenurst crearon una *soap opera* llamada *M^a Perkins* que estuvo en el aire durante 27 años: desde 1933 hasta 1960. Durante muchos años, ambos se volcaron a rellenar los huecos existentes en la radio diurna con programación dramática, puesto que los anunciantes favorecían las horas vespertinas porque estaban convencidos de que el entretenimiento radiofónico no podía ser popular durante las mañanas debido a la naturaleza ambulante del ama de casa. Para ello, contaron con la ayuda de Andrews¹⁰. Una de las primeras series que hicieron en conjunto fue *El Bandido Robado*, pero la experiencia fracasó porque consistió en una simple lectura de la obra. A las producciones posteriores, se les incorporó la figura de los diálogos para otorgarles más dinamismo y verosimilitud. Esto sí captó la atención del público. Hummert le propuso, entonces, a la *General Mills* que fuera el patrocinante de programas seriados para niños. Audazmente, la firma aceptó. Andrews escribió dos de ellos: *Terry & Mary* y *Skippy*. A la audiencia infantil, le encantaron ambas radionovelas y *Wheaties*, la marca patrocinante, propiedad de la compañía anterior, se hizo famosa entre el público consumidor. No obstante, la empresa empezó a tenerle miedo a Andrews porque, además de ser periodista, profesión mal vista para la época, era novelista¹¹ y guionista de cine. Por ello prefirieron retirar sus productos de estos espacios; pero, luego, en vez de exponer las razones por las cuales tomaron tal decisión, se dedicaron a mentir diciendo que las radionovelas propiciaban la corrupción del menor. Como era de esperarse, las series, al quedarse sin respaldo económico, salieron del aire y quedaron ante el público como si hubieran sido censuradas.

Entonces, la literatura de folletín y el melodrama sentimental europeo encontraron la forma de mutación perfecta en la *soap opera*, que significó en Norteamérica la inclusión de la novela en el medio radial. La *soap opera* no sólo sirvió para comercializar numerosos productos de consumo masivo, sino también para entretener a millares de personas que vivían momentos difíciles de serios trastornos colectivos y de grandes cambios económicos, sociales, políticos y culturales. Corresponde ahora precisar cómo fue asumida la experiencia de la radionovela en Latinoamérica¹².

► La radionovela cubana.

Sus orígenes se remontan a las lecturas en voz alta de textos narrativos que se hacían en los refectorios de los conventos y en las prisiones europeas con el fin de entretener a los monjes y operarios mientras realizaban sus labores en los talleres. Más adelante, los españoles introdujeron esta modalidad en dos galeras de El Arsenal de La Habana, a mediados del siglo XIX, para que no se durmieran los presos que trabajaban como cigarreros y torcedores de tabaco. Con el tiempo, esta forma de entretenimiento pasó a los grandes campos de los estados del Sur, donde un mayoral leía historias románticas y clásicos de la literatura a las mujeres y hombres que se dedicaban a enrollar puros.

Una de las primeras tabaquerías en donde empezó a hacerse este tipo de narraciones orales fue en la Villa de Bejucal en 1864, propiedad de la fábrica Viñas. Y tuvo como primer lector a Antonio Leal. En ese mismo año, un reverendo apellidado Deulofen hizo algunas lecturas en otros sembradíos de tabaco. Luego, en 1865, por iniciativa del liberal Nicolás Azcárate, se introdujo la narración oral en varios campos agrícolas de ese país. Al mismo tiempo, lo imitó el catalán Don Jaime Partagás en su propia fábrica.

Casi siempre, era un trabajador que, desde una plataforma o tribuna, amenizaba a viva voz las jornadas de los demás operarios leyendo periódicos o capítulos de novelas. Las narraciones comenzaban, más o menos, a las dos de la tarde e impedían que los hombres y mujeres se durmieran en sus puestos de trabajo. En este sentido, la escritora Carolina Espada cuenta que “la lectura siempre terminaba en un punto álgido y en un *proseguiremos mañana*. Así, los torcedores o tabaqueros, en su mayoría analfabetos, adquirieron un gusto refinado por la literatura en cómodas cuotas”. (2004: 12 y 13).

Con el tiempo, esta costumbre pasó a la radiodifusión. Entonces, el lector clásico y tradicional es reemplazado por el locutor. Y en 1923, se introdujo la audición por radio en la fábrica Cabañas y Carvajal. Este tipo de transmisión marcó el nacimiento de la radionovela cubana, que en sus inicios fue denominada radiocomedia.

Al principio, se hicieron adaptaciones de obras de teatro de distintos autores, como Lope de Vega y Jacinto Benavente, que se transmitieron por la emisora CMQ a través del programa *Radio Teatro Ideas Pasos*. Más adelante, versionaron películas famosas como *Lou*, una historia inspirada en la vida del beisbolista Henri Lou Ghering

que murió a causa de parálisis infantil. Otras radionovelas estuvieron basadas en hazañas de personajes históricos cubanos, tales como José Martí y Mariana Grajales.

La incorporación de la radio en las fábricas de tabaco y de caña de azúcar vino a resolver un problema relacionado con la poca asistencia de las mujeres a sus puestos de trabajo. Sabiendo que no podían escuchar las novelas en sus casas porque no contaban con el aparato receptor, se vieron en la necesidad de cumplir con sus obligaciones laborales del día a día para darle seguimiento a sus historias preferidas. Por tanto, la aparición de la radio en los complejos azucareros y tabaqueros contribuyó a elevar el nivel de la producción agrícola en ese país.

Para finales de los años 30, gracias al patrocinio de *Colgate-Palmolive* y de *Sydney Ross Company*, había proliferado la radionovela en Cuba. Fue así como se convirtió en el mensaje clave del medio y en un producto para exportar gracias a su gran acogida y aceptación entre el público oyente.

El máximo exponente de la radionovela cubana fue el escritor Félix B. Caignet (1892-1976), quien marcó la orientación definitiva del género dentro del ámbito radial. Este hombre era un autodidacta, que manejaba de manera genial la truculencia y el arte de hacer llorar y que sabía cómo llegar al público a través de sus historias. En una entrevista concedida al diario *El Nacional*, Gabriel García Márquez, al preguntarle sobre las experiencias latinoamericanas en materia de dramáticos, contestó:

Yo conocí en Cuba a Félix B. Caignet, a quien yo admiraba profundamente y una vez conversando con él, me dijo una cosa que es un tratado de estética. Yo le pregunté: Maestro, ¿a qué atribuye usted su éxito? Y él me contestó: Mira mijo, yo parto de la base de que la gente quiere llorar. Yo sólo le doy el pretexto. Allí está expresada toda la obra de Caignet. (1977: 20).

Con estas declaraciones dadas a Márquez, Caignet demostró su capacidad para entender el nivel del latinoamericano y reafirmó ser un profundo conocedor de los sentimientos de la gente. En una oportunidad, el periodista Adolfo Herrera advirtió, desde el punto de vista de la pragmática comunicacional, que esta extraordinaria frase habla mucho del poder catártico de la radionovela y, sobre todo, de su forma de llegarle a la gente por medio de las emociones y no a través de las razones. (1991: 40).

Una de sus novelas más famosas y de gran éxito fue *El Derecho de Nacer* que se transmitió por primera vez en Cuba, en el año 1948, a través de CMQ, batiendo récord de sintonía y de duración con 314 capítulos. Luego, esta novela fue llevada a la televisión, al cine, así como a la radio, en distintos países de América Latina. Entre las naciones que la hicieron suya a través de los diferentes formatos, se cuentan: México, Colombia, Argentina, Perú, Brasil y Venezuela.

En definitiva, Cuba logró establecer una sólida industria en este sector que sirvió como modelo para las experiencias que estaban por vivirse en los distintos países latinoamericanos. En el caso venezolano, la radionovela caribeña tuvo una gran penetración y acogida, tanto así que ejerció una influencia directa en la producción dramática radial durante varias décadas.

► El radioteatro.

Desde los comienzos mismos de la radio en Venezuela, se transmitieron programas teatrales, tanto del género dramático como comedias ligeras. Eran creaciones especiales que se adaptaban a las características del medio, que no requerían un gran esfuerzo para su realización y que no presentaban mayores problemas a la hora de su transmisión: bastaba tener un equipo técnico y un micrófono en el escenario. Algunas piezas eran leídas sin actuación y otras contaban con el agregado de los elementos sonoros, tales como la música y los efectos.

Un radioteatro era la transmisión de una pieza que ostentara la forma artística y estructural del teatro. Dentro de esta categoría se incluían: zarzuelas, óperas, operetas, sainetes y las mismas obras teatrales. Obviamente, los radioyentes no recibían la misma información y tampoco percibían las mismas sensaciones que cuando presenciaban algunas de estas manifestaciones en todo su esplendor. Para Balsebre, la traslación de la escena teatral al espacio auditivo implicaba un fracaso comunicativo porque el radioescucha no podía ver lo que fue creado para ser visto. (1996: 178). Efectivamente, las primeras experiencias en este campo resultaron un fracaso porque este tipo de obras están diseñadas para una representación visual, mas no auditiva. Y es que, básicamente, se leía la pieza textualmente ante el micrófono sin hacerle ningún tipo de modificación desde el punto de vista del discurso. Con el tiempo y la práctica, se adecuó el mensaje a las particularidades del formato radial y se le incorporó algunos elementos, tales como la música, los efectos y el narrador que, como ya se dijo, es una figura ajena a la dramatización escénica, un observador de todo aquello de lo que sucede alrededor.

Vale decir que a la semana se transmitía un radioteatro, máximo dos. Cada programa empezaba y terminaba el mismo día. No había en ellos una continuidad narrativa que implicara la transmisión de un nuevo pasaje. La mayor ventaja de estos programas era que ampliaban el radio de acción de las obras teatrales. Gracias a la fuerza de penetración y al alcance de la radio, el teatro escénico era escuchado por un público heterogéneo, distante y de mayor número que aquel que pudiese ocupar todos los puestos de un escenario.

El primer radioteatro venezolano estuvo a cargo de Rafael Guinand (1885-1957), actor cómico, así como pionero de la radio, y consistía en una charla humorística que se transmitía dos veces a la semana a través de la estación Y.V.-1-B.C., Broadcasting Caracas, inaugurada el 11 de diciembre de 1930, hoy Radio

Caracas Radio 750 AM, Red Nacional de Noticias. La primera que abrió el ciclo fue *El Novio de Hoy* y se transmitió, dentro del *Concierto Frigidaire*, el 11 de abril de 1931 a las 9:15 pm, con una duración de 15 minutos. Las siguientes charlas se llevaron a cabo el 13, el 14 y el 20 de abril del mismo año. El 23 se realizó una gran charla extra a las 9:30 pm, pero en vez de durar 15, duró 30 minutos. Y a partir del 27, dado el éxito, el espacio empezó a conseguir patrocinantes y, entonces, se le fijó días y horarios establecidos. Cabe destacar que al final de cada charla se ponía a sonar una pieza de música criolla.

Otro radioteatro que se transmitió por esta emisora, al mismo tiempo que los anteriores, fue uno que protagonizaron Antonio Ramírez y Leoncio Martínez, este último conocido como Leo, uno de los mejores críticos y caricaturistas de esa época, que también fue el dueño del popular diario: *Fantoches*. Se llevó a cabo el 16 de abril y consistió en un diálogo cómico que se le adjudica ser el primero en la historia de la radiodifusión venezolana.

Luego, a escasas semanas, la división de micro-comedias de Broadcasting Caracas, ideó *El Teatro del Aire* que era un espacio de corte dramático en el cual intervenían varios artistas. Se transmitió por primera vez el 25 de mayo de 1931 a las 8:00 pm, dentro del *Concierto RCA Víctor*, con una duración de 30 minutos. Para su estreno se presentó un sketch sentimental musical titulado *Enriqueta se Divierte*. La segunda emisión de *El Teatro del Aire* se realizó el 2 de junio del mismo año, pero a las 8:30 pm, igual con una duración de media hora. La programación incluyó *El Tango Negro* y las zarzuelas *La Enseñanza Libre*, *El Año Pasado por Agua* y *La Preciosa Canción Pide*, estas dos últimas del inolvidable dúo español *La Paragua*. Las zarzuelas vienen a ser composiciones dramáticas originarias de España de principios del siglo XVII, en las cuales se alternan los fragmentos hablados con los cantados. Luego, el 9 de junio se transmitió el sketch *Enriqueta busca su Ideal* que vino a ser la secuela de aquel primer programa. El 16 de junio, pout-pourrit de la opereta *La Duquesa de Bal Tabarín*, que es un género teatral ligero, en el que se declama y se canta al mismo tiempo, y reposición de las zarzuelas de *La Paragua*. El 23 de junio, el sketch *Aventura de una Noche de Otoño* que trataba el tema del hampa común. Y el 30 de junio, escenas de la opereta *El Conde de Luxemburgo*.

Tras el éxito de estos radioteatros, en la estación se tomó la decisión de montar zarzuelas. Por ejemplo, Ricardo Espina (1905-1981), pionero de la radio, así como locutor y actor, consiguió con un amigo la partitura de piano y el libreto de *El Príncipe Carnaval* y la produjo con instrumentación y montaje de Pedro Viava, músico italiano,

aunque con ciertas modificaciones, entre ellas: la eliminación de la canción *Las Amas de Cría* por ser fuerte para la época.

A comienzos del año 1932, Broadcasting Caracas, estrenó otro espacio: *El Teatro de la Alegría*, escrito, dirigido y actuado por Alfredo Cortina (1903-1988). El atractivo de este programa era que vendía la idea de que la función se realizaba, verdaderamente, en un escenario teatral. Los personajes principales fueron interpretados por el mismo Cortina y por el cineasta Edgar Anzola (1893-1981), ambos pioneros de la radio. Este radioteatro no tenía un argumento definido, sólo eran escenas que pasaban en cualquier parte del mundo o canciones conocidas a las que se les cambiaba la letra y se hacían con ellas dúos operáticos. De inicio a fin, el radioteatro era acompañado por una orquesta que tocaba piezas con arreglos e instrumentaciones especiales.

También se divulgaron obras de teatro de escritores españoles, tales como las de los hermanos Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín, entre ellas: *El Patio*, *Puebla de las Mujeres*, *Mariquilla Terremoto* y *Malvaloca*. Así como las de Vital Aza: *Aprobados y Suspensos*, *El Sombrero de Copa*, *El Señor Cura*, *La Rebotica* y la zarzuela *El Rey que Rabió*. Al ser todas estas creaciones hechas, exclusivamente, para el teatro, se les hacía una especie de adaptación para adecuarlas al formato radiofónico. Básicamente, se modificaba el libreto original, pero sin alterar la literatura, manteniendo en todo momento la postura ideológica del autor, su estilo y su manera de expresarse.

Estas obras pertenecen al género de la comedia. La gran mayoría vienen a ser sainetes que pueden definirse como piezas dramáticas jocosas, de carácter popular y que realzan la gracia de la cuestión narrada. De allí que los radioteatros venezolanos tuvieran ese tono hilarante o humorístico.

El radioteatro fue uno de los primeros logros que se concretó en la radiodifusión venezolana en materia de dramáticos, asimismo constituyó una excelente oportunidad para que el público oyente pudiese disfrutar, durante varios minutos, una vez a la semana, de una pieza teatral de gran prestigio, ya fuera de carácter nacional o internacional. Realmente, su permanencia en el tiempo fue corta, pero lo suficientemente larga, para sentar las bases de lo que fue luego la radionovela: un género propio, de mucho auge, al cual dedicaron su talento y trabajo muchos profesionales de esta área.

NOTAS AL CAPÍTULO I/PARTE I

¹ Esta es una frase del estadounidense Orson Welles responsable de la célebre producción *La Guerra de los Mundos* transmitida por el Teatro Mercury del Aire el 30 de octubre de 1938 con guión de Eward Koch basado en *The War of the Worlds*, de H. G. Wells. El programa planteaba que la Tierra estaba siendo invadida por los marcianos. El terror y el pánico se apoderaron de la población norteamericana. Lo que provocó un caos y hasta suicidios.

² Los temas definen los tipos de contenidos presentes en la historia, ya sean de carácter social, político o cultural, y las diversas tramas que puedan surgir en ella. Por su parte, los conflictos o nudos dramáticos vienen a ser una consecuencia directa de las anteriores.

³ Aunque no se conoce con exactitud en qué país europeo surgió el folletín, se presume que fue en Francia debido a que sus primeros representantes nacieron en esta Nación.

⁴ Este periódico se llevó el honor de publicar la primera novela por entregas que salió en Francia: *El Lazarillo de Tormes*, la cual empezó a circular el 5 de agosto de 1836.

⁵ Los nombres y los apellidos de los autores se dejarán escritos en su idioma original.

⁶ Las obras literarias conservarán su título en su idioma original.

⁷ Este escritor tuvo la oportunidad de ampliar, aun más, el campo de difusión de sus novelas, cuando viajaba a Estados Unidos, en plan de conferencista, de manera que se dedicaba a leer capítulos de sus obras ante un público variado y ávido de entretenimiento.

⁸ Ninguna otra ciudad de Estados Unidos se ha disputado la invención de la *soap opera*.

⁹ Antes de este año, no se había difundido ninguna pieza en Estados Unidos que cumpliera con los requisitos básicos de la radionovela. Sólo se conoció un caso aislado, antes de 1925, que fue el programa *True Story Hour*.

¹⁰ Andrews fue una de las figuras más legendarias de la industria radial estadounidense. Se dice que en su paso por la radio escribió, aproximadamente, treinta millones de palabras. También se comenta que tenía una máquina de escribir indestructible, fuertes muñecas, sentido del relato, capacidad de expresión y una habilidad para seducir con sus palabras. Se hizo millonario con sus obras, así como muchos otros. Comenzó ganando, más o menos, 25 dólares por episodio y terminó cobrando millares por cada radionovela.

¹¹ Andrews escribió en siete días una novela titulada *Tres Muchachas Perdidas* que, posteriormente, fue llevada al cine.

¹² Sólo se estudiarán las experiencias norteamericanas y latinoamericanas, mas no las europeas, por dos razones fundamentales: la primera tiene que ver con sus claras influencias en los orígenes de la radionovela venezolana y la segunda está relacionada con una cuestión metodológica. Por los momentos, al autor no le interesa abarcar todo ese universo, puesto que implica un trabajo tan amplio como complejo. Además, se hace necesaria la delimitación del campo para el cumplimiento de los objetivos propuestos.

4
5
6
7
8
9
10
11
12
4
5
6
7
8
9
10
11
12

PARTE II

La radionovela en Venezuela

➤ *Nacimiento*

La radionovela venezolana nació en Caracas, Distrito Capital, específicamente en el año 1934, cuando apenas era una ciudad con 200 mil habitantes, de costumbres provincianas, calles empedradas, tranvías, en donde el ciudadano vivía pacíficamente y conocía a todos los pobladores de la región. Cualquier cosa que ocurría constituía una novedad. El acontecimiento más pequeño se transformaba en el comentario de toda la ciudad.

La radionovela hizo su aparición en medio de este escenario y causó un gran revuelo entre la población citadina, acostumbrada a otras formas de esparcimiento, tales como cine silente, en el Teatro Nacional; matinés, en el Gran Circo Metropolitano y en el Nuevo Circo de Caracas; toques de orquestas, en la Plaza Bolívar; bailes, en las casas de familia; y paseos, en tranvía, así como en automóvil, por El Paraíso.

Rápidamente, se convirtió en uno de los pasatiempos favoritos del caraqueño, en gran parte, porque podía fantasear con historias inverosímiles sin necesidad de moverse de su casa y, mejor aún, sin tener que pagar monto alguno por el disfrute del espectáculo. En realidad, la radionovela vino a sumarse a la gama de opciones que el ciudadano tenía, en aquel entonces, para entretenerse.

Era lógico que el caraqueño se sintiera atraído por la radionovela porque fue lo primero que salió en la radio después de aquellas experiencias que fueron los radioteatros. Al ciudadano de la época le llamaba poderosamente la atención la forma de funcionamiento del nuevo medio y todo aquello que se transmitiera a través de él.

La radio funcionaba a través de ondas electromagnéticas de largo alcance que percibía un receptor colocado dentro de la misma. De esta manera, se recibía una señal que se escuchaba mediante una bocina de grandes proporciones situada en uno de los extremos del aparato. La persona sólo tenía que sintonizar la emisora de su preferencia para poder disfrutar de la programación del día, que incluía noticias, poemas, música, lecciones o discursos en vivo, así como dramas continuados. Por tanto, muchas veces el público, sin percatarse de ello, se informaba, educaba y entretenía a través del mismo medio: la radio.

Con el entretenimiento que ofrecía la radionovela, el pueblo pudo drenar muchas de sus preocupaciones motivadas por la crisis social, política y económica que azotaba al país para aquel entonces y que lo mantenía en una situación de constante deterioro. De una manera u otra, su aparición contribuyó a levantar los ánimos de la población ante tanto problema que le aquejaba, tales como la falta de empleo, la propagación de enfermedades endémicas y, principalmente, la férrea dictadura de Juan Vicente Gómez¹, la cual regió al país durante 27 años: desde 1908 hasta 1935.

Desde el comienzo, las radionovelas se hacían en Caracas en emisoras matrices y luego eran retransmitidas en el interior a través de estaciones locales. La función de estas últimas era la de simples repetidoras de un material originalmente hecho y transmitido en la ciudad capital. A las emisoras que no recibían la señal matriz, por problemas técnicos o porque no estaban encadenadas con otras, se les enviaban las radionovelas grabadas por capítulos en discos de 78 revoluciones por minuto.

Toda radionovela que se producía era transmitida en vivo. Para ese momento, sólo existía el sistema de grabación en *pastas* y se utilizaba poco por lo engorroso y rudimentario del sistema, por el elevado costo de los discos y porque no servía para editar. Por ende, el personal técnico y artístico, en la medida de lo posible, evitaba equivocarse porque no había oportunidad de rehacer o repetir lo dicho. Cualquier error cometido salía al aire.

La producción de una radionovela requería que todos los involucrados hicieran de todo por igual porque no había especialistas o profesionales en un área en particular. Pocos eran los que sabían realizar un guión, un efecto de sonido o una transmisión en vivo. Fue así como se presentaron casos en donde el director era, a su vez, productor, libretista y adaptador; donde el actor era locutor, cantante y técnico; o donde el gerente era narrador, vendedor y barrendero.

Uno de los casos más recurrentes era el de actor igual a sonidista. Muchos de los primeros intérpretes de radio fueron también técnicos o efectistas de sonido porque no había personal suficiente, mucho menos que estuviera capacitado para ejercer tal tipo de funciones. Tampoco había quien tuviera pleno conocimiento acerca de la forma de cómo elaborar guiones para radionovelas. Estas personas sólo tenían una idea vaga de lo que pudiese ser aquello. No obstante, a fuerza de creatividad, necesidad, ingenio, intuición y lógica, lograron escribir los primeros libretos, para luego sorprenderse, cuando llegaron textos y folletos sobre la materia desde Cuba y Estados

Unidos, al percatarse de que habían acertado en la mayoría de los casos. Los guiones eran casi iguales, en estructura y en lenguaje, a los que se hacían en el exterior.

Entonces, ninguna de las personas involucradas en los inicios de la radio en Venezuela sabía hacer este tipo de trabajo o tenía experiencia alguna en la producción de radionovelas. No obstante, con el paso de los años, las personas se fueron especializando en las diferentes ramas del género radial.

Al principio, las radionovelas tenían pocos efectos especiales, así como poca música. Para aquella época, no existían los aparatos necesarios para crear electrónicamente los efectos de sonido, tenían que hacerlo de forma manual, por lo que optaron por reducir su cantidad en cada radionovela. Tampoco se podía utilizar música de fondo en algunas escenas, así como en las presentaciones y en las entradas del narrador, porque no se podía mezclar la música de los discos con las voces del estudio. Este sistema de unir ambos sonidos no estaba previsto en las consolas primitivas. O era el disco o era el estudio al aire, pero no ambas cosas a la vez.

La primera gran radionovela venezolana fue *El Misterio de los Ojos Escarlata*, original de Alfredo Cortina y de Mario García Arocha (1901-1967), director, productor, locutor, vendedor, así como pionero de la radio. Esta radionovela fue transmitida en el año 1934 a través de Broadcasting Caracas. Estuvo conformada por 27 capítulos que salían al aire, bajo la dirección de Cortina, los días viernes de cada semana a las 8:30 pm. Cada uno tenía una duración de media hora.

A *El Misterio de los Ojos Escarlata* se le adjudica ser la radionovela que inició, propiamente, el género en Venezuela porque fue el primer drama continuado, una serie prolongada, de varios episodios, con una periodicidad fija, que se había hecho desde que la radio había comenzado a operar en el país en 1926 como empresa comercial. Anterior a esta radionovela, sólo se habían producido breves espacios de una sola emisión, lo que llaman unitarios, que empiezan y terminan el mismo día y que, por tanto, no hay en ellos una continuidad dramática. De igual manera, estas producciones se consideraron radionovelas, aunque no cumplieran con una de las exigencias básicas del género: la fragmentación de la narración o la continuación de la trama en forma episódica.

En el caso de *El Misterio de los Ojos Escarlata*, cada capítulo siempre terminaba en un punto álgido o inconcluso para que el oyente tuviese que sintonizar de nuevo la próxima emisión de la radionovela. Muchas veces, la intriga y la desesperación se apoderaron del público porque tenían que esperar hasta el siguiente

capítulo para saber qué ocurriría o cómo sería el desenlace del determinado nudo dramático. Por ende, esta radionovela despertó un gran interés entre la población, tanto así que se presentaron casos en donde familias enteras se sentaban alrededor de la mesa, después de las 8:00 pm, en absoluto silencio, para seguir disfrutando de la historia y así no perder la secuencia narrativa de la trama, que cada vez se hacía más interesante.

Esta radionovela se hizo con la finalidad de dar a conocer geográficamente el territorio nacional, puesto que la gente de la capital conocía poco o casi nada acerca de las otras regiones del país debido a que, para aquel entonces, era casi imposible viajar por el mal estado de las carreteras y por lo lejos que quedaban las otras ciudades. Entonces, con la intención de explicar cómo era la geografía del país, la serie se desarrollaba a lo largo y ancho del territorio.

La radionovela contaba la historia de la joven hija de un poderoso cacique, Alida Palmero, que debía conseguir una serie de piedras grabadas que estaban en algún lugar de Venezuela y que al ser unidas con otras que ella tenía en su poder formaban un mapa con la ubicación de un tesoro escondido por un viejo piache. Por ende, el personaje, en busca de estas piedras, tenía que recorrer varios pueblos y ciudades del país, tales como Maracaibo, Mérida, San Cristóbal, Trujillo, San Fernando de Apure, Barinas, Ciudad Bolívar, Margarita, Barcelona y Cumaná. Cada vez que el personaje llegaba a uno de estos sitios se describía, de forma general, su geografía y lo que tuviera que ver con el lugar, como su gente, sus costumbres, sus hábitos y sus creencias. De esta manera, el oyente pudo saber cómo era Venezuela sin necesidad de moverse de su casa.

Entonces, con *El Misterio de los Ojos Escarlata*, el radioescucha pudo viajar imaginariamente por varios estados del país, como lo hacían los mismos personajes, a través de ferrocarriles, automóviles, tranvías, barcos, botes, canoas, caballos, carretas y avionetas, (aquí jugaron un papel fundamental los efectos especiales de sonido realizados en el estudio). Todo esto le permitió al oyente conocer la idiosincrasia de otros pueblos y la geografía de cada uno de los territorios antes mencionados.

Pero el fin primordial de *El Misterio de los Ojos Escarlata* no era informar, sino entretener. La protagonista siempre se veía envuelta en situaciones de alto riesgo en su recorrido por todo el territorio nacional. Lo que impedía que el público se aburriera o, en el peor de los casos, que dejase de sintonizar la radionovela. Las personas se llenaban de emoción y de adrenalina cada vez que Alida Palmero estaba en una situación de alto riesgo, como a punto de ser devorada por unos caimanes, de ser

arrollada por una carreta o de ser aniquilada por un pelotón fuertemente armado. Entonces, a través de las desventuras de la protagonista, el radioyente tuvo la oportunidad de divertirse y también de estremecerse en muchas ocasiones.

Se debe advertir que *El Misterio de los Ojos Escarlata* fue la primera radionovela truculenta que se hizo en el país. Con ella, se inaugura la novela de suspenso. Cada entrega terminaba en una escena terrorífica, espeluznante y misteriosa, que despertaba el interés del público y lo hacía sintonizar el siguiente capítulo para no perderse ni un detalle de su radionovela favorita.

El elenco estuvo conformado por Cecilia Martínez, quien hacía el papel de Alida Palmero; Conchita Ascanio en el rol de Gladys; Edgar Anzola hizo dos papeles: Miguel, el indio, y Her Müllens; Eulalia, novia del anterior, fue Margot Antillano; Francisco Fossa Andersen como el doctor Enrique Aular; su ayudante, Jaime, lo interpretó Luis Alfonso Larrain; Ricardo Espina encarnó a Morris; y la narración estuvo a cargo de Mario García Arocha.

Así comenzaba el primer capítulo de la radionovela que abrió las puertas del género en Venezuela:

Toque de clarines (*Disco*)

Anunciador: ¡El Misterio de los Ojos Escarlata!

Obertura de semiramis (*Disco*)

(*Fuerte y luego disminuyendo y quedando a fondo*)

Anunciador: Original de Mario García Arocha y Alfredo Cortina.

Obertura de semiramis (*Disco*)

(*Sube al maximum y luego baja y queda a fondo*)

Anunciador: ¡Primer episodio!

Cantos indios, tambores, flautas.

(*Suben de intensidad y luego quedan unos segundos al fondo de la narración y disminuyen hasta su extinción*)

Anunciador: Contra la playa amurallada, el oleaje tranquilo es de rato en rato murmullo sordo y amplio. Por la calle ancha que desemboca en la playa, se está colando la brisa ahíta en yodo que por entre los uveros, curioseas la siesta tranquila de los jardines que esconden las viejas casas de Macuto. En una de ellas, hacia donde la serranía avileña comienza sus ascensos, una hamaca india hace el vaivén calmoso de la hora cálida que ha ido adormeciendo a la muchacha bronceada fuerte, de pelo negro y lacio que está recostada en ella. A cortos pasos, un indio inmóvil recuesta a un chaguaramo su espalda poderosa y tiene en los ojos la vaguedad hermética de su raza inmutable. La conversación entre ambos se puebla de silencios, mientras Alida Palmero dormita, el indio Miguel impassible espera hasta que la muchacha despierta de nuevo, vuelve a hilvanar el hilo, plagado de alusiones raras que van llevando su diálogo.

(*Cantos indios vuelven y se dejan cinco segundos y terminan*)

Este fue el comienzo de *El Misterio de los Ojos Escarlata*: una radionovela que atrajo la atención del público por poco tiempo, pero que aún se recuerda después de 70 años de haber sido transmitida.

Una vez inaugurado el género en Venezuela, se comenzaron a hacer radionovelas en masa. Las primeras no fueron propiamente políticas, porque la realidad del país no lo permitía, sino culturales, pero luego los escritores empezaron a usar la sátira, la ironía y la crítica velada, que les permitía con astucia atacar al gobierno, emitir una opinión, aunque fuera disfrazada, y representar la realidad social de la ciudad.

Así fue como nacieron las radionovelas con humor, para denunciar y retratar de una forma subrepticia la situación política del país. Rápidamente, este género se convirtió en un vehículo para ilustrar realidades sociales, políticas, históricas y culturales.

A esta primera clase de radionovela se le conoció con el nombre de comedias costumbristas porque, en su gran mayoría, eran piezas dramáticas jocosas que daban a conocer las costumbres de la época o cómo se hacían las cosas antes. Básicamente, reflejaban directamente la idiosincrasia del caraqueño: su manera de ser y de actuar, su forma de decir las cosas, sus hábitos o sus creencias. Realmente, estas radionovelas resultaron divertidas, exitosas y hasta aleccionadoras, puesto que en ellas iba involucrada la moral y el respeto, que eran normas generales de conducta en la sociedad de aquel entonces.

Entre las comedias costumbristas más destacadas de la época, se encuentran: *La Familia Periquera*, *La Familia Buche y Pluma*, *La Familia Caraqueña*, *Don Facundo Garrote*, *La Terrible Jefatura*, *El Bachiller y Bartolo*, *La Bodega de la Esquina*, *Frijolito y Robustiana*, *El Misterio de las Tres Torres*, *Amor que Mata*, *El Rompimiento* y *La Ciénaga*², entre otras. Es conveniente precisar que la mayoría de estos títulos tienen absoluta correspondencia con la naturaleza de esta clase de radionovela, puesto que están elaborados, desde el punto de vista de su significado, bajo la óptica del humor, así como relacionados con cosas propias de la cotidianidad de la gente, tales como la familia, el gobierno, la comunidad o la pareja.

También se hicieron muchas radionovelas basadas en clásicos de la literatura, como novelas y cuentos de carácter nacional e internacional. Al principio, se divulgaban los clásicos, de principio a fin, a través de una sola emisión de 15 minutos. Luego, con el paso de los años, optaron por la difusión seriada: varios capítulos a lo largo de la semana. Cada uno tenía una duración máxima de 30 minutos.

Entre algunas de las obras que se llevaron a la radio a través de adaptaciones elementales, se cuentan: *El Conde de Montecristo* y *Los Tres Mosqueteros*, de Alexandre Dumas, padre; *Los Miserables*, de Víctor Hugo; *Viaje al Centro de la Tierra* y *La Vuelta al Mundo en Ochenta Días*, de Jules Verne; *El Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde; *Guerra y Paz*, de León Tolstói; *Pobre Negro*, *La Trepadora*, *Doña Bárbara*, *Los Inmigrantes*, *La Hora Menguada*, *Canaima* y *Sobre la misma Tierra*, de Rómulo Gallegos; y *La Balandra Isabel llegó esta Tarde*, de Guillermo Meneses.

Generalmente, cada vez que se divulgaba una obra de la literatura clásica era porque se trataba de alguna ocasión en especial, como la inauguración de una emisora, la conmemoración de una fecha patria o el recibimiento de un invitado en particular, ya fuera un actor, un cantante, un político o un letrado.

Después de la inauguración de Broadcasting Caracas en el año 1930, comenzaron a fundar nuevas emisoras, tales como Radiodifusora Venezuela 790 AM, en 1932; Ondas Populares 960 AM, en 1935; La Voz de la Esfera, en 1936; Radio Libertador 880 AM, en 1937; Estudios Universo, en 1938; Radio Continente 970 AM, en 1939; Radio Tropical 990 AM, en 1939; Radio Cultura, en 1944, actual YVKE Mundial 550 AM; Radio Rumbos 670 AM, en 1949; La Voz de Carabobo 1040 AM, en Valencia, en 1935; Radio Táchira, en San Cristóbal, en 1935; y Radio Oriente de Barcelona 1080 AM, estado Anzoátegui, en 1936.

Estas primeras emisoras ayudaron a la proliferación del género en Venezuela. En una época en la que la radio se encontraba en un estado de incipiencia, riesgo, exploración y aventura, en el que faltaban recursos y personal que tuviera, por lo menos, un mínimo de experiencia en la producción de dramáticos.

Una vez que la radionovela había acaparado la programación diaria de cada una de las distintas emisoras que existían en el país, comenzaron a llegar libretos directamente de La Habana, específicamente de la radio CMQ³. Muchos de ellos estaban totalmente dañados por los efectos del agua y por la intemperie que siempre implica el transporte marítimo. No obstante, los escritores pudieron recuperarlos, con remiendos y costuras narrativas, y así poder llevarlos a la radio nuevamente.

Pronto la influencia cubana se evidenció en muchas de las radionovelas que se hacían en el país.

A pesar de que el género contaba con un nutrido grupo de libretistas criollos, quienes hacían los correspondientes cambios de nombres, de regiones y de modismos, siempre se sentía una fuerte carga del gentilicio isleño, a través de las expresiones, las maneras de decir y las actitudes de los personajes, por lo que no

importó que los textos hubieran sido llevados a los códigos representables de la lingüística popular venezolana; pues cuando se trata de una adaptación, es casi imposible modificar todo lo concerniente a las formas del discurso. A pesar de ello, las radionovelas cubanas lograron calar perfectamente entre el público venezolano. De hecho, de aquí en adelante, casi todas las radionovelas que se hicieron en el país fueron en base a libretos provenientes de la isla.

Una de ellas fue *El Derecho de Nacer*, de Félix B. Caignet, transmitida por Radio Continente entre los años 1949 y 1950. Gozó de la preferencia del público durante 14 meses y batió todos los récords de sintonía. Cada capítulo tenía una duración de media hora y se difundían de lunes a viernes a partir de las 6:30 pm. Fue una de las radionovelas más famosas de todos los tiempos y, actualmente, se considera la madre de todas las producciones melodramáticas hechas en Latinoamérica.

El Derecho de Nacer cuenta la historia de Albertico Limonta, quien, luego de ser abandonado por su madre, María Elena del Junco, y negado por su padre, Alfredo Martínez, por considerar que era fruto de un pecado de la juventud, crece como hijo natural a manos de la servidumbre, representada, entonces, por la negra María Dolores Limonta, aun cuando él era de distinguida procedencia. A pesar de ello, logra graduarse de médico con la ayuda de don Pepe Cabrera y de don Jorge Luis Armenteros. El conflicto se presenta cuando los padres de Isabel Cristina del Castillo se oponen a la relación de él con su hija por su condición de hijo bastardo y por su desventajada posición social. La situación se agrava cuando se sospecha que tienen un parentesco en común. A raíz de esto, Albertico comienza a enfrentar las más cruentas humillaciones y a padecer las más duras decepciones por querer e idolatrar a su amada. Básicamente, la trama de la radionovela se desarrolla con el origen de Albertico, como uno de los principales secretos que gravita sobre su familia, los del Junco, y en reiteradas ocasiones se presenta la misma situación de la madre soltera que rechaza el aborto como una única salida. Al finalizar, se revelan todos los secretos, se perdonan todos los agravios y Albertico recupera la dignidad perdida y es reconocido por su familia legítima.

El elenco estuvo conformado por Luis Salazar, quien hacía el papel de Albertico Limonta; Olga Castillo en el rol de María Elena del Junco; América Barrios personificaba a Isabel Cristina del Castillo; Rosita Flores encarnó a María Dolores Limonta; Pedro Zarlengo fue Alfredo Martínez; Rafael Guinand interpretó al padre de María Elena del Junco, don Rafael del Junco, rol que luego sería asumido por el actor

Andrés Olías; Lolita Lázaro representó a su madre, Doña Clemencia; la narración estuvo a cargo de José Matías Rojas y la presentación fue de Rafael Guillermo Zamora.

El esquema de esta radionovela era el tradicional: cada episodio iniciaba con una presentación donde se resumían los acontecimientos más importantes del capítulo anterior, para que el público entrara rápidamente en situación; luego había una pauta comercial; después las respectivas escenas con los diálogos y las sucesivas entradas del narrador, para describir los ambientes, identificar los personajes o resumir sintetizadamente las nuevas situaciones; y para finalizar, una despedida llena de suspenso que motivaba al oyente a sintonizar la próxima emisión.

El Derecho de Nacer causó furor en toda Venezuela. Por ejemplo, cuando llegaba la hora de su transmisión, las salas de cine suspendían momentáneamente la proyección de la película para sintonizar la radionovela. También ocurría que los autobuses que iban hacia Catia sumaban 25 céntimos al pasaje por el privilegio de viajar escuchando la radionovela. Por si fuera poco, nadie tomaba un taxi si éste no poseía radio, aditamento que pocos carros tenían en aquel entonces porque apenas estaba ingresando al mercado. Cuando ocurrían apagones en la ciudad, la emisora se veía obligada a retransmitir el capítulo del día anterior en la mañana siguiente o, a más tardar, al mediodía. Además, las personas se iban temprano de sus trabajos y cumplían con sus compromisos lo más rápido posible a fin de llegar temprano a sus hogares y así no perderse ni un solo segundo de su radionovela favorita. Obviamente, *El Derecho de Nacer* produjo una gran conmoción en el país e incluso llegó a paralizarlo. Esto, sin mencionar que influyó fuertemente en todos los ámbitos de la vida pública nacional.

Pero, como todo fenómeno de masas, tenía sus detractores, quienes opinaban que era una historia absurda, racista, discriminatoria, cursi, rebuscada, cargada de estereotipos y con un mal uso del lenguaje. Otro de los cuestionamientos era que se apoyaba sobre ciertos y determinados vértices, no bien vistos, tales como la división de clases y la lucha interracial. Y que tenía como únicas premisas de valor: el ascenso social y el cumplimiento cabal de los preceptos morales, que hoy en día vienen a ser cuestiones totalmente obsoletas.

Por otra parte, llegaron a decir que el *boom* de *El Derecho de Nacer* le pondría fin a la producción dramática local. Que la veta de la creatividad criolla pronto se vería amenazada con el asentamiento de la radionovela cubana. No obstante, esto fue absolutamente necesario, por paradójico que suene, para que el género se consolidara con mayor arraigo en el pueblo venezolano.

Así comenzaba el primer capítulo de la radionovela más importante y de mayor duración de la historia de la radiodifusión nacional:

Narrador: La tarde triste parece desangrar la herida del cuchillo de oro del crepúsculo. *(Pausa)* Deslizándose en la pista del silencio vespertino, llega el toque de oración desde un templo aledaño...como si de las campanas brotara un melancólico llanto sonoro...Nos encontramos en el gabinete de consulta de un médico famoso, instalado en una de esas suntuosas residencias que emergen, como palacios modernos y risueños, por entre la policromía florida de los aristocráticos repartos habaneros.

Una radionovela que llegó a cautivar prácticamente al país entero, a tal punto de que la gente terminó sumergida en un mundo de fantasía.

La radionovela venezolana, así como la *soap opera* norteamericana, también estuvo patrocinada en sus comienzos por marcas de detergentes o de jabones, tales como *Palmolive*, *Camay* o *John Laud*, debido a su popularidad. La idea consistía en ofrecer determinados productos de limpieza cada vez que interrumpían la programación para insertar las cuñas publicitarias. Así fue que la radionovela cobró auge en el ámbito radial por las ganancias obtenidas por materia de publicidad.

Realmente, la radionovela constituía un excelente vehículo para dar a conocer esta clase de productos porque estaba dirigida, exclusivamente, a las mujeres del hogar. Esto lo sabían los inversionistas e inmediatamente colocaron sus productos en estos espacios a fin de posicionarlos en el mercado. En cierto modo, la radionovela hizo posible la inversión de un gran capital publicitario.

La primera cuña que se hizo para una radionovela en Venezuela fue un *jingle* de la marca de jabón *John Laud*. Fue compuesto, en el año 1934, por el escritor, dramaturgo, ensayista y poeta Andrés Eloy Blanco e interpretado, a capela y en vivo, cada vez que se transmitía, por la gran actriz Cecilia Martínez. Decía así:

Suspirando está en el baño
 Ana María de Lalú
 Porque ella quiere bañarse
 Con John Laud
 Y su madre no concibe
 Que Ana María de Lalú
 Quiera meterse en el baño
 Con John Laud

Mamita, mamita
 Encárgame un ataúd
 Si tú no dejas
 Bañarme con John Laud

Al poco tiempo de haber sido estrenado, fue prohibido por el gobierno del general Gómez por considerarlo sugestivo e irrespetuoso de las buenas costumbres de aquel entonces.

En estos primeros años, la radionovela contó con los mejores actores de radio, verdaderamente, unos expertos en el arte de la interpretación. Entre los más importantes se encuentran Daniel Farías, Enrique Faillace, Carlos Cámara, Argenis Chiribela, Andrés Olías, Edgar Anzola, Rafael Guinand, Ricardo Espina, Enrique Benschimol, los hermanos Hernández Vera, Héctor y Armando, Luis Salazar, Horacio Zaro, Orángel Delfín, Rafael Rivero Oramas, Domingo Hurtado, Juan Manuel Álvarez, León Bravo, Luis Alfonzo Larrain, Paul Antillano, José Matías Rojas, Ricardo Tirado, Jesús Maella, Francisco Amado Pernía, Antonio Rovira, José Luis Sarzalejo, Aquilino José Mata, padre, Tomás Henríquez, Pancho Pepe Cróquer y José Bódalo.

En lo que se refiere al grupo de actrices más destacadas, se pueden mencionar las hermanas Antillano, Carmen y Margot, Cecilia Martínez, Carmencita Serrano, Conchita Ascanio, Angelina de Witske, Gladys Hernández, René de Pallás, Olga Castillo, las hermanas Guinand, Josefina y Ana, María Teresa Acosta, Lolita Álvarez, Mahuampi Acosta, Rosita Vásquez, Milagros del Valle, Hilda Vera, Hilda Carrero, Eva Blanco y Eva Moreno, entre tantas otras figuras del arte de la declamación.

En cuanto a los escritores, que marcaron pauta en los inicios del género, pueden citarse a Alfredo Cortina, Mario García Arocha, Carlos Fernández, María Antonieta Gómez, Tirso Pérez León, Pedro Felipe Ramírez, Roselia Narváez y Hugo De Gani, junto a tantos otros que, verdaderamente, realizaron una gran labor en esta especialidad. También hubo otro grupo de ellos a quienes se les compraban los libretos en La Habana y en México, como a Inés Rodena, Iris Dávila, Carmen Arteché Vitié, Delia Fiallo, esta última reconocida internacionalmente por sus trabajos para televisión, y, desde luego, a Félix B. Caignet.

De esta forma concluye la primera etapa de la radionovela que va desde 1934 hasta 1955. Una época inicial o experimental que puede denominarse de ensayo y búsqueda de un lenguaje propio con miras a consolidar el género. Fueron años de aciertos y desaciertos, de primeros pasos, de estructuras organizativas simples y de formación de un equipo humano y técnico. Si se quiere, una época que, por encima de todas las cosas, fue especial.

➤ *Desarrollo*

Fue la época dorada de la radionovela y comprende el período 1955-1970, el cual se inaugura con la llegada de la cinta magnética a Venezuela. Este sistema de grabación, a diferencia del anterior, el grabador de alambre, permitía la edición de las voces, la música y los efectos, así como el envío más práctico de las radionovelas hacia el interior del país.

Con la edición se facilitó enormemente el trabajo en las radionovelas, pues no sólo era posible repetir las escenas, sino que tampoco era necesario que el equipo estuviera a una hora determinada en el estudio de grabación para transmitir en vivo y en directo. Esto trajo como consecuencia que el proceso se industrializara. De modo que en tandas de trabajo de una mañana o de una tarde era posible hacer todos los capítulos de una semana o más. Lo cual, por supuesto, aumentó la productividad.

Entonces, era posible tener varias radionovelas en el aire, más o menos con el mismo elenco. Justamente, con esta técnica de producción en serie, es cuando comienzan los grandes bloques de radionovelas en Radio Rumbos y en Radio Continente.

En cada una de estas emisoras, se transmitían, por lo general, trece o catorce radionovelas seguidas, desde las 8:00 am hasta las 12:00 pm. Luego, empezaba otro bloque, más o menos, de la misma cantidad, desde la 1:00 pm hasta las 5:00 pm. Ya para terminar, venía otra tanda, de cinco o seis radionovelas más, ya en la noche, desde las 7:00 pm hasta las 9:00 pm.

Esto sucedió entre los años 1955 y 1968. Ambas emisoras⁴, cada una con sus respectivos circuitos nacionales, competían fuertemente en todo a fin de mantener su liderazgo en sintonía, para así seguir contando con el mayor número de cuñas publicitarias posibles. Lo cual era igual a mayores ganancias para la estación. Por ejemplo, Radio Rumbos, ya para 1957, tenía en el aire más de 30 radionovelas diarias. Todo el bloque era producido por Arquímedes Rivero (1930) y contaba con algunos de los mejores intérpretes de radio de aquel momento, tales como Héctor Hernández Vera, Mahuampi Acosta, Hilda Moreno, Raúl Amundaray, René de Pallás, Margot Antillano, Rosita Vásquez, Gladys Hernández, Olga Castillo, Horacio Zaro, Luis López Puentes, Daniel Farías, Adolfo Martínez Alcalá, Enrique Benshimol y Argenis Chiribela.

A decir verdad, tanto Rumbos como Radio Continente, tenían las mismas radionovelas a las mismas horas, pero eso sí, con diferentes nombres; además, se quitaban los programas la una con la otra. La competencia, en este sentido, estaba, realmente, polarizada. Al tener las radionovelas en primer lugar: el resto de la programación se beneficiaba. Por lo que era de suma importancia mantenerlas liderizando las posiciones; pues, de esta forma, se garantizaba el éxito comercial de la emisora.

La programación de Rumbos y Continente estaba dedicada exclusivamente a las radionovelas porque las otras emisoras las eliminaron, Radio Caracas Radio, antigua Broadcasting Caracas, Radiodifusora Venezuela y Radio Libertador, para darle cabida a las noticias y a la música anglosajona, porque el panorama mediático del país había cambiado con la llegada de la televisión y la caída de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez.

Fue tal la penetración de las radionovelas en esta época, que se recuerda que en una ocasión Arquímedes Rivero se muda de Rumbos a Radio Tropical, llevándose consigo no sólo las radionovelas, sino también a todo el equipo de actores, directores y libretistas, y sucedió algo interesante: Tropical obtuvo el segundo lugar de sintonía con claros signos de subir al primer puesto, mientras Rumbos descendía estrepitosamente de la cúspide; pero, justo en ese momento, fracasan las negociaciones entre Arquímedes y Tropical y éste se regresa nuevamente a su emisora de origen, la cual, inmediatamente, vuelve a recuperar su primer gran puesto.

A diferencia de las radionovelas que se hicieron en la etapa inicial de la radio, éstas tenían mucha más música y bastantes efectos. Para esta época, ya existían los discos de acetato y los grabadores de alambre. Ya con la llegada de la cinta magnética se facilitó aún más el trabajo técnico de las radionovelas.

Durante esta época, predominaron las radionovelas de aventuras. Eran una mezcla de suspenso, amor, terror, comedia y, desde luego, acción. Casi siempre eran transmitidas en el horario vespertino. Las historias eran las mismas que luego aparecerían en forma de comiquitas en los periódicos, tales como *El Fantasma*, *Batman y Robin*, *Superman* y *Por el Mundo de la Aventura*. Entre las radionovelas de acción más recordadas, se encuentran: *Los Tres Villalobos*; *Tamakún*, *El Vengador Errante*; *El Gavilán* y *Martín Valiente*, *El Ahijado de la Muerte*.

Tamakún, El Vengador Errante fue protagonizada por Armando Palacios y transmitida a través de Radio Continente. Esta radionovela fue todo un suceso radial y estuvo en el aire durante más de 5 años. La característica más resaltante de este personaje era que, predicando la venganza como forma de justicia, le permitía al pueblo, reprimido por la dictadura perezjimenista, ver un mundo de libertad.

El Gavilán, al igual que la anterior, fue transmitida por Continente, pero fue protagonizada por otro actor: Daniel Farías, quien luego dejaría la actuación para dedicarse a dirigir programas de televisión, especialmente telenovelas.

El Gavilán era un héroe justiciero, como *El Zorro*, que llevaba a cabo sus hazañas en Petare, en vez de en la ciudad de Los Ángeles, California, como lo hacía el eterno enmascarado. En cambio, las aventuras de *Martín Valiente*, *El Ahijado de la Muerte*, se desarrollaban en cualquier lugar del interior del país. Fue transmitida por Radio Rumbos e interpretada por Arquímedes Rivero.

Con la llegada de este gran actor de radio a Rumbos, en el año 1955, fue que se inauguraron los grandes bloques de radionovelas. De pronto, la emisora comenzó a producir radionovelas en serie como parte de un plan estratégico para posicionarla en los primeros lugares de preferencia. En menos de un año, lo lograron luego de que la estación había estado por años en los últimos lugares de sintonía. Las otras emisoras comenzaron a imitarlos inmediatamente. Fue así como, de un momento a otro, este hombre, quien había llegado desde Cuba hacía un año, con una maleta cargada de novelas con sabor caribeño, se había convertido en uno de los precursores del género. De hecho, en aquel entonces, fue catalogado como *El Rey Midas* de la radionovela criolla.

Y así termina la etapa cumbre de la radionovela en Venezuela, que cubre un breve período de 15 años, para darle paso a una época más sombría en la cual el género desaparece casi por completo de la escena radioeléctrica nacional.

➤ *Declive*

La radionovela comienza a desaparecer de la programación diaria de las distintas emisoras comerciales por tres motivos fundamentales: por la llegada de la televisión, por el elevado costo de las producciones y porque no evolucionó a través del tiempo. Pero antes de profundizar en cada uno de estos aspectos, sería conveniente precisar cómo empezó y cómo terminó todo.

Todo comenzó en Radio Caracas Radio, en el año 1959, con la llegada de un nuevo director, Peter Bottome, hijo de los dueños: los Phelps, quien decidió eliminar las radionovelas y las transmisiones deportivas y cambiar el estilo de los locutores, para darle cabida a la música norteamericana, que estaba de moda. Todo pasó a ser más exclusivo y se empezaron a escuchar voces de la talla de César Pinto, Walther Parra, Aureliano Alfonzo, Carlos Quintana Negrón, Rubén Darío Villasmil, Alfonzo Álvarez Gallardo, Luis Turmero y Alfredo Ledezma.

Y todo terminó en Radio Rumbos, que era el último bastión del género, en el año 1990, cuando resolvieron eliminarlas por razones de costos, de modo que habían perdido su mejor y casi exclusivo patrocinante: los productos de limpieza. Esto ocurrió bajo la presidencia de Andrés Serrano.

A pesar de que todo comenzó en 1959, no fue sino hasta 1970 cuando la radionovela, verdaderamente, comienza a declinar por el desarrollo acelerado del medio televisivo. Sus principales talentos, directores, productores, escritores, técnicos y artistas se fueron directamente a la televisión. Otros prefirieron prepararse primero, en el exterior y en el mismo país, antes de incursionar en el nuevo medio. De modo, pues, que la televisión, poco a poco, fue mermando la calidad y la sintonía de la radionovela.

Primero se fundó, en 1952, Televisora Nacional, canal 5, emisora del Estado, actual Venezolana de Televisión; después Televisa, canal 4, en 1953, primera televisora privada o comercial del país, que luego pasó a llamarse Venevisión; y más tarde, en el mismo año, Radio Caracas Televisión, canal 7, segunda planta privada, que, al poco tiempo de haberse inaugurado, empezó a transmitir también a través de la señal del canal 2. Pocos fueron los radiodifusores que, ante a esta avalancha, trataron de mantenerse al frente de las emisoras o trabajando para ellas. Más bien, al ver lo promisorio que resultaba el medio, prefirieron renunciar para sumarse a su *staff*.

Hubo otros radiodifusores que, por el contrario, se dedicaron con mayor intensidad a su radio, para hacerle frente al *boom* televisivo. Tuvieron que cambiar la línea editorial de sus emisoras y darles un estilo más moderno. Fue cuando aparecieron las estaciones especializadas en música y en información. Pero esto, en vez de contribuir a la recuperación de la radionovela, más bien, lo que hizo fue perjudicarla porque las eliminaron de la programación diaria de las distintas emisoras, como fue el caso, anteriormente señalado, de Radio Caracas Radio, en 1959, con Peter Bottome a la cabeza.

Mientras esto ocurría en algunas estaciones de radio, en otras apostaron a la radionovela y la mantuvieron por años en su programación diaria, tales como fue el caso de Radio Rumbos y de Radio Continente, que tenían bloques completos de radionovelas en la mañana y en la tarde, así como en la noche.

La situación empeora para la radionovela cuando la telenovela se fortalece, como programa, en el medio televisivo. Su popularidad se vio totalmente opacada cuando comienza la producción en serie de telenovelas en los diferentes canales de televisión por la llegada del *video tape*, el cual es un soporte magnético que permite grabar, a la vez, imagen y sonido. Entonces, se podía editar, mezclar, archivar, retransmitir y exportar, así como tener el control sobre el horario de transmisión. Esto, sin mencionar que se les estaba ofreciendo a las personas el mismo tipo de programa, pero, esta vez, con imagen incluida, que, sin duda alguna, atraía más la atención del público. Realmente, algo difícil de superar.

Como se puede observar, la aparición de la televisión y su posterior desarrollo significaron un duro golpe para la radionovela. Más en 1970, cuando ya en muchos hogares venezolanos había televisor. Indiscutiblemente, la radionovela llegaba a su final.

Por otra parte, al no evolucionar, al no adaptarse, al no cambiar sus esquemas y sus contenidos, al no plantearse nuevas exigencias, el género se quedó atascado en el tiempo y sentenció su propia muerte.

Las historias siguieron siendo las mismas, como sacadas de un cuento de hadas: en extremo fantasiosas y maravillosas⁵, manteniendo igual los conflictos: teñidos de estereotipos y de tonos rosas, en donde no había cabida para nuevos planteamientos temáticos o nuevos enfoques dramáticos. Y así lo confirma Ricardo M. Haye en su libro *Hacia una Nueva Radio*: "...sobraban ejemplos lastimosos de cursilería, ramplonería, falacias idílicas y distorsión social en las radiodramatizaciones conocidas". (1995: 182).

Ya en los 80, se sabía que esta situación le pondría fin a la radionovela, por lo que Lunaidy Benítez hizo algunas recomendaciones al respecto en su trabajo de licenciatura:

Proponemos que sus contenidos y argumentos se actualicen; que deje de ser un programa donde prive lo cursi...y lo pedestre; que deje de ser un programa cargado de estereotipos, de exageraciones, de tragedias y amores que nadie vive; que deje de ser sólo una historia de amor y dolor sacada de la vida misma. (1983: 69 y 70).

A través de estas sugerencias, se podía entender claramente la magnitud del problema y comprender que el rescate de la radionovela no sólo implicaba una ardua labor de revisión, sino también de transformación del género. No obstante, el trabajo no fue realizado y la radionovela terminó por desaparecer, puesto que los tiempos habían cambiado, los temas habían variado y ya los intereses eran otros, esto aunado a una falta de visión y a un evidente desinterés del público y de los anunciantes hacia el género.

Otro factor que influyó fuertemente en la desaparición de la radionovela fueron sus elevados costos de producción. Los gastos generados casi siempre superaban los montos recibidos por materia de publicidad. Lo que no hacía rentable el negocio de las radionovelas. Con el poco dinero que entraba había que pagarle al elenco, a los directores, productores, escritores y musicalizadores. Por eso, más tarde que nunca, la radionovela estaba destinada a desaparecer.

Las cuñas de radio tenían un bajo costo por lo poco atractivo que resultaba el medio a la hora de vender o de promocionar algún producto. La mayoría de los anunciantes preferían publicitar en los espacios televisivos. Fue así como, poco a poco, la radio se fue quedando sin patrocinantes, hasta llegar a un punto en que no pudo recuperar totalmente la inversión publicitaria. De esta forma, las distintas emisoras se vieron obligadas a prescindir de muchos programas, incluyendo las radionovelas, porque no contaban con el apoyo económico.

Después de que Radio Rumbos suprimió la radionovela de su programación diaria en 1990, dando así por terminada una etapa de la historia de la radiodifusión venezolana, surgieron unos experimentos⁶ aislados con la intención de traerla de vuelta y devolverle su sitio de honor. No obstante, estos intentos fracasaron porque no lograron reinventar el género y adaptarlo a las particularidades de los nuevos tiempos.

De esta manera, la radionovela se despide, definitivamente, del público venezolano después de haber acaparado la atención del país, cautivado a todos los públicos existentes y puesto a soñar a la gente por más de 70 años.

No obstante, sería bueno saber si la radionovela resurgirá de sus cenizas para ocupar nuevamente un lugar preponderante en la radiodifusión venezolana.

➤ *Situación actual en el entorno comunicacional nacional e internacional*

En el año 2007, se conoció que el Ministerio del Poder Popular para la Cultura iba a producir radionovelas, además de otros formatos para televisión y cine, como largometrajes y magazines.

Esto con la intención de convertir al Estado en el más importante productor de radionovelas del país a fin de ampliar sus horizontes y herramientas comunicacionales. Además, se buscaba satisfacer la actual demanda nacional que existe en lo que se refiere a contenidos audiovisuales.

El plan era producir más de 1000 horas en radionovelas con gran calidad literaria. Para ello se tenía en mente construir cuatro estudios de grabación de radio, en los que iba a trabajar, 24 horas continuas, un equipo de escritores, técnicos y productores.

En aquel momento, el entonces ministro para la Cultura, Francisco Sesto, aseguraba que era de suma importancia rescatar las radionovelas porque, en su momento, contribuyeron, con su gran sintonía, a consolidar el medio. (2007: página Web Radio Nacional de Venezuela). No obstante, hasta este momento, no se ha concretado nada aún.

En el plano internacional, en Lima, Perú, desde mediados de 2007, se puso en marcha un plan de recuperación de la radionovela. Se trata de un proyecto auspiciado por la cadena radial Radioprogramas, la más importante de ese país, y que cuenta con la colaboración del escritor Mario Vargas Llosa.

Todas las radionovelas realizadas duran una hora y están basadas en clásicos de la literatura, que se llevan al público a través de un ciclo denominado *Mi Novela Favorita*, el cual comenzó con la adaptación de *El Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, que es un texto que ha acaparado la atención del público por más de 300 años. Las adaptaciones están a cargo de un reconocido grupo de escritores, encabezado por la poetisa Giovana Polarollo y los dramaturgos Alonso Cueto y Alonso Alegría. Este último es quien dirige.

Mario Vargas Llosa, al sumarse a este proyecto en el rol de supervisor y presentador, se convierte en promotor de obras literarias a través de la radionovela: "La idea consiste en entretener y divertir al público con excelentes adaptaciones, para incitarlo después a que vaya al libro original". (2007: página Web El Nuevo Diario). La labor emprendida por el escritor, en conjunto con el mencionado circuito de radio, significa el regreso de la radionovela en Perú, un género que hizo historia en ese país

a mediados del siglo pasado, pero que, con el tiempo, desapareció con el advenimiento de la televisión.

A través de los valores artísticos y literarios de estas obras se pretende esparcir la mente del oyente a fin de introducirlo en un mundo de ensueños y de fantasías, puesto que los clásicos están llenos de grandes personajes, grandes leyendas, grandes historias, grandes misterios y de una absoluta magia que los hacen únicos en el ámbito de la literatura.

NOTAS AL CAPÍTULO I/PARTE II

¹ Durante este gobierno, dejaron de circular numerosos medios impresos y hubo una constante persecución contra los periodistas. Gómez mantuvo esta política de censura y de coartación de la libertad de expresión hasta el final de su gobierno. No obstante, fue bajo este régimen que se instaló la primera emisora radial de Venezuela: A.Y.R.E., Broadcasting Central de Caracas, inaugurada el 23 de mayo de 1926 con la colaboración del coronel Arturo Santana, el comerciante Luis R. Scholtz y el hijo del Presidente, José Vicente Gómez.

² Los autores de muchas de estas comedias costumbristas fueron Carlos Fernández y Rafael Guinand. Este último supo elevar la figura del hombre del campo como, por ejemplo, el llanero, a través de sus excelentes interpretaciones de personajes populares venezolanos.

³ Igual ocurrió en casi toda Latinoamérica. Muchos países se vieron inundados de quintales de escritura radiofónica dramática provenientes de la isla caribeña, tales como México, Argentina, Colombia, Perú, Brasil y Chile.

⁴ Para ese momento, estas estaciones eran las más grandes, las más populares, las que tenían más negocios, las primeras en poseer cadenas nacionales, en cierto modo, los pilares fundamentales de la radiodifusión venezolana.

⁵ En este sentido, el teórico Daniel Prieto Castillo aclara en su libro *La Fiesta del Lenguaje*: que lo que parece imaginario en la actualidad, pudo tener una función social, religiosa, ideológica o cultural, o constituirse en algo real, en tiempos pasados. (1986: 211). Con lo que se quiere decir, que aquellos contenidos que ya no tenían cabida en los 70 y en los 80, cumplieron, en una oportunidad, un rol importante dentro de la sociedad venezolana.

⁶ El primer experimento fue llevado a cabo en Radio Rumbos, en el año 1998, bajo la dirección del escritor Yanko Durán y del publicista Oswaldo Quintana. Se transmitieron las siguientes radionovelas: *Raza Bravía*, *Desesperado*, *Spectrum* y *Únicamente Tú*. Así como los siguientes unitarios, que se difundían regularmente: *La Vida de las Canciones* y *Su Novela de Misterio*. El segundo de los experimentos fue realizado en el 2000, en la emisora RQ 910 AM, bajo la dirección del productor Jorge Rivero, hijo de Arquímedes Rivero. Hicieron ocho radionovelas en total: *Magdalena*, *Amor Loco*, *Estrellita*, *Corazón de Mujer*, *Ángel o Demonio*, *Rosalinda*, *Muchacha de Barrio* y *María Eugenia*. Y un solo unitario: *La Verdad de una Canción*.

4
5
6
4
5
6

PARTE III

Adaptación radiofónica

La adaptación radiofónica consiste en adecuar un texto, una obra o una idea a las peculiaridades del formato radial. Para ello el adaptador requiere traducir imágenes literarias, a veces subjetivas, a veces objetivas, pero siempre complejas, a imágenes sonoras. Su tarea es semejante a la del traductor: lograr con medios distintos efectos parecidos.

La investigadora Lidia Camacho Camacho, en su libro *La Imagen Radiofónica*, define la adaptación como "...un proceso creativo y operativo, técnico-artístico que consiste en trasladar una obra literaria a un modo de expresión diferente del texto original: la radio". (1999: 61).

Tal como lo afirma la autora, la adaptación radiofónica consiste en trasladar una obra de un medio a otro. Lo que vendría a ser la traducción de un código lingüístico a un código auditivo.

Como todo trabajo artístico, tiene sus técnicas, maneras y principios bien determinados, así como sus dificultades que tienen que ver propiamente con el proceso de creación y de adecuación en sí.

Por ello el guionista debe estar consciente de las exigencias técnico-creativas que representa trasladar una obra literaria a un lenguaje y a un modo de expresión distinto al original. Asimismo, debe poseer cualidades de escritor y tener pleno conocimiento acerca de las herramientas disponibles en el lenguaje radiofónico.

El hecho de que una adaptación implique una serie de riesgos está directamente relacionado con que se trabaja con imágenes literarias que, al ser llevadas a la radio, pueden ganar o perder intensidad, pero nunca ser idénticas, pues se parte de textos concebidos para ser leídos, no para ser escuchados.

La calidad y la fidelidad de la adaptación dependerán, en gran parte, de la capacidad, destreza y talento del guionista, quien deberá respetar, lo máximo posible, los lineamientos y los contenidos de la obra. Bien lo dice Camacho Camacho en su investigación: "...cuando se adapta una obra literaria o cualquier otro texto a un guión radiofónico, hay que tratarlo como una experiencia auditiva-visual y recordar que no estamos obligados a permanecer fieles al material de origen, pero sí a su integridad". (1999: 62). De no hacerlo, se puede materializar aquella vieja sentencia que dice: "traductor igual a traidor". Y es entonces cuando se presentan los problemas de rating debido a que la audiencia comienza a perder el interés por la radionovela porque no

cumple con sus expectativas. Esto, sin mencionar las críticas provenientes de expertos en la materia que pondrán en tela de juicio la credibilidad y el profesionalismo del escritor.

En fin, en aquellas operaciones creativas que suponen un cambio de materia, como lo es en las adaptaciones radiofónicas, hay que tener cuidado de no alejarse mucho del texto original. Para ello el adaptador tendrá que respetar, en la medida de lo posible, los matices ideológicos y las posiciones políticas del autor; emplear el mismo tono discursivo y apegarse a la forma y al orden en que sucedieron los hechos en la obra original.

Existen tres tipos de adaptaciones básicas a las cuales el guionista puede apelar a la hora de realizar su trabajo. A continuación cada una de ellas:

√ La adaptación literal: consiste en reproducir, lo más fielmente posible, las propuestas de la obra original, aunque para ello se requiera hacer algunos cambios en la estructura narrativa de la historia.

En muchos casos, será necesario reducir la obra literaria. En este sentido, el trabajo del guionista consistirá no sólo en suprimir ciertos episodios o cortar algunos pasajes, sino en saber cómo condensar el texto. Por tanto, deberá poner a prueba su creatividad para utilizar todos los recursos disponibles que le permitan hacer las transformaciones, arreglos y ajustes necesarios para poder llevar la obra al formato radiofónico. Por ejemplo, poner en boca de los personajes lo que en la novela está descrito por un narrador; encontrar equivalencias a los razonamientos y a los pensamientos interiores; buscar los caminos necesarios para transmitir los estados psicológicos, las atmósferas y los ambientes; y hacer comprensible los cambios que se hagan a nivel de tiempo y espacio.

Es importante advertir que en la adaptación literal no se trata de fotocopiar escenas enteras de la obra original, sino llevar al papel, lo más fielmente posible, la propuesta del autor. Por ejemplo, una escena, un pasaje o una reflexión de gran intensidad en la obra de origen pueden resultar inexpresivos en la radio si no se le da el matiz y el tratamiento adecuado. Recuérdese que es absolutamente distinto el valor de la palabra cuando está destinada a sólo ser leída, que cuando está destinada a sólo ser oída.

√ La adaptación libre: en este caso, el guionista sólo consulta el texto original como guía, pues esta clase de adaptación presupone un sinfín de posibilidades, tantas como la creatividad y la experiencia lo permitan.

Este tipo de adaptación, la más utilizada por escritores, permite entregar una obra revitalizada estéticamente a través del proceso creativo de la interpretación. Todo ello garantiza la identidad de la obra, al mismo tiempo que explica la novedad de la materia. Es decir, por un lado, se pretende presentar la obra y, por el otro, sacar de ella una nueva creación, sin que ello implique traicionar su espíritu original. Por tanto, es válido modificar el orden de los acontecimientos, cambiar el estilo de la narración y crear otras escenas, incidentes o sucesos, sin cambiar el sentido y el tono original de la obra. Entonces, se puede hablar de una adaptación inspirada en tal obra literaria, de una adaptación libre de una novela o, bien, de un guión basado en tal o cual personaje histórico.

En la adaptación libre, el guionista se aleja o se desvía de la obra original para trastocar el tema, remodelar los personajes, renovar las situaciones y tomar partido sobre tópicos en particular, ya sea para favorecer o privilegiar la postura política o moral del autor.

√ La transposición radiofónica: es el acto de descubrir ciertos elementos en una obra con el propósito de reflejarlos en la adaptación. El escritor, en este caso, es un traductor, cuyo objetivo es doble: transferir fielmente, al mismo tiempo que crear con libertad.

La transposición da como resultado efectos nuevos e inesperados, que ponen en evidencia nuevos aspectos y valores de la obra literaria. No se trata de atribuirle algo que no tenía, sino de descubrirle algunos matices que no se conocían. Puede incluso suceder que la adaptación radiofónica resulte, al menos en algunos aspectos, más idónea que la obra literaria misma y llegar, incluso, a niveles de perfección. Adaptaciones como éstas contribuyen a profundizar el conocimiento, el valor y el significado de la obra.

En ningún momento, con la transposición radiofónica, la obra pierde su sentido o identidad original. El resultado, más bien, será una pieza radiofónica que tendrá, a la vez, un doble carácter: el de fidelidad y el de creatividad, porque, por un lado, pretende presentar la obra misma y, por el otro, sacar de ella una nueva imagen.

La transposición, en suma, abre un campo inmenso al virtuosismo, cuya solución exige el manejo de la técnica, el conocimiento del procedimiento, así como el talento y la habilidad del adaptador.

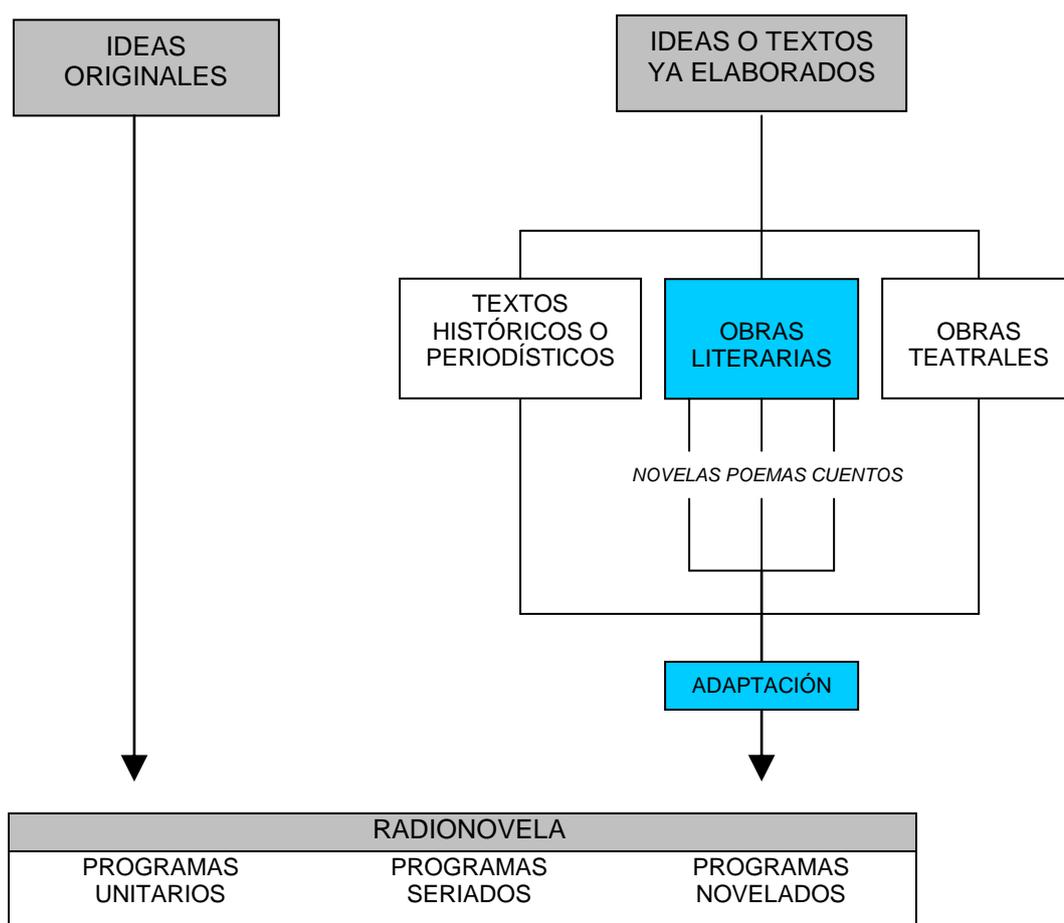
La autora Camacho Camacho hace una reflexión final en relación con los tres tipos de adaptación antes explicadas:

La adaptación literal traiciona a la radio estando demasiado cerca de la obra literaria. La adaptación libre traiciona a la novela tomando demasiada distancia de ésta. La transposición no traiciona ni a una ni a otra, sino que se sitúa en los confines de estas dos formas de expresión artística. (1999: 65).

Por tanto, el adaptador estará en la libertad de escoger la que más le convenga en función de sus intereses y de las habilidades que tenga como escritor.

También existen las vertientes de la adaptación, que están determinadas por los diferentes materiales utilizados para escribir los guiones dramatizados. A continuación un esquema en donde se especifica cada uno de ellos:

LAS VERTIENTES DE LA ADAPTACIÓN



Tomado de *La Imagen Radifónica*, de Lidia Camacho Camacho.

Cada una de las fuentes propuestas en el esquema anterior sirve para realizar adaptaciones radiofónicas. No obstante, sólo se explicarán las basadas en obras literarias porque fueron las seleccionadas para ser el objeto de estudio de este trabajo.

√ Novelas: en este caso, el trabajo se concentra en la condensación de la obra y en el arte de saber narrar y manejar la figura de los diálogos, en función del perfil psicológico de los personajes.

√ Poemas: en la traslación de la poesía al formato radiofónico se aconseja traducir versos completos, mas no palabras, con el objetivo de comunicar el sentido y la emoción originales.

√ Cuentos: el material de esta clase de adaptación radiofónica se encuentra en una forma más condensada porque, precisamente, se trata de cuentos que, en su gran mayoría, presentan estructuras narrativas cortas o poco densas. Esto hace pensar que el proceso de adaptación será simple y menos complejo y que, por tanto, se obtendrá un efecto de fidelidad mucho más óptimo. No obstante, esto no es necesariamente así, puesto que un párrafo o un par de cuartillas de un determinado cuento pueden dar suficiente material para escribir una radionovela completa. En estos casos, el guionista tiene que crear nuevos diálogos, personajes y, si es necesario, otras acciones o nudos dramáticos.

Con la adaptación de obras literarias a través de la radionovela, se pretende, al menos, lograr tres objetivos fundamentales: en primer lugar, elevar el nivel de la audiencia; en segundo lugar, mantener viva la industria del arte; y en tercer lugar, difundir la literatura a nivel masivo. De modo, pues, que un buen trabajo de discusión de los clásicos a través de un medio tan poderoso como lo es el auditivo permite ampliar el horizonte humano y responder las preguntas que se formulan las personas sobre el funcionamiento del mundo.

Las propuestas radionovelescas basadas en clásicos de la literatura no es algo nuevo, sino, por el contrario, es una práctica que se viene realizando hace muchísimo tiempo en los diferentes países que cultivan el género. Inclusive, es lo primero que se hizo en el medio para sacarlo adelante. Hoy en día, ya es una práctica institucionalizada en el ámbito radial.

Comúnmente, se adaptan obras literarias para realizar radionovelas, porque ellas contienen las estructuras básicas que debe poseer toda producción dramática. De hecho, las tramas, los temas, los argumentos y los nudos dramáticos tradicionales provienen originalmente de los clásicos de la literatura. En las radionovelas modernas, no hay ninguna historia, situación o conflicto humano nuevo que se aprecie, todos los

planteamientos temáticos que se presentan están inspirados en los clásicos, de ahí su universalidad.

Lo que hacen es adaptarlos a los nuevos tiempos o, si se quiere, insertarlos en los ritmos actuales. ¿Cómo? Cambian las épocas, las costumbres, los ambientes, los modismos o las maneras de expresarse de los personajes, en fin, todo lo que haga necesario para adecuarlos a los códigos representables de las sociedades modernas; pero, en esencia, sigue siendo el mismo texto, con sus enfoques, contenidos y estructuras dramáticas originales, lo único que cambia es el formato.

Las obras literarias a través de los años se han encargado de estandarizar la producción novelada en cualquier país que haga uso del género, porque no existen otros modelos que sirvan como guía en la concepción y en el posterior desarrollo de cualquier historia. Inclusive, el que quiera aprender a escribir dramáticos, para cualquier medio, lo primero que debe hacer es leer estas grandes obras de la humanidad. Por ello ninguna producción dramática escapa de las formas elementales contenidas en los clásicos, las injusticias, las venganzas, los odios y los remordimientos, entre otras pasiones, porque, precisamente, éstas vienen a ser su sustancia.

Para los que se inician en la interesante tarea de hacer adaptaciones radiofónicas, existe una técnica de gran ayuda que les permitirá concluir su labor en los mejores términos posibles. Se trata de la matriz de acontecimientos, que es un procedimiento que puede usar el escritor en su trabajo de adaptación para no perder la secuencia de los sucesos claves de la historia. También es útil para trazar una ruta que permita evitar el mayor número de equivocaciones posibles, más cuando se trata de una obra larga y compleja.

Por otra parte, la matriz de acontecimientos ayudará al adaptador en la difícil tarea de sintetizar los hechos y las situaciones más importantes de la obra literaria. Lo que tiene que hacer es dividirla por sucesos antes de elaborar el guión. Es como una clase de memoria a la que él puede acudir si se llegase a perder. Lo cual puede ocurrir fácilmente. Esto le permitirá aprovechar al máximo el tiempo que tiene disponible para concluir su trabajo.

En la matriz de acontecimientos hay que enumerar cada uno de los personajes existentes, con sus características físicas y psicológicas y con su respectiva función en el espacio y en el tiempo, para así poder definir sus diferentes momentos: en el que se encuentran (si están a punto de establecer una relación de pareja); en el que se detienen (en caso de muerte o de partida de algunos de los personajes); o en el que

interfieren el uno en el otro (atacarse o matarse entre rivales). Asimismo, se debe incluir la trayectoria de las acciones o de los acontecimientos más sobresalientes (una repentina tormenta, la muerte del enemigo o la consumación de la relación). Del mismo modo, en esta matriz hay que mostrar el tejido de la vida cotidiana: costumbres, ambientes, problemas u objetos importantes.

La matriz, además, le permite al creador, en el momento en que está adaptando, abreviar o eliminar parte de los acontecimientos en los que no pasa nada importante y que, por tanto, resultan innecesarios para la comprensión total del relato; además, el escritor puede ocultar cierta información con la finalidad de dejar al radioescucha con la expectativa o con la intención de reconstruir los hechos o de imaginarse los acontecimientos que pudiesen completar la estructura narrativa del relato.

Por tanto, resumir lo más significativo de una obra literaria en una matriz de acontecimientos permite visualizar globalmente los diferentes planos del desarrollo de la historia, situados en un tiempo y en un espacio histórico real o imaginario. Lo que, obviamente, facilita el trabajo del guionista.

Corresponde ahora precisar cuál es la relación existente entre la radio y la literatura, entendidas éstas como dos medios independientes, que funcionan con sus propios lineamientos en el ámbito de la comunicación.

Ambos conectan al público con la imaginación. Tanto la radio como la literatura presentan la ventaja de dejar a la imaginación del oyente y del lector ciertos aspectos propios del relato, como las características de los personajes, la forma cómo sucedieron los hechos y algunos detalles relacionados con los ambientes y las situaciones. Por ende, el público tiene la posibilidad de ejercitar su mente a través de la visualización de imágenes.

Aquí entra en juego un elemento importante: la creatividad. El lector o el oyente tienen que estar en la capacidad de crear en su mente algo que no existe o que, por el contrario, solo escuchó o leyó y que, por tanto, tienen que darle forma, color y tamaño en su cabeza. Entonces, la imaginación implica idearse una serie de imágenes que se correspondan con lo planteado en la radio o en el libro. En este caso, la persona tiene que tratar de no perder el hilo conductual de la historia.

Que la radio y la literatura pongan en contacto a la gente con su imaginación es algo sumamente importante, porque una sociedad que no ejerza este don está muerta. Más el colectivo de hoy en día, que vive tiempos de apatía intelectual y espiritual y en los que hay pocas oportunidades para estimular la imaginación. Por tanto, es

necesario que el público esté permanentemente en contacto con estos medios para que pueda salir de ese estado de adormecimiento social.

Cabe destacar que esta peculiaridad de recrear a través de la imaginación solo la tienen la radio y la literatura, porque los otros medios, el cine, el teatro y la televisión, carecen de ella, por razones obvias.

En suma, cuando unen la radio y la literatura a través de la adaptación, se forma un solo espacio, la radionovela, en la cual el público puede liberar su mente con mayor desenvoltura, en búsqueda de imágenes propias, sacadas de cierta realidad, pero inspiradas en un mundo de fantasía.

Otra similitud que existe entre la radio y la literatura radica en el hecho de que ambas provocan la misma sensación de complicidad al entrar en contacto con ellas. Cuando se está leyendo o, por el contrario, escuchando hay ese mismo grado de intimidad entre la persona y el libro o entre la persona y la radio. En ambos casos, la persona se encuentra a solas consigo misma y eso le permite alcanzar un estado de concentración mayor que cuando está acompañada o en grupo. En caso, por ejemplo, de estar viendo una película, un programa o disfrutando de una pieza teatral.

El hecho es que la radio y la literatura provocan en la gente un efecto de introyección diferente, como si le estuviera hablando alguien, y eso hace que la experiencia sea única y singular. La intensidad del efecto dependerá, en gran parte, del grado de conexión que haya entre la persona y el medio.

La sensación de complicidad y de intimidad siempre será la misma independientemente del lugar donde se encuentre la persona, ya sea en la privacidad del hogar, en lo público de la oficina o en la tranquilidad del campo, la playa o la montaña.

En definitiva, la radio y la literatura presentan, al menos, dos similitudes: por un lado, conectan al público con su imaginación y, por el otro, trascienden el límite de lo privado para establecer una relación ambigua de identificación personal o, si se quiere, de complicidad.

PARTE IV

Cultura popular

La cultura popular se relaciona directamente con la noción de pueblo, porque es hecha por él y para él. Por años, estuvo reducida a los grupos minoritarios, excluidos y menos favorecidos de la sociedad o a las clases populares que estaban marginadas de los beneficios de la cultura moderna. Hoy en día, agrupa a todo el colectivo o a las masas en general. Por ende, lo popular se relaciona con masividad y lo masivo no se contrapone a ésta, sino que funciona como el lugar desde donde se expresa la misma.

En la sociología latinoamericana, este campo cultural es percibido como los contenidos creados por los estratos populares dominados por las élites, para satisfacer las necesidades reales de sus miembros en su experiencia social y natural inmediata. Se considera, además, como el resultado de la interacción directa entre sus productores y representantes, sin intermediarios, lo que genera relaciones de solidaridad y de identificación.

Esta cultura proporciona costumbres, medios y artefactos que satisfacen las necesidades de los conglomerados humanos y, a diferencia de la cultura de élites, es altamente participativa y creadora. Por ende, la calidad de la producción y la amplitud de su difusión están subordinadas al uso y a la satisfacción de las necesidades del pueblo.

El vehículo de transmisión de la cultura popular por tradición ha sido los medios de comunicación. A través de ellos se han difundido las manifestaciones, los estilos, los modelos, las costumbres y las proposiciones correspondientes a esta clase de cultura. Su alcance y su penetración han sido fundamentales en la distribución y circulación de los productos culturales y así lo afirma el teórico Antonio Pascuali al decir que "...la inmensa mayoría de los fenómenos culturales son a la vez fenómenos de comunicación, es decir, fenómenos de transmisión, de difusión de los mensajes, de los productos y de los bienes culturales". (1979: 1).

Básicamente, los medios de comunicación han perfeccionado, acumulado y sistematizado los conocimientos que se han generado en torno a la cultura popular. Lo que ha permitido transformarla en una cultura expansiva y dominante.

Por otro lado, se consideran expresiones populares las prácticas de clases sociales subalternas que mantienen identidad originaria frente a otro tipo de cultura foránea. En los años 60 y 70, esta visión llegó a ser importante, porque artistas e intelectuales se vincularon con los sectores sociales bajos, para así reformular estas prácticas e insertarlas con un alto nivel de desarrollo. De aquí surge la intención de proteger y rescatar estas manifestaciones a través de la noción paternalista de un arte comprometido con el pueblo.

De esta concepción de ambos extremos del arte, se deriva la confrontación de lo popular como básico y de lo elitesco como elaborado. Los detractores de la cultura popular afirman que se trata sobre todo de una degradación de la alta cultura y de un inevitable rebajamiento de sus normas y de su calidad, así como de la alienación y manipulación por parte de los medios masivos. En cambio, sus defensores alegan que esta posición frente al fenómeno de la cultura de masas se debe a los prejuicios intelectualoides de una élite social, para quienes cualquier cosa que sea popular es por definición mala.

El hecho es que existe una actitud negativa por una ceguera histórica de clase que se niega a nombrar lo popular como cultura, hasta el punto de ver en ella sólo un proceso de vulgarización y decadencia de la alta cultura. Obviamente, esta oposición o confrontación tiene sus raíces en la lucha de clases o en las desigualdades entre los distintos sectores sociales. Como lo hace ver Olga Dragnic en su *Diccionario de Comunicación Social*:

Como ejemplo más ilustrativo se toma la cultura popular de la Edad Media, cuando las sociedades, divididas en estamentos, demarcaban también el tipo de cultura que cada uno de los sectores generaba. La oposición con la cultura de élite, primero, y con la cultura masiva, más tarde, se expresa en actitudes a veces conformistas, a veces de confrontación. (1994: 66).

Como se puede observar, esto ha sido así desde tiempos pasados, cuando las clases hegemónicas trataban de mantener al margen todo lo que tuviera que ver con el pueblo: costumbres, creencias, hábitos y prácticas de todo tipo, incluyendo el arte. Por eso la dicotomía existente entre la cultura popular y la de élites tiene que ver directamente con las relaciones de clases o con los desacuerdos, desafueros o desavenencias entre los distintos grupos sociales.

No obstante, actualmente, resulta imposible separar estas categorías culturales o delimitarlas estrictamente a una sola matriz de pensamiento, porque las directrices que las diferencian entre sí se han desdibujado a través del tiempo a causa de las formas de funcionamiento de las sociedades modernas, en las que existen puntos de encuentro para las diferentes categorías culturales que existen: la popular, la elitesca y la masiva.

Uno de esos puntos de encuentro es la globalización, que es un fenómeno que ha mutado considerablemente el campo cultural en todas sus expresiones, simbólicas, artísticas y comunicacionales, para homogeneizar las distintas manifestaciones del hombre. “Así lo comprobamos en muchas artesanías mexicanas, peruanas y guatemaltecas que combinan mitos propios con imágenes transnacionales, en el rock que anima las fiestas pueblerinas y se nutre de melodías étnicas, que luego pueden llegar a tener difusión internacional”. (García Canclini, 1997: 112).

Es decir, la globalización ha acelerado el proceso de fusión entre lo culto, lo popular y lo masivo, en un intento por crear, renovar y cambiar lo tradicional y para lo cual se ha tenido que sacrificar la preservación de la pureza, por la productividad de las mezclas.

Esto en el ámbito comunicacional, se denomina hibridación cultural, que el teórico Néstor García Canclini define como “...los modos en que determinadas formas se van separando de prácticas existentes, para recombinarse en nuevas creaciones. Lo cual es algo insoslayable en la cultura popular: que se vincule con lo folklórico, lo culto y lo masivo”. (111). Básicamente, esta teoría plantea la mezcla intercultural que tiene como máxima expresión el mestizaje o el sincretismo racial. Lo cual se denota en la mayoría de los productos simbólicos que se producen en el mundo actualmente.

Comúnmente, a la cultura popular se le suele conocer también como folklore, porque igual abarca los contenidos del pasado que registra la memoria popular como su acervo y que, conjuntamente con las prácticas, acciones, manifestaciones, rituales y creaciones culturales de lo presente y cotidiano, conforman el universo de la sociedad. De igual forma, la cultura popular tampoco guarda relación con la educación formal y también se transmite por vía oral, de generación en generación. Esto, sin mencionar que cuenta con sus propios actores, productos y que, como el folklore, también ha sufrido constantes cambios en el devenir histórico de la sociedad.

En fin, ambas figuras se compenetran y se identifican entre sí, porque comparten valores propios de la cultura masiva. Por tanto, la conexión entre ambos conceptos se debe a que están ligados desde el punto de vista temático o a lo que se supone que significan dentro del acervo cultural.

La radionovela, al ser un producto de consumo masivo, se relaciona directamente con lo popular. Su vinculación necesaria con el colectivo hace de ella un bien de interés común dentro de un sistema en donde hay cabida para muchas manifestaciones culturales del hombre, entre ellas diversas prácticas que están relacionadas con el entretenimiento mediático de la sociedad y que tienen una fuerte carga del gentilicio latinoamericano.

La procedencia popular y masiva de la radionovela se refleja no sólo en sus orígenes, sino también en sus tendencias. Por un lado, tiene las más claras influencias románticas de géneros que cultivaron la novela durante años como, por ejemplo, el melodrama y el folletín. Y por el otro, se evidencia en ella una fuerte tendencia al sufrimiento o a la tragedia, que se pone de manifiesto a través de los eternos estereotipos dramáticos. Lo cual proviene de una herencia histórica que va desde la religión católica traída por los colonizadores españoles, pasando por las ideas afrancesadas de los libertadores, fieles discípulos de la Ilustración y modelos absolutos del Romanticismo, hasta llegar al Costumbrismo, reflejo de prácticas más localistas o autóctonas. Todos estos orígenes y tendencias culturales han confluído para formar esta mixtura que va a reflejarse en este producto del arte popular de hechura latinoamericana conocido como radionovela, que tiene una efectividad importante en las personas que la consumen.

Cuando se trata de divulgación de clásicos de la literatura a través de la radionovela, el género refuerza aún más su función de herramienta para la promoción cultural. En este caso, el receptor enriquece su acervo, porque está asimilando una gran obra de la literatura nacional o internacional y con ella gran cantidad de valores que son los que hacen grandes a esa novela, cuento o poema.

El hecho es que cuando se transmite una radionovela basada en un clásico lo popular cobra más fuerza dentro del ámbito comunicacional, puesto que estas obras contienen aspectos reiterados transcendentales de lo humano. La gran cantidad de temas universales contenidos en ellas permiten establecer una verdadera identidad a través de la representación de aspectos de la psique profunda de las sociedades.

De hecho, la divulgación de clásicos de la literatura a través de la radionovela constituye una excelente oportunidad para masificar el valor cultural de las obras, porque la radio hace que le llegue a una mayor cantidad de personas, que puede ser que no conozcan el clásico o que nunca tuvieron la oportunidad de leerlo. Lo cierto es que escucharlos en versión dramatizada a través de este medio permite ampliar su radio de acción, que vendría a ser igual a difundir la cultura universal. Recuérdese que vienen a ser obras legendarias, que han pasado de generación en generación.

En definitiva, la radionovela es una magnífica opción cultural, más cuando se trata de difusión de obras literarias a través de ella. Con este tipo de mensajes o de contenidos, se acentúa aún más el carácter popular de estos productos, puesto que el público los asimila y esto hace que de una manera u otra enriquezcan su personalidad o eleven su nivel cultural.

CAPÍTULO II

MARCO METODOLÓGICO

➤ *Diseño de la investigación*

El tipo de diseño utilizado en esta investigación es el no experimental, puesto que no hay control ni manipulación sobre las variables a estudiar. Por tanto, el fenómeno (radionovela) se analiza de una forma que no modifica ni influye en el desarrollo de las circunstancias en las cuales se genera.

En este trabajo, el investigador se aproxima al objeto de estudio con una visión hermenéutica de sujeto observante, mas no participante, a través del seguimiento del proceso en su entorno. Se intentará obtener conclusiones que puedan validar cualitativamente lo aquí planteado. Todo dependerá de la subjetividad y del dinamismo del objeto estudiado, el cual pertenece al campo de la comunicación, ámbito, de por sí, cambiante y en constante desarrollo.

Esta investigación fue realizada a partir de entrevistas, conversaciones, observación directa de los hechos y análisis de material bibliográfico y audiovisual. Éstas vendrían a ser las técnicas utilizadas en la expresión operativa del diseño de la investigación.

√ Entrevistas: la mayoría de las entrevistas realizadas fueron de personalidad. Personas destacadas en el ámbito artístico, tales como actores, actrices, directores, productores, escritores y periodistas, así como especialistas en el ámbito de la literatura. Fueron más de 30 entrevistas que sirvieron como material de apoyo para la realización de este trabajo.

√ Conversaciones: este tipo de comunicación personal sirvió para aclarar y corroborar muchos datos extraídos de las fuentes escritas.

√ Observación directa de los hechos: consistió en la interacción entre la realidad y su observador. El investigador reconoció y analizó los acontecimientos más importantes a fin de explicar el fenómeno estudiado dentro de un contexto global. Cada hecho vino a ser una unidad de registro dependiente, con una evidente carga simbólica, de la cual se pudieron extraer innumerables significados.

√ Análisis del material bibliográfico y audiovisual: la revisión e interpretación de textos, documentos y archivos audiovisuales, permitieron explorar a fondo la realidad de la radionovela dentro del contexto comunicacional venezolano. El arqueo y la posterior revisión de las fuentes se hicieron con la finalidad de recolectar datos que sustentarán la parte argumental del escrito.

➤ *Tipo de investigación*

Según la clasificación metodológica expuesta por Carlos A. Sabino en su libro *Cómo hacer una Tesis: Guía para la Elaboración y Redacción de Trabajos Científicos*, esta monografía es de carácter exploratorio y descriptivo, así como documental/bibliográfico.

√ Investigación exploratoria: consiste en generar conocimientos en áreas que, aunque hayan sido tratadas, aún presentan posibilidades de estudio. En la exploración sobre el tema, se pretende alcanzar una visión general, profundizar sobre un tópico en particular y buscar una aproximación sin llegar a conclusiones determinantes. En este tipo de investigación, se pueden esclarecer o conocer tendencias, corrientes, inclinaciones o aristas, que se mantenían bajo perfil, de un tema, fenómeno, proceso, problema o situación determinada.

√ Investigación descriptiva: se propone conocer un fenómeno utilizando criterios sistemáticos que permitan poner de manifiesto su estructura o comportamiento. En este tipo de investigación, no hay verificación de hipótesis, sino descripción de hechos a partir de un criterio o modelo teórico definido previamente.

√ Investigación documental/bibliográfica: opera sobre la base de datos secundarios o ya elaborados por otro autor. Básicamente, es una labor de síntesis de conocimientos o de reelaboración teórica. Cabe destacar que los trabajos de tipo documental vienen a ser la regla en las investigaciones de grado de las carreras humanísticas, aunque existen sus excepciones.

➤ *Planteamiento del problema*

La radionovela caraqueña marcó pauta en la industria radiofónica venezolana. En su mejor época, mediados de los años 50, contaba con el apoyo de audiencias masivas. Lo que se traducía en *rating* y, a su vez, en suculentas ganancias por materia de publicidad. Tanto era el éxito, que las principales emisoras del país tenían varias radionovelas al aire durante el día.

Durante este período, la radionovela pasó de ser un programa convencional, ordinario y de entretenimiento, a un género singular por su carácter artístico e imprescindible por la comercialización que generaba, gracias a su grado de sintonía, en la esfera radiofónica nacional.

Al finalizar esta década, perdió su sitio de honor en las transmisiones radiales diarias, entre otras causas, por el despegue de los programas de corte informativo. No obstante, seguían con éxito en otros horarios.

Con el paso de los años, las radionovelas pasaron a un tercer plano hasta sólo quedar en el tiempo escasas producciones que no lograron reinventar el género y, mucho menos, captar la simpatía del público. Esto último, en gran medida, por la consolidación de la telenovela que ya venía haciendo historia en la pantalla chica venezolana con numerosas producciones, elencos de primera e historias originales de destacados escritores.

En el año 2003, la radionovela caraqueña resurgió totalmente renovada en lo que se refiere a planteamientos temáticos, tratamiento de contenidos, mensajes, argumentos, tramas, historias, textos, diálogos, ritmo, cadencia, interpretaciones, delimitación de caracteres y de personajes, estructuración, duración y números de capítulos y de escenas, edición, montaje, musicalización y efectos sonoros. En cuanto a innovaciones, se cuenta su difusión a través de Internet. Lo que permite su masificación y la posibilidad de interacción por medio de las intervenciones de los internautas.

Las radionovelas resurgen en un mercado radial altamente competitivo en el que las emisoras de carácter independiente y cada uno de los circuitos, conformados por numerosas FM y AM, escuchadas en casi todo el territorio nacional, tienen una programación variada según los tipos de públicos existentes: el infantil, el juvenil, el adulto contemporáneo y el de la tercera edad, a fin de mantenerse en los primeros lugares de preferencia. Por ello transmiten programas de corte informativo, educativo, cultural y de entretenimiento, cuyos contenidos están sujetos a la línea editorial e

informativa de la estación, así como al estilo que la caracteriza en la escena radioeléctrica nacional. No obstante, existen emisoras con programación única según su público de interés.

En este sentido, el reto de la radionovela caraqueña actual ha sido calar nuevamente en este ámbito heterogéneo de posiciones editoriales de fuertes intereses empresariales. Para ello tuvo que valerse de sus transformaciones como género narrativo ficticio de carácter híbrido, de las innovaciones técnicas y de sus excelentes interpretaciones acuñadas en las voces de los mejores artistas de este país.

Uno de los aspectos más resaltantes de este nuevo oleaje radionovelesco es la divulgación de clásicos de la literatura. En los últimos cinco años, se han hecho más de 70 adaptaciones dramatizadas de grandes relatos, con la intención de crear espacios abiertos a la cultura a través de los cuales se pueda educar, instruir e informar. Esto ha permitido, entre otros factores, que las radionovelas hayan formado parte de la programación diaria de algunas emisoras, tales como Radio Capital 710 AM, Radio Rumbos 670 AM, Radio Nacional de Venezuela 630 AM y 91.1 FM (canal informativo y canal clásico, respectivamente), La FM de la Gran Caracas 100.3, La Emisora Cultural de Caracas 97.7 FM, Mágica 99.1 FM, Fiesta 106.5 FM, Radio Continental 940 AM (estado Barinas), Villa 570 AM (estado Aragua), Marawaka 103.1 FM (estado Amazonas), ULA 107.7 FM (estado Mérida), Soberana 98.3 FM (estado Apure), Radio Expresión 100.1 FM (estado Nueva Esparta), Máxima 104.3 FM, Power 92.9 FM y URBE 96.3 FM (estado Zulia).

También ha constituido una oportunidad para que actores y actrices, tanto veteranos como principiantes, interpreten personajes que se hacen poco en la televisión, en el cine o en el teatro como, por ejemplo, *Ifigenia*, de Teresa de la Parra; *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes; o *María*, de Jorge Isaacs. El hecho es que, desde hace años, en Venezuela, para hacer películas o telenovelas, no se hacen adaptaciones de obras literarias, sino un remake de un drama hartamente conocido, pero sumamente exitoso. O, en todo caso, se recurre a una historia original de un destacado escritor. Esto debido a intereses comerciales de las compañías productoras, al tipo de audiencia que se quiere ampliar, al público que se desea conquistar o porque simplemente está de moda.

Entre los grandes relatos dados a conocer a través de la radionovela, se cuentan: *Los Miserables* y *El Jorobado de Nuestra Señora de París*, de Víctor Hugo; *La Zapatera Prodigiosa*, *Yerma* y *La Casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca; *El Retrato de Dorian Gray*, *El Abanico de Lady Windermere* y *Salomé*, de Oscar

Wilde; *Romeo y Julieta*, *Las Alegres Comadres de Windsor*, *Otelo*, *Hamlet* y *Cleopatra*, de William Shakespeare; *Pobre Negro*, *Los Inmigrantes*, *Reinaldo Solar* y *Sol de Antaño*, de Rómulo Gallegos, entre otros.

La divulgación de estos textos no puede ocurrir en un momento más oportuno: en el que los ciudadanos se la pasan ocupados resolviendo los menesteres de la vida actual, sin tener oportunidad de dedicarle tiempo a la lectura.

Esta tendencia a divulgar obras literarias significa el desarrollo de la radionovela cultural que combina el tratamiento de diversos temas, ya sean de carácter histórico, científico, artístico, religioso, ideológico o étnico, desde determinados enfoques y con una unidad de propósitos.

La finalidad de esta investigación es estudiar los tópicos más relevantes que se relacionan con esta tendencia en la producción de radionovelas.

El tema fue escogido por su trascendencia en los diferentes ámbitos de la vida pública nacional. Desde el punto de vista social, el género mantendrá a sus seguidores y sumará más adeptos; por lo que, quizás, conquiste a oyentes pertenecientes a estratos más altos debido al carácter formativo de la tendencia; es decir, podría romper las barreras impuestas por la sociedad y unir los distintos grupos socioeconómicos, puesto que las audiencias que consumen radionovelas son distintas a las que consumen obras narrativas escritas.

En el plano cultural, constituye una oportunidad para ampliar los conocimientos de los venezolanos, de manera que a través de muchas de estas obras se muestra en profundidad el ser nacional, sus costumbres, manifestaciones, rasgos y todos aquellos modos peculiares de pensar, actuar y relacionarse con el mundo exterior, propios de estructuras sociales bien definidas culturalmente.

Desde el punto de vista histórico, es posible que en años posteriores la radionovela cobre fuerza en la radiodifusión venezolana y entre en competencia con su heredera, la telenovela, en lo que se refiere a calidad de dramáticos. Por otra parte, es probable que sea reconocida como género literario de la cultura criolla.

En lo que se refiere a su trascendencia en el plano comunicacional, podría ser reconocido el esfuerzo de la industria radiofónica venezolana por recuperar los espacios destinados a la cultura; esta vez, mediante la divulgación de clásicos de la literatura a través del género de la radionovela.

Entre los atributos del tema se cuentan su vigencia, humanidad, veracidad y relevancia. El tema es actual porque es un fenómeno que modifica realidades en tiempo presente; humano, en su sentido antropocéntrico; veraz, como problema deontológico e importante en el ámbito comunicacional.

Las razones que justifican el estudio de la radionovela, en su determinado enfoque, se resumen en argumentos de carácter científico, propios de la investigación, y de tipo conceptual, derivados de la temática en sí.

➤ Argumentos de carácter científico:

√ Los conocimientos y datos generados a partir de la investigación complementará la teoría existente sobre el tema que, de por sí, es superficial e insuficiente.

√ El carácter novedoso del enfoque podría servir como referencia teórica-operacional y abrir caminos para impulsar futuras investigaciones.

√ El fenómeno es comprobable; es decir, existen posibilidades reales de verificación.

√ El tema es de absoluto interés para el ejecutor o investigador.

➤ Argumentos de tipo conceptual:

√ La radionovela caraqueña actual constituye una alternativa en dramáticos, que se ajusta a las exigencias y necesidades del público.

√ El papel que juega en el enriquecimiento de la cultura venezolana, a través de la divulgación de obras literarias, cobra fuerza, vigencia y respeto en el escenario nacional.

√ Los alcances comunicacionales que subyacen a este fenómeno trascienden los diferentes ámbitos de la vida pública.

√ Las obras de arte de la literatura tienen importancia universal por su calidad narrativa, innovación, formas expresivas utilizadas y su excelente forma de combinar y tratar diversos temas.

√ La significación social, cultural, económica y comunicacional que tuvo la radionovela en décadas anteriores.

√ La catalogación como producto de manufactura local digno de ser exportado al mercado internacional de dramáticos.

√ El desconocimiento que prevalece sobre su existencia, peculiaridades y bondades, especialmente en las nuevas generaciones.

√ El mundo aún desconocido que hay detrás de las radionovelas: respetados actores y actrices, grandes directores, productores y locutores, excelentes escritores, adaptadores y dialoguistas, consagrados técnicos y acreditadas empresas radiales.

Para finalizar, la investigación se llevó a cabo bajo ciertas condiciones por razones de carácter práctico. El estudio se limitó a la siguiente temporalidad: desde el nacimiento de la radionovela hasta su situación de hoy en día en el entorno comunicacional venezolano. Y se desarrolló en Caracas, Dtto. Capital, por dos motivos fundamentales: el primero se debe a que el gran grueso de las radionovelas está siendo producido en la zona, y el segundo está relacionado con la cercanía territorial del espacio geográfico. Lo cual implica un fácil acceso y desenvolvimiento.

➤ *Objetivos generales y específicos*

▶ Generales.

√ Mostrar que las radionovelas caraqueñas del siglo XXI constituyen un espacio a través del cual se divulgan grandes relatos de la literatura nacional e internacional.

√ Difundir la importancia de las radionovelas a fin de que el género sea conocido y recordado en los tiempos presentes.

▶ Específicos.

√ Conocer los clásicos de la literatura que se han divulgado a través de la radionovela caraqueña del siglo XXI.

√ Explicar las categorías de clasificación existentes para el género de la radionovela.

√ Especificar los distintos cambios que sufrió la radionovela tradicional.

√ Definir la situación de la radionovela en el entorno comunicacional nacional e internacional.

√ Determinar las implicaciones y los riesgos de hacer adaptaciones dramatizadas de clásicos de la literatura para radio.

√ Precisar la relación existente entre la radio y la literatura.

CAPÍTULO III

RESURGIMIENTO CULTURAL

Después de una larga ausencia del escenario radiofónico nacional, la radionovela reapareció en mayo del año 2003, para deleitar y entretener nuevamente a un público ávido de historias intimistas a fin de recrearse con el sufrimiento ajeno, como una forma de escape y consuelo ante la propia realidad que les arropa.

El rescate de la radionovela estuvo a cargo de la División de Dramáticos de *El Universo del Espectáculo*, C.A.: productora nacional independiente N° 24, registrada en Caracas ante el Ministerio del Poder Popular para la Comunicación e Información. Esta empresa, fundada en octubre del 2001 por el productor y locutor Alberto Cimino, nació como un programa radial de noticias relacionadas con el mundo de la farándula y del entretenimiento. Se informaba sobre eventos, premiaciones y festivales realizados dentro y fuera del país, que tuvieran que ver con la música, el cine, el teatro, la radio y la televisión. Hoy en día, después de 8 años de su creación, es el mismo tipo de programa, pero se le ha incorporado la figura de las entrevistas, hechas a personalidades destacadas y a figuras nuevas del ámbito artístico nacional e internacional. El programa ahora cuenta también con una sección llamada *Teatro en la Voz de sus Protagonistas* a través de la cual los actores y las actrices de la escena nacional invitan a ver las producciones teatrales en las cuales están participando. Otro espacio de interés dentro del programa es *Biografías*, en el cual se cuenta la vida íntima y profesional de una legendaria figura del arte y del entretenimiento ya desaparecida. El programa lleva el mismo nombre de la compañía y es reconocido por su apoyo incondicional a las artes, al talento nacional y a todo lo que tenga que ver con el mundo del espectáculo. Actualmente, se transmite en Caracas, Dtto. Capital, por la 94.9 FM, de lunes a viernes de 5:00 pm a 6:00 pm, y es producido, presentado y conducido por su creador Alberto Cimino.

El rescate de la radionovela por parte de *El Universo del Espectáculo* es una iniciativa relacionada con la poca calidad de los proyectos dramáticos que se transmiten actualmente por televisión. De un tiempo para acá, la telenovela venezolana perdió el norte, para quedarse vagando en fórmulas vetustas que no corresponden con la intencionalidad de lo que debería ser un dramático en estos tiempos: en los que el público necesita urgentemente historias cargadas de signos y matices que reflejen la contemporaneidad. Está claro que los temas y las tramas siempre serán los mismos; no obstante, hay que remasterizarlas, si se quiere, o saber

administrar los clichés, que tanto daño le han hecho al género. Esto, sin mencionar la baja calidad de los textos, que no dejan ningún mensaje, totalmente frívolos, con diálogos incoherentes y la poca preparación de los nuevos actores y actrices, que, en el peor de los casos, no cuentan con ningún tipo de formación profesional. Pero la intención no es ahondar en este asunto, sino decir que, ante a esta situación, la radionovela del siglo XXI se ha encargado de dignificar la producción dramática hecha en Venezuela con excelentes interpretaciones e historias que cuentan con el aval del público.

Por ello la mayoría de las radionovelas hechas por esta productora son adaptaciones de clásicos de la literatura. La finalidad es dar a conocer estos grandes relatos a través del referido formato, como una alternativa en lo que se refiere a historias seleccionadas para su difusión. Es una manera de acercar la cultura al pueblo y, al mismo tiempo, de ofrecer entretenimiento al público. De esta manera, la radionovela cultural cobra vida nuevamente en el escenario nacional después de tantos años de haber estado ausente.

La selección de obras literarias para la producción de radionovelas es un proyecto que no sólo busca entretener, elevar el nivel de la audiencia y crear una alternativa en dramáticos, sino también presentar a las nuevas generaciones los grandes relatos que han hecho historia en la humanidad con el fin de que los conozcan y así motivarlos después a que vayan al libro. Esto no quiere decir que hayan captado a estos grupos como potenciales oyentes.

Entonces, en este particular es que se ha caracterizado básicamente este nuevo oleaje radionovelesco: la adaptación de clásicos de la literatura. Aspecto que ha sido de gran importancia para presentarle al público propuestas inteligentes que permitan establecer un vínculo atractivo y bien seductor entre éste y el producto. Por tanto, la radionovela del siglo XXI es un programa con contenido, con cultura, que deja mensajes o el aprendizaje de conocer un clásico de la literatura universal. Básicamente, es un género reinventado.

La primera radionovela cultural que hizo *El Universo del Espectáculo* fue *El Jorobado de Notre Dame* basada en *El Jorobado de Nuestra Señora de París*, de Víctor Hugo. Fue realizada el 11 de enero de 2003 con guión del actor Karl Hoffmann.

La segunda fue *Otelo*, basada en la obra del mismo nombre, de William Shakespeare. Estuvo dirigida por Karl Hoffmann y fue adaptada por el escritor Edgar Borges. Data del 18 de enero de 2003.

La tercera fue una adaptación de *Romeo y Julieta*, también de William Shakespeare, la cual llevó por nombre: *Más allá de Romeo y Julieta, Crónica de un Drama Pasional de la Última Dictadura*. Fue dirigida y versionada por el escritor Yanko Durán. Tiene como fecha de producción el 19 de marzo de 2003.

La cuarta radionovela cultural fue *Cumbres Borrascosas*, basada en la obra del mismo nombre, de Emily Brontë. También fue dirigida y adaptada por Yanko Durán. Data del 9 de abril de 2003.

La quinta fue *Cuento de Navidad*: una versión de *Cuentos de Navidad*, de Charles Dickens, con fecha del 9 de abril de 2003. También contó con la dirección y adaptación de Yanko Durán.

Después vinieron más de 70 adaptaciones de clásicos de la literatura. La distribución por año sería así:

En el 2003, aparte de las anteriormente señaladas, también se llevaron a la radio las siguientes obras: *Las Alegres Comadres de Windsor*, de William Shakespeare; *Los Miserables*, de Víctor Hugo; *La Loca Luz Caraballo*, *Las Uvas del Tiempo* y *Píntame Angelitos Negros*, de Andrés Eloy Blanco; *Estos Fantasma y Filomena Marturano*, de Eduardo de Filippo; *Tartufo*, de Jean-Baptiste Molière; *La Piel de Zapa*, de Honoré de Balzac; *Edipo Rey*, de Sófocles; *Mariana Pineda y Yerma*, de Federico García Lorca; *El Abanico de Lady Windermere*, de Oscar Wilde; *Los Árboles Mueren de Pie*, de Alejandro Casona; *La Maldición de Capistrano*, de Johnston McCulley; y *El Príncipe y El Mendigo*, de Mark Twain. Un total de 21 obras literarias llevadas a la radio en este año.

En el 2004, se seleccionaron los siguientes clásicos: *Hamlet y Cleopatra*, de William Shakespeare; *Marianela*, *Tormento* y *Tristana*, de Benito Pérez Galdós; *Las Preciosas Ridículas* y *El Avaro*, de Jean-Baptiste Molière; *La Casa de Bernarda Alba* y *La Zapatera Prodigiosa*, de Federico García Lorca; *La Dama de las Camelias*, de Alexandre Dumas, hijo; *El Príncipe de la Noche* y *Drácula*, de Bram Stoker; *Petición de Mano*, *La Dama y El Perrito*, *El Enigma* y *La Suerte Femenina*, de Antón Chéjov; *La Carta Robada*, *Eleonora*, *El Extraño Caso de Elena*, *Las Campanas*, *El Cuervo*, *El Corazón Delator*, *El Gato Negro* y *Conversando con una Momia*, de Edgar Allan Poe; *Salomé* y *El Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde; *Los Inmigrantes*, *La Hora Menguada*, *La Rebelión* y *Sol de Antaño*, de Rómulo Gallegos; *El Conde de Montecristo*, de Alexandre Dumas, padre; *La Esclava Isaura*, de Bernardo Guimarães; *La Niña de los Fósforos*, de Hans Christian Andersen; *El Regalo de los Reyes Magos*,

de Henry O.; *El Sí de las Niñas*, de Leandro Fernández de Moratín; y *Frankenstein*, de Mary Shelley. En este año, fueron 36 los clásicos que se llevaron a la radio.

En el 2005, las obras seleccionadas fueron: *Doña Perfecta* y *Fortunata y Jacinta*, de Benito Pérez Galdós; *El Cristo de las Violetas*, de Andrés Eloy Blanco; *Don Juan*, de Jean-Baptiste Molière; *Caín y Abel* y *Muerte tras Bastidores*, de Bram Stoker; *Los Asesinatos en la Rue Morgue*, de Edgar Allan Poe; *Pobre Negro* y *Reinaldo Solar*, de Rómulo Gallegos; *Divina Comedia*, de Dante Alighieri; *La Metamorfosis*, de Franz Kafka; *Una Estación de Amor*, de Horacio Quiroga; *María*, de Jorge Isaacs; *Ana Karénina*, de León Tolstói; *Anastasia*, de Marcelle Maurette; *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes e *Ifigenia*, de Teresa de la Parra. Un total de 17 adaptaciones radiales realizadas este año.

En el 2006, sólo se hizo una radionovela cultural: *Casa de Muñecas*, basada en la obra del mismo nombre, de Henrik Ibsen. Igualmente en el 2007, sólo realizaron una radionovela de este tipo: *El Malentendido*, inspirada en la novela del mismo nombre, de Albert Camus.

Entonces, *El Universo del Espectáculo* realizó en cinco años más de 75 adaptaciones de clásicos de la literatura para radio, específicamente desde enero del 2003, cuando comienza la producción de dramáticos, hasta febrero del 2008, momento en que culmina esta investigación.

Cabe destacar que de una misma adaptación sacan varias radionovelas. Lo que hacen es utilizar el mismo guión y convocar a un elenco distinto para cada una. Es así como se pueden encontrar varios títulos referidos a una misma obra. Por ejemplo, de *Romeo y Julieta*, de William Shakespeare, existen los siguientes: *Más allá de Romeo y Julieta*, *Agonía de Amor*, *Romeo y Julieta Hoy* y *Los Amantes de la Caracas Perezjimenista*. Otro caso sería la adaptación de la obra *Cuentos de Navidad*, de Charles Dickens, la cual se utilizó para realizar dos radionovelas: *Cuento de Navidad* y *Canción de Navidad*. En estos casos, lo único que cambia en la radionovela es la forma interpretativa, mas no la estructura formal del relato.

Desde el 2003 hasta el 2008, estas radionovelas se transmitieron en Caracas a través de distintas emisoras. A continuación cada una de ellas:

√ Mágica 99.1 FM: las radionovelas se difundieron a través de este canal desde mayo del 2003 hasta septiembre del 2004. Un total de 17 meses. La estación se caracteriza por tener una programación de corte romántico dirigida a un público adulto contemporáneo. Actualmente con otras emisoras conforma el Circuito Frecuencia

Mágica, uno de los emporios radiales más exitosos y promisorios de los últimos tiempos.



√ Radio Rumbos 670 AM: *La Emisora de Venezuela* transmitió las radionovelas de *El Universo del Espectáculo* desde octubre del 2004 hasta septiembre del 2006, exactamente durante 2 años. Los horarios de transmisión eran de lunes a viernes desde las 8:00 am hasta las 9:00 am. Rumbos es una emisora popular dirigida principalmente al público adulto y al de la tercera edad. Actualmente tiene una programación variada, que incluye noticias, entrevistas, música, información deportiva y segmentos de opinión. La señal matriz llega a distintas partes de Venezuela y del exterior a través de su cadena. Las principales zonas de cobertura son La Gran Caracas, Miranda, Aragua, Guárico, Carabobo y Vargas, así como el área norte del Mar Caribe.



√ Radio Capital 710 AM: las radionovelas se difunden por este dial desde septiembre del 2006 hasta hoy en día. Lo que quiere decir que tienen casi 3 años transmitiendo por este canal. El horario de transmisión de las radionovelas es de lunes a viernes de 5:30 pm a 6:30 pm. Por ser una emisora de corte juvenil, tiene varios espacios dedicados a la música. Actualmente, también cuenta con una señal dentro de la frecuencia modulada y se escucha en el interior del país a través de la onda corta por una red de emisoras filiales.



√ La FM de la Gran Caracas 100.3: sirvió como canal para difundir las radionovelas desde septiembre del 2006 hasta febrero del 2008, cuando la *Comisión Nacional de Telecomunicaciones* (CONATEL) decidió cerrarla porque al parecer estaba ocupando el espacio radioeléctrico que no le correspondía, el cual se asigna según la jurisdicción a la cual pertenece la estación. De acuerdo con esto, su señal sólo tenía que ser escuchada en el estado Vargas, zona en la cual funciona la sede administrativa; no obstante, llegaba a otras partes del país, tales como La Gran Caracas y los Altos Mirandinos. Para el momento de culminación de la investigación, no se sabía a ciencia cierta si la emisora volvería a retomar sus funciones. Pero retomando el tema, *El Universo del Espectáculo*, entonces, estuvo transmitiendo por este canal durante año y medio. Las radionovelas se difundían de lunes a viernes desde la 1:00 pm hasta las 2:00 pm. Y las repetían el mismo día a partir de las 11:00 pm. Esta radio presentaba un estilo innovador y moderno. También tenía una programación variada, en la cual se le daba prioridad al rubro musical. Estaba dirigida a todos los públicos por igual.



√ La Emisora Cultural de Caracas 97.7 FM: las radionovelas permanecieron en esta emisora desde junio del 2004 hasta diciembre del 2005. Lo que quiere decir que la estación apoyó al proyecto durante 19 meses. El horario de transmisión era de lunes a viernes desde las 10:00 pm hasta las 11:00 pm. Esta radio, además de promover la cultura en general, se encarga de informar y de educar a través de determinados espacios programáticos. Está dirigida básicamente al público adulto contemporáneo y al de la tercera edad. Solamente se escucha en la ciudad capital.



Es de advertir que estas distintas emisoras no realizan las radionovelas, mucho menos tienen injerencia en su producción. Sólo prestan el canal para su difusión. Es decir, sólo transmiten el producto.

La radionovela venezolana del siglo XXI, la de *El Universo del Espectáculo*, se realiza en *Estudios Fidelis, C.A.*, que es una empresa dedicada a la grabación de música con más de 55 años de trayectoria en el país. Esta compañía, ubicada en El Cafetal, Caracas, está bajo la responsabilidad del ingeniero de sonido Javier González, quien es el que se encarga de la producción y post-producción de las radionovelas. En otras palabras, es el técnico designado del proyecto.

Básicamente, *Estudios Fidelis* lo que hace es facilitar sus instalaciones para la grabación de las radionovelas, asimismo se encarga de su edición y de su montaje. En este sentido, no tiene ningún derecho de propiedad sobre el producto. Tampoco tiene otra injerencia mayor como compañía en el ejecutarse del proyecto. Lógicamente, todos los servicios prestados son cancelados.

CONCLUSIONES

El hecho de que la radionovela haya vuelto nuevamente al escenario nacional significa que nunca se agotará como género dentro del ámbito comunicacional y social correspondiente.

Por otra parte, no se puede negar que es un excelente vehículo para llevarle cultura al pueblo a través de adaptaciones de clásicos de la literatura. Esto como una alternativa en lo que se refiere a historias divulgadas. Además, constituye una excelente oportunidad para que el público eleve su nivel con obras de carácter nacional e internacional.

Por tanto, la radionovela del siglo XXI es un producto de altísima calidad, con un lenguaje universal, excelentes mensajes y con tantas posibilidades como la experiencia y la creatividad lo permitan. Esto, sin mencionar que es un bien destinado al entretenimiento de las masas.

Fue interesante ver como *El Universo del Espectáculo* logró rescatar la radionovela sin mayores contratiempos, más bien con excelentes resultados para beneficio de la audiencia.

También es de hacer notar que la radionovela tiene más de 80 años haciendo historia en Venezuela como género dramático de consumo masivo.

En fin, las historias radiadas seguirán escuchándose en los diferentes diales venezolanos para el deleite y beneplácito de la audiencia.

GLOSARIO

√ Antropocentrismo: doctrina o teoría que sitúa al hombre en el centro del universo.

√ Boom: auge o éxito súbito e inesperado.

√ Cultura de masas: en el ámbito académico, se considera como el conjunto de productos culturales, industrialmente realizados, que son destinados a la generalidad de las personas.

√ Deontología: ciencia que trata de los deberes y de las normas morales.

√ Estereotipos: modelos de comportamiento, de funcionamiento o de apariencia, que se fijan en los miembros de una determinada colectividad.

√ Galera: cárcel o prisión.

√ Hechura: acción y efecto de hacer.

√ Hermenéutica: ciencia que define los principios y métodos de la crítica y de la interpretación de los textos antiguos.

√ Industria cultural: abarca el proceso de producción masiva de cualquier bien cultural, ya sean libros, discos compactos, películas, radionovelas, pinturas y esculturas, entre otros. Este término se utiliza comúnmente como sinónimo de cultura de masas. No obstante, a pesar de que están relacionados, no quiere decir que significan lo mismo.

√ Jingle: término utilizado en la publicidad para hacer referencia a una canción que promociona un producto.

√ Ópera: composición dramática sin diálogo hablado, compuesta por una obertura orquestal, arias, dúos, tríos, coros, recitativos y fragmentos orquestales.

√ Ópera prima: primera obra artística de un autor.

√ Pout-pourrit: consiste en la mezcla de varios temas o géneros musicales.

√ Rating: escala de medición utilizada para expresar el grado de sintonía de un programa de radio o de televisión en sus distintos horarios. En esta medición, se toma en cuenta el estrato social al cual pertenece el posible perceptor, así como su edad.

√ Sincretismo: fusión de diversos sistemas o de prácticas pertenecientes a diversas culturas.

√ Sintetizador: órgano electrónico utilizado en estudios de composición musical, capaz de producir un sonido a partir de sus constituyentes: frecuencias, intensidades y duraciones.

√ Sketch: obra dialogada breve, generalmente cómica, representada en el teatro, la radio, el cine o la televisión.

√ Staff: grupo de personas que conforman una organización o una empresa o que son parte de un proyecto. Cada persona cumple una función específica dentro del conjunto.

√ Subrepticia: que se hace o se toma clandestinamente o a escondidas.

ANEXOS

(Guión)

“IFIGENIA”

Original de:
Teresa de la Parra

Versión libre para la radio realizada por:
PATTY OLIVEROS

Producción General
EL UNIVERSO DEL ESPECTÁCULO
Y
ALBERTO CIMINO

Dirección
MARCOS REYES ANDRADE

PERSONAJES

Por orden de aparición

NARRADOR.....	JORGE PALACIOS
MARIA EUGENIA.....	PATTY OLIVEROS
ABUELITA EUGENIA.....	MARIA CRISTINA LOZADA
POETA COLOMBIANO.....	GUSTAVO CAMACHO
EDUARDO.....	KARL HOFFMAN
TIO PANCHO.....	FRANCISCO FERRARI
TIA CLARA.....	FRANCIS RUEDA
MARIA ANTONIA.....	DENIS HERNANDEZ
GREGORIA.....	MIRTHA BORGUES
PRIMA.....	GIULIANA RODRIGUEZ
MERCEDES GALINDO.....	BELEN DIAZ
GABRIEL OLMEDO.....	VICENTE TEPEDINO
DOCTOR LEAL.....	HENRY SOTO
PRIMOS.....	NORELKYS RUZ

Coordinador de Producción: **DANTE GIL**

Citaciones y Producciones: **JAZMITHD HERRERA**

Dirección Artística: **MARCOS REYES ANDRADE**

IFIGENIA: Versión Libre realizada por: **PATTY OLIVEROS**

Otra Gran producción de **ALBERTO CIMINO**

PERSONAJES

Por orden de aparición

NARRADOR.....	JORGE PALACIOS
MARIA EUGENIA.....	PATTY OLIVEROS
ABUELITA EUGINIA.....	MARIA CRISTINA LOZADA
POETA COLOMBIANO.....	
EDUARDO.....	CARLOS OLIVIER
TIO PANCHO.....	FRANCISCO FERRARI
TIA CLARA.....	FRANCIS RUEDA
MARIA ANTONIA.....	OLGA ENRIQUEZ
GREGORIA.....	MIRTHA BORGUES
PRIMA.....	GIULIANA RODRIGUEZ
MERCEDES GALINDO.....	BELEN DIAZ
GABRIEL OLMEDO.....	VICENTE TEPEDINO
DOCTOR LEAL.....	KARL HOFFMAN

MARIA EUGENIA: Por lo tanto, Cristina, ya sabes cual es la divisa actual de mi vida: ¡esperar!...si esperar como Penélope, tejiendo y destejiendo pensamientos, estos que te envió, y otros que voy devanando en la madeja escondida de mis libros.

Segunda Parte

EL BALCON DE JULIETA

MARÍA EUGENIA: Considero que es una gran tontería y bastante pasado de moda el que una persona tome una pluma y se ponga escribir su diario. Pero voy a hacerlo. Hace unos días terminé la carta a mi amiga Cristina Iturbe... **VA ENTRANDO LA VOZ DEL NARRADOR Y DESAPARECIENDO LA DE MARIA EUGENIA...** Pero fue tan larga que ya era una costumbre el escribirla. **CONTINÚA EL NARRADOR...** La vida de María Eugenia era tan monótona, que no ocurría nada digno de mención...Hasta que un día por fin ocurrió la tan esperada visita de Mercedes Galindo, que cambiaría totalmente con esos interminables días de aburrimiento. Al oír el timbre de la puerta, María Eugenia se ocultó para observar los pormenores de aquel interesante encuentro.

ABUELITA: ¡Siempre tan linda Mercedes!

NARRADOR: Dijo la Abuelita con una gran dignidad, manteniéndose reservada y amable a pesar del disgusto que había entre las dos mujeres. María Eugenia se revistió de una Corteza durísima de timidez que le resultaba increíble, y Mercedes, por su parte, lucía elegantísima. Llevaba un vestido de terciopelo negro y por único adorno un collar de perlas que casi le ceñía el cuello. Durante la visita, Mercedes con su admirable don de gentes, aparentando ocupar poco de María Eugenia, se dirigió todo el tiempo a Abuelita, pero fue después de hora y media, cuando ya se despedía, que le dijo:

MERCEDES: ¡Adiós linda! francamente no te creía tan bonita a pesar de todo lo que me había dicho el Tío Pancho. Creía que eran exageraciones, pero ahora veo que tú las superas todas.

MARÍA EUGENIA: (*emocionada*) Es maravilloso oírlo de una persona de tan buen gusto!

MERCEDES: Ya lo sabes. Mi casa es tuya. Puedes visitarme sin avisar, sin etiquetas. Tengo una miniatura preciosa para ti, que era de tu papá cuando tenía diez años (*se ríe*).

NARRADOR: Y luego de reírse le dijo con voz mucho más baja:

MERCEDES: (*susurrando*) También tengo otra cosa!

NARRADOR: Y luego de ponerse muy colorada, María Eugenia, lo único que alcanzó a decir fue:

MARÍA EUGENIA: Gracias... Muchas gracias!!!

NARRADOR: Tía clara no se había dignado a recibir a Mercedes.

TÍA CLARA: Tenía muchas cosas que hacer: contar la ropa, batir con leche la mantequilla del desayuno, rezar un tercio de rosario y además, para recibir a una persona tan superficial como Mercedes Galindo, me era imposible abandonar tan importantes ocupaciones.

NARRADOR: Fueron largos los comentarios de la visita, donde Abuelita reconoció la indiscutible belleza de Mercedes pero también su mala suerte en la vida.

ABUELITA: Su marido es un libertino y un jugador que ha derrochado casi toda la fortuna de ella!. Primero el canalla de Galindo, su padre, y ahora su marido!. Demasiado buena es para la poca dirección que ha tenido en la vida!

NARRADOR: Definitivamente "son opiniones". Y así pasaban los días, y las semanas y María Eugenia encontraba el origen de todos sus ensueños y meditaciones recostada en un baúl en el corral mientras Gregoria lavaba y hacia los oficios, lo que provocaba gran disgusto a la Abuelita y a Tía Clara.

TIA CLARA (*disgustada*): El puesto de una señorita no es el corral, ni su sociedad la de los sirvientes.

NARRADOR: Pero no comprendían que para María Eugenia, Gregoria era la sabiduría sencilla y sin complicaciones y dominaba de maravilla el arte rarísimo de la conversación. Gregoria, en sus largas pláticas, le había contado a María Eugenia muchas cosas de la familia, entre otras, de cómo Tía Clara, siendo muy joven, se enamoró perdidamente, y después de muchos años de noviazgo, averiguo que el andaba detrás de otra mas joven.

GREGORIA: Después entonces ¡se acabo la niña Clara! ¡Ya no volvió a salir más, se metió en la iglesia y empezó a ponerse delgada y

GABRIEL: tu sobrina, pancho, es la tentación bíblica del Paraíso, encerrada en el mas divino cuerpo de Grecia. Espero saber resistir la tentación y no caer en el pecado de enamorarme de ella. Mi libertad, Pancho, no la sacrificio ni siquiera a los preciosos pies de esa muñeca sobrina tuya.

NARRADOR: Y ya acostumbrada María Eugenia, pensaba en aquella frase...

MARÍA EUGENIA: ¡Su libertad... su libertad!... Creerá el que yo no aprecio la mía!... Cuando vea a mi tío le diré: ¡Mi libertad, Tío Pancho no la sacrificare jamás a los pies de un hombre que tenga los tobillos gruesos!...Porque has de saber Tío, que odio los tobillos gruesos, y me repugna muchísimo el pelo negro azabache; si, me repugna tanto como me gusta mi libertad!

NARRADOR: Pero en el fondo el tío Pancho, luego de reírse un rato diría...

TÍO PANCHO: (riéndose) ¡Pobre María Eugenia!... Si tu libertad no existe, ni existirá jamás!

NARRADOR: Por esta razón, María Eugenia creyó mas prudente no hablar más del tema y prefirió encerrarse una vez mas en su cuarto y escribir... y escribir...

CONTROL MUSICA OTRO DIA

ABUELITA: Acerca más tu silla María Eugenia! Que por muy buenos ojos que tengas es imposible que puedas distinguir bien los hilos a esa distancia!

NARRADOR: Y es que la abuelita sostenía que “toda mujer honrada y de su casa” debía saber bordar y pretendía enseñarle a costa de lo que fuera. Pero María Eugenia, Mareada con tantos hilos, fijaba la vista en cualquier objeto, mientras sus pensamientos volaban con ella. Y se distraía de la lección que la abuelita pretendía impartir.

MARIA EUGENIA: Ay, Mercedes, Abuelita se puso furiosa conmigo. Ella no entiende que me mareo con tanto hilo, y me distraje. Y aprovechando el disgusto, me dijo un millón de cosas que no tenían que ver con el bordado, entre otras criticaba nuestra amistad y dijo que Gabriel jamás se casaría conmigo porque yo era una mujer...pobre!

MERCEDES: Fue por eso!...por lo de Gabriel por lo que te sentiste tan indignada!

MARIA EUGENIA: No, Mercedes... te lo aseguro que no! Me dio rabia la injusticia contigo!...pero después de todo, Abuelita no

NARRADOR: Pero no fue todo lo maravilloso que María Eugenia hubiera querido. Sonó el timbre. Era Alberto, quien llegó y se instaló a conversar en el propio corredor. Volvió a sonar el timbre y ahora era tío Pancho. Y más tarde aparecía Mercedes y fue cuando Gabriel dijo:

GABRIEL: ¡Por dios, Mercedes...no la sigas poniendo más bonita!

CONTROL DE EFECTO AMBIENTE DE CUBIERTOS Y RISAS

NARRADOR: Durante la comida, la conversación general, fustigada por cocktails y el excelente vino Médoc, fue todo el tiempo bulliciosa, viva y accidentada. Mercedes, Gabriel y María Eugenia unidos en el encanto de un secreto, celebraban felices cuando decía el Tío Pancho, mientras que Alberto permaneció molesto y decidió hablar mal del gobierno y de los periodistas. Y mientras todo esto acontecía, las manos de Gabriel y María Eugenia, cada vez más cerca, llegaron a rozarse, y sin decirse una palabra, era como si hubiesen hablado muchísimo...y se hablo de todo en esa mesa...de política, de pobreza y riqueza...de amor. Momento oportuno para que Mercedes dijera:

MERCEDES: Brindemos! Pero no con vino... Brindemos con champagne!... Por el amor, por la riqueza y por la felicidad de los presentes!

NARRADOR: Y con mucha alegría y mucha risa todos bebieron juntos...Luego fueron al salón a tomar café. Y Mercedes se empeñó.

MERCEDES: María Eugenia por que no nos tocas algo en el piano?... Anda, sí...Tócanos algo!

GABRIEL: Por favor, María Eugenia, danos una muestra de tu talento!

NARRADOR: Y María Eugenia, dócil y complaciente, fue al piano. Una vez en él, bajo la suave presión de sus dedos, comenzó el dulce vaivén.

CONTROL SE EMPIEZA A ESCUCHAR EL PIANO

NARRADOR: Y mientras tocaba, Gabriel se había colocado a su lado y la contemplaba. Pero cuando tras un último acorde, María Eugenia se levanto del piano temblorosa e intento marcharse, Gabriel le corto el paso.

GABRIEL: No María Eugenia, no te vallas... ¡Sigue tocando, por Dios! Eso, eso mismo, o Cualquier otra cosa, o nada; no toques nada!, pero, no te vayas...no! Quédate aquí, María Eugenia, sola conmigo...solitos los dos...no ves que no quiero oír nada, ni ver nada, ni saber de nada que no seas tú?

NARRADOR: Y diciendo esto Gabriel estrecho tanto las manos de María Eugenia y se acercó tanto, tantísimo a su boca, que esta de repente, sintió un miedo invencible...y así, loca de felicidad y de terror, espantada por la boca de Gabriel, María Eugenia salió huyendo, y todo asustada y se sentó en el extremo opuesto del salón, al lado de Mercedes, frente a Alberto y al tío Pancho, quienes seguían imperturbables discutiendo todavía...Hasta que al fin, Gabriel, muy extrañado y silencioso, se unió al grupo y fue internándose cada vez más en la conversación, lo que fue frustrante para los deseos reprimidos de María Eugenia. Solo Mercedes, tan curiosa, viéndola cabizbaja, le preguntó:

MERCEDES: Y bien?

NARRADOR: A lo que María Eugenia respondió con una vaga expresión indefinida:

MARIA EUGENIA: Necia!!!

NARRADOR: Allí culminó lo que pudo ser “una gran noche”...
CONTROL DE MÚSICA DE TRANSICION De regreso en casa de la Abuelita, encontró que esta la esperaba despierta.

ABUELITA: ¿Por qué volviste tan tarde?...María Eugenia quiero hablar contigo.

NARRADOR: Y llena de solemnidad dijo...

ABUELITA: Hija mía...es preciso que domines tu carácter! Tienes independencia de idea, independencia de conducta! Te expresas de Eduardo y de sus hijos en un tono que me aflige mucho...También quería decirte que esta semana, Eduardo su familia, Clara, tú y yo nos iremos a la Hacienda San Nicolás.

NARRADOR: María Eugenia no quería oír más.

ABUELITA: Creo que una temporada en el aire de campo te sentará muy bien y te ayudara a perder esa antipatía infundada que le tienes a tus primos. (*pensándolo*) Si...dos o tres meses reunidas las dos familias te permitirán reflexionar.

NARRADOR: y sin poder protestar, María Eugenia se despidió y se encerró de nuevo en su cuarto con una mezcla enorme de emociones por todo lo que había vivido en un solo día.

MÚSICA DE HACIENDA

NARRADOR: Ya hace más de una semana que están en la Hacienda San Nicolás y habiendo mudado su encierro al nuevo cuarto que le han asignado, María Eugenia contempla y conversa con los

árboles que se asoman a su ventana... Y piensa y sigue pensando...

MARIA EUGENIA: Después aquella divina noche del brindis al amor no he vuelto a ver a Gabriel... (arrepentida) ¿Por qué no quise quedarme en el piano con él?... ¿Por qué?... ¿Por qué?

NARRADOR: Y solo a través de las llamadas telefónicas de Mercedes tenía noticias de él.

MERCEDES: **VOZ FILTRADA** Gabriel tubo que viajar fuera de caracas, pero te dejo unos libros que te había ofrecido. Y me dijo que al regresar, se pondría de acuerdo con Pancho para hacerte una visita a San Nicolás.

NARRADOR: Y con las palabras de Mercedes, se acostó en la hamaca y se balanceó muy suavemente.

MARIA EUGENIA: (*emocionadísima*) Dice Mercedes, que Gabriel le entrego un paquete de libros para mi...Pues hay que mandar a buscarlos con el sirviente...pronto, prontísimo...mañana muy temprano... el paquete llagara como a las diez y media, o quizás a las once...y yo saldré a esperarlo...lo tomare...y me encerrare en mi cuarto... y lo abriré poco a poco...llena de emoción...porque entre las hojas habrá una sorpresa...una carta!...Ya la estoy viendo...será un sobre blanco, grande, inmaculado...y quizás venga escrito con aquella letra de Gabriel, que son como patitas de moscas que se agarran una de otra...Y lo abriré ...y me sentiré rica!...Y en esta misma hamaca la leeré en voz baja...y luego en voz alta...se la leeré al cuarto...y luego me iré al campo para volverla a leer!

NARRADOR: Pero llegó el día siguiente...llegaron las once...llegó el sirviente desde caracas...llego el paquete de libros...pero la carta, la carta presentida y esperada con tantos festejos de amor, fue la única que no llegó. Los libros remitidos eran las obras de Shakespeare, lujosamente encuadernadas y en lugar de tener sobre sus rodillas la carta de Gabriel, tan solo se amontonaron cinco flamantes retratos del escritor.

MARIA EUGENIA: (*frustrada, decepcionada*) Y que me importas tu Shakespeare? Todas tus obras juntas, toda tu gloria y toda tu inmortalidad, las cambiarías yo mil y mil veces por una sola de aquellas patas de mosca que escribe Gabriel!

NARRADOR: Esta historia de la carta era obra únicamente de la fantasía de María Eugenia, pero hay algo que si dijo Mercedes que le permitió recuperar la calma: la ofrecida visita de Gabriel a la Hacienda San Nicolás.

MARIA EUGENIA: (*emocionada*) Gabriel Vendrá!

NARRADOR: Y con esa ilusión, pasaba los días María Eugenia... Aunque también compartía buenos ratos con sus primos, quienes a pesar de la exasperación de su madre María Antonia, habían aprendido a copiar a María Eugenia en todo lo que hacían, especialmente Pedro José.

MARIA EUGENIA: (*llamándolo*) Perucho!...Perucho, ensillaste mi caballo?

NARRADOR: Y María Antonia indignada, comentaba a media voz.

MARÍA ANTONIA: ¡Como me repugnan esos sobrenombres! ¡Y que feas y que peligrosas me parecen esas intimidaciones con los muchachos varones!

NARRADOR: Es que María Eugenia, Mientras jugaba con Perucho, Imaginaba que era como su muñeco y en su imaginación lo disfrazaba de Gabriel. Perocho obtuvo un inmenso interés ante los ojos de María Eugenia, era como la presencia animada del amor...Un día mientras estaba con Perucho paseando por el río, la naturaleza, los árboles, el cielo, la animaron a escribirle una carta a Gabriel. Y en la noche, mientras cenaban en compañía de toda la familia, inocentemente Perucho comentó la existencia de la mencionada carta, lo que generó la crítica de los presentes.

ABUELITA: Pero hijita! Que extravagancia! ¿Por qué tienes que ir al río a escribir cartas? ¿No sabes que el río está lleno de mosquitos malignos? Te puede dar fiebre!

NARRADOR: A lo que añadió el tío Eduardo:

EDUARDO: Creo que en la casa tenemos mesas y escritorios de sobra para sentarnos a escribir!

NARRADOR: Pero lo que María Eugenia Pensaba era que escribir semejante carta a la persona amada, no sería lo mismo desde una silla de caoba frente a una pared escalada. Y ante tanto comentario decidió dejar la idea a un lado...Esa misma tarde había terminado de leer las obras de Shakespeare, y como no sabía si los libros eran un regalo, había decidido devolverlos a Gabriel, pero escondido en uno de los tomos, le envía un poema. María Eugenia poseía ciertas disposiciones poéticas y decidió describir su amor, describiendo el amor de alguna triste heroína de Shakespeare. y así lo hizo. Julieta en la voz de María Eugenia, esperaba indefinidamente asomada a su balcón la llegada de su Romeo.

MARIA ANTONIA: Vieron el periódico se hoy? Anuncian el compromiso de Gabriel Olmedo y María Monasterios. Lo celebraron ayer con una gran comida seguida de un baile...Según parece se casan el mes que viene...ella de novia se vera muy bonita...porque es realmente preciosa.

NARRADOR: Tenia que ser María Antonia quien diera la noticia, y tenia que ser en la mesa, delante de todos, donde María Eugenia no pudiera huir sin confesar su humillación. Y así tubo que contener su orgullo y aguantar los comentarios...Cuando por fin pudo encerrarse en su cuarto y desahogar su dolor, una llamada telefónica la interrumpió.

CONTROL DE VOZ FILTRADA

MERCEDES: María Eugenia, te llamo para ponerte al corriente de un proyecto, pero te advierto que no puedes negarte. El mes que viene me voy para Europa con Alberto, ya que ha sido nombrado cónsul en Burdeos.

NARRADOR: Se hizo una pausa y la voz prosiguió mas condolida y mas maternal.

MERCEDES: Tanto Alberto como yo queremos que te vengas con nosotros y te quedes como si fueras nuestra hija. Espero que tu abuela Eugenia no tenga inconvenientes, dado el parentesco que hay en nuestras familias.

NARRADOR: Para María Eugenia, su voz, estaba llena de una infinita compasión y con su voz temblorosa por el llanto contesto:

MARIA EUGENIA: ¡Solo eso me faltaba ahora!...Que tu también te vallas!... Claro que deseo irme contigo, pero creo que es inútil proponerlo siquiera!

NARRADOR: Y ese mismo día se lo participo a la Abuela, quien con frases evasivas le dijo:

ABUELITA: En un principio me parece inaceptable pero se lo comentare a tu tío Eduardo.

NARRADOR: La negativa rotunda llego mas pronto de lo que imaginaba. Luego de un largo sermón lleno de consejos, le demostró la imposibilidad absoluta de aceptar la invitación de Mercedes... Y ahora, tendida en la hamaca mirando por la ventana, María Eugenia repasa las andanzas de su vida...Se asoma al espejo y mira fijamente sus ojos, y los ojos le sonríen porque a pesar de todo el sufrimiento **ENTRA POR FADE LA VOZ DE MARIA**

REFERENCIAS

↗ Bibliográficas:

- √ Balsebre, A. (1996). *El Lenguaje Radiofónico*. (2ª ed.). Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.
- √ Camacho Camacho, L. (1999). *La Imagen Radiofónica*. (1ª ed.). México, Distrito Federal: MCGRAW-HILL INTERAMERICANA EDITORES, S.A.
- √ Colomina de Rivera, M. (1968). *El Huésped Alienante. Un estudio sobre audiencia y efectos de las radio-telenovelas en Venezuela*. Maracaibo: Universidad del Zulia, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Periodismo.
- √ Dragnic, O. (1994). *Diccionario de Comunicación Social*. Caracas: Editorial Panapo, C.A.
- √ *El Pequeño Larousse Ilustrado 2007*. Diccionario enciclopédico. (Ediciones Larousse, S.A., México, 13ª edición).
- √ Espada, C. (2004). *La Telenovela en Venezuela*. Caracas: Fundación Bigott.
- √ García Canclini, N. (1997). *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*. Universidad de Colima.
- √ Haye, R. M. (1995). *Hacia una Nueva Radio*. (1ª ed.). Buenos Aires: Editorial Paidós SAICF.
- √ Kaplún, M. (1978). *Producción de Programas de Radio. El guión. La realización*. (1ª ed.). Quito: Ediciones CIESPAL.
- √ Prieto Castillo, D. (1986). *La Fiesta del Lenguaje*. (1ª ed.). México, Distrito Federal: Universidad Autónoma Metropolitana.
- √ Sabino, C. A. (1987). *Cómo hacer una Tesis. Guía para la elaboración y redacción de trabajos científicos*. (1ª ed.). Caracas: Editorial Panapo, C.A.
- √ Yepes, O. (1993). *Cuentos y Recuentos de la Radio en Venezuela*. Caracas: Ediciones Fundación Neumann.
- √ Zavarce, C. (1996). *Secretos de la Producción Radiofónica. Planificación, elaboración de libretos, uso de recursos y comercialización*. (1ª ed.). Caracas: Editorial Panapo de Venezuela, C.A.

📌 Hemerográficas:

√ Guzmán, E. (1977, octubre 15). "Hay que hacer culebrones pero de buena calidad". *El Nacional*, p. 20.

√ Herrera, A. (1991, mayo). "Radionovela y cultura. Un mensaje clave y la clave de un mensaje". *Video Forum*, (0), 35-42.

√ "La cultura está en manos de emisores privilegiados". (1979, julio 28). *El Nacional*, p. 1.

📌 Electrónicas:

√ "Ministerio de la Cultura producirá largometrajes, radionovelas y magazines". (2007, junio 4). Disponible en: <http://www.rnv.gov.ve/noticias/index.php?act=ST&f=16&t=47678>

√ "Vargas Llosa inicia aventura literaria a través de la radio". (2007, junio 27). Disponible en: <http://impreso.elnuevodiario.com.ni/2007/06/27/ultimahora/3816>

📌 Entrevistas:

√ Alberto Cimino. Productor de radio, locutor, actor y empresario.

√ Edgar Borges. Comunicador social, escritor y productor de radio.

√ Pilar Romero. Comunicadora social, escritora de dramáticos, actriz y productora, así como gerente y asesora cultural de canales de televisión.

📌 Tesis de Grado:

√ Benítez, L. (1983). *La radionovela en Venezuela. Reportaje al pie del micrófono. "Una obra escrita con pasión y sacrificio"*. Tesis de Licenciatura en Comunicación Social, Universidad Central de Venezuela. Caracas, Venezuela.

√ Rojas, G. L. (2006). *Entre dramas y culebrones te veas. La telenovela venezolana como expresión de momentos sociales y políticos en el país*. Tesis de Licenciatura en Comunicación Social, Universidad Central de Venezuela. Caracas, Venezuela.