

Retrospectiva histórica de la radionovela en Guayaquil

Historical retrospective of the radio soap opera in Guayaquil

Rina Matilde Monserratt Vela Garcés

Investigadora independiente

monvela@hotmail.com

Orcid: 0000-0002-8685-3375

Resumen

La radionovela como producción dramática ha sido constante en la cultura de masas latinoamericana y ha tenido influencia en la construcción de identidades y consolidación de cosmovisiones. Este artículo explora las posibilidades del seriado radial como vehículo para conseguir la restauración, resignificación y recirculación de narrativas de tradición oral, ampliando los alcances de este género radial más allá del campo del entretenimiento. Para ello se recurre a una investigación bibliográfica, etnográfica y cualitativa que persigue la comprensión de los mitos y leyendas recopilados dentro de su contexto original y la posibilidad de su actualización mediante la producción radial, que actúa como catalizador de sus significados dentro de la cultura de masas. Se sugiere realizar más investigaciones que den respuestas técnicas creativas para apoyar la conservación y circulación de nuestros mitos en el contexto de la cultura contemporánea.

Palabras clave: Producción radial, Radiodrama, Tradición oral, Mito, Cultura de masas.

Abstract

Dramatic productions known as radio soap operas and soap operas have been a constant in Latin America's mass culture, influencing identity constructions and worldview consolidation. This article explores radial serial's possibilities as a way to achieve the restoration, resignification, and recirculation of oral tradition narratives, expanding this radial genre scope beyond the show business field. It uses a bibliography, ethnographic and qualitative investigation that seeks to understand myths and legends collected within their original context and the possibility of updates through radial production, acting as a catalyst for their meanings within mass culture. We suggest doing more research that provides creative technical responses to support the conservation and circulation of our myths in a contemporary cultural context.

Keywords: Radial Production, Radio Soap Opera, Oral Tradition, Myths, Mass Culture.

Introducción

El Ecuador entre 1945 y 1960

Ecuador ha atravesado diversas etapas históricas cuyas especificidades han configurado el carácter de la cultura nacional. La sucesión de etapas de bonanza, carencia, auge y crisis han dado el ritmo —no siempre estable— de desarrollo. En la década de los años 40 del siglo XX hubo dos hechos históricos de relevancia: la guerra con el Perú en 1941, ocurrida durante la presidencia de Carlos Alberto Arroyo de Río, que desembocó en la firma del protocolo de Río de Janeiro. Esto significó para nuestro país la pérdida de casi la mitad de su territorio, y la insurrección popular del 28 de mayo de 1944 conocida como «La Gloriosa», reacción de múltiples sectores políticos y populares contra el gobierno de Arroyo, que, a la postre, significaría su salida del poder y el inicio del segundo Velasquismo (1944-1947)¹. Todo esto acompañado por una profunda reforma de las instituciones que incluía una nueva constitución. Este momento de cambios acelerados supuso la aparición de nuevos actores en todos los ámbitos de la vida nacional, políticos, económicos y culturales; al respecto, el historiador Ángel Emilio Hidalgo nos comenta:

...una de las cosas que ocurren es la creación de ciertas instancias democráticas en la sociedad ecuatoriana, por ejemplo, se crea la Casa de la Cultura

¹ José María Velasco Ibarra fue presidente del Ecuador en cinco ocasiones: 1934-1935; 1944-1947; 1952-1956; 1960-1961; 1968-1972. Solo una vez concluyó su mandato. N de A.

Ecuatoriana en 1944, se crea la FEUE², la FESE³, y también se conforma la Federación Ecuatoriana de Indios, adscrita al partido comunista bajo el liderazgo de Dolores Cacuango.⁴

Se trataba, por un lado, de sectores que hasta ese momento habían tenido un papel subordinado, invisibilizado, cuyas realidades no se incluían en el imaginario de la nación y que tentaban por primera vez la representación política de sus intereses, bajo el signo de las ideas socialistas; por el otro, de intelectuales y artistas que ansiaban dar un marco institucional a sus actividades y contar con el mecenazgo del Estado para poder, desde sus respectivos campos de trabajo, emprender la construcción de una «cultura nacional» de cuño «mestizo». Participaron también los sectores tradicionales del poder: burguesías bancarias y comerciales, sobre todo de Guayaquil y Quito, el nascente sector industrial, terratenientes y la Iglesia católica. «La Gloriosa» significó un instante inimaginable y quizás irrepetible de unísono entre actores sociales y políticos disímiles en nuestro país.

No es sorprendente que, tras la caída de Arroyo del Río, considerado el «enemigo común», los consensos hayan desaparecido y las contradicciones a florado. La administración de Velasco Ibarra pronto se vio asediada por los conflictos entre los ministros que integraban su gabinete. Cada uno pertenecía a las distintas tendencias políticas que lo habían apoyado (desde co-

munistas hasta ultraderechistas) y que defendían agendas irreconciliables. La perspectiva de una Constituyente hacía que cada uno la considerara como la llave para alcanzar sus intereses, en detrimento de los otros actores políticos. Hay que añadir que la economía del país se encontraba en horas bajas por la crisis de las exportaciones cacaoteras y que desde el gobierno no se tomaron acciones oportunas para gestionar este problema. La ciudadanía estaba agobiada por el desempleo y la escasez; a todo ello se sumó una evidente corrupción. El Gobierno cayó en el caos, con manifestaciones en Quito y Guayaquil. Velasco Ibarra fue derrocado el 23 de agosto de 1947.

A pesar de esta atmósfera poco favorable, un año antes del final abrupto del segundo velasquismo, la Constituyente había logrado promulgar una nueva Carta Magna y se establecieron algunas leyes y medidas que fueron de importancia:

- Ley de escalafón y sueldos del magisterio nacional
- Ingreso en la Organización de las Naciones Unidas
- Ley de creación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana
- Ley de creación de la Universidad Católica de Quito
- Creación de la Comisión de Tránsito del Ecuador
- Establecimiento y ejecución de un plan vial
- Creación del Tribunal de Garantías Constitucionales
- Creación del Tribunal Supremo Electoral

² Federación de Estudiantes Universitarios del Ecuador.

³ Federación de Estudiantes Secundarios del Ecuador.

⁴ Entrevista a Ángel Emilio Hidalgo, noviembre de 2020.

Esto sugiere que algunos de los sectores que apoyaron la presidencia de Velasco Ibarra lograron la realización parcial de sus agendas políticas; surge también un mayor control del Estado en varias instancias de la vida pública y una mayor integración del Ecuador en el mundo.⁵ Velasco volvería una vez más al poder en 1952 (tercer Velasquismo, 1952-1956), pero en condiciones muy distintas.

A partir del año 1950, nuestro país vivió lo que hoy se conoce como el «boom bananero». Aunque este cultivo ya era practicado en nuestro medio, es solo a partir de esta década que experimentó un fortalecimiento y expansión extraordinarios, al punto de convertirse en el principal producto de exportación ecuatoriano. Este auge, paralelo al declive de las plantaciones centroamericanas causado por plagas, permitió un gran repunte de nuestra economía, semejante al que años atrás había producido el cacao; con esto, según Fernando Carvajal, el Ecuador «...consolida su tradicional modelo primario exportador»⁶.

Esta bonanza fue administrada por el gobierno de Galo Plaza Lasso (1948-1952), sucesor y rival político de Velasco Ibarra, bajo los nuevos cauces institucionales creados en la década anterior:

El auge de la economía bananera se dinamiza en medio de un ambiente institucional distinto. Se acepta la planificación como instrumento para un crecimiento ordenado, una mayor intervención de Estado para armonizar

los intereses de los grupos de poder en juego, y se recurre con frecuencia a la ideología del desarrollo elaborada por la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL).⁷

Se estrenaba en el país una nueva forma de administración, con una inserción agresiva del Ecuador en los mercados mundiales y un ajuste de la economía local a las exigencias de estos. Se afianzan los vínculos económicos y políticos con los Estados Unidos. Fernando Carvajal afirma que entre los cambios más significativos estuvieron la ampliación de la frontera agrícola en la Costa, que era donde se cultivaba el banano, no solo en grandes haciendas, sino también en medianas y pequeñas propiedades; la contratación de jornaleros bajo esquemas salariales capitalistas; el crecimiento de pequeñas ciudades costeñas como Machala y Quevedo, y también de Santo Domingo, con fuertes lazos comerciales con otras provincias de la región litoral, lo que la convertían en el eje de los intercambios con la región interandina. Se desarrollan más los puertos, lo que robustece a las ciudades portuarias, especialmente Guayaquil, aunque también a Manta y Machala (Puerto Bolívar). Este auge implica también el surgimiento de plazas laborales que motivan la migración interna Sierra-Costa.⁸

Además, este autor resalta un detalle muy significativo:

La gran empresa, extranjera y nacional, si bien adquiere algunas grandes propiedades para la producción, se

⁵ Rodolfo Pérez Pimentel, *Diccionario Biográfico del Ecuador*, tomo VI (Guayaquil: Universidad de Guayaquil, 1994), 422.

⁶ Fernando Carvajal, *Ecuador, la evolución de su economía 1950-2008, Estado del país, informe cero, Ecuador 1950-2010* (Quito: Flasco y otras, 2011), 95.

⁷ Carvajal, *Ecuador, la evolución...*, 95.

⁸ Carvajal, *Ecuador, la evolución...*, 95.

concentra en la comercialización de la fruta, logra su control monopólico, y por esa vía accede a la mayor parte de la renta generada. Entre la United Fruit y la Standard Fruit, empresas estadounidenses, y la Exportadora Bananera Noboa, nacional, concentran más del 50 % de las exportaciones, y no más de ocho empresas controlan el 90 %.⁹

Otros cambios importantes fueron el abandono del sistema de huasipungos en las haciendas de la Sierra y la reconversión de muchas de ellas en industrias agropecuarias; la reforma agraria de 1964 que desarticula los latifundios entregando tierras improductivas al campesinado; la dotación de créditos mediante el recién creado Banco de Fomento y la colonización del Oriente, sobre todo con pobladores de la Sierra, mayoritariamente campesinos que habían llegado tarde al reparto de tierras. Todo ello con la intención de poner las capacidades productivas del país en la línea de una producción agrícola capitalista concentrada en el monocultivo de exportación y no en la atención al mercado interno.

Es importante puntualizar que todos estos cambios económicos a los que este autor alude —crecimiento de ciudades pequeñas, movimientos migratorios internos, obras de infraestructura vial que facilitan acceso y comunicación a lugares alejados, aparición de relaciones salariales en el trabajo agrícola, etc.— tienen su correlato social y cultural en el surgimiento paulatino del fenómeno de lo urbano y su oposición a lo rural, en la implantación de un impulso

modernizador que responde a un ideal «desarrollista».

El *boom* del banano entra en su ocaso a inicios de los 60, principalmente por la recuperación de las plantaciones de Centroamérica que generó una sobreoferta de la fruta. Esto ocasionó un nuevo periodo de inestabilidad política, con un derrocamiento más de Velasco Ibarra, quien había vuelto a ganar las elecciones en 1960. Su vicepresidente Carlos Julio Arosemena asumió con la intención de culminar el periodo, pero esto no fue posible y se impuso una nueva dictadura militar en 1963. Sin embargo, los cambios suscitados en nuestra sociedad por esta etapa fueron permanentes, sobre todo en el espacio de las costumbres y la cultura.

Quizás una de las frases más reveladoras acerca de la cultura en el Ecuador es la pronunciada por el Gral. Guillermo Rodríguez Lara, gobernante *de facto* (1972-1976), y recogida por Fernando Tinajero: «Todos nos hacemos blancos cuando aceptamos los retos de la cultura nacional»¹⁰. En sí, este reto no es otra cosa que el intento —la mayoría de las veces fallido— de conciliar elementos heterogéneos en un todo orgánico y dotado de eficacia simbólica, que pueda servir de base para una identidad nacional. Este intento:

[...] estuvo atravesado por la línea de pensamiento que giraba en torno a la construcción de una cultura nacional mestiza, es decir, lo que prevalecía era la idea de que el indígena o el afrodescendiente a la larga tenían

⁹ Carvajal, *Ecuador, la evolución...*, 95.

¹⁰ Fernando Tinajero, *Políticas culturales del Estado (1944-2010), Estado del país, informe cero Ecuador 1950-2010* (Quito: Flasco y otras, 2011), 37.

que incorporarse a los imaginarios y a las formas de representación del mestizaje.¹¹

Esta manera de concebir el mestizaje provocó contradicciones que, según Tinajero, han dado origen a lo que él llama «ideología de la cultura nacional», que postulaba la existencia de un pueblo y una cultura totalmente unitarios, cohesionados, que habrían surgido de ese vínculo cultural y biológico formado de manera natural e inapelable por el ya citado mestizaje.

[...] cumplía por lo tanto la función de toda ideología: justificaba un orden social, prestaba los fundamentos para legitimar un orden político o su cuestionamiento, creaba un referente moral para la cultura cívica; en una palabra, buscaba dar consistencia histórica a un Estado Nacional apoyado en el imaginario de una pretendida identidad.

La «cultura nacional» era un asunto de importancia ontológica en la cual interviene el Estado bajo la forma de políticas culturales. Esto se hace especialmente cierto en la década de los 40 con la fundación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (1944), que tanto Tinajero como Hidalgo coinciden en señalar como el epicentro de los esfuerzos de creación de una cultura nacional mestiza al calor de la ya mencionada ideología. No es extraño que esto suceda en un momento histórico de gran conmoción nacional como lo fue la guerra con Perú (1941) y la gran pérdida territorial

que ella significó; una nación en crisis necesitaba autoafirmarse.

Sin embargo, esta proclamación de un mestizaje unificador no fue suficiente para silenciar las peculiaridades de las culturas subordinadas y ocultar la situación de multiculturalidad que ocurre en el país; multiculturalidad que evidencia, así mismo, multiplicidad de identidades. En ese momento el discurso se trasladó de la consolidación de la identidad nacional a la lucha por la justicia social —concebida desde una posición política de izquierdas—, en la que la cultura y el arte podían y debían ser una herramienta. Una vez más la Casa de la Cultura es protagonista, con su proceso de restauración en 1966, a manos de los autodenominados «iconoclastas»:

A la política de la salvación del pueblo por la cultura sucedió entonces la política de servicio a este mismo pueblo mediante la cultura, pasando de la concepción de la cultura como panacea a la concepción de la cultura como herramienta, y los intelectuales, que se habían considerado a sí mismos como guías y conductores del pueblo, se vieron de pronto reducidos a la condición de intérpretes de la voluntad popular, cuando no a la de sus meros portavoces.¹²

En años más recientes, el abordaje de la cultura como herramienta política ha sido dejado de lado en pro de lo que Tinajero llama una actualización de la vieja «ideología de la cultura nacional» bajo un nuevo precepto: la recuperación de la memoria. En este camino marchan

¹¹ Entrevista a Ángel Emilio Hidalgo, noviembre de 2020.

¹² Tinajero, *Políticas culturales...*, 35.

todos los intentos de recopilación, clasificación e interpretación del patrimonio cultural, de especial manera el intangible, y una ampliación del concepto de «cultura» a otros ámbitos del quehacer humano y no solo al ejercicio de las artes o el pensamiento académico. En la época a la que se refiere nuestro estudio, sin embargo, esto estaba lejos aún de suceder y tanto los mitos y leyendas populares como el quehacer radial eran poco o nada considerados dentro del discurso oficial de la cultura que sucedía al interior de las instituciones dedicadas a ese campo, a pesar del mucho valor que tienen como experiencias culturales y comunicativas.

De radio y radiodramas

Para mediados de la década del 40 la radio era ya una vieja conocida en nuestro país. El pionero de esta actividad fue el riobambeño Carlos Cordovez Borja, que funda la radio El Prado, en su ciudad natal, el 13 de junio de 1929.¹³

Cordovez Borja era hijo de una acaudalada familia, lo que le había permitido una educación importante; se graduó como ingeniero eléctrico en la universidad de Yale en 1910 y, de regreso a Riobamba, en un primer momento se dedicó al negocio de su familia que era una fábrica textil. Con suficientes conocimientos y recursos económicos para construir su propio transmisor, decide incursionar en la radiodifusión, y su primer paso fue fundar un club de aficionados a la radio:

En 1924 Carlos Cordovez fundó un club de radio aficionados integrado entre otros por Rafael Müller, Luis Avilés, Leonardo Ponce, el telegrafista Domínguez y el Jesuita Carlos Almeida, este último, rector y profesor de física del colegio San Felipe, de esa ciudad.¹⁴

Es interesante destacar la composición de este grupo de pioneros, pertenecientes a los sectores altos y medios de la sociedad —uno de ellos de ascendencia alemana—, así como la presencia de un clérigo jesuita. Esto da cuenta de las inquietudes científicas y culturales de estos sectores, que años más tarde cristalizarían en el ideal «desarrollista» propio del *boom* bananero. También nos pone sobre la pista de cómo se realizó la selección de los mensajes que serían emitidos a través del nuevo medio.

Tras la creación de la radio El Prado, muchas otras afloraron en el país, entre ellas:

RADIO	CIUDAD	AÑO
Radio HC1DR	Quito	1929
Radio HC2JBS	Guayaquil	1930
Radio HCJB	Quito	1931
Radio Bolívar	Quito	1933
HC2RL, Quinta Piedad	Guayaquil	1933
Radio El Palomar	Quito	1934
HC2ET, El Telégrafo	Guayaquil	1935
HC2ROZ, Radio Ortiz	Guayaquil	1935
HC2AW, Ondas del Pacífico	Guayaquil	1938
Radio Quito	Quito	1940

Tabla 1. Emisoras de radio en Quito y Guayaquil hasta 1940¹⁵

¹³ Alejandro Pro Meneses, *Discografía del pasillo ecuatoriano* (Quito, Abya Yala, 1997), 94.

¹⁴ Pro Meneses, *Discografía del pasillo ecuatoriano*, 93.
¹⁵ Fuente: elaboración propia a partir de Rodríguez Álvarez y Gaona Sánchez.

Algunas de ellas estuvieron al aire poco tiempo, otras perduraron por décadas y algunas, como Ondas del Pacífico, El Telégrafo y HCJB, han llegado hasta nuestros días. La programación de estas emisoras se componía de música nacional, cantada en vivo por intérpretes importantes de la época, música clásica, programas religiosos, programas culturales y, hacia finales de los 40 e inicios de los 50, radiodramas.

Los primeros programas radiales de género dramático tuvieron lugar en Quito. Esto se debió a que en dicha ciudad había ya un importante desarrollo de la actividad teatral que, como tantas otras cosas, creció en los primeros años del siglo XX al amparo de la bonanza cacaotera. El fin de esta etapa económica y la crisis mundial posterior a 1929 afectaron también el mundo del teatro. Viéndose en el desempleo, muchos actores volvieron sus ojos a la radio como un nuevo y posible campo de trabajo. Lo primero que intentaron fue recrear radialmente las funciones teatrales, es decir, recurrieron al radioteatro como género. Así, obras de dramaturgos europeos famosos, más que nada españoles, fueron representadas con una respuesta bastante positiva por parte del público, pero no fue sino hasta el arribo de la radionovela, a finales de los 40, que el género dramático radial alcanzó aceptación masiva.¹⁶ Al principio se importaban libretos, que eran adaptados al entorno local, pero pronto surgieron producciones nacionales. Al respecto, la investiga-

dora María José Rodríguez nos informa que este auge de la radionovela en nuestra capital ocurrió en las décadas de los 40 y 50 con historias importadas de Cuba y México. Comenta que esos argumentos eran vendidos «al peso», curiosa forma de comercialización quizás atribuible a la escasa o ninguna legislación en derechos de autor existente entonces, que hacía del peso de los folios y no de las historias en sí, la unidad de valor para su venta. Una vez que una radio compraba «varios kilos» de radionovelas, las historias eran leídas por productores y directores, a fin de seleccionar las más apropiadas para el medio; a esto seguía la adaptación por parte de los escritores que incluía cambios de locación, y la selección del elenco.

Así, por ejemplo, la radionovela original de Félix Caignet, *El derecho de nacer*—uno de los mayores éxitos radiales de esa época—, transcurría en Cuba, país natal del autor, pero su acción fue adaptada al entorno de los países en los que se transmitió, sin que eso perjudicase su popularidad, más bien la incrementó.

[Se cumplía] una de las cualidades fundamentales del género dramático: la cercanía o familiaridad que el producto debe guardar con los radioescuchas para que se involucren en la trama y la sintonicen. Esta cercanía estaría dada por la interpretación de los personajes, lenguaje específico, acentos, sonidos, etc.¹⁷

Los radiodramas fueron también pioneros en materia de Foley, pues el

¹⁶ María José Rodríguez Alvares, *La representación de la ciudad a través del radio drama como dispositivo de administración de poblaciones en Quito (1940-1949)* (Quito: Facultad latinoamericana de ciencias sociales, 2014), 88.

¹⁷ Rodríguez Alvares, *La representación...*, 87-88.

entorno sonoro que acompañaba a la historia era recreado en vivo, en la misma radio. Pronto se sintió la necesidad de una formación que permitiera enfrentar las complejidades técnicas e interpretativas del nuevo medio, y es de esta forma que Hugo Vernel organiza un taller de formación radioteatral al que acuden actores y actrices, narradores, libretistas, radiotécnicos y sonidistas. Otros nombres destacados como productores y guionistas de radionovelas originales fueron Antonio Lujan y Edmundo Rosero, vinculados a Radio Bolívar.¹⁸

En Guayaquil, el auge de las radionovelas ocurrió en los años 50, con libretos extranjeros, pero también con mucha presencia de producción original. Hubo muchos espacios destinados al género dramático, pero quizás el más significativo de todos fue la novela *Camay*, emitida en Radio América y auspiciada por el jabón de tocador del mismo nombre, que fue líder en sintonía. Por este espacio circularon historias tanto nacionales como importadas y fue tal su éxito que pronto el competidor de *Camay*, jabón Palmolive, hizo lo propio, surgiendo *La novela Palmolive*, en Radio Atalaya.¹⁹ Al igual que en Quito, los involucrados en estos dramas radiales eran gente del medio teatral que había descubierto en la radio una oportunidad laboral nueva y prometedora. A continuación, los nombres de algunos de estos espacios, personas y producciones:

RADIO	ESPACIO RADIAL
Radio El Telégrafo	El teatro del hogar
Radio América	La novela Camay
Radio CRE Satelital	La novela de la tarde y la novela del hogar
Radio El Mundo	La novela en su hogar
Radio Bolívar	La novela Pepsi Cola
Radio Atalaya	La novela Palmolive y la novela Colgate

Tabla 2. Espacios radiales dedicados al radiodrama en Guayaquil en los 50 y 60.²⁰

ACTORES Y ACTRICES	LIBRETISTAS Y DIRECTORES
Delia Garcés	Manuel Ocaña
Paquita Ocaña	Leonel Sarmiento
Concha Pascual	Hugo Vernel
Victoria Rivera	Pepe Guerra
Meche Mendoza	Rodrigo de Triana ²¹
Fanny Moncayo	
Elsy Vidal	
Aurelio Tovar	
Luis Patiño	
Carlos Cortez	
Antonio Hanna	
Leonel Sarmiento	
Jorge Velasco	
Arturo Cajamarca	
Lucho Gálvez	
Germán Cobos	
Jimmy Burby	
Ramón Arias	
Lola Álvarez	
Manuel Cabrera	
Miguel Elizalde	
Ralph del Campo	
David Ledesma	
Sara Nelly de Lamas	
Chicho Parra	

Tabla 3. Elenco, libretistas y directores de radio dramas en Guayaquil en los 50 y 60.²²

¹⁸ Rodríguez Alvares, *La representación...*, 90-91.

¹⁹ Edward Gaona Sánchez, *Radio drama, un género subvalorado y olvidado, hacia un cartografía del radio drama en Guayaquil* (Guayaquil: Universidad Católica de Guayaquil, 2016), 60.

²⁰ Fuente: elaboración propia a partir de Gaona Sánchez.

²¹ Seudónimo usado por el escritor, folclorista y director de radiodramas Rodrigo Chávez González.

²² Elaboración propia a partir de Gaona Sánchez y entrevistas realizadas por la autora a André Valverde y Sonia Manzano, noviembre de 2020.

Algunas producciones:

- *El enemigo*
- *El derecho de nacer*
- *El color de mi madre*
- *Renzo el Gitano*
- *Corona de lágrimas*
- *El sol sale para todos*
- *Sangre y arena*
- *Incomprensión*
- *Una ventana en el camino*
- *El pescador de estrellas*
- *Los sembradores*
- *Drácula*
- *Estampas montubias*
- *Más allá del silencio*
- *Una mujer inolvidable*
- *La mentira*
- *La mujer del odio*
- *Tú eres mi destino*
- *Águilas frente al sol*
- *Sergio Bernal acusa*
- *El precio de un pecado*
- *Paraíso maldito*
- *La estirpe de Caín*
- *El pasado manda*
- *Los miserables*
- *Otro hombre en su vida*
- *El calvario de una madre*
- *Yo no creo en los hombres*²³

²³ Gaona Sánchez, *Radio drama...*, 62.

Por estos títulos es fácil deducir que se trataba en su mayoría de melodramas²⁴ y estarían destinados principalmente a un público femenino específico: las amas de casa. Sin embargo, detrás de su aparente frivolidad, estas narraciones disimulaban otros mensajes. Según Ángel Emilio Hidalgo, estos relatos donde casi siempre ocurría la reivindicación y movilidad social del personaje protagónico:

[...] de alguna manera representan una forma de pensar y una aspiración de las clases medias, respondiendo a procesos de modernización capitalista que, de alguna manera, se ven reflejados o tienen su correlato en estas historias de las clases medias que se convierten en un espejo de la sociedad urbana-mestiza de estos años.²⁵

Por nuestra parte, añadimos que expresan el espacio social asignado a la mujer por el pensamiento dominante en la época. Nos arriesgamos también a plantear que la naciente sociedad urbana de entonces encontró en los radiodramas el sustituto de los relatos míticos de tradición oral que poblaban su pasado rural reciente; fue una forma de abrirse a nuevos mitos (los que producía la urbanidad).

Mitos, leyendas y creación de la identidad colectiva

En este punto de nuestra investigación es importante reflexionar acerca de la naturaleza de los mitos y las leyendas.

²⁴ La excepción fue el espacio *Ronda la guardia*, dedicado a la dramatización de hechos de crónica roja.

²⁵ Entrevista a Ángel Emilio Hidalgo, noviembre de 2020.

¿A qué llamamos así? Es importante esclarecer conceptos y para ello vamos a recurrir a un autor clásico en el campo de la antropología, Lewis Spence, quien nos dice:

Un mito es una explicación de las acciones de un ser sobrenatural, usualmente expresada en términos de pensamiento primitivo. Es un intento de explicar la relación del hombre con el universo, y tiene, para quienes lo vuelven a contar, un valor predominantemente religioso; o puede haber surgido para "explicar" la existencia de cierta organización social, una costumbre o la peculiaridad de un ambiente.²⁶

Mientras que una leyenda es «...un relato, generalmente de sitios reales, frecuentemente (aunque no necesariamente) de personas reales, transmitidos por la "tradición"». ²⁷

Lewis Spence estudia, a principios del siglo XX, pueblos y comunidades que él considera «primitivos», desde una óptica claramente eurocentrista, sin embargo, muchas de sus definiciones y clasificaciones son útiles para el abordaje teórico de estos fenómenos. Una de las cosas que señala como características del pensamiento mágico que sustenta al mito es la identificación entre las cualidades humanas (la voluntad, el pensamiento, la consciencia, el habla, etc.) y la naturaleza, que él llama «animismo». Mediante el animismo cada elemento de la naturaleza (el río, las montañas, los árboles, el trueno, etc.) adquieren personificación, es decir, se

vuelven personajes y así pueden participar en las narraciones míticas. Esta personificación y esta participación de las fuerzas naturales dentro de los mitos proveían a los pueblos antiguos de un espacio posible de negociación con ellas, con el fin de conjurarlas y apaciguarlas, asegurando simbólicamente la supervivencia de la comunidad. Lewis Spence encuentra en esto el origen de las prácticas mágicas y religiosas. Las herramientas materiales de estas prácticas fueron el fetiche y el tótem.

El fetiche, está «...muy estrechamente relacionado y coincidiendo con el animismo, no distinguiéndose claramente de él... se aplica a cualquier objeto, grande o pequeño, natural o artificial, que se considera que tiene consciencia, voluntad y cualidades sobrenaturales, especialmente poderes mágicos»²⁸. Se trata de un dispositivo que sirve para alojar el «alma» que el animismo ha concedido a los fenómenos de la naturaleza, y este alojamiento otorga un poder o un control sobre dichos fenómenos en el ritual. En este punto es importante distinguir entre un espíritu fetichista y un dios. Nos advierte Spence: «La diferencia básica entre el fetichismo y el dios es que mientras que el dios es el patrono y es invocado por rezos, el fetiche es un espíritu sirviente a un dueño individual o tribu»²⁹. Se considera al fetichismo anterior a la religión, habiéndose dado, en el transcurso del tiempo, el desplazamiento del poder de quienes invocan (los «invocantes») a las entidades invocadas.

El tótem, que Spence señala como posterior a la aparición de la religión, es

²⁶ Lewis Spence, *Introducción a la mitología* (Madrid: Adimat, 2012), 12.

²⁷ Spence, *Introducción a la mitología*, 12.

²⁸ Spence, *Introducción a la mitología*, 12.

²⁹ Spence, *Introducción a la mitología*, 27.

un objeto representativo de una relación o pacto que los pueblos antiguos establecían entre algún elemento de la naturaleza, previamente personificado por el animismo, y su comunidad. Lo más interesante de la relación aquí planteada es que dotaba de identidad al grupo.

El tótem es un animal, planta u objeto inanimado conectado tradicionalmente con un cierto grupo social que toma su nombre del tótem o lo usa como un símbolo. Las personas que componen ese grupo creen ser descendientes del animal o planta tótem o esta vinculadas a él. Hay un lazo mágico-religioso entre el animal tótem y ellos mismos y los miembros de la comunidad de la cual el tótem es patrono no pueden comerlo a no ser en una forma ceremonial y en estaciones establecidas.³⁰

Finalmente, Spence nos aporta una clasificación de los mitos que atiende básicamente a su función hermenéutica y ontológica. Así, los mitos pueden ser: sobre el origen del mundo, sobre el origen del hombre, sobre el origen de las artes de la vida, mitos del sol y de la luna, mitos de la muerte, mitos del robo del fuego, mitos de los héroes, mitos acerca de un tabú, mitos de las bestias, mitos de los viajes a través del inframundo, mitos que cuentan costumbres o ritos.

Apropiaciones

Pero ¿qué pasa cuando los mitos, perdurando en el tiempo, se enfrentan a un cambio de contexto? ¿Qué sucede si el contexto histórico-social en que una

narración mítica se gestó cambia en virtud de una inevitable evolución? ¿Cómo se adapta el mito a estas circunstancias? Ya el propio Lewis Spence reflexionaba al respecto y señalaba que los mitos se convertían en cuentos folclóricos que no son otra cosa sino «...el mito separado de su lugar primitivo. Se han convertido en parte de la vida de la gente, independientemente de su forma y objetos primarios y en un sentido diferente»³¹. Es decir, reformulación de intenciones y sentidos, replanteamiento de modos de representación y, de esta forma, acceso a nuevos significados. Pone como ejemplo el mito del rey Arturo y los caballeros de la Mesa Redonda, que en sus inicios habría sido la historia de varias deidades celtas, pero, luego de la cristianización de Gran Bretaña, devinieron en caballeros andantes, constituyendo una de las narraciones más populares en la Inglaterra de hoy. Aquí aparece, entonces, un proceso de apropiación del material mítico por parte de la sociedad, que ha sufrido cambios y, a su vez, modifica las historias para que puedan seguir siendo funcionales en su misión de generar sentido dentro de una comunidad.

En América Latina estos procesos de apropiación y transformación de mitos y leyendas han sido constantes y, muchas veces, orientados a la formación de identidades nacionales, entendidas desde el punto de vista de los sectores dominantes. Al respecto Álvaro Fernández Bravo nos dice que «[...] Fueron justamente las literaturas nacionales y el aparato crítico que acompañó su emergencia a partir del Romanticismo [...] los encargados de encontrar

³⁰ Spence, *Introducción a la mitología*, 31.

³¹ Spence, *Introducción a la mitología*, 243.

en la literatura folclórica pruebas de la existencia de antecedentes para la nacionalidad»³². Para ello atribuyeron a estas narraciones tradicionales fechas anteriores a las de su real aparición, en un afán nacionalista y divisionista.

El autor, que trabaja dentro del campo de la literatura, se refiere puntualmente a las antologías de relatos de tradición oral que solían editarse durante finales del siglo XIX y principios del XX en varias naciones del cono sur, que, a su criterio, no estuvieron exentas de mixtificaciones. La primera de ellas fue forzar a la oralidad a asumir un formato escrito para el que no está hecha.³³

Además, al intentar transformar a estas narrativas orales en sustento de identidades nacionales tajantemente diferenciadas, los escritores, estudiosos y folcloristas encontraron una significativa discrepancia entre las fronteras oficiales de sus respectivos países y las de las comunidades aborígenes creadoras de esos mitos, mucho más imprecisas y del todo diferentes a aquellas:

De cualquier modo, la comprobación de esas leyendas compartidas desalienta cualquier recorte nacional restrictivo y pone de relieve la inoperancia de las fronteras nacionales para abordar las leyendas y los cuentos populares sudamericanos. Se trata por el contrario de mundos en común, que reflejan formas de vida (humana y no humana) y hablan por tanto de un territorio simbólico extendido, poroso, dinámico y poblado de enigmas.³⁴

Para superar este obstáculo y lograr convertirlas de todas maneras en base o por lo menos antecedente de la identidad de la nación, Fernández Bravo nos cuenta que recurrieron a la filología, clasificando las historias por la lengua aborígena a la que originalmente pertenecían, aunque al final fueran editadas en español. Comprobamos que, como advierte Fernando Tinajero, las contradicciones inherentes a la intención de configurar una identidad nacional «mestiza» también ocurrieron aquí.

Otro problema que enfrentaron fue el de la autoría, ya que los mitos mantienen una dinámica de repetición y cambio que es inherente a su conservación. Esta dinámica hace imposible determinar cuál es la historia «original» en ellos, más bien se comportan como un tema con variaciones, de creación comunitaria que pone en crisis «...la soberanía del autor o propietario»³⁵.

En suma, lo que estos estudiosos, escritores y folcloristas experimentaban no era otra cosa que las dificultades de la apropiación, tanto más profundas cuanto más disimiles son los contextos de origen y asimilación de un mito, o cuanto menos apropiado es el dispositivo utilizado en la tarea. En el caso presente, al traducir las historias aborígenes y fijarlas por escrito, se las privaba de su vitalidad, de su posibilidad de cambios, de su dinamismo, pero se las dejaba en condiciones de circular en un nuevo contexto social donde adquirirían otro sentido: ser precursoras de identidades nacionales. Eso nos lleva a la conclusión de que todo proceso de apropiación de un mito implica un «recorte» del mismo, con el fin de adaptar-

32 Álvaro Fernández Bravo, *Mitos y leyendas de Sudamérica* (Buenos Aires: La marca editora, 2015), 7.

33 Fernández Bravo, *Mitos y leyendas...*, 8.

34 Fernández Bravo, *Mitos y leyendas...*, 9.

35 Fernández Bravo, *Mitos y leyendas...*, 4.

lo a las necesidades del nuevo contexto sociocultural en el que circulará y que esta operación en sí misma es ya una resignificación, por lo tanto, el dispositivo utilizado para realizarla tiene gran influencia en el nuevo sentido que se le quiere otorgar; una cosa es utilizar los recursos de la literatura, otra es utilizar los recursos de la radio.

Mito, cultura de masas y radiodrama

Es oportuno ahora reflexionar brevemente acerca de la presencia y el papel del mito en la cultura de masas, de los mecanismos con los que esta cuenta para la apropiación y actualización de mitos antiguos y la generación de nuevos. Antes que nada, es necesario intentar una aproximación al problema de la cultura de masas que es muy amplio, muy discutido y sobre el cual no existen todavía (y probablemente jamás lleguen a existir) conclusiones definitivas.

Lo primero que podemos decir es que la cultura de masas surge a raíz de que se establecen los medios de comunicación masiva. Esto nos remonta a la invención misma de la imprenta y el surgimiento concomitante de la prensa escrita y la industria editorial, de gran impacto en su momento. Continúa con el surgimiento de la grabación de sonido, la radio, el cine y la televisión a partir de las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX, es decir, ya en el contexto de relaciones capitalistas que articulan industrias en torno a estas invenciones. El resultado de todo ello ha sido una difusión sin precedentes de lo que hoy llamamos «bienes culturales», productos de naturaleza muy heterogé-

nea, cuya valoración en el campo de lo estético ha generado polémica.

Según Umberto Eco, existen dos maneras de acercarse a la cultura de masas; una es la que, desde una perspectiva hostil, la considera «anticultura» y opina que se trata de «...el signo de una caída irrecuperable, ante la cual el hombre de cultura [...] no puede más que expresarse en términos de Apocalipsis»³⁶; y la otra, optimista y favorable, que afirma que democratiza la circulación y consumo de los bienes culturales y hace posible que estemos «...viviendo una época de ampliación del campo cultural, en que se realiza finalmente a un nivel extenso, con el concurso de los mejores, la circulación de un arte y una cultura “popular”»³⁷. Estas posiciones encontradas resaltan esa dualidad que los bienes culturales adquieren al difundirse y/o surgir mediante los medios de masas: son a la vez arte y producto, quedando para la discusión cuál de los dos factores predominaría en cada caso puntual. Esa fricción entre las exigencias estéticas y las exigencias del mercado marcará el proceso de creación y consumo de tales bienes en el contexto de la cultura de masas.

Sin embargo, hay un aspecto en que la cultura de masas se asemeja a las que la precedieron: la presencia del mito y su uso como motor de significados. Al respecto, y analizando específicamente el caso del cómic, Umberto Eco nos dice:

La civilización de masas nos ofrece un evidente ejemplo de mitificación en la producción de los *mass media*

³⁶ Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados* (Barcelona: Editorial Lumen S. A., 1968), 30.
³⁷ Eco, *Apocalípticos e integrados*, 30.

y muy especialmente en la industria del *comic strip*, los tebeos [...] con ello asistimos a la coparticipación popular en el repertorio mitológico claramente instituido desde lo alto, creado por una industria periodística, y por otra parte especialmente sensible a los humores del propio público, de cuyos gustos y demandas depende.³⁸

Aparece aquí nuevamente, en un contexto capitalista mediado por la oferta y la demanda, la vieja participación colectiva en la construcción del mito, más presente que nunca en los tiempos actuales donde el Internet (suma realización de los *mass media*) permite al público un mecanismo de influencia inmediato y poderoso: la interactividad.

Eco analiza cómo los cómics están realizados con procedimientos que se encuentran a medio camino entre la narrativa oral de las sociedades antiguas donde «el público no pretendía que se le contara nada nuevo, sino la grata narración de un mito, recorriendo su desarrollo ya conocido»³⁹ y la narrativa de la novela romántica donde «el interés principal del lector se basa en lo imprevisible de aquello que va a suceder y, en consecuencia, en la inventiva de la trama, que ocupa un papel de primera magnitud»⁴⁰. Así, los personajes de cómic ostentan esa fijeza e inmovilidad, esa grandeza propia del arquetipo mítico, que hace posible que encarnen determinadas aspiraciones colectivas, y a la vez se desenvuelven en un universo de situaciones repentinas, aunque previsibles, nuevas pero análogas a otras ya sucedidas. De este modo concilian en

un solo cuerpo ambas formas de narrar: la mítica y la novelesca. Se trata, según Eco, del «placer de la no-historia... Un placer en el que la distracción consiste en el rechazo del desarrollo de los acontecimientos, en un sustraernos a la tensión pasado-presente-futuro para retirarnos a un instante, amado precisamente por su repetición»⁴¹.

Para Eco, esta forma de narrar, esquemática e iterativa,⁴² es propia de la narrativa popular y, a parte de los cómics, común a otros productos de la cultura de masas, como las series de televisión, las novelas detectivescas, las películas de acción. En esta línea se inscriben los *happy endings* y el hecho de que el héroe siempre resulte victorioso en sus confrontaciones con los malvados. En su decir:

El gusto por el esquema iterativo se presenta, pues, como un gusto por la redundancia. El hambre de narrativa de entretenimiento, basada en estos mecanismos, es un hambre de redundancia. Bajo este aspecto, la mayor parte de la narrativa de masas es una narrativa de la redundancia.⁴³

Fácil es reconocer aquí la estructura del mito actualizada y amoldada a las necesidades de hoy.

Trasladando nuestras reflexiones a América Latina, nos encontramos con el melodrama⁴⁴ sustentado en el mito⁴⁵ y expresado en dos productos de la cul-

38 Eco, *Apocalípticos e integrados*, 268.

39 Eco, *Apocalípticos e integrados*, 268.

40 Eco, *Apocalípticos e integrados*, 268.

41 Eco, *Apocalípticos e integrados*, 289–290.

42 Iterativo, va: adj. Que se repite. Que indica repetición. Diccionario de la lengua española, Real Academia Española (RAE).

43 Eco, *Apocalípticos e integrados*, 290–291.

44 Melodrama, m. Obra teatral, literaria, cinematográfica o radiofónica en la que se acentúan los aspectos patéticos y sentimentales. Diccionario de la lengua española, Real Academia Española (RAE).

45 Los más usuales son: el mito de Cenicienta, el mito del Conde de Montecristo, el mito de Absalón.

tura de masas que nos resultan muy familiares: la telenovela y la radionovela.

José Ignacio Cabrujas advierte las bases míticas de la telenovela, y de manera similar a lo que Eco manifiesta sobre los héroes de cómics y las narraciones iterativas, sostiene:

El mito apela a la verdad, no se refiere a sentimientos que no conocemos, estos son siempre los mismos, pero magnificados. Por eso la gente va al teatro, al cine y ve las telenovelas, porque quiere ver la vida magnificada, la vida más grande de lo que es, más intensa, más complicada, más fuerte, más terrible y cómica.⁴⁶

En otras palabras, el público quiere sentir y vivir la resignificación de la cotidianidad que la estructura mítica puede ofrecer. En términos de apropiación y actualización, este autor nos deja claro que las posibilidades están abiertas para los nuevos recursos y formatos implícitos en la cultura de masas, ya que los mitos, «aunque hayan sido temas de obras literarias, estas no los agotan, y las posibilidades originarias permanecen frescas a disposición de cualquiera con suficiente talento e imaginación para descubrirlas y realizarlas en imágenes y sonidos»⁴⁷. Pone como ejemplo de su afirmación al musical *West Side Story*, reelaboración de *Romeo y Julieta*, en el contexto de Nueva York.

La adaptación,⁴⁸ la reelaboración⁴⁹ y el cambio de formato⁵⁰ serían los re-

ursos de los que la cultura de masas se sirve para la apropiación de mitos, su resignificación y su puesta en juego en nuevos contextos, todo ello generalmente dentro del marco del *show business*. En lo que atañe a la telenovela, Cabrujas lo expresa así:

¿Qué es la telenovela?, es un show, ¡es el espectáculo del sentimiento! Por eso debe apoyarse en los mitos, observando los mitos que están sucediendo y fabricándose en la sociedad. Los personajes que encarnan esos mitos son el paradigma de lo que la gente corriente es apenas una caricatura.⁵¹

Lo más interesante de esta afirmación es que pone de relieve no solo el potencial de apropiación, sino también de generación de estructuras míticas que poseen los *mass media*, el poder que tienen de producir y a la vez dar testimonio de lo que en este campo sucede dentro de una sociedad. También podríamos añadir el potencial de trasvasar estas estructuras míticas de una sociedad a otra.⁵²

Ya en el ámbito de nuestro país y haciendo referencia a la etapa histórica de nuestra investigación (1945-1960), tenemos en la irrupción de la radio un buen ejemplo de lo arriba expresado. Ángel Emilio Hidalgo nos dice que «la radio va a llegar paulatinamente a los más inusitados e inimaginados rincones y de esa manera va a invadir todo ese entorno sociocultural propio de las culturas tradicionales»⁵³, establecien-

46 José Ignacio Cabrujas, *Y Latinoamérica inventó la telenovela* (Caracas: Escuela de escritores, 2015), 29.

47 Cabrujas, *Y Latinoamérica...*, 30.

48 Misma historia repetida con unos pocos cambios, generalmente de locación. Ej.: El derecho de nacer.

49 Las bases de la historia son las mismas, pero hay cambios en los personajes (nombres, adición o supresión de personajes), la locación e inclusive la trama. Ej.: el ya citado *West Side Story*.

50 Ej.: una novela que se transforma en película, una obra de teatro que se transforma en serie de televisión, etc.

51 Cabrujas, *Y Latinoamérica inventó la telenovela*, 31.

52 Citaremos como ejemplo el mito del *Héroe norteamericano* presente en muchas producciones audiovisuales de ese país, de gran influencia a nivel mundial.

53 Entrevista a Ángel Emilio Hidalgo, noviembre de 2020.

do una tensión entre viejos y nuevos referentes y creando cambios de gran importancia a nivel simbólico, al ser vehículo de difusión de los contenidos culturales que se creaban en países más desarrollados, anglosajones y latinos: música, modas y radiodramas.

Nos sentimos en capacidad de afirmar que todo lo que Cabrujas observa acerca de la telenovela es aplicable también a su antecesora, la radionovela; ella también es constructora de arquetipos de interpretación del mundo y en un primer momento su función en la época estudiada fue abolir el mundo simbólico rural en favor de otro, de naturaleza urbana, que representaba la modernización del país. Lo hizo mediante el melodrama, que privilegia la aventura individual de los personajes, su vida íntima, frente a la narración fantástica presente en los mitos locales, y asimilable a un concepto comunitario del mundo. Consideramos de interés proponer un «segundo momento» para el radiodrama, convirtiéndolo en vehículo para la restauración, resignificación y recirculación de la mitología rural ecuatoriana en el actual contexto de la cultura de masas.

El radiodrama como género radial

Por radiodrama entendemos «una ficción en radio» que cuenta con «la presencia de una estructura narrativa (introducción-nudo-desenlace), un conflicto, personajes, acciones, escenas. Y todo ello expresado con sonidos»⁵⁴.

⁵⁴ Francisco Godines Galay, «Revisando el radio drama en la actualidad», *Comunicación y medios*, n.º 31 (2015): 134-135.

Lo primero que debemos puntualizar es que el radiodrama es un «género de géneros», es decir, un paraguas bajo el que se abrigan varios tipos de creación dramática. Mario Kaplún distingue tres: unitario, seriado y radionovela. El radiodrama *unitario* se caracteriza por presentar una acción única que empieza y concluye en la misma emisión; es semejante a una obra teatral. Sus personajes y trama no tienen continuidad, es una pieza independiente.

El *seriado radial* es un radiodrama que se expresa en capítulos. Cada capítulo tiene una trama independiente que empieza y concluye en él, por lo tanto, su comprensión no está supeditada a haber escuchado la entrega anterior. A pesar de no tener continuidad dramática, el seriado radial sí la tiene de personajes, ya que cuenta con un núcleo fijo de ellos que es lo que le da unidad. Otra forma en que este género consigue esa unidad es mediante la presencia de una temática constante que atañe a todos los capítulos. Por ejemplo, un seriado radial de terror.

La *radionovela* es un radiodrama entregado por capítulos, con continuidad dramática y de personajes. Eso hace necesario que, para comprenderla haya que escuchar todas o casi todas sus entregas, pues son interdependientes. Generalmente están dedicadas a historias de tipo romántico. Estos distintos tipos de radiodrama comparten los mismos elementos constitutivos: trama o argumento, narrador, personajes, diseño sonoro y música.

La trama o argumento se expresa como narración y como dramatizado. Lo primero está a cargo del narrador, por lo general omnisciente, pues sabe

todo sobre los hechos y personajes, el cómo, cuándo y dónde, aspectos físicos, motivaciones, pensamientos, etc. Lo segundo corre por cuenta de los personajes que, con su interpretación actoral, tono de voz, pausas, inflexiones, comunican no solo el texto, sino también las emociones de su papel.

El diseño sonoro y la música, más que complementos son herramientas de primer orden para la construcción dramática ya que «los sonidos nos ayudarán a que el oyente “vea” con su imaginación lo que deseamos describir; la música, a que sienta las emociones que tratamos de comunicarle»⁵⁵. Deben ser elaborados con el fin de «contar» la historia; deben ser funcional a ella. Teniendo en cuenta esta clasificación, características y elementos, sabremos qué decisiones de producción tomar en cada instante para realizar un radiodrama.

El seriado radial como soporte narrativo para el mito

Como ya lo habíamos observado al estimar el papel de la radio y de los radiodramas en el periodo de nuestro estudio (1945-1960), ambos fueron el medio por el que llegaron a nuestro país nuevos referentes culturales que impulsaron cambios. Estos cambios, que se asumieron como modernización y progreso, estuvieron ligados a la idea del abandono de lo rural y la asimilación a lo urbano.

En este contexto, las radionovelas —el género radiodramático más influ-

yente— estuvieron encargadas de difundir un nuevo tipo de narrativa, que desplazó poco a poco a las de tradición oral; en su primer momento, fueron el recurso para la introducción de nuevos mitos en nuestra sociedad en desmedro de los mitos locales.

Proponemos en esta investigación el ejercicio de un «segundo momento» para el radiodrama, convirtiéndolo en vehículo para la restauración, resignificación y recirculación de la mitología rural ecuatoriana en el actual contexto de la cultura de masas. Nuestro esfuerzo no se inscribe dentro del «rescate de la memoria» planteado por lo que Fernando Tinajero llama «ideología de la cultura nacional», en lugar de ello planteamos al género radial dramático como dispositivo eficiente para lograr la transmisión de estos mitos de «oralidad a oralidad» gracias al sustento de la tecnología, visto que tanto las narraciones tradicionales como el medio radial trabajan con la misma materia prima: la palabra. Escogemos para esta labor el seriado radial, pues este género permite el abordaje de distintas historias en sendos capítulos bajo un paraguas común, no obstante, utilizaremos algunos de los recursos del melodrama presentes en la radionovela.

Varias son las razones que nos hacen estimar ese género radial dramático como conveniente para este propósito: el bajo costo de producción en comparación con el audiovisual; la facilidad de distribución por varias vías, tanto las transmisiones de radio tradicionales cuanto los recursos del Internet; la posibilidad de un desarrollo más intenso del diseño sonoro, la banda sonora y el Foley para contar una historia en au-

⁵⁵ Mario Kaplún, *Producción de programas de radio* (Quito: Ediciones CIESPAL, 1999), 197.

sencia de imagen, construyendo lo que Orson Welles llamó «una película para ciegos»; la posibilidad de involucrar a la comunidad en las producciones, pues admiten más fácilmente la presencia de actores naturales, entre otras.

Tenemos evidencia de antecedentes, dentro y fuera del Ecuador, de este tipo de trabajo; equipos de creadores que han realizado radiodramas encaminados a perpetuar leyendas, mitos, costumbres ancestrales e inclusive biografías de personajes históricos.

Estampas montubias

Estampas montubias fue el nombre de un espacio radial que se transmitió en Radio Atalaya, en la ciudad de Guayaquil, durante la década del 50 y parte de los años 60. Este espacio era dirigido y producido por el historiador, periodista, escritor y folclorista Rodrigo Chávez González (Guayaquil, 26 de enero de 1908–24 de mayo de 1981) también conocido con el seudónimo de Rodrigo de Triana. Se trataba de la dramatización de costumbres y leyendas montubias que Chávez González investigaba y posteriormente difundía a través de la radio. Contó con la participación de actores como Arturo Cajamarca, Lucho Gálvez, Meche Mendoza, Germán Cobos y Jimmy Burby.⁵⁶

Chávez González fue un destacado intelectual porteño que inició su carrera en el periodismo escribiendo en los diarios *El Guante* y *El Telégrafo*, en este último mantuvo la columna titulada «A través de mi lupa» por varios años. Su familia era de tendencia libe-

ral, por lo tanto, después de la caída de Eloy Alfaro (1912) sufrieron de persecución y tuvieron que abandonar Guayaquil, dirigiéndose primero a Daule y posteriormente a Catarama, provincia de Los Ríos, donde pasa gran parte de su infancia, retornando finalmente a su ciudad natal. Esta larga estadía en dos sitios rurales de la Costa, lo puso en contacto con la cultura montubia de la que luego se transformaría en investigador, defensor y promotor. Su óptica era liberal y nacionalista por lo que tuvo diferencias significativas con otros intelectuales guayaquileños, de ideología marxista, especialmente los escritores del Grupo de los cinco o Grupo de Guayaquil⁵⁷ a los que reclamaba la mixtificación de la identidad cultural montubia en pro de la ideología. Asimismo, tuvo controversias con sectores de la derecha porteña que reusaban identificarse con esas raíces culturales. Otro de sus conflictos fue con intelectuales de la ciudad de Quito por considerar que su visión del país invisibilizaba las particularidades regionales. En su columna de diario *El Telégrafo* escribió: «El país andino nos veía indios, sin litoral, sin etnicidades regionales, sin procesos simbólicos ni referentes socioculturales». Se aprecian aquí las dificultades propias de lo que Fernando Tinajero llama la «ideología de la cultura nacional», que entiende al mestizaje como un hecho monolítico y unificador, visión inexacta desafiada por voces como Chávez González que enarbolaba la bandera de la identidad regional.

⁵⁶ Entrevista a André Valverde.

⁵⁷ Joaquín Gallegos Lara, José de la Cuadra, Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert y Alfredo Pareja Diezcanseco.

Chávez González consiguió oficializar la Fiesta Nacional del Montubio en 1926 y continuó por muchos años realizando sus labores de historiador e investigador del folclor del Litoral, en este contexto, como ya referimos, realizó la producción de estos radiodramas dedicados al tema. Nada de eso se ha conservado, pues los radiodramas de esa época no se grababan, sino que eran emitidos en vivo, lo que nos priva de su conocimiento y análisis.

Cabeza de Vaca: las vidas de Alvar Núñez

Esta producción española narra la vida del conquistador Alvar Núñez Cabeza de Vaca y fue realizada en 1992 por el equipo de Radio Nacional de España; estuvo producida y dirigida por Federico Volpini, quien además escribió los guiones.

Miguel Ángel Ortiz Sobrino nos cuenta los pormenores de este radiodrama⁵⁸ que constó de cuatro episodios de una hora basados en el libro *Naufragios* y en comentarios escritos por el propio personaje histórico. Además, pone a disposición tres fragmentos de este, que podemos analizar. Son los siguientes:

- La muerte de la madre de Alvar Núñez
- La tía de Alvar decide que él y su hermano vivan con otros parientes
- El viaje de Alvar a la casa de esos parientes

⁵⁸ Ortiz Sobrino, M. A y F. Volpini Sisó, «Realización, lenguaje y elecciones narrativas de radioteatro: tres aproximaciones a la creación de espacios sonoros en el tiempo», en *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* (2017), 17.

La muerte de la madre de Alvar Núñez

Descripción pormenorizada del hecho. Se nos presenta a Alvar de niño siendo llevado por el mayordomo ante el lecho de su madre agonizante. En el cuarto se encuentran ya su hermano, dos curas que rezan, el ama de llaves y dos criadas que atienden a la moribunda; más criados entran y salen de la habitación agitadamente. En una pared se encuentra un retrato de don Pedro de Vera, antepasado de Alvar, que a ratos parece cobrar vida y mirarlo. Cuando la madre exhala el último aliento los niños son sacados del cuarto.

Narrador: lleva el peso de la escena; su lenguaje es profundamente descriptivo; se trata de un narrador omnisciente que nos da a conocer no solo el aspecto de la habitación y de las personas que allí se encuentran, sino también el mundo interior del personaje nos comunica el temor y el dolor que siente el niño a enfrentarse a esa terrible situación. Es muy interesante y vivida la descripción que hace del retrato de don Pedro de Vera y el efecto que produce en Alvar. El lenguaje es muy apropiado para generar imágenes en la mente del oyente y está muy bien locutado.

Personajes: el narrador nos describe quiénes son, pero no existen diálogos, los sacerdotes, que son los únicos que hablan, simplemente rezan; los demás revelan su presencia a través de suspiros y sollozos, de manera que pueden considerarse más bien parte del diseño sonoro.

Diseño sonoro: austero pero eficiente. Consiste en pasos que se dirigen en distintas direcciones, sollozos, suspiros y un sonido de puerta que se cierra hacia el final.

Banda sonora: hace su entrada en el momento en que el narrador describe el retrato de don Pedro de Vera y se mantiene hasta el final. Es música de estilo renacentista que ayuda a generar imágenes de época en la mente del oyente (casa, mobiliario, vestuario, etc.). Está ejecutada con cuerdas y vientos madera, hay una viola solista.

La tía de Alvar decide que él y su hermano vivan con otros parientes

Doña Juana, tía de Alvar, comunica a su criado Martín que ha decidido enviar a los huérfanos con sus parientes, los duques de Medina Sidonia. Alega que es lo mejor para la educación y bienestar de ellos y le informa que él los acompañará. Solo hay diálogo en el audio, sin narrador, diseño sonoro o música. La interpretación de los actores y el manejo de su voz es lo principal. Los sentimientos de tristeza ante la separación dan a entender más de lo que dicen las líneas, ponen al descubierto un subtexto: la dama y su criado son amantes.

Viaje de Alvar a casa de esos parientes

Se inicia el viaje. Alvar junto a su hermano Juan y su criado Martín abandonan el pueblo en un carruaje. Es de noche. Mientras avanzan se les cruza en el camino una caravana de carretones, animales de granja y personas a pie, lo que los obliga a detenerse para darles paso. Uno de los viajeros se acerca al carruaje a pedir algo de comida, pues son pobres y están pasando hambre, además llevan a una mujer enferma. El cochero le traslada la petición a Martín quien les da un odre de vino, una pieza

de pan y unos chorizos. Termina de pasar la caravana y retoman el viaje.

Narrador: lenguaje descriptivo. Nos presenta la noche despejada, estrellada y con luna llena, y los viajeros que se cruzan con el coche de los protagonistas. Describe físicamente al hombre que se acerca a pedir comida.

Personajes: a partir de allí entra el diálogo de los personajes: el cochero, el viajero y Martín. Alvar y su hermano también tienen pequeñas participaciones. La conversación no es nada especial, pero sí los diversos planos sonoros que se manejan, realizados con reverberación, ecualización y compresión. Se da la impresión de que hay voces fuera del coche y otras dentro. El punto de escucha cambia; en un primer momento es el viajero, su voz suena en primer plano y la del cochero un poco más lejana, la voz de Martín se escucha en tercer plano y con corte de agudos dando la sensación de encapsulamiento, pues él va dentro del coche. Luego, el punto de escucha cambia al interior del coche, específicamente a Alvar, que se ha despertado y pregunta lo que pasa, a lo que su hermano responde en voz baja que no es nada y que vuelva a dormir: ellos dos están en primer plano, Martín y el cochero en segundo, y el viajero en tercer plano. Al siguiente momento todo cambia y el punto de escucha vuelve al viajero que se despide de ellos agradecido mientras el coche se aleja. Las voces del cochero y de Martín vuelven a estar en segundo y tercer plano respectivamente y con el mismo tratamiento de antes.

Diseño sonoro: un diseño sonoro muy complejo compuesto por los siguientes sonidos: canto de grillo; ca-

rruaje tirado por caballos rodando; vacas; patos, gallinas; ganado caminando; carruaje tirado por caballos deteniéndose; pasos rápidos; puerta de carruaje abriendo y cerrando. El canto de los grillos está al centro en primer plano y el carruaje tirado por caballos se acerca desde la derecha pasando de segundo a primer plano hasta ubicarse en el centro, entonces se escucha el carruaje detenerse. Un poco antes se ha escuchado la vaca a la izquierda en tercer plano, los patos un poco menos a la izquierda en segundo plano y las gallinas casi al centro en el mismo plano. A partir de aquí se escucha el sonido de ganado caminando hasta el final, en tercer plano y en estéreo. La puerta de carruaje abriendo y cerrando está ubicada al centro y cambia de plano sonoro según sea el punto de escucha. No hay banda sonora.

Estas dos producciones son ejemplos claros de la utilización del seriado radial para la puesta en circulación de mitos y leyendas en la cultura de masas; de la primera solo tenemos referencias, ya que se realizó en vivo, pero nos queda clara la intención de su productor y sobre todo que estuvo precedida de un estudio minucioso y serio de la cultura montubia a la que hacía referencia. La segunda sí nos da audios que analizar, en los que podemos observar las herramientas de producción y su manejo para contar una historia. Todos los elementos de la producción trabajan de manera sinérgica para crear una atmósfera o un universo narrativo. Con estos antecedentes en mente hemos emprendido la producción de nuestro seriado radial.

Conclusiones

Como hemos visto, el periodo de nuestro estudio (1945-1960) estuvo marcado por gran agitación política, altibajos económicos y cambios culturales; principalmente el surgimiento de un sector oficial de la cultura (Casa de la Cultura Ecuatoriana) que generó de inmediato la presencia de una periferia cultural donde fueron ubicados los medios y productos (radio y radiodramas) de la naciente cultura urbana y de masas en Ecuador. Indicamos también cómo los mitos y leyendas son neurálgicos para la creación de la identidad colectiva de los pueblos y cómo, lejos de ser fenómenos estáticos, cambian junto con la evolución de las sociedades. Estos cambios se dan mediante estrategias de apropiación ejecutadas por esas mismas sociedades que requieren adaptarlos a sus nuevas necesidades de sentido. Es también frecuente la sustitución de aquellos que ya se agotaron por mitos nuevos y en no pocas ocasiones, el retorno de antiguos mitos.

En el ámbito de la cultura de masas esos procesos pasan por productos culturales como por ejemplo los radiodramas. Describimos también las características más importantes del género radiodramático y todo producto destinado a difundirse en radio y señalamos algunas técnicas de escritura de guiones (Syd Field) y dirección de actores (John Cassavetes) que, a pesar de provenir del cine, pueden ser adaptadas a las necesidades de la radio. Enunciamos también nuestra propuesta de utilizar el radio drama y sus recursos para traer a cuenta nue-

vamente dos mitos de nuestro litoral (*La dama de la canoa* y *El velorio*) y expusimos, de manera pormenorizada, dos antecedentes que demuestran que esa propuesta es viable. Describimos además el proceso de producción en todas sus etapas.

La radio es el medio masivo tradicional que con más éxito se ha vinculado a los nuevos medios —al Internet—, haciendo de las plataformas en línea un elemento más de su escena, uno más de sus recursos de transmisión, como de suyo lo han sido las ondas hertzianas. Esto lo ha hecho de una manera más completa y temprana que otros medios tradicionales, yendo más allá del *streaming* y llegando inclusive a realizar un *crossover* total al mundo virtual. La penetración de la radio ha aumentado con esta asociación a Internet y, por lo tanto, es un medio ventajoso para que cualquier producto radial, transformado en podcasts, alcance gran difusión. El radiodrama, entonces, se ha transformado en un producto con un gran potencial de oyentes, prometedor para difundir cualquier mensaje, también los que pretendemos en esta tesis. Otra ventaja la encontramos en los tiempos y costos de producción mucho menores en comparación al audiovisual.

No podemos aquilatar apropiadamente en este instante la importancia y el impacto a nivel social y cultural de la restauración, la resignificación y la puesta en escena de los dos mitos costños que son objeto de este trabajo. Tampoco es un esfuerzo que no haya sido ya abordado por otras personas antes y ahora. Pensamos que nuestro trabajo simplemente se inscribe dentro

de ese conjunto de estrategias a las que antes aludíamos, con la que una sociedad se encarga de procesar mitos propios y ajenos en el afán de construirse a sí misma. Desde esa perspectiva, esperamos que sea útil.

Deseamos destacar, además, el beneficio que la producción de radiodramas puede tener en el mundo del audio, al potencializar campos como la banda y el diseño sonoros, que comúnmente se asocian al cine donde, de alguna manera, están supeditados a la imagen. En un radiodrama, es la imagen la que surge de los elementos antes mencionados, dándoles una autonomía e importancia superiores que pueden incidir positivamente en su mayor desarrollo.

No queremos dejar pasar la oportunidad para sugerir que se realicen más trabajos de investigación en cuanto a la radio en nuestro país; su historia, pioneros, productos y técnicas en gran medida están por descubrirse.

Finalmente, deseo reflexionar acerca de lo que significó para mí hacer este trabajo en compañía de personas de la tercera edad y durante la pandemia de COVID-19. Este momento tan difícil nos ha enseñado que como individuos somos frágiles y perecederos, pero como comunidad somos permanentes, siempre y cuando no se interrumpan los procesos que construyen y constituyen nuestra cultura. El deseo de dejar un legado que pude observar en cada uno de ellos me afirma en esta convicción y me reconforta saber que este trabajo ha sido la vía que les ha permitido hacerlo. Más allá de lo que pueda pasar, su mensaje está grabado y permanecerá.

Bibliografía

- Avilés Pino, Efrén. *Enciclopedia del Ecuador*, <http://www.encyclopediadelecuador.com/personajes-historicos/rodrigo-chavez-gonzalez/>
- Cabrujas, José Ignacio. *Y Latinoamérica inventó la telenovela*. Caracas: Escuela de escritores, 2015.
- Carvajal, Fernando. *Ecuador, La evolución de su economía 1950-2008, Estado del país, informe cero, Ecuador 1950-2010*. Quito: Flacso y otras, 2011.
- Combariza Castañeda, Angélica, et al. *Análisis de la dirección de actores naturales en Instantáneo cortometraje de ficción*. Bogotá: Universidad Agustiniana, Facultad de Arte, 2018.
- Cuberos Gómez, Alejandra. *La realidad humana a través de la improvisación en John Casavetes*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2017.
- «Grandes plumas: Rodrigo Chávez Gonzáles». Hemeroteca *El Telégrafo*, <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/hemeroteca/1/grandes-plumas-rodrigo-chavez-gonzalez-folklorista-ecuador>
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Editorial Lumen S. A., 1968.
- Fernández Bravo, Álvaro. *Mitos y leyendas de Sudamérica*. Buenos Aires: La Marca editora, 2015.
- Field, Syd. *Screenplay: the foundations of screenwriting*. Nueva York: Bantam Dell, 2005.
- Gaona Sánchez, Edward. *Radio drama, un género subvalorado y olvidado, hacia un cartografía del radio drama en Guayaquil*. Guayaquil: Universidad Católica de Guayaquil, 2016.
- Godines Galay, Francisco. «Revisando el radio drama en la actualidad». *Comunicación y medio*, Instituto de la comunicación y la imagen, ICEI, Universidad de Chile, n.º 31 (2015).
- Kaplún, Mario. *Producción de programas de radio*. Quito: Ediciones CIESPAL, 1999.
- Ordóñez Iturralde, Wilman. «Rodrigo Chávez Gonzáles (Rodrigo de Triana. Guayaquil, 1908-1981): La construcción de un pensamiento regional». *Revista Palabra en pie*, <http://www.palabraenpie.org/wilman-ordonez-iturralde-y-lo-montuvio-/312-rodrigo-chavez-gonzalez-rodrigo-de-triana-guayaquil-1908-1981-la-construccion-de-un-pensamiento-regional.html>
- Ortiz Sobrino, Miguel Ángel y Federico Volpini Sisó. «Realización, lenguaje y elecciones narrativas de radioteatro: tres aproximaciones a la creación de espacios sonoros en el tiempo». *Revista de Comunicación Audiovisual y Publicitaria*, 17 (2017).
- Pérez Pimentel, Rodolfo. *Diccionario Biográfico del Ecuador*. Guayaquil: Imprenta de la Universidad de Guayaquil, 1994.
- Pro Meneses, Alejandro. *Discografía del pasillo ecuatoriano*. Quito: Abya Yala, 1997.
- Rodríguez Alvares, María José. *La representación de la ciudad a través del radio drama como dispositivo de administración de poblaciones en Quito (1940-1949)*. Quito: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 2014.
- Spence, Lewis. *Introducción a la Mitología*. Madrid: Adimat, 2012.
- Tinajero, Fernando. *Políticas culturales del Estado (1944-2010), Estado del país, informe cero Ecuador 1950-2010*. Quito: Flacso y otras, 2011.

Entrevistas

- André Valverde, noviembre de 2020
 Ángel Emilio Hidalgo, noviembre de 2020
 Sonia Manzano, noviembre de 2020.