



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Artes Sonoras

Proyecto integrador inter/transdisciplinario

Mitos y leyendas del Litoral: producción de un seriado radial

Previo la obtención del Título de:

Licenciada en Producción Musical y Sonora

Autor/a:

Rina Matilde Monserratt Vela Garcés

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2020

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación de la tesis

Yo, Rina Matilde Monserratt Vela Garcés, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Producción musical y Sonora. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

Firma del estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del tribunal de defensa

PhD. Luis Pérez Valero

Tutor del Proyecto Interdisciplinario

Mgs. Giovanni Bermúdez Cárdenas

Miembro del tribunal de defensa

Nombre de miembro del tribunal

Miembro del tribunal de defensa

Agradecimientos:

Mis más sincero agradecimiento a...

Catalina Vela, Sonia Manzano, Ángel
Emilio Hidalgo, Luis Pérez Valero,
Wilman Ordoñez Iturralde, Marcela
Vintimilla Carrión, Ronny Ramos,
Francisco Avilés, Margarita Torres, Steven
García, Pilar Hidalgo, Víctor Vélez,
Angelita Echanique, América Sandoval,
César Augusto Viteri, María Ana Arteaga,
Yoya de Castro, Alba de Castro, Mery
Arellano, Beatriz Feraud, Amelia Romero,
André Valverde Champmoynat y Clara
Sandoya Sande, por su valioso y
trascendental apoyo a la realización de éste
trabajo.

Dedicatoria:

El presente proyecto lo dedico a...
Catalina Vela Garcés, Tomás Augusto
Vela, María Georgina Vela, Elina
Manzano, Sonia Manzano y Marcela
Vintimilla Carrión. Sin ellos, este trabajo
no hubiera sido posible.

RESUMEN

Las producciones dramáticas conocidas como radionovelas y telenovelas han sido una constante en la cultura de masas latinoamericana, teniendo gran influencia en la construcción de identidades y consolidación de cosmovisiones. El presente trabajo 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 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 American's mass culture, having a big influence in identity constructions and cosmovision consolidation. The present work explores radial serial's possibilities to be a way to achieve the restauration, resignification and recirculation of oral tradition narratives, expanding this radial genre scope beyond the showbussines field. For this it resorts to a bibliography, ethnographic and qualitative investigation that looking for understanding myths and legends collected within its original context and the possibility of its updating through radial production, acting as a catalyst for their meanings within mass culture. It is suggested to do more research that provides creative technical responses to support conservation and circulation of our myths in a contemporary culture context.

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

Índice

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación de la tesis	i
Miembros del tribunal de defensa	ii
Agradecimientos:	iii
Dedicatoria:	iv
Resumen	v
Abstract	vi
Introducción	1
Antecedentes	1
Pertinencia del proyecto	2
Objetivos	3
Descripción del proyecto.....	3
Metodología	4
Capítulo 1	7
Contexto histórico y socio-cultural de la radio en el Ecuador	7
1.1 El Ecuador entre los años 1945 y 1960	7
1.1.1 Marco histórico	7
1.1.2 Aspectos económicos	9
1.1.3 Cultura.....	12
1.1.4 Radio y radiodramas.....	14
Mito y sociedad	19
1.2 Mitos, Leyendas y creación de la identidad colectiva.....	19
1.2.1 Definiciones	19
1.2.2 Apropiaciones.....	21
1.3 Mito, cultura de masas y radio drama	24
1.3.1 La cultura de masas	24
1.3.2 Cultura de masas y mito	25
Capítulo 2	29
Elaboración de un radiodrama: conceptos, técnicas, estrategias	29
2.1 La radio como medio.....	29
2.2 El radiodrama como género radial	31

2.3 Técnicas para la concepción del argumento y los personajes de Syd Field aplicadas al radio drama.....	32
2.3.1 El guion	32
2.3.2 Los personajes	34
2.4 Técnicas de dirección actoral de John Cassavetes, aplicadas al radio drama.....	36
2.4.1 La improvisación.....	36
2.4.2 La inmersión.....	37
Capítulo 3.....	38
Propuesta y antecedentes.....	39
3.1. El seriado radial como soporte narrativo para el mito.....	39
3.2. Estampas montubias.....	40
3.3. Cabeza de Vaca: las vidas de Alvar Núñez.....	41
Capítulo 4.....	47
Preproducción y producción.....	47
4.1. Preproducción	47
4.1.1. Las historias.....	47
4.1.2. Los actores.....	47
4.1.3. Los libretos: adaptación de los conceptos de Syd Field a las necesidades del radio drama.	48
4.2. Producción.....	54
4.2.1. Dirección de actores: adaptación de los conceptos de John Cassavetes a las necesidades del radio drama.....	54
4.2.2. Grabación	55
4.2.3. Edición	56
4.2.3. Diseño sonoro.....	57
4.2.4. Composición y producción de la banda sonora.....	59
4.2.5. Mezcla.....	61
4.2.6. Masterización	65
Conclusiones	69
Bibliografía	73
Anexos.....	75

Lista de tablas

Tabla 1. Primeras radios	15
Tabla 2. Radiodramas en Guayaquil	17
Tabla 3. Elenco de radiodramas	18
Tabla 4. El Paradigma	33
Tabla 5. Esquema de personaje	35
Tabla 6. Paradigma de <i>La dama de la canoa</i>	50
Tabla 7. Paradigma de <i>El velorio</i>	53

Lista de ilustraciones

Ilustración 1. John Cassavetes.....	38
Ilustración 2. Syd Field	38
Ilustración 3. Rodrigo Chavez González.....	41
Ilustración 4. Montubios	46
Ilustración 5. Grabación	56
Ilustración 6. Restauración de voces	56
Ilustración 7. Foley.....	58
Ilustración 8. Sub-mezcla 1	62
Ilustración 9. Sub-mezcla 2.....	62
Ilustración 10. Mezcla: tratamiento de voces	63
Ilustración 11. Mezcla: reverberación en línea	63
Ilustración 12. Mezcla: compresión	64
Ilustración 13. Mezcla: duplicación de canal	65
Ilustración 14. Masterización 1	66
Ilustración 15. Masterización 2	66
Ilustración 16. Masterización 3	67
Ilustración 17. Exportación	67

Introducción

Antecedentes

El melodrama, como estilo narrativo, ha tenido una fuerte presencia en América Latina, y ha sido importante para el desarrollo, tanto de la televisión como de la radio, con productos como la telenovela y su antecesora: la radionovela.

Adalberto Alfonso Fernández, en su ensayo “Radionovelas y telenovelas”, incluido en el tercer tomo de sus obras completas, investigó el tema y nos dio algunas nociones de cómo, tras su surgimiento en Cuba, la radionovela y el radio-drama incursionan en Venezuela para seguir luego su lógico desarrollo y convertirse en telenovela. Este autor destaca las implicaciones socio-culturales del melodrama expresado a través de estos formatos de difusión masiva. También Adriana Rodríguez Pérsico, en su ensayo “Melodrama y melancolía: pasiones amorosas, pasiones políticas”, aborda el tema, desde una perspectiva de género, destacando la presencia de un discurso dominante en relación a la mujer y su rol social.

Ya desde una perspectiva histórica, Pedro Barea, en su libro “La estirpe de Sautier: época dorada de la radionovela en España (1924-1964)”, nos ofrece un testimonio del desarrollo de este género en su país y lo que implicó para el desarrollo de la radio como negocio. Lo propio hace Margarita Guerra Gándara con su libro “Testimonios del radio-teatro en Quito”, situando ya en nuestro país la esfera de estas investigaciones.

Todos estos autores coinciden en destacar el gran poder comunicativo del melodrama cristalizado en estos formatos, La telenovela y la radionovela son capaces de perpetuar y consolidar en la conciencia colectiva ideas, criterios y formas de actuar, en suma, una cosmovisión.

En el caso que interesa a esta investigación, que es la radionovela, descubrimos que hay ocasiones en que abandona su ámbito usual, que es el del entretenimiento, para asumir otras funciones, que podríamos llamar de interés social. Así, la producción “El zambo Angolita”, realizada por el Ministerio de Salud y previsión social de Bolivia, estaba orientada a instruir a la población en el cuidado de los niños menores de cinco años. La guía para el diseño de esta radionovela se encuentra a disposición del público en Internet, lo

que sugiere una voluntad de compartir esta experiencia con otros que deseen explorar este nuevo camino para las series radio-dramáticas.

Nos parece interesante y útil ahondar en esta nueva aplicación de la radionovela.

Pertinencia del proyecto

Es mucho lo que se ha hablado en los últimos años a cerca de la recopilación de la memoria colectiva y las tradiciones orales. Están en lo correcto quienes señalan que los esfuerzos para lograr esta conservación deben ser realizados con carácter urgente en vista del peligro de desaparición definitiva que amenaza a este patrimonio cultural. Urge aprovechar la presencia de fuentes directas, es decir, personas de la tercera edad, testigos de esas épocas, que aún sobreviven y conocen de primera mano mitos y leyendas pertenecientes a estas tradiciones.

Es importante que el campo de la producción sonora dé respuestas creativas y técnicas que permitan no solo la conservación sino también la difusión de este acervo cultural, con la elaboración de productos fonográficos que le den un soporte material y lo hagan apto para su comunicación a través de la radio y plataformas digitales. El seriado radial, (que junto con la radionovela y el radioteatro hace parte de los géneros radiofónicos dramáticos)¹ constituye una herramienta idónea para este propósito, pudiendo en su momento transformarse en podcast, de acuerdo a la definición del diccionario de Oxford.² La flexibilidad de este formato radial nos permitirá, bajo el tema central de mitos y leyendas del litoral, incluir dos narraciones de tradición oral. Esto no solo tendría un impacto positivo en las nuevas generaciones, que contarían con una valiosa herramienta para conocer nuestra herencia cultural, sino también permitiría comunicarla al mundo.

Es pertinente que se desarrolle más la investigación de los mitos y leyendas del Litoral ecuatoriano, pues los estudios actuales están lejos aún de agotar el tema. El presente proyecto desea ser un aporte en ese sentido.

¹ Radioteatro: Representación del texto de una obra de teatro, emitida por radio, en vivo o pre producida.

Radionovela: Historia contada por capítulos sucesivos, emitida por radio, en vivo o pre producida.

Radio serie o serial radiofónico: Colección de historias vertebradas por un tema común, emitida por radio en vivo o pre producida. Cada emisión desarrolla una historia de principio a fin.

² “Un archivo digital de audio que puede ser tomado del internet y reproducido en una computadora o un dispositivo que tengas contigo”. Oxford dictionary.

<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/us/definition/english/podcast?q=podcast>

Objetivos

Objetivo general

Producir un serial radiofónico con la temática de narrativas de tradición oral de los años 1945 – 1960, del litoral ecuatoriano.

Objetivos específicos

- 1) Recopilar mitos y leyendas correspondientes a la memoria colectiva del litoral ecuatoriano, específicamente de las provincias de Guayas y Los Ríos, de los años 1945 – 1960 a través de la producción de un seriado radial que cristalizará narrativas de tradición oral, con el propósito de perpetuarlas y difundirlas.
- 2) Elaborar el diseño sonoro de un serial radiofónico a partir del libreto que se realizará sobre los mitos y leyendas aludidos. Para ello se utilizarán recursos como Foley y síntesis.
- 3) Componer la música de presentación y despedida del seriado radial, y música incidental que incremente los momentos de tensión, mediante el uso de midi, síntesis y librerías de sonido.
- 4) Realizar la dirección actuarial de un radio drama para producción del seriado.
- 5) Elaborar los procesos de audio requeridos para crear el producto “Mitos y leyendas del litoral”, que tendrá dos capítulos dedicados a sendas narraciones orales.
 - Capítulo 1: “La dama de la canoa”, duración aproximada: 15 minutos.
 - Capítulo 2: “El velorio”, duración aproximada: 15 minutos.

Descripción del proyecto

La propuesta consiste en la realización de un serial radiofónico de dos historias, con libretos inspirados en mitos y leyendas del Litoral ecuatoriano recopilados y elaborados desde la exposición de los propios protagonistas de la tradición oral, y el producto final consistirá en dos radio dramas de aproximadamente quince minutos cada uno, para un total de media hora. Cada radio-drama será un capítulo único que desarrollará una leyenda.

El proyecto contendrá:

- 1) Un capítulo dedicado al contexto histórico y socio-cultural de litoral en la época estudiada

- 2) Un capítulo sobre los géneros radiofónicos dramáticos.
- 3) Un capítulo sobre la concepción del argumento dramático para series radiales y sus técnicas.
- 4) Un capítulo dedicado a la pre-producción del producto
- 5) Un capítulo dedicado a la producción del producto
- 6) Un capítulo dedicado a la post-producción del producto.
- 7) CD con el producto final (incluye carátula)

Metodología

La primera parte del proyecto consistirá en una investigación bibliográfica y documental sobre la época histórica a trabajar, incluirá también entrevistas a académicos involucrados en el campo de la historia y el folclor, como Ángel Emilio Hidalgo y otros. Esto nos otorgará el conocimiento del contexto en que se formó la tradición oral que nos interesa recopilar y de qué manera se difundió.

La segunda parte será de carácter etnográfico, con entrevistas a personas que vivieron esa época. Se trata de individuos de ambos sexos, comprendidos entre los 70 y 85 años, de estatus educativo medio a superior, de clase media, de origen campesino, que vivieron una niñez rural pero afincados en Guayaquil desde su primera juventud. Podemos localizar a estos individuos en los centros gerontológicos municipales de la ciudad. Esto nos permitirá obtener información de fuentes primarias acerca de la tradición oral que deseamos recopilar. Ellos conocen de primera mano estas leyendas.

La tercera parte será el desarrollo de los guiones a partir del material recopilado en las entrevistas y demás fuentes consultadas. Esto se realizará con las técnicas de desarrollo de guion de Syd Field y otros. El objetivo es recopilar leyendas poco conocidas, como “La dama de la canoa”, y “El velorio” Se trabajará con dos leyendas.

La cuarta parte consistirá en la dirección actoral. Se contará con la participación de actores naturales de diversas edades, con predominio de la tercera edad, convocados en los centros gerontológicos de la ciudad y entre el círculo de relaciones personales propias. Para su dirección se aplicará la técnica de la co-interpretación de John Cassavetes.

La quinta parte consistirá en la elaboración de la memoria del proyecto donde se comentarán en detalle los procesos de pre-producción, producción y post-producción, así

como los pormenores del género radial dramático y el formato de seriado radiofónico elegidos para este trabajo.

La sexta parte consistirá en la producción artística y técnica del proyecto, es decir, realizar las grabaciones de las leyendas ya transformadas en guion de radio-drama, donde habrá narradores y personajes; realizar el diseño sonoro que dará atmosfera y movimiento a la acción dramática, en base a Foley y síntesis; realizar la banda sonora necesaria, siendo la presentación y despedida del seriado, de carácter tonal y la música incidental, una combinación de lo electrónico y lo tonal; realizar la edición y mezcla del producto sonoro; exportarlo en su formato final y fijarlo en CD.

Capítulo 1

Contexto histórico y socio-cultural de la radio en el Ecuador

Como sucede con todo país, Ecuador ha atravesado diversas etapas históricas cuyas especificidades han configurado el carácter de la cultura nacional. La sucesión de etapas de bonanza y carencia, de auge y crisis han dado el ritmo, no siempre estable, de nuestro desarrollo. A continuación trataremos de hacer un perfil del período de nuestra investigación, para comprender mejor que papel jugaron la radio y los radiodramas en el mismo.

1.1 El Ecuador entre los años 1945 y 1960

1.1.1 Marco histórico

El Ecuador entra en la década de los cuarenta del siglo XX marcado por dos hechos históricos de relevancia: la guerra con el Perú de 1941, ocurrida durante la presidencia de Carlos Alberto Arroyo de Río, que desembocaría en la firma del protocolo de Río de Janeiro, que 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)³; acompañado todo ello de 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 ecuatoriana en 1944, se crea la FEUE⁴, la FESE⁵, y también se

³ 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.

⁴ Federación de estudiantes universitarios del Ecuador.

⁵ Federación de estudiantes secundarios del Ecuador.

conforma la Federación Ecuatoriana de Indios, adscrita al partido comunista bajo el liderazgo de Dolores Cacuango.⁶

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, y 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 naciente 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, aflorado. La administración de Velasco Ibarra pronto se vio asediada por los conflictos entre los ministros que integraban su gabinete, cada uno de los cuales pertenecía a las distintas tendencias políticas que lo habían apoyado (desde comunistas hasta ultra-derechistas) y que defendían agendas irreconciliables. La perspectiva de una Constituyente hacía que cada quien la considerara como la llave para alcanzar sus intereses, en detrimento de los otros actores políticos. Hay que añadir a esto 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 atmosfera 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

⁶ Entrevista a Ángel Emilio Hidalgo, noviembre de 2020.

- 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 Transito del Ecuador
- Establecimiento y ejecución de un plan vial
- Creación del Tribunal de garantías Constitucionales
- Creación del Tribunal Supremo Electoral

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.⁷ Velasco volvería una vez más al poder en 1952 (tercer Velasquismo, 1952-1956), pero en condiciones muy distintas, pues para entonces ya el Ecuador había entrado en el boom bananero.

1.1.2 Aspectos económicos

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 la década de los cincuenta 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, posibilitó 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”⁸

⁷ Rodolfo Pérez Pimentel, *Diccionario Biográfico del Ecuador*, tomo VI, Guayaquil, imprenta de la Universidad de Guayaquil, 1994. Pág. 422.

⁸ Fernando Carvajal, Ecuador, *La evolución de su economía 1950-2008, Estado del país, informe cero, Ecuador 1950-2010*, Quito, Flacso y otras, 2011, Pág. 95.

Esta bonanza fue administrada por el gobierno de Galo Plaza Lasso (1948-1952), sucesor de Velasco Ibarra y su rival político, 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).⁹

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 sólo 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, ubicada en la Sierra pero con fuertes lazos comerciales con la Costa que la convertían en el eje de los intercambios entre ambas regiones. 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.¹⁰

Y además, un detalle muy significativo que este autor nos resalta:

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

⁹Ibíd., 95.

¹⁰ Ibíd., 95.

estadounidenses, y la Exportadora Bananera Noboa, nacional, concentran más del 50% de las exportaciones, y no más de ocho empresas controlan el 90%.¹¹

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 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 principios de los sesentas, principalmente por la recuperación de las plantaciones de centro América 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.

¹¹ Fernando Carvajal, *Ecuador, la evolución de su economía 1950-2008, Estado del país, informe cero, Ecuador 1950-2010*, Quito, Flacso y otras, 2011, Pág. 95.

1.1.3 Cultura

Quizás una de las frases más reveladoras a cerca 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”.¹²

En sí, este reto no es otra cosa que el intento, las más de las veces fallido, de conciliar elementos heterogéneos en un todo orgánico y dotado de eficacia simbólica, que pueda servir de base a 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 que incorporarse a los imaginarios y a las formas de representación del mestizaje”.¹³ Esta manera de concebir el mestizaje¹⁴, provocó contradicciones que, según Tinajero, han dado origen a lo que él llama “ideología de la cultura nacional”.

La “ideología de la cultura nacional” 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 y que “...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.”¹⁵

Visto que la “cultura nacional” era un asunto de importancia ontológica, tenía que llegar la intervención del Estado bajo la forma de políticas culturales. Esto se hace especialmente cierto en la década de los cuarenta 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

¹² Fernando Tinajero, *Políticas culturales del Estado (1944-2010), Estado del país, informe cero Ecuador 1950-2010*, Quito, Flacso y otras, 2011. Pág. 37.

¹³ Entrevista a Ángel Emilio Hidalgo, noviembre de 2020.

¹⁴ Se concibe el mestizaje como un proceso integrador y homologador que arroja resultados unívocos determinados por la cultura dominante, de cuño europeo, y elimina las discrepancias que puedan provenir de las culturas subordinadas, indígena o afro, a las que sin embargo invoca como garantes de “autenticidad”.

¹⁵ Fernando Tinajero, *Políticas culturales del Estado (1944-2010), Estado del país, informe cero Ecuador 1950-2010*, Quito, Flacso y otras, 2011. Pág. 30-31.

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 proclama 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 traslada de la consolidación de la identidad nacional a la lucha por la justicia social, concebida desde una posición política de izquierdas, lucha 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.”¹⁶

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 todos los intentos de recopilación, clasificación e interpretación del patrimonio cultural, de especial manera el intangible, y una ampliación del concepto “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

¹⁶ Fernando Tinajero, *Políticas culturales del Estado (1944-2010), Estado del país, informe cero Ecuador 1950-2010*, Quito, Flacso y otras, 2011. Pág. 35.

como experiencias culturales y comunicativas.

1.1.4 Radio y radiodramas

1.1.4.1 Antecedentes

Para mediados de la década del cuarenta la radio era ya una vieja conocida en nuestro país. El pionero de esta actividad fue el riobambeño Carlos Cordovéz Borja, que funda radio El Prado en su ciudad natal el 13 de Junio de 1929.¹⁷

Cordovéz 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 radio difusión, y su primer paso es fundar un club de radio aficionados:

En 1924 Carlos Cordovéz 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.¹⁸

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, y 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 Radio El Prado, muchas otras afloraron en el país, entre ellas:

¹⁷ Alejandro Pro Meneses, *Discografía del pasillo ecuatoriano*, Quito, Abya-Yala, 1997. Pág. 94.

¹⁸ Alejandro Pro Meneses, *Discografía del pasillo ecuatoriano*, Quito, Abya-Yala, 1997. Pág. 93.

Tabla 1
Primeras radios

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 1.1: Emisoras de radio en Quito y Guayaquil hasta 1940.¹⁹

Algunas de ellas estuvieron al aire poco tiempo, otras perduraron por décadas y algunas, como Ondas del Pacífico y 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 cuarenta e inicios de los cincuenta, radio dramas.

1.1.4.2 Los 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

¹⁹ Fuente: elaboración propia a partir de Rodríguez Álvarez y Gaona Sánchez.

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 radio teatro 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 radio novela, a finales de los años cuarenta, que el género dramático radial alcanzó aceptación masiva.²⁰ Al principio se importaban libretos, que eran adaptados al entorno local, pero pronto surgieron producciones nacionales. Al respecto, la investigadora María José Rodríguez nos informa que este auge de la radionovela en nuestra capital ocurrió en las décadas de los cuarenta y cincuenta 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 *El derecho de nacer*, original de Félix Caignet y uno de los mayores éxitos radiales de esa época, transcurría en Cuba, país natal del autor, pero su acción fue adaptada al entorno de cada uno de los países en que se transmitió, sin que eso perjudicase su popularidad, más bien la incrementó, ya que así 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.”²¹

Los radiodramas fueron también pioneros en materia de Foley, pues el entorno sonoro que acompañaba a la historia era recreado en vivo, en la misma radio. Pronto se

²⁰ 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. Pág. 88.

²¹ 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. Pág. 87-88 .

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 radio-teatral al que acuden actores y actrices, narradores, libretistas, radiotécnicos y sonidistas. Otros nombres destacados como productores y guionistas de radionovelas ya originales fueron Antonio Lujan y Edmundo Rosero, vinculados a Radio Bolívar.²²

En Guayaquil, el auge de las radionovelas ocurrió en los cincuentas, 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.²³ 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 algunas de estos espacios, personas y producciones:

Tabla 2
Radiodramas en Guayaquil

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 1.2: Espacios radiales dedicados al radio drama en Guayaquil en las décadas del 50 y 60.²⁴

²² *Ibíd.*, 90-91.

²³ Edward Gaona Sánchez, *Radio drama, un género subvalorado y olvidado, hacia unan cartografía del radio drama en Guayaquil*, Guayaquil, Facultad de filosofía, letras y ciencias de la educación, Universidad Católica de Guayaquil, 2016. Pág. 60.

²⁴ Fuente: elaboración propia a partir de Gaona Sánchez.

Tabla 3
Elenco de radiodramas

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 ²⁵
Fanny Moncayo	
Elsy Vidal	
Aurelio Tovar	
Luis Patiño	
Carlos Cortéz	
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 1.3: Elenco, libretistas y directores de radio dramas en Guayaquil en los 50 y 60.²⁶

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

²⁵ Seudónimo usado por el escritor, folclorista y director de radiodramas Rodrigo Chávez González

²⁶ Fuente: Gaona Sánchez; Entrevistas a André Valverde y Sonia Manzano, noviembre de 2020

*inolvidable, La mentira, La mujer del odio, Tu 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*²⁷

Por estos títulos es fácil deducir que se trataba en su mayoría de melodramas²⁸ 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.”²⁹ 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 mitológicos de tradición oral que poblaban su pasado rural reciente, fue una forma de abrirse a nuevos mitos: los que producía la urbanidad.

Mito y sociedad

El papel que juega el mito en la sociedad ha sido discutido por muchos autores desde múltiples perspectivas. Realizaremos una aproximación al concepto de mito, su función y adaptación a los cambios de contexto y la manera en que se expresa dentro de la sociedad actual, es decir, dentro de la cultura de masas.

1.2 Mitos, Leyendas y creación de la identidad colectiva

1.2.1 Definiciones

En este punto de nuestra investigación es importante reflexionar acerca de la naturaleza de los mitos y las leyendas. ¿A que llamamos así? Es importante esclarecer conceptos y para ello vamos a recurrir a un autor clásico en el campo de la antropología,

²⁷ Edward Gaona Sánchez, *Radio drama, un género subvalorado y olvidado, hacia un cartografía del radio drama en Guayaquil*, Guayaquil, Facultad de filosofía, letras y ciencias de la educación, Universidad Católica de Guayaquil, 2016. Pág. 62.

²⁸ La excepción fue el espacio *Ronda la guardia*, dedicado a la dramatización de hechos de crónica roja.

²⁹ Entrevista a Ángel Emilio Hidalgo, noviembre de 2020.

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.³⁰

Mientras que una leyenda es "...un relato, generalmente de sitios reales, frecuentemente (aunque no necesariamente) de personas reales, transmitidos por la 'tradición'".³¹

Lewis Spence estudia, a principios del siglo XX, pueblos y comunidades que él considera "primitivos", desde una óptica claramente euro centrista, 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, 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 a 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."³² 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, un control, sobre dichos fenómenos en el

³⁰ Lewis Spence, *Introducción a la Mitología*, Madrid, Adimat, 2012. Pág. 12

³¹ *Ibíd.*, 12

³² Lewis Spence, *Introducción a la Mitología*, Madrid, Adimat, 2012. Pág. 26.

ritual. En este punto es importante distinguir entre un espíritu fetichista y un dios, nos advierte Spence pues “... 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.”³³ . Se considera al fetichismo anterior a la religión, habiéndose dado, en el transcurso del tiempo, el desplazamiento del poder, de los invocantes a las entidades invocadas.

El Tótem, que Spence señala como posterior a la aparición de la religión, es 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 persona 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.³⁴

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 a cerca de un tabú, mitos de las bestias, mitos de los viajes a través del inframundo, mitos que cuentan costumbres o ritos.

1.2.2 Apropiaciones

Pero ¿Qué pasa cuando los mitos, perdurando en el tiempo, se enfrentan a un

³³ *Ibíd.*, 27.

³⁴ *Ibíd.*, 31.

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.”³⁵ 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 cambia a su vez 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 en la literatura folclórica pruebas de la existencia de antecedentes para la nacionalidad”³⁶ 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 forzar a la oralidad a asumir un formato escrito para el que no está hecha.³⁷

Además, al intentar transformar a estas narrativas orales en sustento de identidades

³⁵ Lewis Spence, *Introducción a la Mitología*, Madrid, Adimat, 2012. Pág. 243.

³⁶ Álvaro Fernández Bravo, *Mitos y leyendas de Sudamérica*, Buenos Aires, La marca editora ,2015. Pág. 7.

³⁷ Ídem, 8.

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.³⁸

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.”³⁹

En suma, lo que estos estudiosos, escritores y folcloristas experimentaban no era otra cosa sino 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 les 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 un nuevo sentido: ser precursoras de identidades nacionales. Eso nos

³⁸ Álvaro Fernández Bravo, *Mitos y leyendas de Sudamérica*, Buenos Aires, La marca editora, 2015. Pág. 9.

³⁹ Ídem, 14.

lleva a la conclusión de que todo proceso de apropiación de un mito implica un “recorte” del mismo, a fin de adaptarlo a las necesidades del nuevo contexto sociocultural en que circulará y que esta operación en sí misma es ya una re significación, 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.

1.3 Mito, cultura de masas y radio drama

Es oportuno ahora reflexionar brevemente acerca de la presencia y el papel del mito en la cultura de masas, de los mecanismos con que ésta 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.

1.3.1 La cultura de masas

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 heterogénea, 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 “anti-cultura” 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”⁴⁰; y la otra, optimista y favorable, que afirma que democratiza la circulación y consumo de los bienes culturales y hace posible que

⁴⁰ Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Editorial Lumen S.A. 1968. Pág. 30.

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’”⁴¹. 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.

1.3.2 Cultura de masas y mito

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 comic, Umberto Eco nos dice:

La civilización de masas nos ofrece un evidente ejemplo de mitificación en la producción de los *mass media* 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.⁴²

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 como los comics 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”⁴³ y la narrativa de la novela romántica donde “... el

⁴¹ Ibíd., 30.

⁴² Ibíd., 268.

⁴³ Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Editorial Lumen S.A. 1968. Pág. 268.

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.”⁴⁴ Así, los personajes de comic 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, de “...el 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.”⁴⁵

Para Eco esta forma de narrar esquemática, iterativa⁴⁶ es propia de la narrativa popular y, a parte de los comics, 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 ends* 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.”⁴⁷ 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 melodrama⁴⁸ sustentado en el mito⁴⁹ y expresado en dos productos de la cultura 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 comics y las narraciones iterativas, sostiene:

⁴⁴ *Ibíd.*, 268.

⁴⁵ *Ibíd.*, 289-290.

⁴⁶ Iterativo, va: adj. Que se repite. Que indica repetición. Diccionario RAE.

⁴⁷ Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Editorial Lumen S.A. 1968. Pág. 290-291.

⁴⁸ Melodrama, m. Obra teatral, literaria, cinematográfica o radiofónica en la que se acentúan los aspectos patéticos y sentimentales, Diccionario RAE.

⁴⁹ Los más usuales son: el mito de Cenicienta; el mito del Conde de Montecristo, el mito de Absalón.

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 más cómica.⁵⁰

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."⁵¹ Pone como ejemplo de su afirmación al musical *West Side Story*, reelaboración de *Romeo y Julieta*, en el contexto de New York.

La adaptación⁵², la reelaboración⁵³ y el cambio de formato⁵⁴ serían los recursos de los que la cultura de masas se sirve para la apropiación de mitos, su re significación y su puesta en juego en nuevos contextos, todo ello generalmente dentro del marco del *showbusiness*. 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.⁵⁵

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*

⁵⁰ José Ignacio Cabrujas, *Y Latinoamérica inventó la telenovela*, Caracas, Escuela de escritores, 2015. Pág. 29

⁵¹ José Ignacio Cabrujas, *Y Latinoamérica inventó la telenovela*, Caracas, Escuela de escritores, 2015. Pág.30.

⁵² Misma historia repetida con unos pocos cambios, generalmente de locación. Ej. *El derecho de nacer*.

⁵³ 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*.

⁵⁴ Ej. una novela que se transforma en película, una obra de teatro que se transforma en serie de televisión, etc.

⁵⁵ José Ignacio Cabrujas, *Y Latinoamérica inventó la telenovela*, Caracas, Escuela de escritores, 2015. Pág.31.

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.⁵⁶

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 socio cultural propio de las culturas tradicionales”⁵⁷, estableciendo 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 radio dramas.

Nos sentimos en capacidad de afirmar que todo lo que Cabrujas observa a cerca 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 mas

⁵⁶ Citaremos como ejemplo el mito del *Héroe norteamericano* presente en muchas producciones audiovisuales de ese país, de gran influencia a nivel mundial.

⁵⁷ Entrevista a Ángel Emilio Hidalgo, noviembre de 2020.

Capítulo 2

Elaboración de un radiodrama: conceptos, técnicas, estrategias

Son varios los aspectos que la producción de un radiodrama involucra. Un primer paso necesario es la comprensión cabal de la naturaleza del medio radiofónico y las características del género radial en cuestión.

2.1 La radio como medio

Mario Kaplún nos advierte que los mensajes no son indiferentes a las particularidades del medio con que se transmiten, por el contrario, el modo de ser del medio imprime su influencia sobre el mensaje, lo amolda, le da forma, lo adecua a su naturaleza; por ello, lejos de ser considerado como algo secundario, el medio debe ser visto como uno de los protagonistas de la comunicación. De esta manera, para este autor “...la radio no es un vehículo sino un instrumento”.⁵⁸

Este instrumento tiene como principal característica la unisensorialidad; esto es, sus mensajes se dirigen a un único sentido: el oído. Desde el punto de vista de Kaplún, esto tiene ventajas y desventajas.

Lo desventajoso reside en el peligro de fatiga pues, al contar con un solo tipo de estímulos, los sonoros; la radio exige mayor esfuerzo de concentración para seguir sus mensajes, lo que la hace susceptible de cansar más rápidamente al público. Otra desventaja, derivada de la anterior, es el peligro de que esa concentración se interrumpa, sobre todo por la interferencia de estímulos visuales que el radioescucha pueda percibir mientras atiende un programa, y consecuentemente, la transmisión del mensaje se trunque. Para evitar esto es necesario introducir algún cambio o variación en el mensaje por lo menos cada quince minutos, este es el papel que juegan las piezas artísticas⁵⁹ e inclusive las tandas comerciales: ser un descanso para el oyente, una pausa que permite una mejor concentración y asegura la sintonía.

Por otra parte está su gran ventaja: el poder de sugestión. Según Kaplún, “...Si estamos privados de imágenes visuales, en radio disponemos en cambio de una rica gama

⁵⁸ Mario Kaplún, *Producción de programas de radio*, Quito, Ediciones CIESPAL, 1999, Pág. 56.

⁵⁹ Pieza artística: en radio se llama así a los pequeños audios que contienen el nombre de la radio y/o su slogan. N de A.

de imágenes auditivas”⁶⁰ con las que hacer volar la imaginación del oyente quien, bajo estos estímulos, se enganchará al mensaje sin importar que este le llegue mediante solo un sentido. El autor da ejemplos claros:

No hay acaso ningún otro medio de comunicación que pueda trasladarse de un lugar a otro, de un tiempo a otro, con tanta facilidad. Deseamos llevar al oyente a una escena que se desarrolla en Francia o en la India: nos basta un tema musical, unos detalles en el texto, unos sonidos, y el radioescucha nos acompaña con su imaginación a esas tierras lejanas.⁶¹

En esta cita nos enumera también los recursos sonoros con que contamos para realizar un mensaje apropiado para el medio radial: la palabra, los sonidos, la música. Nosotros añadimos, el silencio. Un manejo apropiado y equilibrado de estos recursos es indispensable para una producción exitosa.

El manejo del lenguaje en radio necesita ser descriptivo, debe de apelar al resto de sentidos que tiene el ser humano y que no son estimulados por el medio; menciones al aspecto, el color, la textura, el aroma de las cosas, ayudarán al oyente a poner en juego su imaginación, como ya se ha dicho, y completar con ella la imagen parcial que le es entregada; en el decir de Miguel Ángel Ortiz Sobrino “... Una imagen vale más que mil palabras. Una palabra genera mil imágenes”⁶²

Esta necesidad descriptiva debe estar respaldada por los sonidos, es decir, por el diseño sonoro con el que se construyen las atmosferas, lugares y escenarios que dan marco al discurso. Esto es especialmente cierto en el radio drama.

La música apela a lo emocional y eso tiene una causa psicológica definida ya que “... El oído es el sentido de la comunicación humana por excelencia; y, a nivel neurofisiológico, el órgano más sensible a la esfera afectiva del ser humano.”⁶³ El silencio puede operar como la necesaria pausa que permite entender mejor los mensajes, ya sea porque proporciona descanso o porque enfatiza lo que sigue después.

⁶⁰ Mario Kaplún, *Producción de programas de radio*, Quito, Ediciones CIESPAL, 1999, Pág. 69.

⁶¹ *Ibíd.*, 70.

⁶² M. A Ortiz Sobrino y Volpini Sisó, *Realización, lenguaje y elecciones narrativas de radioteatro: tres aproximaciones a la creación de espacios sonoros en el tiempo*, en Área Abierta. Madrid, Revista de comunicación audiovisual y publicitaria 17, 2017. Pág. 33.

⁶³ Mario Kaplún, *Producción de programas de radio*, Quito, Ediciones CIESPAL, 1999, Pág. 72.

En suma es necesario que estén en juego elementos conceptuales, sensoriales, emocionales y estéticos para lograr la producción de un mensaje que sea apropiado para el medio radial.

2.2 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.”⁶⁴

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 radio drama 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 radio drama 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 a cerca de los hechos

⁶⁴ Francisco Godines Galay, *Revisando el radio drama en la actualidad*, Comunicación y medios No.31, Instituto de la comunicación y la imagen, Santiago, ICEI, Universidad de Chile, 2015. Pág. 134-135.

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."⁶⁵ Deben ser elaborados con el fin de "contar" la historia, deben ser funcionales a ella.

Teniendo en cuenta esta clasificación, características y elementos, sabremos que decisiones de producción tomar en cada instante para realizar un radio drama.

2.3 Técnicas para la concepción del argumento y los personajes de Syd Field aplicadas al radio drama

Sin lugar a duda, la escritura dramática eficiente requiere de método. Para el desarrollo de los radiodramas que forman parte de esta investigación hemos elegido el método de Syd Field (1935-2013), reconocido guionista norteamericano. Aunque su campo de trabajo fue el cine, sus enseñanzas sobre cómo desarrollar argumento y personajes, basadas en la poética de Aristóteles, son aplicables a toda forma de narrativa. Oportunamente encontraremos los paralelismos y diferencias con la narración radio dramática, escogiendo lo que nos sea útil.

2.3.1 El guion

Cuando Syd Field habla sobre el guion de cine como forma para expresar una narración lo define como "...una historia contada con imágenes, diálogos y descripciones y emplazada dentro del contexto de una estructura dramática"⁶⁶ Recalca que la historia es el todo y los elementos que la conforman (las acciones, los personajes, los diálogos, los conflictos, etc.) son las partes y la relación entre el todo y las partes es lo que la

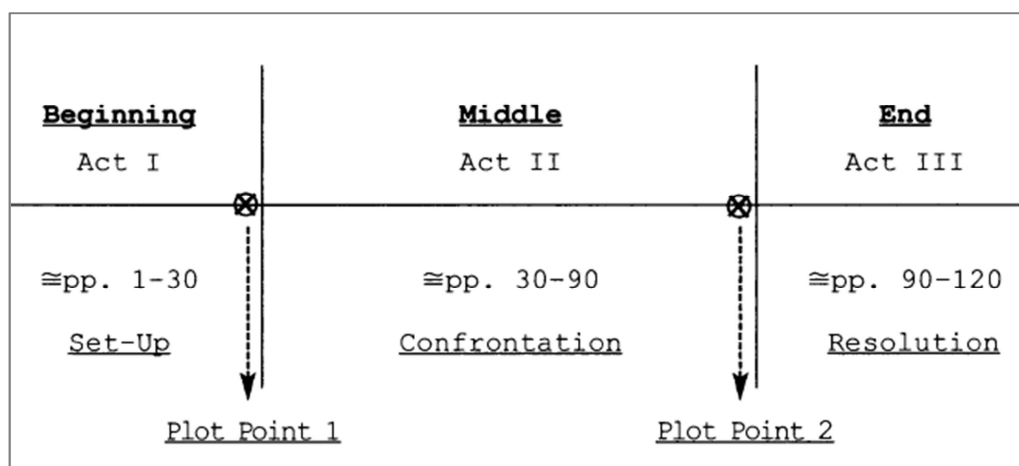
⁶⁵ Mario Kaplún, *Producción de programas de radio*, Quito, Ediciones CIESPAL, 1999, Pág. 197.

⁶⁶"A story told with pictures, in dialogue and descriptions, and place within the context of dramatic structure". Syd Field, *Screenplay: The foundations of screenwriting*, New York, Bantam Dell, 2005. Pág.19-20.

construye. Distingue de entrada tres momentos de lo que él llama una estructura básica lineal, que crea la forma del guion y sostiene todos los elementos individuales de la línea argumental en su lugar: principio, medio y fin. Estos tres momentos que él denomina *Actos* constituyen su famoso paradigma.

El paradigma de Syd Field es un esquema conceptual, un modelo para organizar los elementos de una historia, donde encontramos resonancias de Aristóteles (la poética, el orden taxonómico) y Platón (la idea como esencia). Lo que propone es distribuir las acciones en tres instantes; acto I, preparación; acto II, confrontación; acto III, resolución. Entre cada uno de ellos habrá un momento de cambio de circunstancias, un punto de quiebre que hará que la acción dramática avance, constituyendo el paso de un acto a otro, estos son los *plot points*.

Tabla 4
El Paradigma



Cuadro 2.1: Paradigma de Syd Field⁶⁷

El acto I (preparación) es la unidad dramática donde se plantea el principio de la situación, allí se explica la premisa, es decir los lineamientos generales de la historia, se presenta al personaje principal y a los secundarios y se establece la relación entre ellos. No debe ser muy largo, solo lo justo para que el público se ponga en antecedentes.

El acto II (confrontación) es aquel en el que sobrevienen los obstáculos para que el personaje principal alcance sus deseos, logre coronar su *necesidad dramática*, que Field

⁶⁷ Fuente: Syd Field, *Screenplay: The foundations of screenwriting*, New York, Bantam Dell, 2005. Pág.21.

define como “...lo que el personaje quiere ganar, alcanzar, tener o conseguir durante el transcurso de la historia”⁶⁸. Estos obstáculos podrán o no ser superados.

El acto III (resolución) es aquel en que todas las tensiones generadas en el anterior se resuelven, allí sabremos en qué paró la historia, prepara y proporciona un cierre, un final, para la misma.

Syd Field define los *plot point* como “...cualquier incidente, episodio o evento que se engancha a la acción y hace que esta gire en otra dirección”⁶⁹, de esta manera se constituyen en disparadores y dinamizadores de la acción dramática.

Este autor, sin embargo, deja muy claro que su paradigma es una forma, no una fórmula. La forma establece un orden, un lineamiento general que admite todas las variantes posibles en tanto y en cuanto se asuman sus principios; es una herramienta para encausar un material. La fórmula, en cambio, es una receta, algo que se repite siempre de la misma manera, sin variantes que la enriquezcan. El Paradigma es una solución pragmática para encarar las dificultades que pueden presentarse al narrar una historia.

Una vez planteado este esquema, corresponde tomar decisiones acerca de la historia que queremos contar y lo primero será definir el tema. Según Field “...el tema es definido como una acción y un personajes. La acción es de lo que trata la historia, y el personaje, sobre quien trata la historia”⁷⁰. Esto nos permitirá encarnar y posteriormente dramatizar la idea que tenemos en mente, una vez hecho esto podremos empezar a desplegar y expandir los elementos de la narrativa.

2.3.2 Los personajes

Uno de los principales elementos de esa narrativa, por supuesto, son los personajes, pues son ellos quienes llevan adelante las acciones; Field los reconoce como la piedra angular de cualquier historia y advierte que su creación es anterior a la escritura de la misma, aconseja diseñarlos concienzudamente estableciendo biografías de cada uno desde su nacimiento hasta el momento en que empieza la acción dramática. Esto permitirá

⁶⁸ “What the character wants to win, gain, get or achieve during the course of the screenplay”. Field, Syd, *Screenplay: the foundations of screenwriting*, New York, Bantam Dell, 2005. Pág.25.

⁶⁹ “Any incident, episode, or event that hooks into the action and spin it around in another direction”. Ibid, 26.

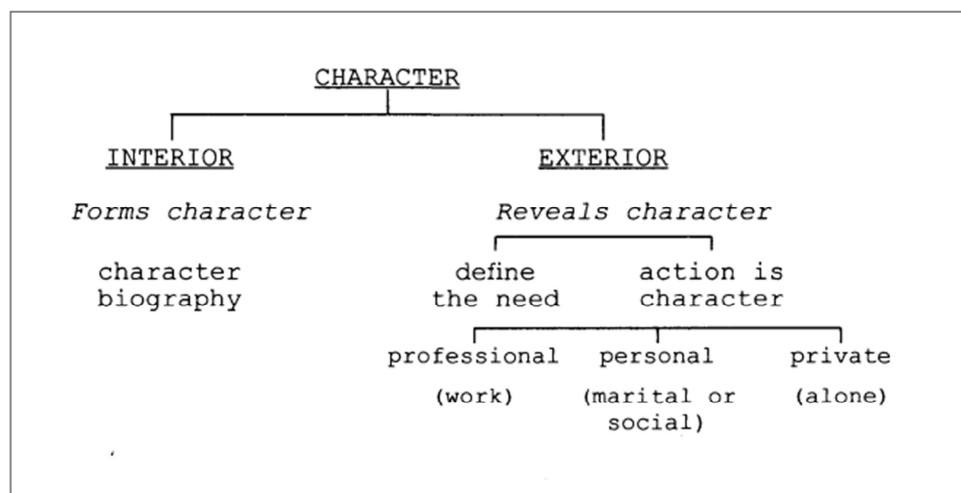
⁷⁰ “A subject is defined as an action and a character. The action is what the story is about, and the character is who the story is about”. Ibid, 32.

a su creador conocerlos a fondo y ese conocimiento posibilitará moverlos cómodamente dentro de la historia. Ya que su campo de trabajo es el cine y él cuenta con la imagen como herramienta fundamental, afirma categóricamente que los personajes son acción, se definen por lo que hacen, no por lo que dicen.

Los personajes, para Field tienen dos tipos de vida: interior y exterior. La vida interior es su psique, lo que piensan y sienten, sus motivaciones. La vida exterior son sus acciones, lo que dicen y hacen; la primera motiva y orienta a la segunda, que es la única que el público puede conocer, por lo tanto la vida exterior del personaje revela su vida interior.

Al igual que con el paradigma, Field también nos ha legado un esquema, una estructura para la creación y desarrollo de personajes.

Tabla 5
Esquema de personaje



Cuadro 2.2: Esquema de personaje⁷¹

Aquí tenemos reflejadas claramente la vida interior y exterior del personaje, su necesidad dramática y sus acciones en el campo profesional, personal y privado.

⁷¹ Fuente: Syd Field, *Screenplay: The foundations of screenwriting*, New York, Bantam Dell, 2005. Pág.55.

La adaptación de estos conceptos y técnicas de Syd Field al guion de radiodrama pasará necesariamente por el hecho de asumir las diferencias entre los medios cinematográfico y radial, esto es, la ausencia de imagen presente y la supremacía de lo sonoro en radio, y sin embargo, la sugestión de cierto tipo de imágenes a la consciencia de los oyentes.

2.4 Técnicas de dirección actoral de John Cassavetes, aplicadas al radio drama

John Cassavetes (1929-1989) fue un célebre actor y director norteamericano que destacó tanto en el mundo del cine como en la televisión. Además de participar activamente en Hollywood, fue también pionero del cine independiente en su país, con películas como *Shadows* (1960) y *Faces* (1968), aclamadas por la crítica. Tanto en ellas como en el resto de su filmografía, Cassavetes desarrolló su propio método de dirección actoral que hoy en día es muy usado por varios directores de prestigio, entre ellos Pedro Almodóvar.

2.4.1 La improvisación

Cassavetes trabajó tanto con actores profesionales⁷² como con actores naturales⁷³. Su método da más importancia al personaje que a la historia, pues entiende ésta como consecuencia de aquellos. La construcción de personajes fuertes en coparticipación con los actores es lo que se propone; para eso utiliza como una de sus herramientas la improvisación. En su obra fílmica era usual que no hubiese guion o que este tuviera lineamientos muy generales, sobre los cuales cada actor concebía e interpretaba su personaje; de manera similar a lo que hace un músico de jazz con su partitura que apenas contiene cifrados y una breve línea melódica, pero que le sirve de premisa para improvisar. La comunicación con el actor era fundamental: "...Para trabajar los sentimientos Cassavetes hace que sus actores encuentren sus propias emociones, la forma

⁷² Actor profesional: aquel que ha tenido formación académica en el campo de la actuación y conoce técnicas y metodologías para el trabajo actoral.

⁷³ Actor natural: aquel que carece de formación académica en el campo de la actuación. Realiza el trabajo actoral de manera empírica.

de llegar a ellas y la forma de expresarlas, todo esto a través de un diálogo con ellos evitando así que imiten algún estereotipo.”⁷⁴

2.4.2 La inmersión

Otra de sus estrategias era hacer que los actores se desarrollaran en ambientes similares a aquellos en que se desarrollaba la historia; barrios, bares, lugares nocturnos, restaurantes, paradas de buses, etc. análogos a los que habitaban los personajes. Esta inmersión en el ambiente de la historia serviría a los actores en su proceso de creación e interpretación; con ello lograrían actuaciones más realistas no solo de sus propios personajes sino de la historia en sí misma. Al respecto, Alejandra Cubero nos dice:

Este personaje luego podría enfrentarse tanto a los otros personajes como al relato, de la misma manera que los seres humanos lo hacen en la vida cotidiana, sin nada acordado previamente, sino de forma plenamente realista. Adicionalmente, Cassavetes desarrolló su concepto máscara, mediante el cual afirma que, para lograr una actuación verosímil y real, es necesario quitarse la máscara interpretativa y atravesar una epifanía hasta llegar al conocimiento personal, partiendo para esto del estudio del personaje como persona.⁷⁵

Este método puede considerarse semejante al de la creación colectiva en teatro, potencia las ideas del grupo, siendo el director solamente un guía que encausa este flujo creativo.

La aplicación de los conceptos de John Cassavetes a la dirección de actores en un radiodrama será de utilidad en la comprensión e interiorización de los personajes.

⁷⁴ Angélica Combariza Castañeda y otros, *Análisis de la dirección de actores naturales en Instantáneo cortometraje de ficción*, Bogotá, Universidad Agustiniana, Facultad de arte, comunicación cultura, Programa de cine y televisión, 2018, Pág. 15.

⁷⁵ Alejandra Cuberos Gómez, *La realidad humana a través de la improvisación en John Cassavetes*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Comunicación y lenguaje, Comunicación Social, 2017. Pág. 38.



Figura 2.3: John Cassavetes
Ilustración 1

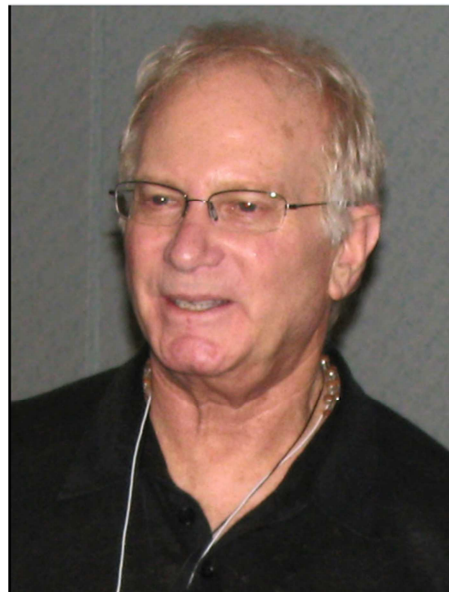


Figura 2.4: Syd Field
Ilustración 2

Capítulo 3

Propuesta y antecedentes

Nuestro objetivo es plantear las razones por las que consideramos pertinente el uso del radiodrama y de la radio como vía para lograr la reinscripción y resignificación de los mitos y leyendas de tradición oral correspondientes a nuestro medio. Citaremos también trabajos de varios creadores, tanto nacionales como extranjeros, que apuntan en esa dirección.

3.1. 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 influyente, 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 radio drama, 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 ausencia 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.

3.2. 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 60´. Este espacio era dirigido y producido por el historiador, periodista, escritor y folclorista Rodrigo Chávez González (Guayaquil, 26 de Enero de 1908 a 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. Conto con la participación de actores como Arturo Cajamarca, Lucho Gálvez, Meche Mendoza, Germán Cobos y Jimmy Burby ⁷⁶

Chávez González fue un destacado intelectual porteño que inició su carrera en el periodismo escribiendo en los periódicos *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 liberal 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

⁷⁶ Entrevista a André Valverde

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*⁷⁷ a los que reclamaba la mixtificación de la identidad cultural montubia en pro de la ideología. Así mismo, 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 *A través de mi lupa*, 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.

Chávez González consiguió oficializar la *Fiesta Nacional del Montubio* en 1926 y continuó por muchos años realizando sus labores de investigador del folclor del Litoral e historiador, 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.

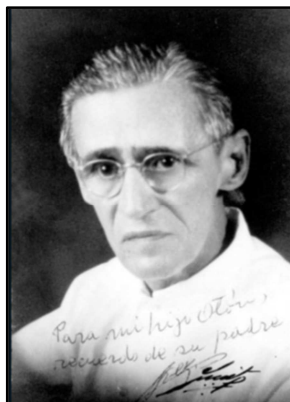


Figura 3.1: Rodrigo Chávez González⁷⁸

Ilustración 3

3.3. Cabeza de Vaca: las vidas de Alvar Núñez

⁷⁷ Joaquín Gallegos Lara, José de la Cuadra, Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert y Alfredo Pareja Diezcanseco

⁷⁸ Diario El Telégrafo, hemeroteca.

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 radiodrama⁷⁹ 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 del mismo, 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.

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 sin 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 quienes 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.

⁷⁹ Ortiz Sobrino, M. A y Volpini Sisó, F. (2017) 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 17

- *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.). Esta 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 Juan, 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 dialogo en el audio, sin narrador, diseño sonoro o música. La interpretación de los actores, 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 sub-texto: 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 Martin 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 dialogo de los personajes: el cochero, el viajero y Martín. Alvar y su hermano también tienen pequeñas participaciones. La conversación no es nada especial pero si

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; carruaje 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.

- *Banda sonora:* 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 si nos da audios que analizar, en los que podemos observar las herramientas de producción y su manejo de para contar una historia. Todos los elementos de la producción trabajan de manera sinérgica para crear una atmosfera, un universo narrativo. Con estos antecedentes en mente hemos emprendido la producción de nuestro seriado radial.

Ilustración 4
Montubios⁸⁰



⁸⁰ Casa de la Cultura, archivo gráfico

Capítulo 4

Preproducción y producción

Comentaremos de manera detallada estas dos etapas de la creación de los productos fonográficos correspondientes a nuestro trabajo.

4.1. Preproducción

4.1.1. Las historias

Las dos narraciones de tradición oral que sirven de base a este trabajo fueron conocidas en las provincias de Guayas y Los Ríos, sin que se pueda establecer con seguridad en cuál se originaron. Personas de la tercera edad, oriundas de ambas provincias, que pasaron su infancia en las haciendas que poseían sus familias⁸¹, atestiguan haberlas escuchado en ese contexto, en diversas versiones, como es usual con los mitos.

La dama de la canoa, también llamada en algunos sitios *La dama del río*, refiere la historia de una mujer que asesina a su hijo recién nacido y por ese crimen es condenada a vagar eternamente por el río buscando los restos del niño a quien había desmembrado. En algunas versiones se menciona a su esposo y que el bebé sería producto de un adulterio.

El velorio narra la historia de un peón que es ofrecido al demonio en cuerpo y alma por parte de su cruel y maligno patrón, quien había celebrado un pacto diabólico.

4.1.2. Los actores

Nuestra producción contó con la participación de actores naturales, la mayoría de ellos personas de la tercera edad, miembros del grupo de teatro del Centro Gerontológico Municipal Dr. Arsenio de la Torre Marcillo, quienes, una vez informados del proyecto, accedieron a colaborar. El resto de participantes fueron personas particulares sin ninguna experiencia en actuación, que también se involucraron.

Cabe destacar que el grupo de teatro que opera en el centro para adultos mayores antes mencionado, es una iniciativa de quienes lo constituyen, no se encuentran bajo la guía de ningún profesional del teatro. Se trata de personas que, durante su juventud, tuvieron algún acercamiento al arte dramático en condición de amateurs; al coincidir en el centro gerontológico descubrieron que compartían esa inquietud y solicitaron a la dirección que se

⁸¹ Sra. Margarita Torres, provincia de Los Ríos. Sras. Yoya y Alba de Castro, provincia del Guayas.

les permita organizar un grupo teatral y se les otorgue un espacio físico para practicar esta actividad, obteniendo el apoyo de la institución. Sus representaciones tienen lugar en fechas especiales tales como el día del anciano, fiestas de fundación e independencia de Guayaquil, Navidad, entre otras. Generalmente se trata de obras de creación colectiva desarrolladas por ellos.

Su colaboración fue muy entusiasta y aportaron además con detalles acerca de los usos y costumbres montubias que muchos conocían de primera mano por haber pasado parte de su infancia en haciendas pertenecientes a sus familias, en las provincias de Guayas y Los Ríos.

4.1.3. Los libretos: adaptación de los conceptos de Syd Field a las necesidades del radio drama.

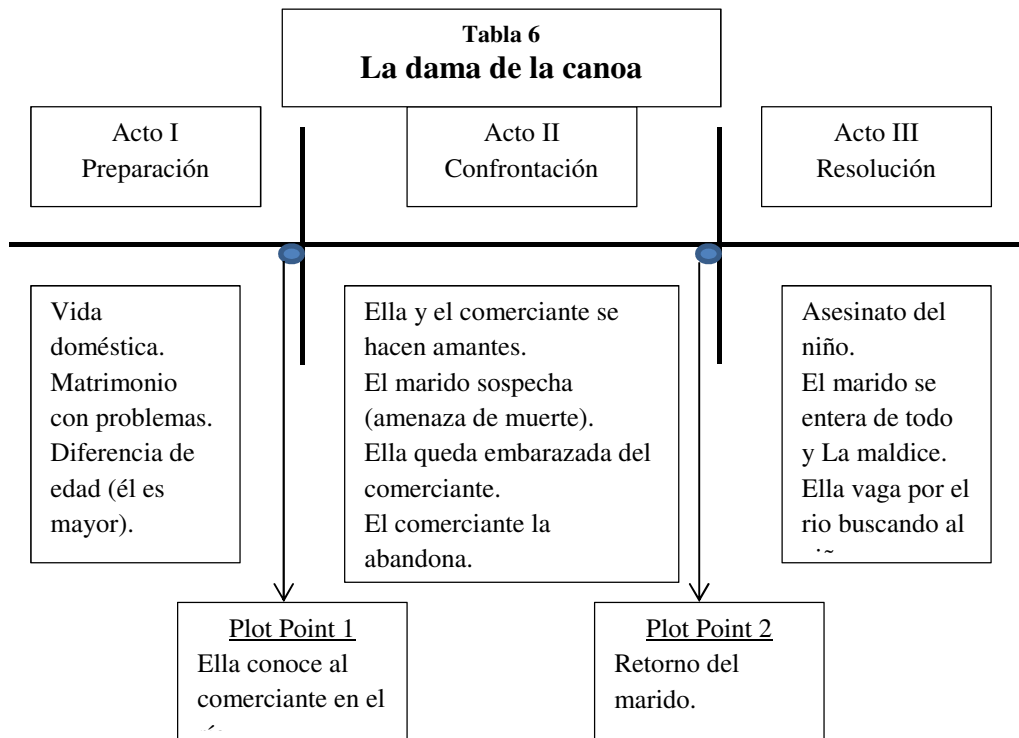
El método propuesto por Syd Field, que ha tenido gran aceptación en el mundo del cine, sobre todo entre guionistas de Hollywood, es claro y pragmático, simple y eficiente, pero, para ser usado en un radio drama requiere ciertas adaptaciones que tienen que ver con las diferencias entre el medio radial y el cinematográfico.

Syd Field describe el guion como una historia contada con imágenes, diálogos y descripciones y evidentemente la radio no cuenta con el factor imagen de manera directa, es un medio unisensorial centrado en el oído. Sin embargo, la radio sí es capaz de generar imágenes de manera indirecta mediante el uso de un lenguaje descriptivo y sobre todo mediante el diseño sonoro; la radio provoca que el espectador realice un proceso de metonimia (la parte por el todo) y cree tales imágenes en su imaginación, en consecuencia, el diseño sonoro y el lenguaje descriptivo, sobre todo en el narrador, toman en un radio drama, el lugar que ocupa la imagen en una película; ambos deben ser utilizados con consciencia de imagen.

En cuanto al tema, que este autor define como una acción y un personaje, su recomendación es considerarlo que aquella manera para poder dar forma dramática a la idea de ficción que el escritor tenga entre manos. En el caso de esta investigación no será necesario definir acciones ni personajes, pues, al tratarse de mitos y leyendas conocidos, ya ambas cosas existen. Nos limitaremos a encauzar las acciones mediante el Paradigma y a perfilar más nítidamente los personajes mediante el esquema de desarrollo que él propone.

En *La dama de la canoa* tenemos la historia de una mujer condenada por una maldición a vagar eternamente en el río, como consecuencia del terrible crimen de su propio hijo, quien era producto de un adulterio. La historia original se centra en ella y en su delito, cometido para tratar de ocultar su traición, pero nos pareció importante perfilar los personajes del amante y el esposo, así como de otros miembros de la comunidad. Esta historia fue ajustada al Paradigma de la siguiente forma:

- Acto I (preparación): Se pinta la vida doméstica de ella y su marido, nos enteramos que son una pareja con problemas, con una gran diferencia de edad (él es mayor que ella), sin hijos, y que él hace frecuentes viajes de trabajo que lo alejan de su casa por meses.
- Plot point I: Ella conoce al comerciante en el río mientras su esposo está de viaje.
- Acto II (confrontación): El comerciante y ella se hacen amantes y acuerdan verse siempre aprovechando la ausencias del esposo; por su parte, el marido empieza a sospechar y esgrime una amenaza de muerte sobre ella si llegara a comprobar sus sospechas y nuevamente se ausenta por trabajo. Ella queda embarazada y se lo comunica al comerciante, quien se desentiende del asunto; pasan los meses y nace el niño sin que el esposo haya vuelto aún.
- Plot point II: Ella se entera que su esposo regresa
- Acto III (resolución): Para ocultar el adulterio, ella asesina al niño, lo desmiembra y lo echa al río. El marido se entera de todo por los vecinos y la confronta pero, en vez de matarla como había prometido, la maldice condenándola a vagar eternamente por el río en busca de los restos del bebé.



Cuadro 4.1: Paradigma de Syd Field aplicado a *La dama de la canoa*. Elaboración propia

En cuanto a personajes, aplicamos el esquema de Syd Field de la siguiente forma:

*La dama de la canoa*⁸²

- Vida interior: mujer campesina, analfabeta, ha vivido solo en su comunidad, se ha casado por necesidad y por la fuerza de la costumbre con un hombre mayor que ella al que no ama y que la maltrata. Su matrimonio no es feliz y se siente sola. Tiene un carácter impulsivo y sensual.
- Vida exterior:
 - Profesional: ama de casa, lavandera
 - Personal: socializa con vecinos y otras lavanderas en el río

⁸² Decidimos no usar nombres propios para que su dimensión de personajes mítico se conserve.

- Privada: Tiene un amante.
- Necesidad dramática: Desea una relación amorosa satisfactoria.

El esposo

- Vida interior: hombre campesino, analfabeto, de temperamento violento, celoso, trabaja como balsero y esto le obliga a pasar semanas y a veces meses fuera de su casa cortando arboles de balsa en la montaña y llevándolos por vía fluvial a Guayaquil para su venta. No es autónomo, trabaja para un patrón. Casado con una mujer mucho menor que él, no tienen hijos. En su matrimonio no hay afecto pero eso no lo preocupa siempre y cuando su esposa cumpla con sus deberes.
- Vida exterior:
 - Profesional: es balsero
 - Personal: socializa con vecinos y con otros balseros
 - Privada: Sospecha la traición de su esposa.
- Necesidad dramática: Desea vengar el adulterio de que ha sido objeto

El comerciante

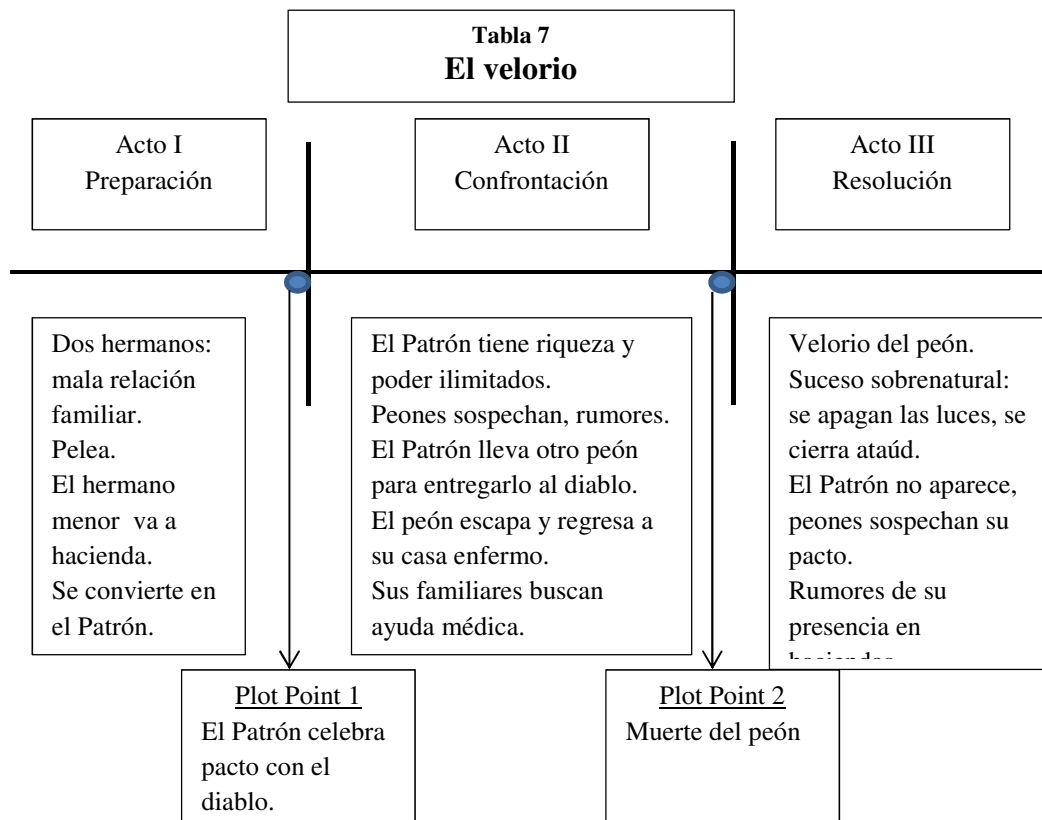
- Vida interior: Hombre de ciudad, clase popular, alfabetizado, carismático, extrovertido, convincente y locuaz, provoca gran simpatía a quienes lo conocen, viaja mucho entre Guayaquil y sectores rurales llevando mercaderías varias. Tiene un carácter aventurero y atrevido. Es irresponsable, mujeriego y amante de los placeres.
- Vida exterior:
 - Profesional: es comerciante
 - Personal: socializa con muchas personas: clientes, proveedores, amigos, y también muchas damas
 - Privada: Piensa en diversiones

- Necesidad dramática: encontrar nuevas y emocionantes aventuras de todo tipo, especialmente románticas.

En *El velorio* tenemos la historia de un hombre de carácter oscuro que decide celebrar un pacto con el diablo para obtener riqueza y poder. El diablo acepta el pacto pero le impone no solamente la entrega de su propia alma, sino también de la de otras personas que periódicamente deberá proveer. La historia original se centra en el pacto y que una de las víctimas logra escapar en un primer momento aunque, a la postre, fallece y es capturada por el diablo en su propio velorio. Nos pareció apropiado restar importancia a la víctima (un peón) y dársela quien celebra el mencionado pacto (el patrón de la hacienda), que es quien desencadena con su acto toda la acción dramática. Fueron añadidos personajes secundarios como un hermano mayor del protagonista, campesinos y miembros de la comunidad. La aplicación del paradigma fue así:

- Acto I (preparación): Se presenta al personaje principal en conflicto con su hermano mayor por una chica. Nos enteramos que la relación entre ellos nunca ha sido buena y ha empeorado al morir sus padres. El hermano mayor es un hombre de negocios lleno de éxito y que goza del aprecio general, el hermano menor lo envidia mucho por eso y siente por él un gran resentimiento, se siente despojado, maltratado y explotado por su hermano. Tras la pelea abandona la casa que comparten en Guayaquil y se refugia en la hacienda que tiene su familia. Allí se convertirá en el Patrón
- Plot point I: El patrón celebra el pacto con el diablo en la montaña.
- Acto II (confrontación): Merced al pacto el Patrón tiene ahora ilimitados recursos económicos, influencia, poder. Esto llama la atención de quienes le circundan, de especial manera sus peones que saben que la producción de la hacienda está a la baja, empiezan los rumores acerca de una intervención sobrenatural como fuente de esa bonanza. Fiel a su pacto, el Patrón lleva a uno de sus peones a la montaña para ofrecerlo al diablo, pero este escapa, retorna a su casa y cae muy enfermo sin poder revelar lo ocurrido. Sus familiares buscan atención médica.

- Plot point II: Muerte del peón
- Acto III (resolución): En el velorio del campesino se encuentran todas las personas de la hacienda, menos el patrón. Cerca de la media noche un viento sobrenatural apaga todas las lámparas y velas; después, de manera también inexplicable estas se vuelven a prender y todos se percatan de que el ataúd del peón, antes abierto, ahora estaba cerrado; nadie es capaz de volverlo a abrir y cuando lo cargan para llevarlo al camposanto, se percatan de que está tan liviano como si estuviera vacío. Pasan las semanas y nadie vuelve a saber del patrón; se afianzan las sospechas de su pacto con el diablo y se difunde el rumor de que alguien con su descripción, visita las haciendas vecinas ofreciendo a los campesinos un buen pago a cambio de que lo acompañen a la montaña.



Cuadro 4.2: Paradigma de Syd Field aplicado a *El velorio*. Elaboración propia

Para el personaje principal, usamos el esquema de Syd Field así:

El Patrón

- Vida interior: Hombre de carácter obscuro, mezquino y envidioso, desea riqueza y poder a cualquier precio, no tiene escrúpulos. Se siente a la sombra de su hermano mayor, quien es el favorito de sus padres, y ha generado un gran resentimiento en su contra.

- Vida Exterior
 - Profesional: Asistente en el negocio de su hermano y luego patrón de hacienda
 - Personal: No socializa casi con nadie, a excepción de su vieja nana
 - Privada: Piensa en sus resentimientos

- Necesidad dramática: Obtener riqueza y poder ilimitados.

En cuanto a su concepto de que los personajes son acción y se definen por lo que hacen y no por lo que dicen, considerando la importancia que la palabra tiene en el medio radial no podemos ser tan radicales, por eso es necesario que los personajes tengan líneas que revelen más de ellos, de su vida interior, pues no hay otro recurso posible en este caso. Las palabras y las acciones aquí pueden considerarse equivalentes.

4.2. Producción

4.2.1. Dirección de actores: adaptación de los conceptos de John Cassavetes a las necesidades del radio drama.

De la misma manera que sucede con los postulados de Syd Field, también aquí fue necesario hacer algunas adaptaciones. Si bien la improvisación es una herramienta básica de su método, no es conveniente utilizarla en un radio drama, pues el medio radial requiere de un uso del lenguaje muy específico que tienda a generar imágenes en la mente del oyente, lo que implica una cuidadosa selección y planificación de las palabras que serán usadas. Además, las historias que constituyeron los radio dramas de esta investigación ya existían previamente por ser narraciones de tradición oral. Sin embargo, la construcción de

personajes basada en el dialogo abierto con los actores y acogiendo sus ideas creativas e interpretativas fue una valiosa ayuda.

Una de las principales dificultades encontradas durante la grabación del seriado es que los actores consideraban al montubio como un personaje cómico; siempre lo habían representado así en las funciones que ellos organizaban, por lo tanto conseguir el tono dramático y de misterio que requerían las historias no fue sencillo en un primer momento. Luego de conciliar criterios se llegó a interpretaciones de tono más bien melodramático, algo exageradas, más cercanas a la radionovela que al seriado radial, que sin embargo logran comunicar las narraciones con interés.

4.2.2. Grabación

La producción se realizó en el marco de las restricciones y dificultades que impuso a nivel global la pandemia de Covid 19. Siendo la mayoría de los participantes personas vulnerables, de la tercera edad, que preferían por lo tanto no salir de sus casas, la alternativa fue grabar de manera remota.

Después de algunas pruebas, decidimos utilizar la plataforma Google Meet, que demostró ser la más estable y de mejor sonido. La grabación se realizó con un sistema que incluía dos computadoras (una laptop y una de escritorio), dos interfaces de audio, un micrófono de condensador, un micrófono dinámico y un parlante monitor de estudio. En la primera interfaz de audio que estaba conectada a la laptop se hallaban el parlante monitor y el micrófono dinámico que servía como talkback; esta etapa del sistema se encargaba de recibir la señal a través de la videoconferencia y amplificarla en el parlante. La segunda interfaz de audio estaba conectada a la computadora de escritorio, en ella se encontraba el micrófono de condensador que grababa la señal emitida por el parlante en la DAW.⁸³ Las grabaciones se realizaron de preferencia al final de la tarde o primeras horas de la noche, momento en que disminuye el tráfico en internet. En los momentos en que fue necesario se omitió la imagen en la videoconferencia para favorecer el sonido.

⁸³ Detalles de los equipos en el anexo



Figura 4.3: Método de grabación. Foto de la autora

Ilustración 5

La calidad de sonido resultante no fue óptima pues había caídas significativas en graves y agudos y poca riqueza armónica, la banda media si se escuchaba bien. Fue necesario realizar un proceso de restauración. Como primer paso, se añadió un canal con ruido blanco a muy bajo volumen con la intención de iniciar el enriquecimiento de armónicos; luego se ecualizó resaltando las fundamentales de las voces tanto de hombres como de mujeres y también la banda de agudos; se aplicaron dos excitadores armónicos y un compresor-expansor multibanda. Como resultado mejoraron tanto la claridad como el cuerpo de las voces, aunque subió un poco el piso de ruido, no obstante, con la exportación a WAV, este problema se atenuó. Ya en la etapa de mezcla se aplicó un reductor de ruido.

Ninguno de los espacios donde se realizó la grabación contaba con acondicionamiento acústico.



Figura 4.4: Restauración de voces; izq. Hombres, der. Mujeres. Foto de la autora

Ilustración 6

4.2.3. Edición

Antes de la restauración se llevó a cabo la edición de personajes tomando lo mejor de las tomas realizadas, en ocasiones fue necesario combinar elementos de varias tomas.

Una vez consolidados los personajes se procedió al armado de los diálogos. Cabe destacar que cada personaje fue grabado por separado, durante sesiones en solitario, por lo que el objetivo principal de la edición fue otorgar realismo a esos diálogos, crear la ilusión de que los personajes conversaban; para ello se recurrió a un ritmo sumamente orgánico y al “pisado”⁸⁴ de un personaje por parte de otro cuando era conveniente. Cuando los diálogos estuvieron armados se procedió a añadir los efectos del diseño sonoro, que provenían de librería y Foley, y a componer la banda sonora que acompañaría las acciones.

4.2.3. Diseño sonoro

Diseño sonoro de La dama de la canoa

Los elementos de diseño sonoro utilizados en esta narración pueden ser clasificados como estáticos y dinámicos.

Estáticos: son aquellos que hacen las veces de escenografía, caracterizan los lugares donde se ubica la acción de los personajes. A este grupo pertenecen el ambiente de campo y el trino de pájaros que acompañan al primer diálogo entre los esposos y la conversación entre los vecinos; el río que corre cuando la dama conoce a su amante y cuando, hacia el final, se embarca en la canoa ya víctima de la maldición; las risas de lavanderas en el río; los platos, tazas y cubiertos que suenan cuando ella invita a merendar a su amante y los vasos y botellas que suenan cuando los vecinos están en la pulpería. Todos remiten a ubicaciones espaciales, son paisaje.

Dinámicos: son aquellos que representan acciones de los personajes, tienen contenido dramático. A este grupo pertenecen, los remos de la canoa del comerciante cuando conoce a la dama, los pasos; el llanto de niño y los machetazos en la escena del crimen; la respiración fuerte cuando el marido, que ya lo sabe todo, se dirige a la casa a confrontar a la dama; los remos, esta vez de la canoa de la dama, cuando se lanza, ya maldita, a navegar en el río. Todos ellos expresan la idea de acción.

⁸⁴ Término que en el contexto de la radio significa que un locutor habla antes de que el otro termine de hacerlo.

Los que constituyen un entorno, es decir, el ambiente de campo y el río, están tratados en estéreo, paneados al 50% y en tercer plano; los demás, que son más puntuales, están al centro en segundo o tercer plano.

Todos ellos están pensados para interactuar con el narrador, los diálogos y especialmente la música. Los platos, cubiertos, tazas, botellas y vasos son Foley, todo lo demás corresponde a librería.



Figura 4.5: Foley. Foto de la autora

Ilustración 7

Diseño sonoro de El Velorio

Siguiendo el mismo tipo de análisis usado para la anterior pieza, aquí también encontramos elementos estáticos y dinámicos.

Estáticos: estos son: el sonido de bosque cuando el protagonista sale de noche a celebrar el pacto diabólico; el ambiente de campo que enmarca el dialogo de la madre y el hijo, de la madre y el curandero y el de los vecinos; el rio corriendo y el auto cuando traen al enfermo a Guayaquil; el ambiente de personas y los rezos en el velorio. Todo eso es escenografía.

Dinámicos: son: todos los sonidos relacionados a la aparición demoniaca, Galope, viento, derrumbe, truenos, lechuzas, perros y relincho de caballo, pues su labor no es generar un ambiente sino expresar una acción dramática, son las huellas y consecuencias de la presencia demoniaca. También los sonidos relacionados con la aventura del peón en el bosque y el ataque sobrenatural con piedras a su casa: pasos, puerta, picaporte, son acciones desarrolladas por personajes. Finalmente, el viento que apaga las velas en el velorio, que es otro indicio de la presencia sobrenatural.

Al igual que antes, todos los sonidos que constituyen ambientación están tratados en estéreo, paneados al 50% y en tercer plano; los sonidos puntuales están al centro en segundo y tercer plano; los sonidos que corresponden a la aparición demoniaca están distribuidos con paneos mínimos a lo ancho del panorama estéreo sin pasar del 30%, a excepción del viento que está al 50%.

Todos ellos también están pensados para interactuar con el narrador, los diálogos y especialmente la música. El galope del caballo del protagonista es Foley, todo lo demás corresponde a librería.

4.2.4. Composición y producción de la banda sonora

Para la banda sonora se compusieron doce piezas musicales: cinco para *La dama de la canoa*; seis para *El velorio* y una para la apertura y cierre. Se alternó la paleta sinfónica con la electrónica.

Música de apertura y cierre

Se realizó con paleta sinfónica,⁸⁵ la instrumentación fue la siguiente: cuarteto de cuerdas, timbales de orquesta y set de percusión. La composición tiene como base los acordes de Dm, Ddim y Eb. Se enfatizan las segundas menores y el tritono; la percusión aporta energía, fuerza y color, sobre todo cuando el timbal entra en tiempo fuerte sumándose al chelo. La intención es crear una atmosfera de misterio y peligro. El trabajo fue realizado con los recursos del programa Muse Score, exportado en WAV y procesado en su propia sesión de Cubase 7.

Música de La dama de la canoa

Para *La dama de la canoa* se realizaron las siguientes piezas: *El comerciante*; *El idilio*; *La sospecha*; *El crimen* y *Suspense*; algunas de ellas con paleta sinfónica y otras con paleta electrónica.

Paleta sinfónica: a esta corresponden *El comerciante* y *El crimen*. Para *El comerciante* la instrumentación fue: flauta, oboe, clarinete en Bb, fagot, violín y viola. La composición está basada en los acordes de Em7, Em-7 y Am. Las cuerdas sirven de base y

⁸⁵ Partituras en los anexos

tratan de emular el movimiento de las aguas del río, el fagot provee apoyo armónico con notas largas, la flauta, el clarinete en Bb y el oboe alternan en la melodía y cuando no, se suman a la labor del fagot. Se ha utilizado un compás irregular (7/4) para generar la sensación de inestabilidad, pues eso es lo que trae el personaje del comerciante a la vida de la dama.

El crimen conto con la siguiente instrumentación: cuarteto de cuerdas, corno en fa, trompeta en Bb, timbales de orquesta y set de percusión. La composición está basada en el intervalo de tritono, sin una tonalidad definida, se da mucha importancia a los timbres sobre todo del corno y la trompeta que aportan dramatismo; las cuerdas aportan movimiento y la percusión fuerza y color. La intención es crear una sensación de angustia y terror.

Ambos trabajos fueron realizados con los recursos del programa Muse Score, exportados en WAV y procesados en su propia sesión de Cubase 7.

Paleta electrónica: a esta paleta corresponden *El idilio*, *La sospecha* y *Suspense*. Lo más importante en estos temas es el timbre, por lo que actúan casi como si fueran efectos de sonido. *El idilio* tiene como propósito sugerir el paso del tiempo, el lapso temporal más o menos largo en que la dama desarrolla su relación clandestina con el comerciante, sirve para hacer una elipsis temporal. Las otras dos piezas sirven para aportar tensión dramática a las escenas. Las tres fueron realizadas con los recursos del programa Reason.

Música de El velorio

Para *El velorio* se realizaron las siguientes piezas: *La pelea*, *El pacto*, *La Oscuridad*, *La persecución*, *El ataque* y *La misa*. Igual que en el caso anterior se utilizaron las paletas sinfónica y electrónica.

Paleta sinfónica: a ella pertenecen las piezas *La pelea*, *El pacto*, *El ataque* y *La misa*. Para *La pelea* la instrumentación fue: violín I, violín II, violonchelo, timbales de orquesta, caja de concierto, bombo de concierto y set de percusión. La composición está basada en el intervalo de tritono y el cromatismo, los violines aportan tensión y el violonchelo, movimiento; la percusión es enérgica y contundente. Se trata de evocar una atmosfera de confrontación y violencia física.

El pacto tuvo la siguiente instrumentación: Coro mixto, corno en fa, trompeta en Bb, timbales de orquesta, bombo de concierto y set de percusión. La composición se basa en el intervalo de tritono sin una tonalidad establecida. Se trata de aprovechar al máximo el

color de los instrumentos y voces con fines dramáticos. El corno, la trompeta y el coro aportan tensión y una sensación sombría, la percusión, energía, contundencia y color. El propósito es crear la idea de algo siniestro y maligno.

La instrumentación de *El ataque* fue: Coro mixto, violín, violonchelo, corno en fa, timbales de orquesta, caja de concierto, bombo de concierto y set de percusión. La composición está construida con cromatismo e intervalo de tritono. Las cuerdas aportan movimiento, dando la idea de algo hecho con prisa, el corno aporta tensión dramática y el coro, un toque siniestro. El propósito es generar una sensación de agitación y peligro.

La misa es una pequeña pieza hecha en parte con paleta sinfónica y en parte con paleta electrónica, su instrumentación es: fagot y sintetizador. Su base es el intervalo de quinta sin una tonalidad definida. Trata de emular algo furtivo y sospechoso.

Todos estos trabajos fueron realizados con los recursos del programa Muse Score, exportados en WAV y procesados en su propia sesión de Cubase 7.

Paleta electrónica: Las piezas correspondientes a ella son: *La obscuridad* y *La persecución*; una vez más se trata de aprovechar los timbres electrónicos de forma expresiva. *La obscuridad* trata de aportar la idea de suspenso, sorpresa y terror; *La persecución*, la idea de huida y golpe de ramas de árboles. Las dos fueron realizadas con los recursos del programa Reason.

4.2.5. Mezcla

4.2.5.1. Mezcla de La dama de la canoa

En esta mezcla buscamos los siguientes objetivos:

- Organizar el material sonoro
- Mejorar la calidad de las voces y unificarlas
- Crear una sensación de espacio común para todos los elementos
- Establecer diferentes planos sonoros
- Lograr una distribución apropiada en el panorama estéreo
- Lograr dialogo y sinergia entre todos los elementos

- Evitar enmascaramientos de los elementos que deseamos destacar
- Enmascarar elementos no deseados
- Evitar sobresaturación en el master y lograr enriquecimiento armónico

Organizar el material sonoro: Para ello recurrimos a sub-mezclas constituidas por capas: Personajes, ambientes, crimen y música. Esto nos permitió manejar el material al interior de cada sub-mezcla y entre ellas. El narrador fue independiente



Figura 4.6: sub-mezcla 1. Foto de la autora

Ilustración 8

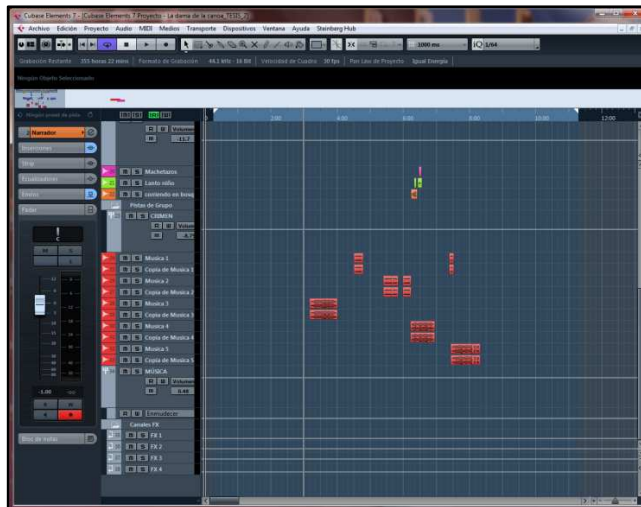


Figura 4.7: sub-mezcla 2. Foto de la autora

Ilustración 9

Mejorar la calidad de las voces y unificarlas: Para conseguirlo se aplicó un ecualizador, un DeEsser y un reductor de ruido a todas ellas.



Figura 4.8: tratamiento de voces. Foto de la autora

Ilustración 10

Crear una sensación de espacio común para todos los elementos: para conseguirlo aplicamos cuatro efectos de reverberación en línea. F1 y F2 para las voces; F3 y F4 para el resto del material. Hubo también un canal con ruido blanco a muy bajo volumen.



Figura 4.9: reverberación en línea. Foto de la autora

Ilustración 11

Establecer diferentes planos sonoros: Se logró mediante el manejo de la reverberación y la ganancia.

Lograr una distribución apropiada en el panorama estéreo: se obtuvo obviamente con paneos. Las voces se mantuvieron al centro, los canales que contenían ambientes

fueron duplicados y paneados al 50%, los que contenían música también se duplicaron y panearon al 50 y 55%; el resto del material se ubicó al centro o en paneos a izquierda o derecha que no excedieron el 30%.

Lograr dialogo y sinergia entre todos los elementos: Aparte del manejo de la reverberación y la ganancia se recurrió a automatizaciones cuando fue necesario.

Evitar enmascaramientos de los elementos que deseamos destacar: Básicamente con el uso del analizador de frecuencias y ecualización.

Enmascarar elementos no deseados: Como las grabaciones de las voces fueron realizadas en espacios que no contaban con acondicionamiento acústico ni aislamiento, no pudo evitarse que algunos sonidos parásitos se colaran en las tomas. Estos fueron removidos hasta donde fue posible con el reductor de ruido; los rezagos que quedaron se enmascararon con el diseño sonoro.

Evitar sobresaturación en el master y lograr enriquecimiento armónico: se aplicó compresión y ruido de cinta.



Figura 4.10: compresor y ruido de cinta. Foto de la autora

Ilustración 12

Mezcla de El velorio

En esta mezcla se persiguieron los mismos objetivos y se aplicaron idénticas técnicas. Lo único distinto fue el tratamiento que se dio a las voces del protagonista y del diablo durante la escena del pacto. Aquí se duplicó el canal de esas voces y a este duplicado, que se reprodujo a bajo volumen, se le añadieron efectos para crear una sombra

de la voz principal y lograr la sensación de algo sobrenatural. El canal copiado se paneo levemente.



Figura 4.11: canal duplicado para efectos. Foto de la autora
Ilustración 13

4.2.6. Masterización

En la Masterización de ambas narraciones buscamos los siguientes objetivos:

- Equilibrar frecuencias
- Incrementar la sensación de espacio
- Enriquecimiento armónico
- Eliminar ruido en bajas frecuencias
- Incrementar ganancia

Equilibrar frecuencias: era necesario en las frecuencias altas, entre 6khz y 10khz. Se usó una reducción de -2dB.

Incrementar sensación de espacio: Se utilizó un compresor-expansor multibanda y un panoramizador estéreo.



Figura 4.12: Ecuilizador y compresor-expansor multibanda, izq. *La dama de la canoa*, der. *El velorio*.

Foto de la autora

Ilustración 14

Enriquecimiento armónico: Se añadió ruido de cinta.



Figura 4.13: panoramizador estéreo y ruido de cinta; izq. *La dama de la canoa*, der. *El velorio*.

Foto de la autora.

Ilustración 15

Eliminar ruidos en bajas frecuencias: se aplicó un ecualizador con corte de bajos en 35hz.

Incrementar ganancia: Se utilizó un maximizador.



Figura 4.14: Ecualizador y maximizador; izq. *La dama de la canoa*, der. *El velorio*. Foto de la autora

Ilustración 16

Finalmente, se exporto en formato WAV, estéreo entrelazado; bajo el estándar ATSC A85 DIALOG, con un Target de -24.0 LKFS; un True Peak máximo de -2.0 y un LU de 7, apropiado para broadcast.



Figura 4.15: Estándar ATSC A85 DIALOG; izq. *La dama de la canoa*, der. *El velorio*. Foto de la autora

Ilustración 17

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 necesitan 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 los radiodramas, entre otros. 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 nuevamente 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.

Todo ello para responder a la pregunta, planteada en nuestros objetivos, de cómo, por qué y para qué producir un radiodrama con historias de tradición oral que aún circulaban en sectores rurales y urbanos en el momento histórico de nuestro estudio, cuando además la radio empezó a difundir nuevas narrativas que las eclipsaron. Se trata de inscribirnos en la dinámica ya establecida de resignificación, abolición y restauración del material mítico que es consubstancial a toda sociedad, sin que la ecuatoriana sea la excepción. Consideramos que el uso de un producto de la cultura de masas como el radiodrama tiene algunas ventajas para ello.

La radio es el medio masivo tradicional que con más éxito se ha vinculado a los nuevos medios, al internet, haciendo de las plataformas on line 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.

La importancia y el impacto a nivel social y cultural de la restauración, la resignificación y la puesta en escena de los dos mitos del Litoral objeto de este trabajo es algo que no podemos aquilatar apropiadamente en este instante, 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 el diseño sonoro y la banda sonora, 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 mi 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 y otros, *Análisis de la dirección de actores naturales en Instantáneo cortometraje de ficción*, Bogotá, Universidad Agustiniana, Facultad de arte, comunicación cultura, Programa de cine y televisión, 2018
- Cuberos Gómez, Alejandra, *La realidad humana a través de la improvisación en John Cassavetes*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Comunicación y lenguaje, Comunicación Social, 2017.
- Diario El Telégrafo, *Grandes plumas: Rodrigo Chávez Gonzáles*, Hemeroteca,
<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.
- Entrevista a Andreé Valverde, noviembre de 2020
- Entrevista a Ángel Emilio Hidalgo, noviembre de 2020
- Entrevista a Sonia Manzano, noviembre de 2020
- Fernández Bravo, Álvaro, *Mitos y leyendas de Sudamérica*, Buenos Aires, La Marca editora, 2015.
- Field, Syd, *Screenplay: the foundations of screenwriting*, New York, Bantam Dell, 2005.
- Gaona Sánchez, Edward, *Radio drama, un género subvalorado y olvidado, hacia unan cartografía del radio drama en Guayaquil*, Guayaquil, Facultad de filosofía, letras y ciencias de la educación, Universidad Católica de Guayaquil, 2016
- Godines Galay, Francisco, *Revisando el radio drama en la actualidad*, Comunicación y medios No.31, Instituto de la comunicación y la imagen, Santiago, ICEI, Universidad de Chile, 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 Volpini Sisó, *Realización, lenguaje y elecciones narrativas de radioteatro: tres aproximaciones a la creación de espacios sonoros en el tiempo*, en Área Abierta. Madrid, Revista de comunicación audiovisual y publicitaria 17, 2017.
- Pérez Pimentel, Rodolfo, *Diccionario Biográfico del Ecuador*, tomo VI, 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

Anexos

Entrevistas

ENTREVISTA 1

Ángel Emilio Hidalgo, escritor, historiador y catedrático de la Universidad de las Artes.

Muy bien, estamos aquí en esta entrevista con Ángel Emilio Hidalgo, escritor, historiador y catedrático de la Universidad de las Artes. Ángel Emilio, antes que nada agradeciéndole mucho por haber aceptado ayudarme en mi tesis y la primera pregunta que tendría para Ud. El día de hoy, es la siguiente:

Monse Vela.- Desde el punto de vista socio-cultural e histórico ¿Qué podemos entender por mito?

Ángel Emilio Hidalgo.- El mito es la construcción de ciertos relatos que tienen que ver con la identidad de los pueblos, es decir, hay una vinculación muy clara en el relato fundacional de los pueblos con lo que se llama el mito. El mito, en principio, es contrario a la historia, porque la historia puede documentarse se supone que hay fuentes, tanto primarias como secundarias, que indicarían la existencia de ciertos hechos o acontecimientos o procesos que son claramente demostrables respecto a su existencia en el tiempo pero el mito es aquello que proviene de las etapas pre-lógicas es decir, anteriores muchas veces a la invención de la escritura, aquellas etapas o épocas prehistóricas que se transmiten y pasan de generación a generación a partir del uso de la oralidad y todo lo que implica el uso de la tradición, a veces, no solamente es un uso sino un abuso de la tradición y eso ya lo han explicado algunos autores; pero lo importante es entender que el mito es fundamental para poder construir la memoria y el sentido de identidad de un pueblo.

MV.- Podríamos ahondar más en eso y le preguntaría yo cual es la participación de los mitos en la creación de la identidad colectiva, de qué manera ayudan a fundamentar la identidad colectiva

AEH.- los mitos ayudan a fundamentar, a construir la identidad colectiva a partir de la elaboración de un relato que, como te dije, tiene que ver principalmente con un relato fundacional. Te pongo un ejemplo: cuando hablamos del proceso de construcción de la nación en América latina, casi siempre encuentras una serie de mitos patrios y leyendas que giran en torno a la aparición de una serie de personajes que son los fundadores de estas naciones, como decía Benedith Anderson, los pioneros criollos, así les llamaba, y todas estas historias que van a girar en torno a estos personajes y al proceso de construcción de la nación van a adquirir ciertos ribetes, ciertas características míticas, es decir, se va muchas

veces a perder en el tiempo la precisión con la que ciertos acontecimientos o hechos allí se relatan, seguramente no van a ser tan claros en función de ubicarlos en una determinada temporalidad histórica, pero eso es secundario, porque realmente lo que se destaca en el mito es esa construcción colectiva, el mito corresponde a una construcción colectiva que a su vez forma parte de la manera como los pueblos levantan los cimientos de su identidad a partir de esos relatos que son relatos sobre los orígenes de esas comunidades.

MV.- Muy bien, y que importancia han tenido los mitos en el desarrollo de una identidad más concreta que sería la identidad de nuestro litoral ecuatoriano, de nuestro país en primer lugar y del litoral ecuatoriano, de una manera más puntual.

AEH.- ha sido importantísima la transmisión oral de estos mitos porque tiene que ver con la presencia de todo un mundo de origen rural y étnicamente diverso donde confluyen una serie de pueblos dentro de nuestro litoral ecuatoriano: el pueblo afro-ecuatoriano, el pueblo indígena de la costa y el pueblo montubio, quienes están elaborando estas narrativas de la oralidad que fundamentan y sostienen su identidad como comunidades rurales o campesinas donde, como tu conoce, hay todavía no todos pueden acceder a la educación formal, entonces, todo esto tiene que ver con una forma de sociabilidad, con la manera como se relacionan las persona en función de las creencias, de ese mundo colectivo que se construye a partir del mito y que también representa una forma de pensamiento propio del modo de vida de estas sociedades rurales, sociedades campesinas, que fundamentan y además sostienen la socio-economía no solamente del litoral sino prácticamente de todo el país.

MV.- Por lo común, ¿de qué manera se transmiten los mitos? Porque se nos ha hablado mucho de la oralidad pero, ¿existirían, aparte de la oralidad, otras formas de transmisión?

AEH.- Si, yo considero que hay otras formas de transmisión de esos saberes, porque estamos hablando de conocimientos y saberes ancestrales, cuando hablamos de mitos hablamos de conocimientos y saberes ancestrales que han sido recogidos por unos pocos investigadores que han recuperado ciertos repertorios, tanto de la tradición oral como de la literatura, de esta oralidad que se manifiesta principalmente desde la literatura pero también desde la música, desde la sonoridad de las distintas músicas tradicionales, y en ese sentido yo creo que hay que distinguir entre aquellos trabajos, aquellos textos, que ha sido resultados de actividades de trabajo de campo, que han sido publicados y que afortunadamente han alcanzado la luz de la publicación escrita, lo cual es muy valioso pero ha sido mínimo, en comparación a todo lo que todavía está esperando por ser recuperado, que está precisamente en esas comunidades y sobre todo, que es parte del saber de las personas mayores de estas comunidades tradicionales, tanto de los pueblos ancestrales de que estamos hablando, los montubios, los pueblos afro-ecuatorianos, así como de los descendientes de los antiguos indígenas de la costa, que serían los cholos, tal como ellos también se consideran y se denominan.

MV.- Al día de hoy ¿se conserva la influencia de estos mitos?

AEH.- si se conserva la influencia de estos mitos pero no podemos tampoco pensar que esos mitos hayan pasado de una forma exacta desde hace 200 o 300 años hasta la actualidad, porque han pasado muchas generaciones; cuando un relato pasa de boca en boca cambian ciertos elementos, ciertos aspectos, aunque en el fondo lo que queda es ese relato central y la intencionalidad que tiene la elaboración de ese relato y eso es lo que, pienso yo, permanece en el tiempo aunque ciertos detalles, ciertas características inclusive personajes se adicionen o se quiten, eso es propio de la manera como, de forma oral, se traspasan estas historias y mitos generacionalmente.

MV.- Bien, en otro orden de cosas quería preguntarle lo siguiente: sabemos que después del año 1945, periodo conocido como de post-guerra, el mundo cambio totalmente. ¿Cuáles considera Ud. Que fueron los principales cambios de la sociedad ecuatoriana en este periodo, es decir entre 1945 y 1960, y de especial manera aquí en el litoral ecuatoriano, que cambios, que nuevas cosas pasaron después de 1945.

AEH.- muchos cambios, 1945 es el año posterior a un movimiento popular de carácter democrático que fue fundamental en la historia del Ecuador, me estoy refiriendo a “la gloriosa” la revolución del 28 de mayo de 1944, que da lugar a la expedición de una nueva constitución que es la constitución de 1945, donde participan amplios sectores políticos e ideológicos del país y donde, entre otras cosas, 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 ecuatoriana en 1944, se crea la FEUE, la FESE, y también se conforma la federación ecuatoriana de indios, adscrita al partido comunista bajo el liderazgo de Dolores Cacungo, es decir, estamos hablando de la emergencia de nuevos sectores populares organizados en este caso indígenas que se unen a este proyecto revolucionario en búsqueda de una mayor democratización de la sociedad y bajo una inspiración nacionalista en el sentido de la construcción de una cultura nacional mestiza pero que ya empieza a recibir la presencia y participación de otras voces de sectores sociales tradicionalmente invisibilizados como son, por ejemplo, el sector indígena y el sector campesino, entonces eso es lo que ocurre a partir de “la gloriosa” de 1944 y coincide, a fines de la década de los 40 que el Ecuador se incorpora en lo que se llama el proceso de reconstitución de la agro exportación, en este caso, de una agro exportación bananera, allí se inicia el boom del banano que culminaría a mediados de la década del 60, es decir que es una etapa en la cual el Ecuador va a recibir réditos económicos por la venta en el mercado internacional del banano como su principal producto de exportación y esto va a traer una etapa de bonanza económica para el país, sobre todo en la década del 50 y la primera parte de los años 60

MV.- Bueno, en esta época que, como Ud. bien me está diciendo aquí, hubo tantos cambios en lo político y en lo económico, ¿pudiéramos hablar de que hubo una especie de

modernización en nuestro país? Entendiendo esto como quizás el abandono paulatino de lo rural y la irrupción de lo urbano.

AEH.- así es, pero eso se da en un proceso un poco más amplio, eso se inicia a partir del boom bananero y recuerde Ud. que en el primer censo del Ecuador, el primer censo financiado por el Estado Ecuatoriano que es el censo de 1950, todavía se aprecia que un 60% de la población ecuatoriana vive en el campo y un 40% en las ciudades, sin embargo va a haber un paulatino crecimiento de la población urbana en el transcurso de las siguientes décadas, esto se va sobre todo a acelerarse en la década del 70, en el contexto del boom petrolero de esos años, pero va a empezar justamente a raíz del boom bananero es decir, a raíz de la década del 50, es un paulatino incremento de la población urbana como resultado de la migración del campo a la ciudad sobre todo cuando culmina la etapa de bonanza del boom bananero y el Ecuador tiene que buscar nuevas fuentes de financiamiento en el ámbito de lo público y además de descubrir los pozos petroleros del oriente, esa riqueza que estaba escondida en el subsuelo que es explotada, sobre todo a inicios de la década del 70 lo cual trae consigo este boom petrolero a partir del cual una gran cantidad de gente se va a trasladar del campo a la ciudad, es decir va a haber una masiva migración interna y procesos de movilidad horizontal como resultado de esas migraciones hacia las principales ciudades del país, sobre todo Quito y Guayaquil.

MN.- Dentro del marco de esta bonanza del banano y su reemplazo luego por la bonanza petrolera, aunque eso ya es muy posterior, dentro de este marco de cambios, ¿de qué manera se dio esa relación entre lo rural y lo urbano?, dentro del periodo entre 1945 y 1960 ¿de qué manera fue ese dialogo entre lo rural y lo urbano desde una perspectiva cultural?

AEH.- Yo considero que fue un dialogo que 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 tenía que incorporarse a los imaginarios y a las formas de representación del mestizaje, esa es la línea que sigue la Casa de la Cultura desde su creación, recordemos que la Casa de la Cultura es un proyecto de intervención del Estado en el ámbito de la cultura, estos personajes de la casa de la Cultura son una especie de agentes culturales del Estado ecuatoriano que diseñan un cierto tipo de política a seguir y es la política de una cultura nacional, popular y democrática, pero con base mestiza, con una raigambre y una ideología propias de ese pensamiento mestizo que ya estaba incubándose desde la época de la revolución liberal, recuerde Ud., desde 1895 a 1912, ese proyecto de un Estado liberal, moderno, que auspiciaba y aupaba la idea del mestizaje como el gran referente de la nación ecuatoriana; eso se va a cumplir en términos más concretos con la creación de la Casa de la Cultura ecuatoriana y ese va a ser el proyecto dominante, hegemónico de construcción de una cultura nacional mestiza.

MV.- dentro de esta dinámica de mestizajes y modernización ¿Cuál sería el papel de los medios de masas, pero especialmente de la radio, después del año 1945 y hasta mediados de los 60?

AEH.- Yo creo que va a ser un papel fundamental de divulgación o difusión de ciertos contenidos culturales que van a ser principalmente aquellos derivados de los grandes centros de la cultura occidental, es decir, Europa y los Estados Unidos. En la radio, desde la música van a llegar todas las modas musicales, tanto anglosajonas como latinas y va a ser también un espacio de sociabilidad que va a unir puentes entre personas tanto de la ciudad como de las áreas rurales, la radio va a llegar paulatinamente a los más inusitados e inimaginados rincones y de esa manera va a invadir todo ese entorno socio cultural propio de las culturas tradicionales y allí se va a establecer una tensión entre toda esta cultura de la oralidad propia de estas sociedades campesinas con los nuevos referentes de la modernidad que va a traer la radio y con todos esos referentes relacionados con la manera como el capitalismo en todas sus formas, no solo en el aspecto de la cultura material sino también en lo simbólico, va a influir y va a modificar este tipo de relaciones, imbricaciones e intercambios sociales en las sociedades tradicionales.

MV.- Entre esas novedades que trajo la radio, sin duda estuvo el radio drama, las radio novelas ¿de qué manera o que papel habrían desempeñado los radio dramas en la sociedad de aquella época?

AEH.- Esos radio dramas de alguna manera representan una forma de pensar y una aspiración de las clases medias, que como tú sabes, son siempre clases sociales arribistas, que se sienten incómodas por esa condición de ser una clase sánduche, entre los sectores populares y los sectores dominantes es decir las élites, ellos quieren convertirse en los portavoces, desde ciertas búsquedas político-ideológicas, del pueblo pero no llegan tampoco a hacer parte de esa masa, no llegan a calar en la sensibilidad popular muchas veces, y por otro lado también manifiestan cierto interés de figurar en círculos burgueses, en entornos elitistas, entonces allí hay una gran contradicción de la clase media y ese tipo de contradicciones van a tener un correlato paralelo en estos radio dramas, sobre todo en estas novelas radiales, la novela Camay, por ejemplo que fue una de las más famosas...

MV.- si, es muy mencionada, a mí me la han nombrado bastante a la novela Camay...

AEH.- la novela Camay, una de las más conocidas, una de las más seguidas y sintonizadas, donde detrás estaba, como no podía ser de otra manera, un romance donde de alguna manera se expresaban esas contradicciones entre las distintas clases sociales, es decir, estos años son fundamentales porque el Ecuador deja de ser un estado particularmente basado en el capitalismo comercial para incorporarse en un proceso de industrialización y entonces se incorpora también en 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.

MV.- muy interesante. Bueno, Ángel Emilio, le agradezco muchísimo todo lo que me ha aportado en esta entrevista, pienso que va a ser muy útil para la investigación que estoy desarrollando sobre estos años, mitos, leyendas y radio, sin más, agradecerle y desear que pase Ud. muy bien .

AEH.- Gracias Monserratt igualmente, mucho gusto haber colaborado y contribuido en algo a tu proyecto de tesis, te auguro éxitos y adelante. Aquí estamos a las órdenes para en cualquier otro rato poder seguir conversando de estos temas que tanto nos gustan y nos apasionan.

ENTREVISTA 2

Dra. Sonia Manzano, escritora, pianista y educadora.

Estamos aquí en este interesante dialogo con la Dra. Sonia para conocer un poco más de la época de la radionovela en nuestra ciudad de Guayaquil. La primera pregunta que tengo esta tarde es:

Monse Vela.- ¿Qué radionovelas de esa época recuerda?

Sonia Manzano.- Estamos hablando de unos cincuenta a sesenta años atrás. Yo recuerdo mucho la telenovela *El derecho de nacer* de Félix Caignet que tuvo un gran éxito de sintonía aquí en nuestro medio; también recuerdo *Sergio Bernal acusa* que, si no me equivoco, fue una obra escrita por Hugo Vernel, eso en cuanto a radionovelas. Era muy asidua también a la *Novela Camay*, a la novela Bolívar...de Radio Bolívar y al radio teatro que Radio el Telégrafo pasaba cada Domingo con un elenco realmente de primera...tengo muy vagos recuerdos también a cerca de un programa muy bonito que era un programa en que pasaban a los guasos chilenos, no me acuerdo si era en Radio Cóndor o Radio América, pero era un programa cómico muy ameno que nos gustaba a todos, a grandes y a chicos por igual, era un momento de unión muy bonita alrededor de la cama de mi abuelita.

MV.- Cuénteme un poco más del contexto en que escuchaba radionovelas: a qué hora, en qué lugar y con quienes

SM.- Por lo general las radionovelas se pasaban alrededor de las ocho, las nueve e inclusive hasta las diez de la noche, desde luego no en las mismas radios sino en radios diferentes. Mi abuela, mi abuelita Clara Amira estaba siempre atenta a la programación de la radio sobre todo en lo que a radionovelas se refería. Mis hermanos, los manzano Vela y también

pues mis tíos, mi tío Simón Bolívar, mi tía María Georgina nos acompañaban pues en esta jornada que era tan llena de deleite, tan de unión familiar. Como ya lo dije, el lugar en que escuchábamos era alrededor de la cama de mi abuela, todos sumamente atentos, no interrumpíamos y era un deleite pues compartir el argumento de estas novelas y comentarlo entre nosotros.

MV.- ¿Cómo era la experiencia de escuchar radionovelas?¿cómo es seguir una narración sin imagen?

SM.- la experiencia era muy gratificante, no solamente en el aspecto familiar como ya lo dije pues era un motivo de esparcimiento y de unión sino también pues en el sentido intelectual porque escuchar realmente cada capítulo de una radionovela alimentaba poderosamente nuestra imaginación, nosotros pues identificábamos a los personajes por su voz, por sus características, tal es así que yo sin conocer el rostro de algunos de ellos, por no decir de todos, me imaginaba como podía ser Delia Garcés, como podía ser Concha Pascual, como podía ser David Ledesma, como podía ser pues el propio Hugo Vernel que también intervenía en las radionovelas, entonces, enriquecía muchísimo nuestra imaginación y nosotros también podíamos graficar en nuestra mente las locaciones, donde estaba aconteciendo tal o cual escena, podíamos también traducir las emociones de cada uno de los personajes, que reacciones tenían estos personajes frente a determinada situación...era muy enriquecedor, yo pienso que mi carrera de escritora futura, en lo que a narrativa se refiere se ha alimentado muchísimo de estos recuerdos; mi imaginación tuvo gran oportunidad de desarrollarse al escuchar las radionovelas, no nos daban todo masticado como en la televisión, sino que nos ponían el guion, nos ponían las voces y la descripción de los lugares y la descripción física de los personajes y nosotros (hablo en términos de mis hermanos también), nos podíamos imaginar todo esto que entra dentro de la narrativa de una radionovela.

MV.- ¿Qué nombres de actores y actrices de radionovelas recuerda?

SM.- Los que se me han quedado en la memoria son, entre los varones: Antonio Hanna, David Ledesma; entre las damas recuerdo a Concha Pascual, Delia Garcés, Pilar Ocaña y también, si mal no recuerdo estaba Meche Mendoza...la verdad es que han pasado tantos años que los que se han quedado en mi memoria son los que estoy nombrando...caramba, que injusto que es el poder de evocación porque sé que existieron otros grandes actores de radioteatro y la radionovela, cuando tenían que dar pues el todo por el todo porque ellos no daban pues su imagen física sino que todo lo tenían que hacer a través de la voz, a través de la modulación de la voz entregaban diversas emociones, tristeza, sorpresa, ira, alegría...bueno y toda la gama de emociones humanas. La voz lo era todo y eran unas voces excelentes y la dicción de ellos no podía haber sido más perfecta, se entendía todo lo que ellos hablaban, lo hacían de una manera muy pausada, muy expresiva y había un gran respeto para la audiencia, no solamente por la obra que tenía que ser una obra de calidad

literaria sino también por la actuación de los intérpretes; algo que podría agregar es que todas estas radionovelas tenían muchos auspiciantes, y tenía que ser así pues sino como le iban a pagar el sueldo a todos los actores y a todas las personas que intervenían en este tipo de arte, porque fue un arte verdaderamente y un arte bien concebido, un arte de mucha calidad.

MV.- ¿Cuáles eran los temas que preferentemente abordaban las radionovelas?

SM.- Abordaban temas que quizás para esta época suenan como melodramáticos o cursis, pero hace cinco o seis décadas eran muy bien acogidos los argumentos amorosos, los amores imposibles o la madre que tiene a un hijo y que tiene que esconderlo porque había mucho prejuicio social y no concebían que una señorita soltera salga embarazada; se presentaban este tipo de conflictos, hablando en términos generales eran temas de amor: amores imposibles, amores posibles, corazones rotos, corazones que se volvieron a reparar, encuentros otoñales, ese era el tipo de temática que abordaban, un tipo de temática que yo la calificaría como romántica; las radionovelas, pues, tenían que venderse y al grueso del público no le interesaban obras excesivamente intelectuales o con complicaciones estructurales, le interesaban las historias de amor. La mayor parte de estas historias de amor tenían desenlaces felices pero había otras que no, había otras que tenían su desenlace trágico o su conclusión triste por decir las cosas un poquito más suaves...pero la verdad sea dicha, la radionovela “enganchaba” al escucha desde el primer capítulo y el escucha, estuviera donde estuviere, iba hasta su casa a coger la radionovela y no la aflojaba hasta que esta finalizaba, incluso cuando iban a finalizar las radionovelas sacaban por el periódico unos anuncios (de eso me acuerdo muy bien) “último capítulo de la novela tal y cual” y eso mantenía al escucha en vilo y, como ya lo dije, tenía que oír la completita, muy difícilmente los radioescuchas guayaquileños se perdían un capítulo de estas atrapantes de estas apasionantes historias de amor.

MV.- ¿Cuánto tiempo duraba un capítulo de una radionovela?

SM.- Entre media hora a una hora. Cuando se presentaba el caso de que una radionovela tenía muchos auspiciantes se daban unos cuatro espacios publicitarios por cada capítulo; a manera de nota jocosa podría decir que en estos espacios publicitarios, en nuestro caso personal, si teníamos deseos de ir al baño nos “aguantábamos” (perdón el termino) hasta que venía uno de esos espacios publicitarios, porque el tema era no perderse ni una sola letra del capítulo que estábamos escuchando. Recuerdo que había unas radionovelas sumamente exitosas...la *Novela Pepsi Cola* creo que se denominaba el espacio, que se pasaba por Radio Bolívar y también otra cosa que recuerdo era que tenían unas características musicales que no eran cualquiera, como características musicales tenían por ejemplo conciertos de Tchaikovsky, características musicales muy fuertes, muy clásicas, muy artísticas...no recuerdo bien cuales pero si tengo muy claro que se trataba de fragmentos de obras clásicas.

MV.- En promedio ¿Cuántos capítulos solía tener una radionovela y cuantos meses estaba al aire hasta que llegaba su capítulo final?

SM.- Un promedio de unos cuatro meses, no era menos y vamos a ver cuántos capítulos habrán sido...saquemos la cuenta...de sesenta a ochenta capítulos; la mayor parte de las radionovelas se daban de Lunes a Viernes, entonces, haciendo un cálculo estamos hablando...sí...de unos sesenta a ochenta capítulos. En el caso de obras muy famosas como *El derecho de nacer*, de Félix Ciagnet, duraba un poco más...yo creo que en los archivos de las radios se puede indagar con precisión este tipo de datos.

MV.- ¿Hasta qué época duró la popularidad de la radionovela?

SM.- hasta que aparece la televisión, hasta que se populariza la televisión en nuestro medio, allí pues ya empezaron las telenovelas; las telenovelas mexicanas, las venezolanas que tuvieron gran auge. Ya ahí pues las personas dejaron de interesarse por las radionovelas para inclinarse por las telenovelas lo que les resultaba más atractivo porque estaban viendo en vivo y en directo las imágenes, las escenas, ya no solamente la voz de los actores sino también la presencia de estos , la expresión gestual de estos, entonces era mucho más seductor el hecho de ver una telenovela por televisión que estarla escuchando por radio, pero como digo esto fue un arma de doble filo porque las personas dejaron de desarrollar su imaginación, se volvieron vagos para imaginar, vagos para graficar en su mente lo que acontecía dentro del argumento de una radionovela. Ya ahora es rarísimo, yo no creo que ,salvo en pequeñas radiodifusoras o en programas especialmente hechos para el efecto, no creo que se pasen radiodramas, y si se pasan constaran de muy pocos capítulos; creo que pasó la época de la radionovela y que fue devorada por las telenovelas.

MV.- he sabido de un dramatizado radial de ese tiempo llamado *Ronda la guardia* que era más bien de carácter policiaco ¿recuerda algo de ese programa?

SM.- Claro, fue un programa muy sintonizado en la década del cincuenta e incluso creo que sobrevivió unos tres o cuatro años más en la década del sesenta. Este programa *Ronda la guardia* era la crónica roja que acontecía en la ciudad, pero crónica roja dramatizada porque los delitos, los conflictos, lo que podía ser denominado la delincuencia, los episodios de delincuencia en la ciudad eran dramatizados; esto también, pues, atrajo mucho al público guayaquileño y *Ronda la guardia* rendía una especie de reconocimiento a la labor de la guardia, a la labor de la policía porque se destacaba el papel que cumplía esta institución para defender al guayaquileño de la delincuencia. Como ese programa también hubo otros, yo recuerdo mucho *El sillón del peluquero*, que era un programa de carácter político, intervenían dos personajes, la persona que se estaba haciendo el corte de pelo o selo estaba afeitando y el peluquero, quien conversaba con el cliente a cerca de los incidentes políticos de esos años, también muy interesante; era producido por los hermanos Vela Rendón, quienes a su vez también hacían otro programa muy atractivo *La corte*

suprema del arte que en cambio era un programa de carácter artístico. *La corte suprema del arte* presentaba a los aficionados al canto especialmente o a algún otro tipo de arte y cumpliendo el papel de una corte calificaba la actuación de estos aficionados...también sumamente atractivo. Que bellos esos programas de aquel entonces, que sanos, que instructivos.

MV.- Aparte de aquellos ¿qué otros espacios radiales recuerda?

SM.- Bueno, en Guayaquil existían grupos culturales que tenían el objetivo de promover el arte y la cultura a través de la radio, con ese fin ellos tenían espacios, por ejemplo *Vida porteña*, existía el espacio cultural *Renacimiento*, existía también el programa del grupo cultural *Oasis*. Había también un programa muy sintonizado dirigido por doña María Leonor Madinyá titulado *Música y poesía*. A estos espacios iba la flor y nata de los intelectuales, no solo guayaquileños sino de muchas partes del país, se presentaban declamadores, poetas, pianistas, guitarristas, cantantes líricos, era un desfile maravilloso de artistas, y estos programas eran emitidos una vez a la semana y diario El Universo sacaba la programación de estos grupos, auspiciaba a estos grupos sacando la publicación de los programas que ellos iban a efectuar; era un Guayaquil, pues caramba, donde realmente se amaba, se difundía, se promocionaba a través de esa herramienta maravillosa que es, y no ha dejado de ser, la radio. Sin ir muy lejos, aquí en la misma ciudad, la Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Guayas tenía su radioemisora, la radioemisora de la Casa, la que transmitía música clásica en los principales parques de la ciudad, en La Rotonda, en el Parque Centenario, música clásica bellísima, escogida, que realmente formaba el gusto estético, la sensibilidad del público guayaquileño. También la desaparecida radio de la Casa de la Cultura fue un espacio en que se promocionó, en que se difundió, en el que se hizo realmente una labor cultural expansiva e intensiva, que pena que haya desaparecido la Radio de la Casa de la Cultura, que pena que hayan desaparecido estos espacios culturales, que pena, pues, que esta época haya pasado; es necesario reactivarla.

MV.- Finalmente, si se volvieran a transmitir radionovelas ¿las escucharía?

SM.- Claro que sí; aprendí a soñar con la radio y me encantaría escuchar radionovelas que hagan trabajar mi imaginación, que grafiquen en mi mente locaciones y que muevan mis emociones, impresiones y sensaciones a través de las modulaciones de voz de los actores. Fue un placer colaborar contigo. A tus órdenes cuando precises de mi persona.

ENTREVISTA 3

Lcda. André Valverde, actriz, directora de teatro infantil, educadora.

Bien, estamos aquí con la Lcda. André Valverde, actriz, directora de teatro infantil y profesora de lenguas, para conocer más del medio teatral de hace algunos años y su relación con las radionovelas; muchas gracias licenciada por aceptar esta entrevista. Lo primero que quisiera preguntarle hoy es lo siguiente:

Monse Vela.- ¿En qué años participó Ud. en el medio teatral guayaquileño?

André Valverde.- Para contestar tu primera pregunta tengo que remontarme un poco en mi propia historia que es bastante larga. En el año 1960, el 17 de diciembre, la Casa de la Cultura, núcleo del Guayas inauguró el Instituto de Arte Teatral del Guayas con estudios que tendrían una duración de cinco años. Lleve a cabo esos estudios en la casa de la Cultura, haciendo el curso completo, con instructores que eran ecuatorianos, entre esos Paco Villar, y extranjeros, entre esos la maestra Ileana Leonidov, la rusa que vino a darnos expresión corporal; tuvimos en realidad muy buenos profesores. Al culminar esos estudios, un grupo de estudiantes de este Instituto nos reunimos y fundamos el grupo *Los Guayacanes*, entre esos: Rosa Amelia Alvarado, Jenny Estrada, Otón Chávez, Isabel Martínez, José Martínez Queirolo, Beatriz Parra, Solange Raad, Alisba Rodríguez, Lucho Ordóñez, Antonio Santos, Carlos Domenech, y Fabio Chica. El grupo *los Guayacanes* tuvimos muchísimas representaciones, habría que hacer una lista porque no es una cosa pequeña. Luego, en la Universidad Estatal se fundó el grupo *Ágora* con el que nos dedicamos especialmente al teatro clásico. Así mismo, con el cuerpo de paz de los Estados Unidos y el Consulado de ese país aquí en nuestra ciudad, se fundó el grupo de teatro *Guayaquil*, con ellos también me presenté, hicimos *Fiebre de primavera*, íbamos a hacer también una comedia musical pero hubieron problemas por las cantantes que se enfermaron no se lo pudo hacer. Luego vino a Guayaquil la *Compañía de teatro clásico español*, de México, de Manolo García, quienes me contratan, puedo decir que fue el primer contrato internacional; presentamos *Don Juan Tenorio* y *Doña Inés*, eso sí era económicamente significativo porque era con contrato. Después de eso también me presenté en la Alianza Francesa con teatro en francés y fui profesora fundadora de la Escuela de Teatro del Centro de Arte y ahí tuve a mi cargo el grupo infantil de teatro. Fundé el teatro infantil den el Teatro Candilejas, presentándonos ahí con *Alicia en el país de las maravillas*, fue una presentación muy linda...hice bastante teatro infantil, dirigiéndolo. También hicimos *Teatro de luz negra*, con obras de Calderón de la Barca, y con este grupo nos fuimos a Quito, hicimos una gira nacional con muchísimo éxito. Además, pertencí al Grupo teatral de Violeta Castro de Wider, nos presentamos con *La casa del que dirán* de José Martínez Queirolo y sacamos el primer premio en un concurso de teatro. Estuve involucrada en

todas las cuestiones teatrales más o menos hasta el año noventa, no es una fecha tan certera, tendría que revisarlo, pero más o menos hasta entonces.

MV.- ¿Dónde realizaban sus representaciones estas compañías teatrales?

AV.- Las representaciones se hacían en diversos lugares, preferentemente en la Casa de la Cultura; también en el Centro de Arte, allí presenté una obra mía, y bajo la alcaldía de Robles Plaza, en el salón escénico del Colegio Guayaquil presenté también otra obra de mi autoría, era un festival de monólogos y yo gané el premio. Nos hemos presentado en la Politécnica; en la Universidad Estatal, porque éramos del teatro de la Universidad, del *Ágora*, nos presentábamos mucho ahí; en el Teatro Candilejas...en muchos sitios; había una efervescencia teatral increíble en esos años, vendría a ser más o menos los setentas, Guayaquil tenía verdaderamente la cultura del teatro, le encantaba, y nos presentábamos en todas partes, en los sitios más indicados para proyectar el teatro, era muy apreciado, era un teatro diferente, porque ahora cambió totalmente.

MV.- ¿De qué manera se financiaban estas presentaciones?

AV.- En cuanto a lo que se trataba de cuestiones económicas, nosotros hacíamos todo por amor al arte y poníamos de nuestro pecunio privado todos los gastos, repartíamos los gastos porque jamás vimos un centavo; extrañamente, cuando me contrataron las compañías extranjeras, ahí fue que recibí dinero.

MV.- ¿Había personas en el medio teatral que se dedicaran al radiodrama? ¿Quiénes eran?

AV.- Si, los había. Recuerdo especialmente a Elsy Vidal, Antonio Hanna, Ralph del Campo, David Ledesma, recuerdo también a Sara Nelly de Lamas, a Chicho Parra que era poeta, Melania Mora, Juan Hadaty, Walter Belloio, entre otros.

MV.- En su opinión ¿Qué los motivaba a dedicarse al radiodrama?

AV.- Los debía motivar la cuestión económica pues, en ese sentido si recibían dinero, en cambio los que nos dedicábamos solo al teatro teníamos que ponerlo. Estos compañeros hacían las dos cosas pero nosotros no les preguntábamos a cerca de esa otra actividad, era una cosa totalmente aparte, no estábamos pisando el mismo terreno.

MV.- ¿Recuerda quizás algunas de las producciones y radios en que ellos trabajaban?

AV.- No, realmente no, como ya te dije, eran dos mundos diferentes.

MV.- Aparte de los radiodramas ¿Qué otros espacios radiales gozaron de popularidad en esa época?

AV.- Recuerdo que la radio de la Casa de la Cultura tenía unos espacios culturales muy buenos, además estaban los noticieros en varias radios y los programas musicales. También

en radio Atalaya recuerdo que pasaban un radioteatro costumbrista, eso lo dirigía Rodrigo de Triana y se trataba de las costumbres montubias y el folklore, que él investigaba y luego lo dramatizaban, allí participaba alguna gente como por ejemplo Arturo Cajamarca, Lucho Gálvez, Meche Mendoza, Germán Cobos y Jimmy Burby, eso sería por el año 64. También había un programa muy bonito que se llamaba *Historias para ser contadas* y que lo pasaban en canal 4 que quedaba ahí mismo en la Casa de la Cultura, pero esto era ya en televisión, claro. En ese programa transmitían poesía y relato y allí recuerdo que trabajaban Ramón Arias, Lola Álvarez, Manuel Cabrera, Miguel Elizalde, entre otros compañeros.

MV.- Finalmente, si volvieran a producirse radiodramas ¿tendría curiosidad de escucharlos?

AV.- Si estuvieran bien hechos y sobre algún tema interesante, si, por que no.

MV.- Gracias licenciada por la entrevista.

AV.- No hay de que, cuando gustes.

ENTREVISTA 4

Wilman Ordóñez Iturralde, escritor, periodista, catedrático e investigador del folclor de la Costa ecuatoriana.

Nos encontramos con el Licdo. Wilman Ordóñez Iturralde que ha tenido la gentileza de concedernos esta entrevista y cuyo aporte desde ya agradecemos. Lo primero que quisiéramos saber en este día licenciado es...

Monse Vela.- ¿A qué época se remontan los mitos y leyendas más conocidos de nuestro Litoral y cuáles son?...

Wilman Ordóñez Iturralde.- Los mitos se remontan al periodo pre-colombino. Son parte de un sistema de creencias heliolátricas⁸⁶ y de representación simbólica que produjeron las diversidades étnicas marítimas que formaron parte de la gran confederación manteña-huancavilca, diseminadas y compuestas por punáes, por mantas y por chonos que estaban inter relacionados a través de los afluentes fluviales, desde donde ellos comprendían una forma de ser y de hacer marítimo-huancavilca relacionada a la naturaleza, al sol, a las estrellas, al universo en general, a la tierra misma y al agua. En la comprensión de esa diversidad donde no había un dios cristiano, un sistema cristiano de creencias, una imposición judeocristiana de ver las cosas, el mito (que es una narración pequeña, a veces

⁸⁶ De adoración al sol

fabulada, en la creencia popular real casi legendaria, heroica) se constituyó para explicar muchas cosas, en este periodo de enorme importancia comercial marítima, tanto para estas etnicidades como para otras que intercambiaban con ellas a través de múltiples mecanismos de comercialización como la concha *spondillus*, formas o expresiones culturales. Hay que puntualizar que el mito, que es una construcción narrativa del habla pero también imaginaria, de su psicología en relación a su entorno natural y a sus producciones simbólicas; nunca configuró o pudo configurar una realidad en el Litoral ecuatoriano que pasara, en línea de continuidad o en una diáspora, un mensaje entre estas culturas ancestrales y nativas hacia otras del mestizaje cuando ya, después de 1534, se da el coloniaje en este litoral diverso. Entonces es en este remoto tiempo donde se construyen los mitos en el imaginario diverso de la región Litoral, y no quedan muchos rastros. Podemos, empero, descubrir aquí algunos de los mitos fundacionales que constituyeron estas culturas nativas; uno de ellos, que el sol era su primer dios y la luna su antagonico, las estrellas, hijas del sol y la luna le dieron vida al arcoíris y también a las plantas y los animales, esos mitos le dan vida al agua y el agua le da vida al ser que está en esos momentos, a través del mito, comprendiendo su gran necesidad de saber qué es o quiénes son los que lo sostienen y sostienen al mundo, eso es interesante; pero no se sabe con certeza, más allá del carbono¹⁴ y la ciencia arqueológica, su origen. En cuanto a diversas culturas, como la Valdivia, la cerámica, sus dibujos sus iconografías que diseñaron, son una forma de poder lograr entender las maneras de habitar, de relacionarse, de manifestarse, de forma sociocultural y simbólica, de estas culturas nativas. Luego la misma ciencia arqueológica nos permite observar a través de los figurines más antiguos o, en el caso de la música, de las flautas de hueso, de los chinchiles, de los carapachos de tortuga y de otros sonajeros, algunas maneras que tenían ellos entender sus narrativas sonoras, sus festividades populares, sus vestidos y quizás su habla, que desapareció y que dicen que el Safit, en línea de continuidad, puede ser la última lengua madre de aquellas que se extinguieron y que correspondían a estas confederaciones nativas. No hay más vestigios que aquellos mitos, porque el mito se entiende como la manera en que ellos entendían, a través de esta fábula, de estas pequeñas historias, de estas pequeñas narrativas, ese universo socio-cultural, ese complejo universo de producciones simbólicas identitarias y de memorias. Luego, cuando se da la Colonia, se produce el mestizaje; los mitos cambian, ya no son mitos en relación al sol, a la luna, las estrellas, las plantas, los animales, al universo en general sino que son mitos relacionados al cristianismo. Ya son indios ladinos y después el mulataje, los afrodescendientes, los negros en ese tiempo, los mulatos, los zambos. Aun cuando no se determinaba todavía quienes eran montubios porque lo montubio aparece tardíamente en la sociología y la antropología contemporánea del litoral ecuatoriano; se puede entender que el mito ya tiene que ver con aquellas costumbres europeas, novohispanas que trajeron los españoles al Litoral en la diversidad. Entonces el mito estaba relacionado, ya no a estas heliolatrías, sino a estas realidades más naturales diseminadas en el territorio, la demografía y la historia de estos sujetos, que ya no pensaban al sol como su dios sino a Cristo y bajo este sistema cristiano de creencias se recrearon un sinnúmero de necesidades mitológicas,

para poder entender por qué en este mestizaje se desaprenden estas heliolatrías y comienzan estas otras historias a manifestarse en relación a estas mismas identidades; que era lo que confluía en la afirmación de la identidad blanca-mestiza, criolla, que los andaluces, los sureños de España, Jaén, Granada, Sevilla, les habían traído a través de la cruz, la Biblia, las espadas, la guerra, la violencia (otro sistema de violencia) y además, cuando los árabes andaluces incorporan el caballo, comienzan a recrear otras fiestas donde los dioses pasan a ser Judeocristianos pero también se crea el mito de que el rey o la reina eran dioses para ellos, las mismas princesas... ellos como plebeyos no eran más que subalternos de aquellos dioses en el imaginario colectivo y popular. Todo este periodo, entre lo pre-colombino y lo colonial dura bastante tiempo, casi cuatrocientos años, hasta la pre-república, de eso hablaremos en breve. En el Litoral, el mito de la diosa *Umiña* en Manta es un gran ejemplo de esta gran esmeralda o esta gran perla que era la princesa mayor o la reina mayor a la que en su momento los nativos de Manabí le rendían total reverencia y hay otros que constituyen...el mismo cacique Guayaquil se constituye en el líder de toda esta confederación nativa Huancavilca y Chona, y a partir de ese cacique también se crean mitos de subalternidad y de subordinación alrededor de lo que él era y de lo que él recreaba y representaba en la ciudad de Guayaquil. Hay otros mitos que configuran el imaginario pre-colombino y colonial, que tienen que ver con aquellas cosas que les permitían a ellos entender por qué la lluvia, cuándo la entrada y salida de agua, por qué las aguas les producen ciertos deseos, por qué o cuándo se podía reverenciar a la fertilidad, a la tierra, a la cosecha... acá en Santa Elena, que en ese tiempo no era Santa Elena como es hoy, otra provincia, el tema de Sacachún, o el tema de San Viritude... es decir que también el erotismo nace en relación a estos otros mitos, los deseos, porque se quería comprender como es que se cosechaba alrededor de las aguas, pero alrededor también de la implantación de una categoría más erótica, más corporal del deseo o de la posibilidad de entender al deseo no solamente como la recreación o como el nacimiento de algo sino también como su justificación para mantener ese imaginario tribal en relación al cuerpo del otro; hay un cuerpo del deseo como un mito que configura también la región y la regionalidad, entonces, cada provincia (que no eran provincias, las provincias comienzan en el XIX), estaban configurando un tipo de mito alrededor de estas dos grandes comprensiones: lo heliolátrico y lo natural-terrenal.

MV.- ¿Se conocen investigaciones y registros de estos mitos? Si es así, desde cuándo y quienes estuvieron involucrados.

WOI.- Se conocen investigaciones acerca de estos mitos, ¿quiénes son los que recrean los mismos?, lo recrea una narrativa periodística del siglo XIX, liberal, que veía a estos mitos como una forma también de comprender una diversidad regional ya mestiza, ya montubia, no solo mulata, afro o india ladina, configurada a través de una diversidad y de una identidad y memoria distribuida por varias provincias con un solo mestizaje mayor, como fue el montubio, que proviene de este híbrido mulato pero que además es producto socio-

cultural mestizo y simbólico de ese cruce entre indios ladinos, negros africanos y blancos españoles, aquí hay una carga también de sangre, de genes, que permiten que haya ciertos mitos más cercanos a lo africano, menos a lo indio, y también cruzado por lo andaluz español. Cronistas importantes como Francisco Campos Coello en el siglo XIX, su posterior familiar directo José Antonio Campos Maigón, Modesto Chávez Franco, Pino Icaza, Gabriel Pino Roca, son los que recuperan estos mitos directamente; de alguna manera la iglesia, como administración del sacerdocio y administración del alma indígena de ese tiempo, recuperaba también mitos para luego satanizar los mismos y hablar de aquellos a través de imposiciones y edictos en las actas del cabildo de Guayaquil; las actas del cabildo de Guayaquil son las fuentes primarias para recuperar algunos de estos mitos. Un ejemplo: en el caso de la provincia de Los Ríos hay mitos de bailes, músicas y cantares que imprecaban los intereses o la moral pública de los municipios de ese tiempo, que eran las regidurías o las intendencias, la misma Iglesia y el mismo Estado, en ese tiempo la Real Audiencia; entonces, al imprecar esos intereses, siempre hablaban de que los indios, los negros, los montubios, tenían formas salvajes de ser y de relacionarse entre ellos, y aparecen fiestas populares que ellos satanizaron como los *Gurufaes* o *Diablicos* en *Mojigandas* o en grandes carnavales de Corpus o bailes de callejas, donde aparecían estos diablicos que eran gente disfrazada bailando y haciendo de las suyas, en relación a estas fiestas de tipo popular. Fueron satanizadas pues ellos decían que este era un universo de supercherías y supersticiones, de gentes de clase baja como eran los indios, los negros y los montubios. Pero hubo quien valoró estas expresiones, estos escritores, estos periodistas, estos intelectuales liberales de la época. En el siglo XX, Rodrigo Chávez González y el gran cronista Rodolfo Pérez Pimentel, hicieron una recreación de estos mitos y costumbres, que ya habían recuperado los anteriores cronistas en el XIX. También están en las actas del Cabildo, en cartas de regidores, en apostolarios del Rey, en otras principales fuentes documentales que los archivos, como el de Indias o como el de Lima o los archivos de Guayaquil los tienen custodiados en sus propias estanterías o bibliotecas. Luego están las crónicas de Guayaquil antiguo que las escriben los mismos Pino Roca, Modesto Chávez y las termina recreando Rodolfo Pérez. Ahí en los libros, después de las actas, se puede ver también. Hay ordenanzas que hablan de mitos, también de fines del siglo XIX, que configuraron o constituyeron ese Guayaquil antiguo y esa diversidad montubia en relación a la diversidad regional; Así mismo, se puede recurrir a documentación primaria en las parroquias de cada una de las provincias, de Manabí, de Los Ríos, de El Oro, de Guayas y Guayaquil, para un poco leer estas “historias extrañas”, narraciones extraordinarias o estos cuentos que a veces eran de muertos y aparecidos en el imaginario popular o en la oralidad constitutiva de lo identitario montubio de la zona.

MV.- ¿Cuáles son los principales temas que abordan los mitos y leyendas del Litoral ecuatoriano?

WOI.- Los principales temas que abordan estos mitos y estas leyendas...bueno, la leyenda es un hecho heroico, tiene relación a sujetos heroicos y a verdades heroicas, el mito no, más habla de la creación del mundo, la adivinación de cosas, el por qué de las vírgenes de los ángeles, quien hizo la vida, por qué la vida se hizo así, etc...la adivinación también y la magia; entonces la leyenda, a diferencia del mito, es un ethos verdadero de una realidad que fue transmitida generacionalmente igual que el mito pero, a diferencia de este es una verdad, el otro es una fantasía. Tres grandes temas aborda el mito: primero cómo se creó el universo y cuáles son los dioses del mismo y como estos dioses que crearon el universo le dieron la vida al sujeto que crea o recrea el mito en relación a su hábitat y a su presencia psico-emocional, en relación a sus prácticas culturales. El otro tema, después de pensar quien creó la vida es también por qué ese cuerpo, ese ser, ese espíritu, se hizo de la manera en la que se hizo y eso está en aquellas morisquetas antiguas, en aquellos bailes de callejas, en aquellas músicas. Hay mitos también, y eso está en la Biblia, del castigo divino, de la abundancia de cosas o de la complacencia de los dioses... en este caso, ahora que me hayo en Santa Elena, de lo de Sacachún, de San Viritude, es interesantísimo... ellos mismos se recrean, se proyectan o se representan a través de estos monolitos o de estos sujetos en relación a estas creencias. Y la tercera vendría a ser por qué la vida terrenal tenía que estar habitada por una hembra y por un macho y cuando vieron y se percataron de esto, también se preguntaron por qué ocurre en el mundo animal el mismo orden de cosas que ocurría con ellos.

MV.- ¿Qué participación ha tenido esta mitología en la construcción de la identidad de la Costa?

WOI.- De afirmación identitaria, de recreación estética y de comprensión universal de aquellas cosas que no las podían entender de otra forma sino creando narraciones en cuya observancia estaban ellos confirmando su naturaleza ontológica o sus relaciones con los demás. El mito se crea porque no se entiende de qué otra manera pudieron haber llegado a la vida y pudieron ser lo que eran y relacionarse como tal. Aún hay mitos, hay viejas narraciones, narraciones legendarias que están en libros como el de la misma periodista e historiadora Jenny Estrada, que los ha recogido, o de los cronistas antiguos que antes mencioné, allí se pueden descubrir muchos de estos mitos y la participación que ha tenido esta mitología en la construcción de la identidad de la Costa, particularmente sujetando a nuestra modernidad y a lo montubio, la mitología es una forma antigua transmitida generacionalmente que determinó la configuración o la constitución histórica y simbólica en relación a sus prácticas cotidianas, en relación a la cultura.

MV.- Con los cambios ocurridos en la década del 50', época del boom bananero, llega lo urbano. ¿Qué significó esto para los mitos y leyendas tradicionales de naturaleza rural?

WOI.- Significó el traslado de lo montubio a la ciudad, porque lo negro ya se incorpora y se disemina, igual que lo montubio, igual que los indios ladinos, en el siglo XIX, a través de

la construcción del ferrocarril, a través de la apertura de trochas para grandes carreteras entre la Sierra y la Costa. Entre otros cambios que sufrió, no lo montubio sino la ciudad de Guayaquil, fue que Guayaquil deja de ser también la ciudad-aldea portuaria, que tenía una relación, si bien capitalista comercial, con otros puertos desde el lugar de puerto pequeño; es que lo montubio le incorpora un imaginario mitológico de creencias, supercherías y tradiciones antiguas que determinó una identidad más sociológica y menos ambigua en torno al puerto y lo porteño y además asentó las bases para lo que José de la Cuadra determina como el concepto de Guayaquil capital montubia; para encontrar razones suficientes de que tenemos una ancestralidad que ya no es india, que no es afro y que es completamente montubia.

MV.- ¿Qué influencia tuvo la radio en estos procesos?

WOI.- La radio, si bien entra tardíamente en el siglo XX, para la década del 30' del siglo XX, la radio vendría a ser la extensión de la oralidad mitológica del pueblo montubio, en la configuración y construcción de la identidad portuaria Guayaquileña.

MV.- ¿Cuál es el estado de la difusión y conocimiento de la mitología de nuestro Litoral en el presente?

WOI.- Un estado de crisis, un proyecto en construcción y en revelación y develación de estas narraciones y de estas historias orales que hoy son casi folclóricas y fantasiosas, a las cuales no se toma el Estado ni la Academia con seriedad, porque consideran que son creencias fosilizadas o creencias ambiguas de indios, de montubios, de negros, de un tiempo que ya no es el tiempo de ellos y que consideran que no son válidas en la construcción de una identidad social más moderna. Está en crisis y frente a eso hay que recuperar todas estas narraciones extraordinarias de estos pueblos diversos montubios para la resignificación de las mismas, entendiendo la resignificación como una metodología de comprensión de una identidad ancestral con legítimo derecho cultural a afirmarse, que por tradición oral no solo se transmitió de generación en generación, sino que se ganó un sitio regional litoraleño, que le vino a dar a estas provincias costeñas una gran carga de auto reconocimiento y de memoria.

MV.- A su criterio ¿qué mensajes pueden darnos estos mitos hoy en día?

WOI.- Muchas cosas. La principal tiene que ver con cuán importante es la ancestralidad, la historia oral de esa ancestralidad, los relatos orales de esa ancestralidad, en la construcción de una identidad y memoria moderna, que nos haga sentir dignos de ser herederos de esa ancestralidad y además nos dé un lugar legítimamente ganado en el tiempo con un derecho de ciudadanía cultural, y sobre todo a sentirnos orgullosos de tener toda una historia detrás de uno, en la construcción social de estas identidades modernas atravesadas por estos pasados dignos, legítimamente preservados en línea de continuidad, dignos de ser siempre

recreados como modo de orgullo, como modo de altives y como modo de afirmación identitaria en torno a lo que soy, creo y represento.

Rider técnico

Computadoras

Tipo	Modelo	Procesador	Memoria	Sistema
Laptop	MacBook Pro	2.4GHz, Intel Core duo 2	4GB, 1067 MHz DDR 3	OS X El capitán, versión 10.11.6
De escritorio	Speedmind	Intel® Core™ i5-4440, 3.10GHz	12 GB	Windows 7 Professional, Service pack 1, 64 bits

Interfaces de audio

Marca	Modelo	Preamp	Respuesta en frecuencia	Rango dinámico	Nivel máximo	Bit depth/ Sample rate
Behringer	U-Phoria UMC 204 HD	2 x MIDAS design	10 Hz- 45 KHz	110 dB	<u>Entrada:</u> Mic -4dBu Line + 20dBu Instrument - 3dBu <u>Salida:</u> + 3dBu	24 bits/ 192 KHz
Focusrite	Scarlett 18i8		20Hz- 20KHz	109 dB	<u>Entrada:</u> Mic +8.5 dBu Line +16 dBu Instrument +12dBu <u>Salida:</u> + 16dBu	24 bits/ 192 KHz

Micrófonos

Marca	Modelo	Tipo	Patrón polar	Respuesta en frecuencia	Rango dinámico
Behringer	B-2 Pro	Condensador	Cardioide Omnidireccional Figura 8	20Hz-20KHz	77-78dB
AVL	1900 AV	Dinámico	Cardioide	50Hz- 18KHz	72 dB

Parlante

Marca	Modelo	Respuesta en frecuencia	Rango dinámico	Impedancia	Amplificador
KRK	Rokit-5	45Hz-35KHz	106 dB	10 KOhm	Clase AB

Software

- Cubase 7
- Reason 4
- Muse Score 3.6.0

Partituras

Mitos y leyendas
Apertura y cierre

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Timbales
Set de percusión

5

13

2

17

21

25

27

3

4

30

Timb.

Perc. Set.

5

El comerciante

La dama de la canoa

$\text{♩} = 60$

Flute

Oboe

Clarinet en Sib

Bassoon

Violin

Viola

Cl. Sib

Vln.

Vla.

3

Cl. Sib

Vln.

Vla.

4

2

Cl. Sib

Vln.

Vla.

6

3

Musical score for measures 4 and 5. The score is for four staves: Cl. Sib (Clarinet in B-flat), Cl. Sib (Clarinet in B-flat), Vln. (Violin), and Vla. (Viola). The top two staves are for the Clarinet in B-flat, the middle for Violin, and the bottom for Viola. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. The bottom two staves (Vln. and Vla.) have a continuous, dense texture of sixteenth notes. The top two staves (Cl. Sib) have a more sparse melody with some rests.

Musical score for measures 6 and 7. The score is for four staves: Cl. Sib (Clarinet in B-flat), Cl. Sib (Clarinet in B-flat), Vln. (Violin), and Vla. (Viola). The top two staves are for the Clarinet in B-flat, the middle for Violin, and the bottom for Viola. The music continues with a complex rhythmic pattern. The bottom two staves (Vln. and Vla.) maintain their dense texture of sixteenth notes. The top two staves (Cl. Sib) have a more sparse melody with some rests.

Musical score for measures 8 and 9. The score is for four staves: Cl. Sib (Clarinet in B-flat), Cl. Sib (Clarinet in B-flat), Vln. (Violin), and Vla. (Viola). The top two staves are for the Clarinet in B-flat, the middle for Violin, and the bottom for Viola. The music continues with a complex rhythmic pattern. The bottom two staves (Vln. and Vla.) maintain their dense texture of sixteenth notes. The top two staves (Cl. Sib) have a more sparse melody with some rests.

Musical score for measures 10 and 11. The score is for four staves: Cl. Sib (Clarinet in B-flat), Cl. Sib (Clarinet in B-flat), Vln. (Violin), and Vla. (Viola). The top two staves are for the Clarinet in B-flat, the middle for Violin, and the bottom for Viola. The music continues with a complex rhythmic pattern. The bottom two staves (Vln. and Vla.) maintain their dense texture of sixteenth notes. The top two staves (Cl. Sib) have a more sparse melody with some rests.

15

Cl. Sib.

Vln.

Vlna.

8

El crimen

La dama de la canoa

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Corno en Fa

Corneta en Sib.

Timbales

Set de percusión

3

Cor. Fa

Cnta. Sib.

Timb.

Perc. Set.

2

7

Cor. Fa

Cnta. Sib.

Timb.

Perc. Set.

3

9

Cor. Fa

Cnta. Sib

Timb.

Perc. Set.

4

11

Cor. Fa

Cnta. Sib

Timb.

Perc. Set.

5

13

Cor. Fa

Cnta. Sib

Timb.

Perc. Set.

6

15

Cor. Fa

Cnta. Sib

Timb.

Perc. Set.

7

14

Cor. Fa

Cnta. Sib

Timb.

Perc. Set.

7

16

Cor. Fa

Cnta. Sib

Timb.

Perc. Set.

8

20

Cor. Fa

Cnta. Sib

Timb.

Perc. Set.

10

22

Cor. Fa

Cnta. Sib

Timb.

Perc. Set.

11

27

Cor. Fa

Cnta. Sib

Timb.

Perc. Set.

12

La pelea

El velorio

Allegretto

Violin

Violin

Violonchelo

Timbales

Caja de concierto

Bombo de concierto

Set de percusión

Vln.

Vln.

Vc.

Timb.

C. Clar.

Bom. Conc.

Perc. Set.

7

16

11

Vln.

Vln.

Vc.

Timb.

C. Clar.

Bom. Conc.

Perc. Set.

11

16

2

17

Vln.

Vln.

Vc.

Timb.

C. Clar.

Bom. Conc.

Perc. Set.

17

22

3

El pacto
El velorio

Soprano
Alto
Tenor
Bajo

Corno en Fa
Corneta en Sib

Timbales
Bombo de concierto
Set de percusión

7

Cor. Fa
Cnra. Sib
Timb.
Bom. Conc.
Perc. Set.

13

Cor. Fa
Cnra. Sib
Timb.
Bom. Conc.
Perc. Set.

2

19

Cor. Fa
Cnra. Sib
Timb.
Bom. Conc.
Perc. Set.

25

Cor. Fa
Cnra. Sib
Timb.
Bom. Conc.
Perc. Set.

3

30

Cor. Fa
Cnra. Sib
Timb.
Bom. Conc.
Perc. Set.

35

Cor. Fa
Cnra. Sib
Timb.
Bom. Conc.
Perc. Set.

4

43

Cor. Fa

Cnta. Sib

Timb.

Bom. Conc.

Perc. Set.

44

45

46

47

48

5

55

Cor. Fa

Cnta. Sib

Timb.

Bom. Conc.

Perc. Set.

6

El ataque

El velorio

$\text{♩} = 90$

Mujeres

Hombres

Violin I

Violoncello

Corno en Fa

Timbales

Caja de concierto

Bombo de concierto

Set de percusión

7

V.

H.

Cor. Fa

Timb.

C. Clar.

Bom. Conc.

Perc. Set.

2

3

V.
H.
P.
Cor. Fa.
Timb.
C. Clar.
Bom. Conc.
Perc. Set.

4

V.
H.
P.
Cor. Fa.
Timb.
C. Clar.
Bom. Conc.
Perc. Set.

5

V.
H.
P.
Cor. Fa.
Timb.
C. Clar.
Bom. Conc.
Perc. Set.

6

V.
H.
P.
Cor. Fa.
Timb.
C. Clar.
Bom. Conc.
Perc. Set.

7

V.
H.
P.
Cor. Fa.
Timb.
C. Clar.
Bom. Conc.
Perc. Set.

7

8

V.
H.
P.
Cor. Fa.
Timb.
C. Clar.
Bom. Conc.
Perc. Set.

8

9

V.
H.
P.
Cor. Fa.
Timb.
C. Clar.
Bom. Conc.
Perc. Set.

9

10

V.
H.
P.
Cor. Fa.
Timb.
C. Clar.
Bom. Conc.
Perc. Set.

10

11

V.

H.

Cor. Fa

Timb.

C. Clar.

Bom. Conc.

Perc. Set.

11

La misa

El velorio

$\text{♩} = 95$

Fagot

Sintetizador Pad

6

Fag.

Sint. Cuerd.

10

Fag.

Sint. Cuerd.

Control

LA DAMA DE LA CANOA

Diálogos

Música apertura

APERTURA

NARRADOR 1

La Dama de la Canoa es una linda montubia, joven, impulsiva, conviviente de un hombre notoriamente mayor, machista y aficionado a la bebida, que trabaja como balsero, es decir, junto con otros trabajadores, corta los troncos de palo de balsa, construye balsas y los traslada aprovechando la corriente del río Quevedo, para llevarlos a vender en Guayaquil. Su trabajo lo aleja de su mujer por largos periodos. Ella se queda esperándolo en su pequeña casita de caña, cerca del río, y ocupa su tiempo lavando ropa, pues no tienen hijos que cuidar. Como de costumbre, él desea que le preparen su ropa de trabajo y sus herramientas.

Ambiente campestre

Marido.- ¡Mujer, mujer!

Dama.- ¡Déjame dormir!

Marido.- ¡tengo afán! ¡Levántate mujer! Debo ir a la montaña a trabajar, alístame la tonga y la alforja con la ropa, que se me hace tarde

Dama.- ¿y cuando volverás?

Marido.- No se mujer, tu sabes que eso depende de las cosas que mande hacer el patrón, apúrate con lo que te dije.

NARRADOR 2

Ella, como siempre, se queda sola. Y como siempre, sale a lavar ropa en la orilla del río. Quienes pasaban por allí, en balsas y canoas, remaban más despacio y se acercaban a la orilla, para observar a las lavanderas, en especial, si la lavandera era la Dama de la canoa, aunque, en ese entonces aún no se la conocía así y la canoa era de su esposo. Había entre ellos un buen comerciante, que cruzaba el río casi a diario, ofreciendo en venta su mercancía con bastante éxito, porque era de muy buen carácter y muy persuasivo. Precisamente ese día, decidió acercarse a la Dama, de quien ya

Sonido de río

Sonido de remos

Música: El comerciante

Ambiente campestre
Platos, cucharas, tazas

conocía su historia y sus costumbres, y le solicitó posada por una sola noche, pues vivía lejos y necesitaba iniciar su recorrido muy por la mañana por ese sector, para complacer a algunos clientes. Ella acepta, y él mantiene una conversación muy animada el resto de la tarde, hasta que ella lo invita a entrar a la casa, para prepararle la cena.

Comerciante.- Es tarde ya y mañana necesito salir temprano ¿podrías darme un huequito para pasar la noche?

Dama.- ven nomas que te acomodo... ya es hora de la merienda ¿quieres un cafecito con verde?

Comerciante.- Lo que tú me quieras dar

NARRADOR 3

Música: El idilio

Entre el comerciante y la Dama se estableció una rutina: El aparecía con su canoa cada vez que el esposo de ella se iba a trabajar. Al poco tiempo, ella se dio cuenta de que estaba esperando un niño, pero no le fue difícil ocultarlo ante su marido, explicándole cada vez que volvía de su trabajo, que se encontraba enferma; pero lo tranquilizaba diciéndole que su malestar se le pasaría pronto. Finalmente, ella decidió hablar con el comerciante, contarle lo que pasaba, pero a partir de ese día, él desapareció de su vida. El esposo cada día se sentía más confundido por la actitud de sus amigos y vecinos, que parecían quedarse súbitamente en silencio cuando él se acercaba, o se retiraban a encargarse de sus asuntos, dejándolo solo. La supuesta enfermedad de su mujer también despertaba sus sospechas, así que la siguiente vez que salió a trabajar, la trató con mucha dureza, y la amenazó de muerte si se atrevía a traicionarlo.

Música: La sospecha

Marido.- Si es verdad lo que sospecho ¡¡yo te mato, carajo!!

NARRADOR 4

Música: la sospecha

Nació el niño, y tenía ya dos semanas de vida cuando, mientras lavaba ropa en el río, oyó decir que los balseros pronto estarían de regreso. Aterrada al recordar las amenazas de su marido, y en medio de una agitación febril, fue a su casa y salió con el niño en un brazo y un machete en la otra mano. Buscó un lugar solitario en la orilla del río y después de degollarlo, partió al niño en pedazos muy pequeños y los fue tirando al río.

Música: El crimen
Sonido de río
Llanto de bebé
Golpes de machete

NARRADOR 5

Finalmente, llega el esposo en su canoa, pero, recordando que últimamente, cada vez que regresa encuentra a su esposa enferma, decide tratar de animarse un poco, tomando unos tragos con un grupo de amigos en la pulpería, antes de volver a su casa. Allí se entera de cada detalle de la traición de su mujer y de la muerte del niño.

Botellas, vasos.

Mujer 1.- ¡oye! ¿Y si sabes?...la abandonó y la dejó con un hijo en la panza

Mujer 2.- ¿Qué hijo?... si ya lo desapareció

Mujer 3.- dicen que lo mató...

Mujer 1.- Shh...cállense que ahí viene el compadre

Marido.- ¿me mentaron?... ¿qué es lo que tanto dicen?... ¡esto no me gusta!... ¿que esconden? ¿Por qué callan?

Hombre.- Compadre... dejémonos de rodeos... ¡yo le cuento todo lo que está pasando!

NARRADOR 6

Música: Suspenso,
El crimen

Desesperado, va a su casa, le reclama lo que ha hecho y la expulsa, pero antes, impresionado por el cruel asesinato de un niño tan pequeño, la maldice, condenándola a vagar por el río eternamente, recogiendo hasta el último pedazo del cuerpecito, pues sólo así se rompería la maldición.

Música: El crimen

Marido.- ¡Desgraciada! ¡Maldita!... ¡Ya me contaron todo lo que estabas haciendo!...¡No tuviste piedad de esa criatura que pudo ser mía!

Dama.- ¡Perdóname, perdóname! ¡No sabía lo que hacía!

Marido.- ¡Ah!... ¿no sabías lo que hacías? ¡Maldita!... ¡la muerte es poco para ti! Vagaras por el río hasta que reúnas todos los pedazos de ese inocente.

NARRADOR 7

Ante las palabras de su esposo, ella toma conciencia de la enormidad del daño que ha ocasionado, y enloquecida, obedeciendo a su marido, se embarca en la canoa de él.

Sin pensar en nada más que en recuperar el cuerpecito, pedazo por pedazo, recorre el río, día y noche, sin descanso.

Dama.- ¡hijo, hijo!... ¡Perdón Dios mío!... ¡ayúdame a encontrarlo!

Sonido de río
Sonido de remos

NARRADOR 8

Esta narración deja muchas preguntas sin respuesta. Nadie está seguro de cuándo ocurrió esta tragedia, pero por los indicios que contiene, podría ubicarse a mediados del siglo pasado.

Respecto a si logró recoger todos los pedazos del cuerpecito, todos los que han oído hablar de esta historia coinciden en que eso no es posible. Muchos incluso aseguran que la Dama de la Canoa jamás dejará de vagar por el río, debido a que hasta ahora no ha podido encontrar una de las falanges de un dedo meñique de la pequeña víctima.

Si algún visitante indaga si la Dama de la Canoa ha sido vista últimamente, encontrará a alguien que le explique que los lugareños; si ven en el río, por la noche, en una canoa, una silueta vestida de negro, con una luz de candil, cierran puertas y ventanas, porque, en su locura, la Dama de la Canoa raptaría a cualquier

niño pequeño para entregárselo a su esposo con la esperanza de que la libere de su maldición. El esposo, por supuesto, murió hace muchos años.

Y nadie es capaz de explicar si la maldición todavía mantiene viva a la Dama de la Canoa, o es, quién sabe desde cuándo, un fantasma que no se ha dado cuenta de que ya falleció.

NARRADOR 9

Si te impresionó este relato, esta noche, lo mejor que puedes hacer es rezar una oración por esta alma perdida. Y cierra bien puertas y ventanas, especialmente si vives cerca de un río o a orillas del mar, porque se dice que la Dama de la Canoa amplía cada vez más el área de su búsqueda.

CIERRE

Música
cierre

Control

EL VELORIO

Diálogos

Música apertura

APERTURA

NARRADOR 1

En los primeros años del siglo pasado, vivían en Guayaquil dos hermanos: el mayor era un exitoso comerciante y el menor lo ayudaba en lo que podía. Pese a la cercanía de la sangre, la relación entre ellos no era buena, se hallaba ensombrecida por celos y envidias, y frecuentemente reñían.

La familia tenía además una hacienda que visitaban muy pocas veces y estaba a cargo de capataces y empleados, desde que, tras la muerte de sus padres, los hermanos decidieron fijar su residencia en la ciudad. A esta hacienda fue a parar el hermano menor después de una fuerte pelea con el mayor.

Música: La pelea

Mayor.- desgraciado, vives en mi casa, comes de mi comida, ¿Y así es como me pagas?

Menor.- ¿qué te pasa? Yo sí tengo razones para quejarme: trabajo como un burro para ti y lo que me pagas es una miseria. Además esta casa también es mía porque era de nuestros padres.

Mayor.- Sabes muy bien lo que me pasa: ¿qué hacías paseando en el malecón con Mercedes?

Menor.- ¡¿Y qué?!... ¿tú serás su dueño?... Ella es quien decide con quien andar.

Mayor.- No tienes ningún derecho. ¡¡Te largas de mi casa inmediatamente!!...¡¡No quiero volver a verte jamás!!

NARRADOR 2

Dominado por la ira, el hermano mayor le propinó una tremenda paliza que lo dejó muy mal herido. Expulsado y sin recursos, el hermano menor no tenía más a dónde ir que la hacienda de la familia donde lo atendieron los peones y en especial su antigua nana, quien de niño, para distraerlo, le narraba leyendas de fantasmas y demonios. Esta buena mujer, que era como su segunda madre, curó sus heridas, hasta verlo restablecido.

Ambiente de campo

Pasaban los días y crecía la rabia del hermano menor al acordarse de la humillación recibida, la nana veía con preocupación cómo su carácter se tornaba cerrado y violento. Una noche muy oscura, sin luna ni estrellas, le advirtió sobre los peligros que podía correr, cuando, asombrada, lo vio listo para salir, con un saquillo vacío.

Nana.- Niño, niño... no salga...es muy peligroso andar solo a estas horas

Menor.- No te preocupes que yo sé lo que hago!!

Relincho, galope

Montó en su caballo y se adentró en la penumbra. Después de un largo trecho, se apeó y continuó internándose en la montaña hasta que llegó a un claro. El frío de la noche le calaba hasta los huesos. Un vientecillo húmedo mecía las hojas rompiendo el profundo silencio, acompañado del lejano canto de una cigarra.

El tiempo pasaba lentamente sin que sucediera lo que él tanto esperaba...

Ambiente de campo

Patrón.- Donde estas...¡¡donde estas!!...yo ya he cumplido...ya estoy aquí.

Música: El pacto
Galope
Viento
Terremoto
Trueno
Lechuzas
Perros
Relincho

NARRADOR 3

De repente se escuchó a lo lejos el galope de un caballo; en ese mismo momento la tierra empezó a temblar como si gimiera amenazando abrir sus entrañas, un fuerte viento, acompañado de truenos y relámpagos estremeció los árboles y rompió sus ramas al tiempo que se escuchaba el aleteo de lechuzas y murciélagos en plena huida y el aullido de los perros salvajes.

Un penetrante olor a azufre lo invadió todo justo en el instante en que aparecía la figura de un jinete que montaba un magnífico caballo negro. La capa y el gran sombrero que vestía eran del mismo color, y su rostro embozado apenas si dejaba adivinar sus ojos que parecían dos esferas de fuego. El joven, impresionado no daba crédito a lo que veía.

Diablo.- A mis citas nunca faltó, ¿qué quieres?

Patrón.- Tu ya lo sabes... dinero, poder, riqueza, mucha riqueza, mucha más de la que tiene mi hermano, quiero ser superior a él y que pague lo que me hizo.

Diablo.- mucho es lo que pides y tu alma no vale tanto... ¿que más me ofreces?

Patrón.- no te comprendo...

Diablo.- ¡dame también el alma de tus peones y entonces te concederé lo que pides!

Menor.- de acuerdo, ¡¡te las doy!!

Diablo.- bien, pero tendrás que firmar este pacto con tu propia sangre. Y me traerás lo que acordamos cada vez que te lo pida. Pero si me fallas...¡¡te pesará!!

Patrón.- Descuida, No te fallaré.

NARRADOR 3

El hermano menor regresó al amanecer, muy contento y con el saquillo lleno, pero a

nadie, ni siquiera a la nana, dejó ver su contenido. Empezó a gastar dinero sin medida y muy pronto se convirtió en un gran señor. Los peones no alcanzaban a comprender el origen de tanta riqueza pues la situación de la hacienda no la justificaba y con preocupación notaban que cada vez que el patrón pedía a alguno que lo acompañe a cazar, este jamás volvía. Su jefe siempre daba una excusa cualquiera para justificar esa ausencia y casualmente, siempre era alguien sin familia.

NARRADOR 4:

Un día, el patrón se acercó a la casita de un joven peón que vivía solo con su madre, y le pidió que lo acompañe. El muchacho se puso a preparar sus cosas mientras la señora sentía que una inexplicable angustia invadía su ánimo.

Ambiente de campo

Madre.- Hijito, no vayas, se escuchan cosas muy feas, tengo miedo de que algo malo te pase. Dile cualquier cosa al patrón y quédate conmigo.

Hijo.- No puedo, mamá. Te prometo que tendré cuidado. Nada malo me va a pasar. No me separaré del patrón.

Madre.- No estaré tranquila hasta que te vea en casa otra vez.

NARRADOR 4

Ambiente de campo

Cuando el patrón lo fue a buscar, ya era noche cerrada. Mientras se adentraban en la montaña, el joven se mantenía muy cerca de su jefe, hasta que éste, al llegar a un claro, le ordeno que lo espere allí. Muy asustado, el joven lo vio alejarse, con el único candil que tenían, en la mano y resolvió seguirlo sin que lo note.

Pasos en el bosque

NARRADOR 5

Música: La obscuridad

Agazapado detrás de un árbol vio cómo su patrón se entrevistaba con aquel hombre alto, vestido con capa y un gran sombrero. La luz del candil le permitió distinguir las monedas de oro que el desconocido entregaba, y cómo el patrón señalaba hacia el lugar donde él había estado. Un suspiro escapó de su garganta, revelando su presencia y el terror se apoderó de su espíritu cuando el extraño, volviendo su rostro embozado hacia él, dejó ver las dos esferas incandescentes que tenía por ojos.

Música: La persecución

Entonces corrió, sin importarle tropezar a cada rato con ramas que lo golpeaban y arañaban. Sangrante, llegó por fin a casa de su madre, que al verlo así, sorprendida y angustiada, pedía explicaciones de lo ocurrido.

Madre.- ¿Que te paso mijo?... ¿por qué estas así?

Hijo.- Mamá, mamá... ¡¡fue horrible!!

NARRADOR 5

Música: El ataque
Ambiente de campo

Puerta

Cerrojo

Viento

Cerraron puertas y ventanas, y cuando el muchacho empezaba a relatar lo que había vivido, una lluvia de piedras azoto con fuerza los techos y paredes de la casa impidiendo que su madre escuche lo que trataba de contarle. Toda la noche sufrieron ese estruendo y no pudieron dormir.

Al día siguiente, sus amigos fueron a visitarlo para saber qué había sucedido en la montaña, de labios del único peón que había logrado volver de aquellas cacerías, pero lo encontraron con fiebre muy alta y delirando. Tan malo era su estado que llamaron al curandero.

Ambiente de campo

Madre.- ¿Qué tiene mijo, pues?

Curandero.- El cuerpo está bien, no hay ningún mal...lo suyo es más bien del alma

Madre.- Hábleme claro compadre...no estoy pa' juegos!!

Curandero.- esto es un susto, del más grave que he visto...es ni más ni menos que susto del maligno!!

Madre.- Cúrelo compadre... ¡sálvelo!

NARRADOR 6

Pero el enfermo no mejoraba, por el contrario, día a día su estado eran peor. Decidieron llevarlo a Guayaquil, con la esperanza puesta en el hospital y los médicos, a pesar del gran gasto y largo camino que ello representaba, pero falleció apenas llegó al puerto, ante el dolor de su madre y de todos sus compañeros. Regresaron a la hacienda inmediatamente.

Río corriendo
Ambiente de campo

Madre.- ¡Mijo, mijo, no puede ser!... ¡¿Dios mío, por qué?!...tu no lo merecías.

NARRADOR 6

Mientras tanto, en la hacienda, todo era rumor e incertidumbre. No solo la extraña muerte del joven y el diagnóstico del curandero habían despertado inquietud sino también la notoria ausencia del patrón, quien desde el día de la cacería no había sido visto.

Ambiente de campo

Peón 1.- para mí no hay duda... ¡ese condenado tenía pacto con el diablo!

Vecina 1.- y el muy maldito no solo entregó su alma sino también la de otra gente.

Vecina 2.- ¿y donde estará ahora?

Peón 1.- Yo creo que ese se fue pa' Guayaquil

Vecina 1.- ¡por mí que ni regrese!

Vecina 2.- mejor nos apuramos, que ya estamos tarde pa'l velorio.

NARRADOR 7

Rezos

En la pequeña casa todo estaba dispuesto para los sencillos funerales, el cadáver yacía en su ataúd debajo de un humilde crucifijo de madera; imágenes de vírgenes y santos reposaban en una pequeña mesita colocada a la derecha, que fungía de altar. A falta de flores sus amigos y vecinos, llevaron gran cantidad de velas y candiles. La gente rezaba en los rincones o comentaba lo sucedido. Faltando quince minutos para las doce de la noche, una atmosfera pesada empezó a ser percibida por los presentes que cruzaban miradas de preocupación. De repente, sintieron que los envolvía un frio intenso, terrorífico, paralizante; al tiempo que un poderoso ventarrón apagaba de un solo soplo todas las velas y candiles, dejando a los asistentes al velorio en la más completa oscuridad.

Música: La misa

Viento

El silencio era aterrador y a todos les pareció eterno, mas ninguno se atrevía a moverse de su puesto y cada quien invocaba al santo de su devoción cuando, en forma inexplicable, se volvieron a encender las luminarias, y alguien comentó que la oscuridad había durado solo cinco minutos. Fue entonces que se dieron cuenta de que la tapa del ataúd, que estaba abierta, se había cerrado. Intentaron abrirla otra vez, pero ni siquiera los peones más fuertes lograron levantarla.

Ambiente de campo

NARRADOR 8

Concluido el velorio, llegó la hora del entierro y los compañeros de trabajo del difunto que levantaron el ataúd para llevarlo sobre sus hombros, se sorprendieron mucho al sentirlo tan liviano.

Peón 1.- ¡Que Dios me ampare!... esta caja parece que estuviera vacía

Peón 2.- Sí. Yo también sentí lo mismo. Es como si alguien se hubiera llevado el cadáver

Peón 3.- No digas eso, no sea que te oiga la mamá.

Nadie supo nunca dar una explicación apropiada a estos sucesos extraordinarios y trataron de olvidarlos para volver a su vida cotidiana. Después de cada jornada en el campo esperaban, inquietos, la llegada del patrón, pero nunca apareció; hasta que, finalmente, todos dejaron de esperarlo. A la montaña nadie quiso regresar ni siquiera de día, y no eran pocos los que rumoraban que el patrón había sido visto por las haciendas cercanas, buscando nuevos compañeros de cacería.

Carcajada demoniaca
Música de cierre

CIERRE