

Université de Montréal

Análisis del radioteatro a través de la obra de Julio Cortázar: *Adiós, Robinson*

par

Patricia Carrera

Section d'études hispaniques

Département de littératures et de langues modernes

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences

en vue de l'obtention du grade de maîtrise

en études hispaniques

© Patricia Carrera, avril 2010

Université de Montréal

Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé :

Análisis del radioteatro a través de la obra de Julio Cortázar: *Adiós, Robinson*

Présenté par :

Patricia Carrera

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Catherine Poupeney Hart

.....

président-rapporteur

Javier Rubiera

.....

directeur de recherche

James Cisneros

.....

membre du jury

SOMMAIRE

Cette recherche est basée sur l'étude de la pièce *Adieu, Robinson*, écrite par Julio Cortazar pour le théâtre radiophonique en 1977. Publiée en 1984, elle a été rééditée en 1995 –après le décès de son auteur– et diffusée, vers la fin des années 70, sur tous les continents. L'analyse de l'œuvre a été réalisée en tenant compte de deux orientations différentes mais complémentaires: l'une plus formelle ou technique et l'autre idéologique. Il y a, d'abord, l'étude du théâtre radiophonique comme discours qui utilise un langage spécifique –le langage radiophonique– et suppose un “théâtre écrit pour la radio”, et ce, à partir des œuvres de Rudolf Arnheim, Armand Balsebre et Etienne Fuzellier. Puis, il y a une mise en contexte de la pièce en faisant référence à la situation particulièrement mouvementée de l'Amérique latine, pendant les années 70, en mettant en rapport le sujet de la “décolonisation” avec celui de la libération.

Avant d'aborder le sujet du théâtre radiophonique –ce qui inclut ses origines en Argentine, les premières pièces et les caractéristiques du format– et en prenant comme référence l'auteur Jésus Martin-Barbero, nous revoyons brièvement l'histoire du mélodrame, ce spectacle de forte valeur émotionnelle présent en Amérique latine, notamment, dans le théâtre radiophonique et le feuilleton télévisé. Suivant une revue des caractéristiques concernant le style d'écriture de Cortazar, nous analysons la pièce théâtrale d'un point de vue qui tient compte, principalement, des catégories d'espace et de temps, particulièrement importantes dans l'étude d'une œuvre radiophonique. Finalement, cette étude prétend démontrer que le but de Julio Cortazar, en écrivant *Adieu, Robinson*, n'était pas de proposer un passe-temps radiophonique, mais plutôt d'atteindre un public plus vaste via un puissant moyen de communication en lui offrant une fable anticolonialiste.

Mots-clés : Cortazar, Robinson Crusoé, décolonisation, sémiologie du théâtre radiophonique.

ABSTRACT

This research work is based on the study of the play *Adiós, Robinson* (Goodbye, Robinson), a radio script written by Julio Cortázar in 1977, published in 1984, reedited in 1995 –after the death of the author–, and broadcast in every continent in the late 1970s. The analysis of this piece was carried out taking into consideration two different but complementary perspectives: one more formal or technical and the other ideological. Thus, on the one hand, radio drama is examined as a type of discourse that uses a specific language –radiophonic language–, and constitutes “a theatrical presentation written for radio”, based on the works of Rudolf Arnheim, Armand Balsebre and Etienne Fuzellier. On the other hand, the text contextualized by referring to the troubled situation in Latin America in the 1970s, and relating the topic of “decolonization” to that of liberation.

Before addressing the subject of radio drama –including its origins in Argentina, the first pieces for radio, and the characteristics of its format– and taking the author Jesús Martín-Barbero as a source of reference, a brief history of melodrama is presented. This genre, characterized by strong emotional content, is very much present in Latin America, particularly in radio drama and soap operas. After describing Cortázar’s writing style, the script is analyzed from a viewpoint that focuses mainly on the categories of space and time, which are especially of interest when studying a piece of radio drama. Finally, this study pretends to demonstrate that Julio Cortázar did not write *Adiós, Robinson* as a mere piece of radio entertainment. On the contrary, the author, aware of the power exercised by this type of media, uses it to reach a wider audience and present it with an anti-colonial fable.

Keywords: Cortazar, Robinson Crusoe, decolonization, semiology of radio drama.

RESUMEN

Esta investigación se basa en el estudio de la pieza *Adiós, Robinson*, escrita por Julio Cortázar como texto radiofónico en 1977, publicada en 1984, reeditada en 1995 –con posterioridad a la muerte de su autor– y difundida, a fines de los 70, en todos los continentes. El análisis de la misma se ha realizado teniendo en cuenta dos orientaciones distintas pero complementarias: una más formal o técnica y otra ideológica. De esta manera, por un lado, se estudia el radioteatro como discurso que utiliza un lenguaje específico –el lenguaje radiofónico– y supone un “teatro escrito para la radio”, a partir de las obras de Rudolf Arnheim, Armand Balsebre y Etienne Fuzellier. Por otro lado, se contextualiza la pieza haciendo referencia a la convulsionada situación de América Latina en la década de los 70, relacionando el tema de la “descolonización” con el de la liberación.

Antes de abordar el tema del radioteatro propiamente dicho –que incluye sus orígenes en Argentina, sus primeras obras, las características del formato– y tomando como base a Jesús Martín-Barbero, se hace una breve historia del melodrama, ese espectáculo de fuerte valor emocional presente, en América Latina sobre todo, en el teatro radiofónico y en la telenovela. Tras caracterizar el estilo de escritura de Cortázar, se llega al análisis de la pieza teatral desde un punto de vista que tiene en cuenta, principalmente, las categorías de espacio y de tiempo, de especial rendimiento en el estudio de una obra radioteatral. Finalmente, este estudio pretende demostrar que Julio Cortázar no escribió *Adiós, Robinson* con la intención de que fuera un simple pasatiempo radiofónico; por el contrario, su autor, consciente del poder de este medio de comunicación, lo utiliza para llegar a un público más amplio, al que trata de proponer una fábula anticolonialista.

Palabras clave: Cortázar, Robinson Crusoe, descolonización, semiología del radioteatro.

TABLA DE CONTENIDOS

SOMMAIRE	i
ABSTRACT	ii
RESUMEN.....	iii
AGRADECIMIENTOS.....	vi
Introducción.....	1
Capítulo 1. El lenguaje radiofónico.....	5
1.1 Definición de lenguaje radiofónico	5
1.2 El relato radiofónico	17
1.3 La creación artística radiofónica.....	20
Capítulo 2. El radioteatro	24
2.1 Los mediadores socioculturales: de lo popular a lo masivo	24
2.2 La radio: medio de comunicación	26
2.3 El teatro escrito para la radio	28
2.3.1 Sus inicios.....	31
2.4 El radioteatro en Argentina.....	33
2.4.1 Sus orígenes.....	34
2.4.2 Las primeras obras.....	35
2.4.3 Principales características.....	38
2.5 El radioteatro hoy	39
Capítulo 3. Análisis de <i>Adiós, Robinson</i>	42
3.1 Julio Cortázar: el autor.....	42
3.1.1 Principios estéticos generales.....	45
3.2 Interpretaciones.....	47
3.3 Contexto histórico.....	53
3.4 La obra como guión radiofónico literario	55
3.5 Peculiaridades discursivas del radioteatro	59
3.5.1 La creación del espacio	61
3.5.1.1 El texto, el espacio y la sociedad.....	63
3.5.1.2 El espacio “escénico”	65
3.5.1.3 El espacio y el paradigma textual	66
3.5.2 El transcurso del tiempo	67
3.5.2.1 La secuenciación del tiempo.....	72
3.6 Reflexiones finales.....	73
Conclusiones	78
Referencias bibliográficas y otras fuentes de documentación.....	82

*Dedico esta memoria a mi familia,
en especial a mis padres,
que nos inculcaron el valor del esfuerzo
y siempre nos alentaron a seguir estudiando.*

AGRADECIMIENTOS

No puedo dejar de mencionar a quienes directa o indirectamente han colaborado, enriqueciendo la reflexión. El profesor Javier Rubiera, por aceptar la responsabilidad de dirigir esta memoria. El profesor James Cisneros, por sus orientaciones. El profesor Enrique Pato, por sus valiosas sugerencias. El periodista Ricardo Bada, por su respuesta rápida y generosa. Sus indicaciones, correcciones y aportes son lo mejor de este texto.

También debo nombrar especialmente a mis compañeras y amigos que leyeron mis notas, hicieron sus críticas y sostuvieron mi ánimo en los momentos que parecía flaquear.

A todos ellos, mi profundo y sincero agradecimiento.

Introducción

En el otoño de 2007 decidí comenzar una maestría en la Universidad de Montreal. Luego de entrevistarme con el Profesor Javier Rubiera, me inscribí para tomar dos cursos complementarios. Uno de ellos fue “Narración y Teatro hispanoamericanos”, dictado por la Profesora Monique Sarfati-Arnaud. En el mismo, descubrí *Adiós, Robinson*, guión radiofónico escrito por Julio Cortázar a fines de la década del 70. Durante el invierno de 2008 tenía que elegir el tema de mi investigación... Leer *Adiós, Robinson* había despertado mi curiosidad por su título, por ser prácticamente desconocido, por la temática abordada y por el género de discurso escogido. Los radioteatros de los que tenía referencia habían sido escritos por autores ignotos, estaban destinados a un gran público sólo con el propósito de entretener y sus argumentos versaban sobre parejas en crisis, familias disfuncionales o personajes míticos de la pampa argentina y de las áreas marginales de la gran ciudad.

Ante la obra en cuestión –y frente a la posibilidad de realizar una investigación al respecto– nos surgieron una serie de preguntas: ¿con qué propósito escribió Cortázar este radioteatro?, ¿por qué eligió reformular este tema clásico y esos personajes tan sugerentes?, ¿cuándo fue escrito?, ¿qué emisora lo difundió?, ¿cuáles son las características de este tipo de discurso? Para responder a estas cuestiones, por un lado, comenzamos por obtener más datos de su autor, es decir, a los ya conocidos y muy generales (escritor argentino exiliado en Francia, autor de *Rayuela*...) sumar otros, tales como características de su estilo tan particular, influencias, ubicación dentro del contexto latinoamericano, opiniones de sus críticos. A continuación, empezamos a releer algunas de sus obras y a leer otras nuevas. Por otro lado, para abordar la problemática del lenguaje radiofónico –lo que no fue tarea sencilla ya que una de las mayores dificultades consistió, precisamente, en encontrar la bibliografía pertinente– se tuvieron en cuenta tres textos fundamentales, escritos en diferentes momentos de la historia de la radio, a saber:

- a) *Estética radiofónica* de Rudolf Arnheim (1980 [1936]).

- b) *Le langage radiophonique* de Etienne Fuzellier (1965).
- c) *El lenguaje radiofónico*, obra en la cual Armand Balsebre, en 1994, retoma y actualiza las nociones anteriormente desarrolladas por Arnheim y Fuzellier.

Así nació “Análisis del radioteatro a través de la obra de Julio Cortázar: *Adiós, Robinson*”. El punto de partida de nuestra reflexión es el lenguaje radiofónico, que tratamos de caracterizar en el primer capítulo. Los sistemas expresivos que constituyen la palabra, la música, el ruido y los efectos sonoros conforman el material sonoro del lenguaje radiofónico. Para justificar la presencia de cada uno de estos sistemas, analizamos, a continuación, sus características y su función dentro del producto sonoro. Además, estudiamos dos nociones más: la de tecnología –que va a influir la codificación de los mensajes sonoros– y la de oyente –puesto que es él quien dará significado al mensaje radiofónico–. El lenguaje radiofónico propone entonces un fenómeno acústico donde los sonidos y los mensajes son clasificados según su perceptibilidad, lo que supone una comunicación y una interacción emisor-receptor.

Luego de haber establecido esta base teórica, en el segundo capítulo presentamos el radioteatro. En primer lugar, hacemos referencia a la radio como medio de comunicación. En segundo lugar, y antes de plantear el tema central de esta investigación, consideramos necesario hacer una breve historia del melodrama. Para ello, nos basamos en la obra *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* de Jesús Martín-Barbero (2003). En tercer lugar, abordamos “El teatro escrito para la radio”. Luego de definirlo, hacemos una reseña del mismo, desde sus inicios. En cuarto lugar, desarrollamos la historia del radioteatro en Argentina. Después de haber mencionado sus orígenes y enumerado sus primeras obras –para lo cual consultamos a Beatriz Seibel (1982-1985-1993), Ariel Kaztman y Jimena Vazquez (2009)– detallamos sus principales características teniendo en cuenta lo propuesto por Patricia Terrero (1982-1985). En quinto lugar, y gracias a la

información proporcionada por Oscar Bosetti y Lea Lvovich –ambos docentes de la Universidad Nacional de Entre Ríos, Argentina– describimos la situación del radioteatro hoy en día.

En el tercer y último capítulo de nuestra memoria, previa presentación de Cortázar y enumeración de las principales características de su escritura –que con precisión han sintetizado Omar Prego (1985), László Scholz (1977) y Marcelo Alberto Villanueva (1972)–, nos abocamos al análisis de la obra *Adiós, Robinson*. Debemos mencionar, además, que, gracias a la valiosa información brindada por el escritor y periodista español Ricardo Bada, hemos podido aclarar y concretar las circunstancias de la creación de esta pieza que, siendo breve, entretenida, sutilmente irónica, resuelta en un sólo episodio, representa un testimonio fehaciente del compromiso intelectual y social de su autor.

Adiós, Robinson –texto radiofónico escrito en 1977, publicado en 1984 y reeditado en 1995, con posterioridad a la muerte de su autor, sin introducción ni notas– es una obra en la que Julio Cortázar, haciendo una relectura del clásico *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe –novela que él mismo había traducido al castellano–, despidió simbólicamente al espíritu colonizador de occidente encarnado en el protagonista. En la misma, a la visión del colonizador se le incorpora la visión del colonizado. Caracterizado como una fábula anticolonialista, el radioteatro de Cortázar es una interpretación de la realidad hecha por el autor a la luz del pensamiento de la época que se podría sintetizar en dos palabras: liberación o dependencia.

Como comenta Francisco Emilio de la Guerra Castellanos (2000), retomando los personajes de Daniel Defoe, Cortázar prosigue la búsqueda de la identidad latinoamericana iniciada por Rodó y continuada, entre otros, por Fernández Retamar. Y efectivamente la realidad que describía Cortázar en *Adiós, Robinson* se hace inteligible ubicándola en un tiempo y un espacio concretos. Entre las décadas de 1960 y 1970, fueron numerosas las experiencias militaristas que establecieron dictaduras como forma de gobierno y excluyeron de la participación política a la población de

América Latina. En Argentina, la mayoría de los medios de comunicación, en vez de contribuir a la formación de la conciencia nacional, tendían a la destrucción de una subjetividad colectiva en vías de esclarecimiento. Este es el contexto en el que Cortázar escribió *Adiós, Robinson*, probablemente con el ánimo de propiciar una toma de conciencia por parte de los radioyentes.

Tomando como base propuestas de análisis teatral como las de Jean-Pierre Ryngaert (1991) y de Anne Ubersfeld (1996), analizamos las peculiaridades discursivas de este subgénero teatral teniendo en cuenta que el objetivo final no es un espectáculo visual sino que el destino del texto escrito es una realización radiofónica. Nos centramos particularmente en las categorías de espacio y tiempo, de especial rendimiento en el análisis de la pieza, porque, por un lado, es en el modo de configurarse el espacio donde se encuentra una de las especificidades del lenguaje radioteatral y, por otra parte, la integración del texto, desde el presente del diálogo de los personajes, en la dialéctica pasado / futuro, colonización / descolonización tiene un papel fundamental. En el último punto del capítulo tres, presentamos nuestras reflexiones finales. Luego de haber realizado el análisis de la obra, podemos constatar que, el principal objetivo de Cortázar no es brindar al oyente un simple pasatiempo radiofónico o un entretenimiento sino que va mucho más allá. A través de este juego crítico lo que pretende es mostrar el fracaso del plan civilizador occidental, igualitario y aburrido que había ahogado las voces de los salvajes “caníbales” al querer que actuaran como europeos individualistas y “civilizados”.

A medida que vamos desarrollando los capítulos, vamos dando respuesta a los interrogantes mencionados al comienzo de esta Introducción. En la conclusión, recapitulamos y, retomando dichos de Cortázar, justificamos la importancia de la elección de nuestro tema de investigación.

Capítulo 1. El lenguaje radiofónico¹

1.1 Definición de lenguaje radiofónico

El lenguaje, en sentido amplio, es un conjunto sistemático de signos que se propone, entre otros fines, establecer una comunicación. Esa función comunicativa del lenguaje supone la existencia, por un lado, de un código que permite producir enunciados significantes; y por otro, de un mensaje o de modificaciones que se puedan realizar al código.

La radio es un medio de comunicación popular que posee su propio idioma: *el lenguaje radiofónico*. En sus inicios, sólo difundía información, por lo tanto el mensaje sonoro se limitaba a la asociación palabra-sonido, a la transmisión del lenguaje verbal. Con el transcurso del tiempo, el desarrollo tecnológico, la aparición de nuevos profesionales y con la convicción de que la radio podía crear paisajes sonoros, surgieron nuevos códigos que proponían nuevas formas de escuchar el sonido. Así, el lenguaje verbal, el lenguaje musical y los efectos sonoros crearon un nuevo lenguaje que se caracteriza por la ausencia de imagen visual y supone, además, la integración de lo semántico y lo estético. Lo semántico está relacionado con el sentido literal, directo de los signos: cada signo nombra un objeto. Lo estético se refiere a la forma de la composición del mensaje. Esa cualidad estética se logra por la musicalidad de las palabras, por la utilización de la música y por el contacto afectivo que establece con los oyentes. Entra en juego, así, un segundo nivel de significación connotativo-afectivo, ya que el receptor interpretará el mensaje según su personalidad, sus emociones, sus sensaciones.

Dentro de la diversidad de mensajes sonoros –que deberían ser actos de comunicación estética– hay una forma que, a nuestro criterio, le permitió a la radio cumplir con su función estético-expresiva de manera cabal: el radioteatro. “Poesía del

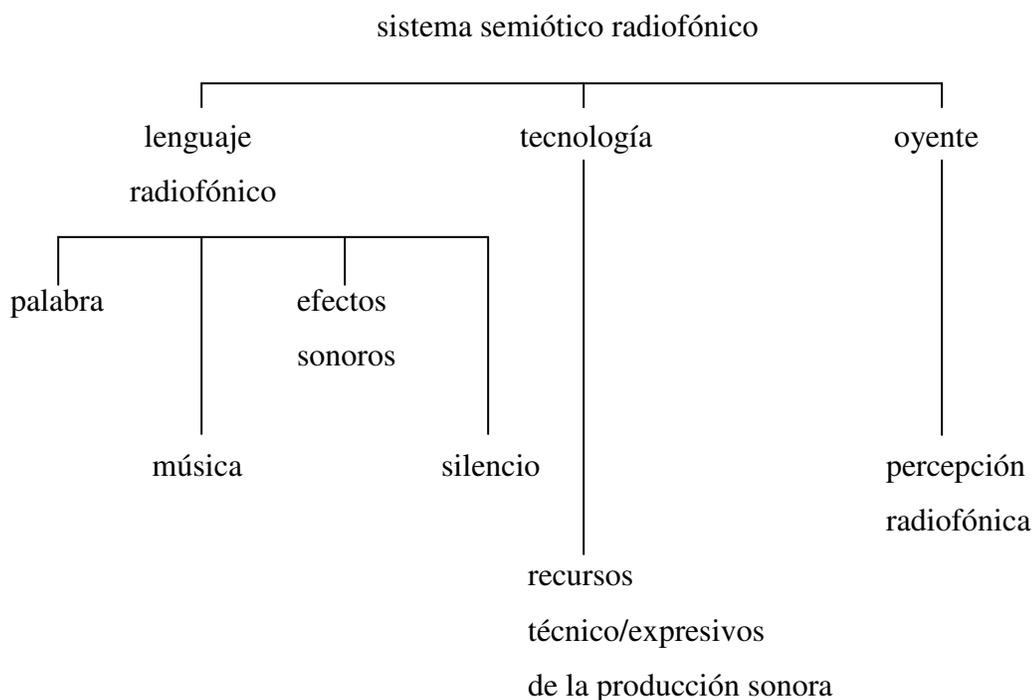
¹ Cabe mencionar que para la realización del presente capítulo nos hemos basado, principalmente, en la obra *El lenguaje radiofónico* de Armand Balsebre.

espacio” como lo llamó Armand Balsebre, creación pensada para el micrófono que – pese a la ausencia de imagen visual– permite crear y acceder a un mundo imaginario y fantástico.

Para hacer un planteo estructural del lenguaje radiofónico, partimos del concepto de Balsebre que lo define de la siguiente manera:

[...] es el conjunto de formas sonoras y no sonoras representadas por los sistemas expresivos de la palabra, la música, los efectos sonoros y el silencio, cuya significación viene determinada por el conjunto de los recursos técnico-expresivos de la reproducción sonora y el conjunto de factores que caracterizan el proceso de percepción sonora imaginativo-visual de los radioyentes (1994, 27).

Este autor considera “forma sonora” al mensaje sonoro y “forma no sonora” al silencio. Además, incluye junto a los elementos constitutivos del discurso, dos nociones más: la de tecnología y la de oyente. Esquemáticamente, lo representa así (Balsebre, 1994, 27):



Para justificar la presencia de cada uno de los elementos en este sistema, hay que analizar sus características y su función dentro del producto sonoro. A continuación, analizaremos cada elemento en particular, teniendo en cuenta lo propuesto por Balsebre.

El principal es la palabra ya que presenta el marco referencial de lo que acontece, es decir, el contexto y la verdadera significación del mensaje. Si bien ninguno de los elementos que conforman el lenguaje radiofónico es fundamental por sí mismo, la palabra es indispensable. La palabra que se hace “imagen” en la voz del locutor o del actor supone una redacción previa. Teniendo en cuenta las características del canal radiofónico –medio rápido, fugaz, efímero, estrictamente sonoro– y la diversidad social y cultural de la audiencia, el texto debe utilizar un lenguaje coloquial, correcto, claro, conciso y sencillo. Para hacerlo atractivo desde el punto de vista expresivo, se puede apelar a recursos tales como la metáfora, la comparación o la redundancia. Esta figura retórica de la repetición de la palabra se utiliza, por ejemplo, para enfatizar lo que se quiere destacar. Además, el locutor puede leer un texto o improvisar, el oyente no percibirá ninguna diferencia. Si improvisa debe respetar ciertas reglas: no hablar de lo que desconoce, centrarse en el tema y saber utilizar la pausa o el silencio.

El tratamiento de la palabra como elemento del lenguaje radiofónico significa –sin olvidar su valor semántico– el tratamiento musical de la voz según su timbre, su tono, su intensidad y su ritmo. Estos factores definirán acústicamente el sonido de la palabra otorgándole un “color” particular. El color de la voz es un factor fundamental en la construcción de un personaje de radioteatro, ya que a diferentes registros vocales se asocian determinados arquetipos de personajes tales como la doncella, la madrastra, el héroe, el villano. Lo primero que distingue al oyente es el timbre de la voz. El mismo le permite reconocer, inicialmente, si una voz es femenina o masculina. El tono y la intensidad equivalen a “altura” y “sonoridad”. La distinción entre agudo y grave se refiere a la altura; mientras que fuerte y suave se refiere a la sonoridad. Esta relación va a incidir también sobre la noción de distancia. Si el timbre

es grave produce una sensación de cercanía, por el contrario, si es agudo, la sensación será de lejanía.

El ritmo es la repetición periódica de un mismo elemento sonoro –en este caso la palabra– que se manifiesta de dos formas. Por un lado, objetivamente, es una dimensión que ayuda a medir la composición de un texto sonoro. Por otro, subjetivamente, es una sensación que percibe el oyente y frente a la cual hay una respuesta orgánica y afectiva. Tres son los formatos que definen la sistematización de los códigos rítmicos de la palabra: el ritmo de las pausas, el ritmo de la melodía y el ritmo de la armonía. Las pausas desempeñan una función rítmica cuando el locutor o el actor, al leer, hace una pausa para respirar o para respetar algún signo de puntuación del texto escrito. También otorgan precisión al sentido e intención de las palabras, delimitan la construcción de la oración y destacan su expresión psicológica. El ritmo de las pausas, además, es esencial para fragmentar la secuencia sonora en períodos según las características semánticas del texto o la intención comunicativa que se persiga. Si el ritmo es intenso habrá más períodos, si es más relajado, menos períodos. Lo importante es que siempre sea variable.

El ritmo melódico es el resultado de la repetición de tonos que forman la curva melódica del discurso verbal. Es la melodía la que otorga a la palabra su expresión musical y afectiva. Cuando ésta carece de melodía deviene monótona, lleva al aburrimiento y a la fatiga auditiva. El mensaje se torna poco sugerente. Para evitar la monotonía en la expresión es imprescindible reflexionar acerca de qué ritmo melódico corresponde imprimir a las palabras, según la información semántica y estética que se quiere transmitir. Por ejemplo, una melodía ascendente indica que una secuencia continúa, da cuenta de un estado de ánimo positivo, sugiere imágenes luminosas o grandes distancias. Si es descendente, la secuencia connota situaciones tristes, imágenes oscuras, distancias mínimas.

El ritmo armónico está determinado por la variación de timbres, por la duración de la presencia sonora de una voz y por la repetición periódica de las voces dentro de una

misma frecuencia. En el proceso de creación sonora la armonía está definida por la superposición y yuxtaposición de voces en una secuencia de efectos sonoros y de música. Es difícil de lograr puesto que esa superposición simultánea de estímulos sonoros puede producir un fenómeno llamado enmascaramiento, que confunde y dificulta la percepción sonora del oyente. Para componer un mensaje armónico, el montaje es un instrumento fundamental ya que permite modular la intensidad de las distintas fuentes sonoras, manipular los micrófonos, los equipos y todo aquello que forma parte del proceso técnico de la producción sonora.

Por último, no podemos dejar de señalar la importancia del efecto “mágico” de la palabra. La estructura musical de la palabra y el valor analógico-visual descriptivo de la misma, son los que le proporcionan ese efecto mágico. Los autores deben recuperarlo para la radio, para que la estructura sintáctica y léxico-gramatical de la misma se ajuste a su valor de palabra hablada / escuchada y no leída, y para estimular en el oyente su percepción imaginativo-visual.

El valor específico de la música en la radio, está relacionado con el valor simbólico y significativo de la misma en el sistema semiótico del lenguaje radiofónico. La palabra y la música –que aquí es imagen– adquieren en el ámbito radiofónico una significación global superior a la significación autónoma de cada una en particular, constituyendo una armonía peculiar. Son dos sistemas que se combinan perfectamente ya que el mensaje hablado refuerza el simbolismo del lenguaje musical y la música expresa y comunica a los oyentes un sin fin de imágenes auditivas. La melodía y el ritmo de la palabra se integran a la música de tal manera que parece escucharse un mensaje unívoco y descodificado en un único sistema expresivo. En este mensaje músico-verbal, la música establece el ritmo, esencial para la producción de periodicidad. Esta función semántica de la música está definida por distintos tipos de inserciones musicales: sintonía (tema que identifica un programa), introducción, cierre, cortina, ráfaga (transición), golpe musical (énfasis) y tema musical. Éste último –característico del radiodrama– se asocia a determinado personaje o acción. Se lo utiliza frecuentemente ya que permite asociar la acción verbal a una determinada

unidad espacio-temporal. Además, le informa al oyente de un *flashback*, de una simultaneidad temporal o de una ruptura de la continuidad real.

La música radiofónica cumple, además, otras funciones. Son las que se denominan estéticas y que podrían subdividirse en dos. Una expresiva, que permite crear un clima emocional y una determinada atmósfera sonora, que sugiere angustia o euforia, que produce tensión o tregua; y otra descriptiva, que permite imaginar un paisaje, situar una acción o ubicar el lugar donde transcurren los hechos, gracias a su movimiento espacial. En ocasiones, se hacen otras asociaciones tales como las marchas con temas militares o regresos triunfales, el vals con la alegría de vivir, las obras clásicas con celebraciones religiosas.

Los efectos sonoros constituyen el tercer elemento del lenguaje radiofónico. En la radio, representan la realidad. Durante mucho tiempo se los consideró como un sonido ambiental que hacía referencia a un fenómeno meteorológico, a un ambiente espacial, a una acción de un objeto inanimado o animal. Lo paradójico es que esos efectos, en la mayoría de los casos, eran producidos por fuentes sonoras artificiales que ofrecían un mayor realismo que los sonidos naturales. La palabra sola sirve para visualizar la acción, pero el empleo de ésta junto con el efecto sonoro provocará una redundancia positiva que beneficiará la imagen auditiva. Y es precisamente esa redundancia la que le otorgará credibilidad y verosimilitud al mensaje. La verosimilitud del efecto sonoro va a reforzar la impresión de realidad del lenguaje radiofónico.

Los efectos sonoros, sin embargo, no se limitan a proporcionar una ambientación sino que introducen connotaciones significativas a este discurso. Puesto que no hay referencias visuales, junto con las voces y la música, sirven para describir una escena, pero también para caracterizar a los personajes y para atraer a los oyentes haciéndolos penetrar más en la representación. Así conceptualizados, cumplen cuatro funciones íntimamente relacionadas: una descriptiva o ambiental, una narrativa, una expresiva y una ornamental. Desde el punto de vista descriptivo, y según como se articula con el

resto de los elementos del lenguaje, un mismo efecto sonoro puede poseer aspectos denotativos y connotativos, es decir, que se puede transitar de una ambientación objetiva a una subjetiva. Objetivamente, permite representar un objeto o localizar la imagen en un espacio visual. En otras palabras, procura restituir la realidad sugiriendo un ambiente como, por ejemplo, en *Adiós, Robinson*, el de un aeropuerto o de un hotel. Desde un punto de vista subjetivo –y referido a una tonalidad más psicológica– crea una atmósfera de alegría, de misterio, entre otras. Esta última connotación va más allá de la congruencia semántica al expresar la relación afectiva que se produce entre el sujeto y el objeto de percepción.

Para lograr que el oyente perciba el paisaje sonoro, lo “vea”, se utilizan distintos recursos tales como una regulación de timbre, de altura o de intensidad; una mayor o menor duración melódica o repetitiva; una yuxtaposición o superposición del efecto sonoro con la palabra y la música.

El efecto sonoro representa una realidad pero también transmite un estado de ánimo, un movimiento afectivo. A esta relación afectiva –basada en una significación simbólica– se la denomina función expresiva. Es como una metáfora donde la analogía entre la fuente sonora y la idea que representa viene determinada por convenciones culturales, mitos o simples semejanzas rítmicas. El trueno, por ejemplo, genera una idea de fuerza. La presencia del efecto sonoro expresivo es más importante que la del efecto sonoro descriptivo, ocupa un plano superior, tiene mayor duración. En ambos casos aparece en yuxtaposición o superposición con la palabra y la música. El contexto expresivo generado por los efectos sonoros aparece claramente definido en el radioteatro. Ante la ausencia de imagen visual, es un elemento esencial que desplaza a las otras fuentes o las traslada a un segundo plano. El montaje es fundamental para que el efecto sonoro cumpla con este propósito.

La función narrativa tiene como fin identificar una determinada acción o a un sujeto que interviene en la acción que describe el relato. Articula –por yuxtaposición o superposición– distintos elementos de dimensiones espaciales o temporales

diferentes. Es esta función la que permite al oyente saber que pasa de una situación a otra, que hay transición temporal o una evolución. Por último, la función ornamental del efecto sonoro es la que define un mensaje estético, es decir, que si bien puede acompañar a los efectos sonoros en su función descriptiva o ambiental sólo lo hace para connotar estéticamente la armonía del conjunto sonoro.

Los efectos sonoros favorecen la riqueza del lenguaje radiofónico, pero hay que recordar que si bien no es conveniente reducirlos o repetirlos para diferentes situaciones ambientales, tampoco se los puede usar excesivamente ya que pueden producir, en el oyente, una noción de inverosimilitud o crear significados distintos o contrarios. En los inicios de la radiodifusión, debido a la falta de tecnología, los sonidos eran creados con los elementos con que se contaba: un piano viejo, recipientes con agua, botellas o cualquier otro instrumento que produjera un sonido interesante. Esos sonidos eran grabados en diferentes magnetófonos y accionados todos a la vez, rogando que estuvieran sincronizados. Este método arcaico –que aún sigue vigente en algunas emisoras– impedía la construcción de cualquier sonido original. Hacia 1960 se comienza a utilizar la reproducción estereofónica y se puede acceder a formas de grabación más modernas, como así también a los primeros sintetizadores que generarán nuevas fuentes sonoras. Actualmente, los sintetizadores –controlados por computadoras– efectúan un tratamiento electrónico y digital del sonido en la fase de grabación y concretan la estructura definitiva del efecto sonoro. Las posibilidades de creación son prácticamente ilimitadas.

Si bien el avance tecnológico ha contribuido positivamente en el proceso de creación del efecto sonoro, no se debe olvidar que la energía motriz de este proceso proviene de la imagen mental del creador como así también de su sentido analógico-visual de la percepción sonora. Según la obra, su estilo personal y los recursos con que cuente, elegirá utilizarlos o no. Esta figura tan importante tiende a desaparecer por la escasez de ficción en radio, pero existen otros formatos en los que podría desarrollar su creatividad.

Finalmente, el silencio verbal, como forma no sonora y signo, es parte del lenguaje radiofónico. Las secuencias sonido-silencio-sonido generan un contexto de “presencia” y “ausencia” que otorga mayor significado a las palabras. El creador de mensajes radiofónicos frecuentemente lo ignora y el oyente, por su parte, no está habituado a la sensación de vacío que produce. Bien dosificado por el emisor, es útil como elemento de puntuación o para subrayar informaciones esenciales. El receptor, familiarizado con su uso, podrá reflexionar y adoptar una actitud activa para llenar ese vacío.

Como no existen muchas investigaciones con respecto a su función narrativa o expresiva en radio, hay que recurrir a otras disciplinas para comprender mejor su significación. La lingüística distingue dos categorías: el silencio psicolingüístico y el silencio interactivo. El silencio psicolingüístico puede ser rápido o lento. El silencio mental rápido –inferior a dos segundos– de débil duración, es ese silencio mental que está unido a las variaciones sintácticas y gramaticales o a una disminución del ritmo verbal. El silencio lento, de larga duración, está asociado a los procesos semánticos de desciframiento del mensaje vinculados a los movimientos de organización, categorización y espacialización. Su intensidad dependerá de la originalidad o previsibilidad del mensaje. El silencio interactivo está vinculado a las pausas que se realizan en cualquier proceso comunicativo. En general, es largo y está asociado a las relaciones afectivas y espaciales establecidas entre los interlocutores.

En muchas ocasiones, a las obras de radio se las recuerda por el tratamiento del sonido que en ellas se hacía o por el efecto sonoro o por el montaje de las músicas. Un claro ejemplo es *La guerra de dos mundos* de Orson Welles, transmitida en octubre de 1938 por la CBS. En esa obra, la palabra y los silencios le proporcionaron la fuerza creativa y expresiva, pero muchos oyentes sólo la recordaron por los efectos sonoros o la banda musical.

El avance tecnológico –como lo hemos expresado al hacer referencia a los efectos sonoros– ha contribuido positivamente en la codificación del mensaje sonoro, pero la

obra radiofónica proviene de la imagen mental de un autor. A la creación se suman, además, factores esenciales de la representación que son responsabilidad del director. Ambos –creador y director– deben tener un conocimiento del medio que les permita encuadrar su producción en un determinado espacio. Las condiciones físicas de las salas y de los estudios de grabación, la ubicación de los micrófonos, el uso de auriculares que proporcionan un *feedback* auditivo instantáneo, son cuestiones que no pueden dejar de atender. Y aún, sin ser expertos, conocer someramente el manejo de los equipos que día a día amplían las posibilidades de creación.

El oyente es quien va a codificar / decodificar el mensaje radiofónico. La percepción radiofónica implica, por un lado, reunir y coordinar datos y, por otro, tener un conocimiento sensorial completo de un objeto. Por eso, se considera un acto totalizador. El acto de percibir está asociado al acto de imaginar. El oyente puede evocar y reproducir impresiones sensoriales y perceptivas de objetos ausentes porque posee un conocimiento del mundo real. Ese conocimiento del mundo es fruto de la experiencia personal y colectiva, de su educación y de observaciones realizadas a través del cine o la televisión. Balsebre considera que en ese proceso intervienen tres tipos de factores: los factores psicofisiológicos, los factores comunicativos y los factores sociales.

Los factores psicofisiológicos son la memoria y la atención. Estos inciden en el proceso de la asociación de ideas ya que la percepción se basa también en los recuerdos. Datos de sensaciones presentes se mezclan con datos anteriores relacionados con nuestra experiencia y recordados gracias a la memoria. El oyente posee imágenes auditivas, pero gracias a la memoria por asociación, puede recurrir a imágenes provenientes de su experiencia perceptiva anterior. La principal función de la memoria es la retención permanente, pero la memoria no puede retener todo, por lo tanto hace un proceso de selección.

Existen dos tipos de memoria: “memoria inmediata” y “memoria a largo plazo”. Teniendo en cuenta esta división, la reproducción de las imágenes-memoria, en el

proceso de percepción radiofónica, se verá estimulada y condicionada por los siguientes factores:

- 1) Memoria inmediata:
 - a) duración memorística,
 - b) redundancia,
 - c) densidad de información,
 - d) orden de colocación de la secuencia.

- 2) Memoria a largo plazo:
 - a) movimiento afectivo.

Con respecto a la memoria inmediata, el primer factor que incide es la duración memorística relacionada con el tiempo durante el cual la memoria sensitiva puede retener acontecimientos que la marcan. En la radio, depende de la duración de las formas sonoras. La duración del sonido influye en la eficacia de la comunicación ya que –según la rapidez con que se desarrolla una secuencia sonora– el oyente podrá determinar con mayor o menor precisión los timbres o alturas sonoras correctas. La duración también influye en el proceso de asociación de ideas y en el de producción de imágenes auditivas. El segundo factor, es la redundancia que conduce a la previsibilidad. Prever posibilita mayor participación comunicativa y favorece la asociación de ideas inmediata y precisa. Gracias a esta asociación de ideas nuestro pensamiento cumple con una función de predicción constante, puede prever una continuación. La cantidad de información emitida / percibida durante un cierto lapso de tiempo depende de la densidad de información, tercer factor que incide en la memoria inmediata. En general, una imagen más precisa se logra con una mayor densidad de información, aunque el exceso puede provocar un efecto contrario. Por último, el oyente, al percibir nuevos estímulos, olvida los anteriores. Por ello, el orden de colocación en la secuencia –cuarto factor– es muy importante en la memoria inmediata. Se recordará mejor la información situada al principio o al final de una secuencia. Al principio porque es novedosa; al final porque es reciente y es la última.

Esto es difícil de lograr cuando se quiere estructurar la programación radiofónica ya que no es fácil determinar el principio y el fin del proceso perceptivo.

En lo que concierne a la memoria a largo plazo, ésta conservará más información cuando el estímulo sensorial denote mayor carga afectiva. En otras palabras, los acontecimientos que causan una fuerte impresión sensorial son los que pasarán a la memoria a largo plazo. En el caso de la radio, cuanto más descriptiva y connotada de afectividad esté una imagen auditiva, más precisa será. Generalmente, los oyentes, a partir de un mismo estímulo, imaginan algo muy semejante. En el siglo XX, dado el carácter homogeneizante y universalizador del cine y la televisión, es muy frecuente que la imagen auditiva esté relacionada con los modelos, arquetipos o estereotipos visuales implantados por estos medios. El hecho de que los oyentes imaginen lo mismo también está relacionado con la construcción de lo imaginativo-místico. En la radio, la interrelación entre memoria e imagen es inevitable puesto que la memoria implica un triunfo frente a lo ausente y ésta es una condición innata de la imagen auditiva.

La atención depende del interés por lo que se escucha, de la participación activa o no del oyente en la comunicación, de su familiaridad con el código. Interpretar dicho código significa reconocer e identificar el objeto de percepción. Si bien el emisor no puede controlar el nivel de participación, puede aumentar el interés con estímulos auditivos expresivos. La duración exacta de un estímulo, junto a la melodía, la armonía y el ritmo producen un mensaje completo y original. Diversos factores perjudican la sensibilidad y provocan desinterés, por ejemplo: utilizar aparatos de baja calidad, escuchar repetidamente la misma fuente sonora o realizar simultáneamente otras tareas. A ello hay que sumarle el ruido ambiental que, desde el punto de vista acústico, constituye un factor de enmascaramiento. Este fenómeno, al dificultar el reconocimiento de las formas sonoras, bloquea el mecanismo de producción de las imágenes auditivas.

Los factores comunicativos de la percepción se relacionan con el nivel de conocimiento y familiaridad con el código radiofónico. El código nos remite a un material sonoro familiar: la palabra y los efectos sonoros. Descodificarlo implica un aprendizaje. Este aprendizaje se logra con la escucha periódica que favorece la retención y aumenta la previsibilidad. Además, hay géneros o formatos que respetan especialmente ciertas convenciones sonoro-narrativas.

1.2 El relato radiofónico

La radio cumple diversas funciones que se concretan en la construcción de un discurso que se caracteriza por la ausencia de imagen visual y por su temporalidad. El emisor crea mensajes –significados coherentes, organizados temporalmente a partir de ciertos códigos– y el oyente, al interpretarlos, les otorga significado. Esta significación se construye gracias a la percepción de una sucesión de imágenes auditivas y a la relación sintagmática-asociativa entre las imágenes signo. Para Balsebre, “sintagma es el discurso, el relato que estructura una serie de signos en el tiempo” (1994, 142). Este discurso radiofónico tiene elementos narrativos que pueden clasificarse en cuatro niveles: plano sonoro, secuencia sonora, programa o formato y tema. Además, tres niveles de significación: el primero está dado por la relación semántica entre el signo sonoro y la realidad existente. El segundo corresponde a la relación estética y afectiva entre el oyente y la realidad percibida. El tercero es el sintagmático. En este último nivel de significación, el relato construye una continuidad narrativa partiendo de unidades mínimas que, desde el punto de vista lingüístico, son las palabras, frases o sintagmas y, desde una perspectiva radiofónica, son los planos sonoros, las secuencias.

El soporte de este discurso es el guión radiofónico. La interacción entre la imagen mental del emisor y la imagen auditiva del oyente es la que determina la importancia del guión radiofónico ya que en él no sólo se concreta el código escrito de la imagen sonora, sino que también se materializa la puesta en escena de esa imagen auditiva. En consecuencia, existen dos tipos de guiones: el literario y el técnico. El primero

describe la representación de la palabra radiofónica en un radioteatro o en un reportaje, consigna los monólogos y diálogos de los personajes, señala el monólogo informativo del locutor y establece algunas breves indicaciones sobre la puesta en escena, la dirección de los actores y el trabajo verbal de los locutores. El segundo detalla las operaciones del montaje radiofónico.

El montaje radiofónico es un proceso técnico en el cual se manipulan electrónicamente y mecánicamente segmentos de la realidad con el objetivo de producir un mensaje creativo que respete las intenciones comunicativo-expresivas del autor y permita construir la significación de la imagen sonora. Balsebre lo define como:

la yuxtaposición y la superposición sintagmática de los distintos contornos sonoros y no sonoros de la realidad radiofónica (palabra, música, efectos sonoros y silencio) junto con la manipulación técnica de los distintos elementos de la reproducción sonora de la radio que deforman la realidad (1994, 144).

Esta manipulación provocará cierta deformación de la imagen sonora aunque siempre se intente ser fiel a la realidad, denotar verdad. El concepto de “lo natural” en el montaje radiofónico se vuelve ambiguo ya que, por un lado, se recrea la realidad conservando sus contornos sonoros pero, por otro, se construye una realidad diferente a la materialmente real al alterar sus contornos espacio-temporales. Surge así un nuevo concepto: el de realidad radiofónica. Gracias al montaje radiofónico, la imagen sonora de la radio construye la realidad radiofónica. La imagen sonora de la radio es, por lo tanto, continuidad real y espectacular, lo que en el contexto comunicativo-expresivo de este medio se traduce como continuidad dramática. Dicha continuidad dramática puede expresarse a través de los códigos narrativos convencionales que se encuentran en la ficción, pero también a través de códigos que representan “lo real”. De esta manera se puede definir al reportaje radiofónico como “dramaturgia de la realidad”, mientras que al radioteatro como “dramaturgia de la ficción”.

Cuatro elementos permiten concretar la microestructura espacial y secuencial del lenguaje radiofónico, como así también la percepción radiofónica. Esos elementos

son: secuencias sonoras (unidades de tiempo); ambientes (unidades de lugar); perspectivas o planos sonoros (distancias); *travelling* (ilusión de movimiento lograda por la acción combinada de los planos). El plano sonoro –dimensión espacial– y la secuencia sonora –dimensión temporal– son las unidades mínimas de significación que conforman el montaje radiofónico.

La relación espacial que se establece entre el objeto y el sujeto de percepción va a introducir la noción de perspectiva, uno de los elementos creativos más importantes en las emisiones radiofónicas. Al escuchar sonidos más cercanos, al mismo tiempo que otros más lejanos, el oyente tendrá una mejor idea de dónde se desarrolla la acción. Imaginará un paisaje sonoro, dando mayor o menor importancia a lo que aparezca más cercano o más lejano, respectivamente. El oído humano puede distinguir si un sonido proviene de arriba o de abajo, de adelante o de atrás, de la izquierda o de la derecha. La perspectiva del sonido otorga a la escena lo que Arnheim (1980 [1936], 57) denomina “tensión de profundidad”, es decir, una sensación de mayor intensidad. Además, una misma fuente sonora puede provocar una sensación diferente en cada oído, es lo que se llama diferencia temporal. Esta diferencia de milésimas de segundos denota aspectos de direccionalidad de la fuente sonora. El efecto de dirección es muy difícil de lograr aunque el sonido estereofónico le facilite al oyente percibir esa diferencia temporal.

El cuarto elemento que hemos mencionado es el *travelling*, recurso que en el cine sonoro y la televisión equivale al movimiento de la cámara que se despliega durante las tomas, por ejemplo, para seguir a un hombre que camina. Ahora bien, el montaje radiofónico también va a favorecer la originalidad del mensaje usando una serie de contrastes:

- a) La reverberancia: supone que una secuencia se desarrolle primero en un ambiente con resonancia y luego en uno sin resonancia.
- b) La distancia: sitúa a la acción en un espacio lejano o cercano.

- c) El ambiente sonoro: un ambiente con ruido ensordecedor y después otro más calmo.
- d) El ritmo: una primera secuencia con ritmo acelerado y luego otra con ritmo lento.
- e) La densidad: que posibilita el contraste entre secuencias en donde aparecen fuentes sonoras diversas, combinadas o superpuestas y secuencias donde hay una sola fuente sonora.
- f) El timbre o “color”: en la segunda secuencia se presentan voces, música o efectos sonoros que no existían en la primera.

El creador del mensaje radiofónico es el responsable de armonizar estas convenciones para lograr la originalidad deseada, originalidad que está limitada por la familiaridad que el oyente posea con las mismas.

1.3 La creación artística radiofónica

El lenguaje radiofónico, por un lado, difunde noticias; por otro, facilita la comunicación entre públicos masivos y heterogéneos, pero también posibilita la creación artística. En sus orígenes, la radio retransmitía piezas de teatro. Años más tarde surgen las obras y novelas adaptadas para este medio y, finalmente, aparecen las creaciones concebidas específicamente para el micrófono. Este tipo de obras exigen, por un lado, la presencia de un autor, de un poeta, de un artista de la palabra que sea capaz de encuadrar su obra en el marco del espacio, de los efectos sonoros y de la música, y que conozca las posibilidades de la radio. Por otro lado, la de un director – figura que tiende a desaparecer– que deviene el jefe de representación. El autor debe ser consciente de que, en la radio, lo que predomina es la palabra. Arnheim considera que:

[...] es la esencia expresiva de la obra radiofónica. Es la forma expresiva más intelectual que conocemos y, por ello, si bien la radio puede ser el arte más pobre como medio de expresión sensitivo, como medio de expresión intelectual es, junto con la literatura, el más noble. (1980 [1936], 107).

Además, la palabra, en este medio, es imaginada: el interlocutor no visualiza directamente sino que evoca una experiencia sensorial anterior.

En el radioteatro, generalmente, el relato se basa en la interacción verbal por ello es fundamental tener en cuenta la armonía de las voces. Según Balsebre, la voz es “el 'sello' del personaje: identifica un determinado papel dramático, un perfil psicológico, el gesto del personaje, su localización espacial, su manera de vestir, etc.” (1994, 179). Después de haber seleccionado cada una de las voces que conformarán el paisaje sonoro, se debe proceder a un tratamiento musical de las mismas. Gracias al montaje radiofónico, las voces se yuxtapondrán o superpondrán concretando “las dimensiones espaciales del sistema perspectivista representado (figura / fondo, movimiento), según el concepto de armonía propuesto. Esta estructura construye un primer nivel de significación” (Balsebre, 1994, 180). El color y la melodía de las voces tienen su propia denotación espacial lo que constituye un segundo nivel de significación. La melodía le otorga polisemia a la palabra, permite expresar diferentes connotaciones semánticas y afectividad estética. También expresa continuidad y denota transición, el paso de un instante a otro dentro de una secuencia sonora. Pero existe un tercer nivel que resulta de la información semántico-lingüística del texto.

Además de la palabra, la música y los efectos sonoros indicarán al oyente transiciones narrativas a través de unidades de espacio y de tiempo presentadas en forma continua o simultánea. La continuidad está dada por la sucesión temporal entre un acontecimiento y el siguiente, entre una imagen auditiva y la siguiente. Gracias a esta continuidad, la realidad radiofónica se aproxima a la realidad referencial o real. La misma puede ser progresiva –lo que se escucha luego es lo que sucede después– o regresiva –cuando se produce un *flashback*–. Evidentemente, esta continuidad no es naturalista ya que los hechos deben condensarse para que la acción respete la

duración del radioteatro, aunque sí será real en el sentido en que seguirá el orden de los acontecimientos.

Como el oyente no puede estar en varios lugares al mismo tiempo, la movilidad del “punto aquí” –denominación dada por Etienne Fuzellier al punto de escucha– dependerá del desplazamiento realizado por el objeto de percepción. Este desplazamiento es descrito por el *travelling* o los primeros planos. Así, “la continuidad dramática que establece el plano-secuencia [...] estructura una relación perspectivista menos variable, localizando el 'punto aquí' en una dimensión espacial fija y concreta” (Balsebre, 1994, 187). El valor semántico del plano-secuencia, por un lado, connota la realidad y, por otro, produce un mensaje de alta significación estética gracias a la armonía de las fuentes sonoras.

El orden temporal sucesivo –ya sea progresivo o regresivo– es lo que determina la analogía entre la continuidad de la realidad referencial y la continuidad dramática espectacular de la realidad radiofónica. Sin embargo, en ocasiones, la realidad radiofónica presenta situaciones distintas, ubicadas en diferentes lugares pero que ocurren al mismo tiempo. En este caso se habla de simultaneidad. Para que el oyente perciba el cambio de secuencia, la narración sólo no es suficiente. Es necesario emplear otros recursos –que hemos citado anteriormente– como por ejemplo: la primera escena transcurre en un ambiente con resonancia y la siguiente en uno sin resonancia; la primera ocurre a lo lejos, la segunda cerca; se intercalan voces masculinas y femeninas; un diálogo agitado y otro calmo, etc. En conclusión:

la unidad de segmentación espacio / temporal o 'secuencia' define la sintagmática del relato radiofónico en el radiodrama. La narración se estructura desde la 'continuidad' o “paralelismo” de la realidad dramática espectacular. El cambio de secuencias es el factor dinámico de la narración radiofónica; puede verificarse a partir del sentido argumental-semántico o por el carácter rítmico-estético contrapuesto de las secuencias consecutivas. (Balsebre, 1994, 189-190).

Luego, el autor de la imagen sonora debe analizar cómo realizará el montaje de la narración del radiodrama. En un primer momento, durante el montaje, se decidirá si se incluyen o no elementos narrativos externos; los más habituales son el monólogo del narrador, el silencio y la música los que, al establecer una pausa, interrumpen la narración indicando el fin de una secuencia o de una dimensión espacial o temporal. La utilización de estos elementos supone un tratamiento externo de la continuidad dramática, mientras que renunciar al uso de los mismos supone un tratamiento interno. Es el caso del radiodrama no convencional en el cual las secuencias se suceden unas a otras sin que las cosas sean contadas por elementos narrativos intermedios.

En lo que respecta a la codificación del nexo entre las secuencias, la misma puede realizarse a través de la superposición de los planos de las voces, del fade out, del fade in, del cross fade o del encadenado. Estas figuras de montaje afectan a todos los elementos del lenguaje radiofónico y constituyen un sistema general de referencia narrativa. Para componer un radiodrama creativo, es importante que la continuidad o la simultaneidad no estén indicados únicamente por la palabra. Al segmentar la realidad espacial y temporal de diferentes maneras, se le da al relato un cierto ritmo. Desde el punto de vista semántico, el montaje radiofónico permite el fraccionamiento de la realidad del radiodrama. Desde el punto de vista estético, favorece la construcción del ritmo radiofónico.

Capítulo 2. El radioteatro

El nacimiento y desarrollo del radioteatro, como el de otras formas narrativas masivas (el folletín, la narrativa cinematográfica, la historieta, la fotonovela, etc.) están estrechamente ligados a las condiciones de producción y consumo de la moderna industria cultural.

Patricia Terrero (1982-1985, 1)

2.1 Los mediadores socioculturales: de lo popular a lo masivo

Jesús Martín-Barbero –en su obra *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*²– analiza, a través de la literatura, el paso de lo folclórico a lo popular y de lo popular a lo masivo; indaga sobre cómo se fue desarrollando la masificación antes de que surgieran los medios electrónicos, mediante la escuela y la iglesia, la literatura de cordel y el melodrama; considera que la persistencia del melodrama no es exclusivamente una operación ideológica o comercial, sino fundamentalmente cultural. Plantea, además, que los medios son hoy espacios claves en los que interactúan múltiples redes de poder y de producción cultural, advirtiendo que existe:

Un pensamiento único que legitima la idea de que la tecnología es hoy el 'gran mediador' entre los pueblos y el mundo, cuando lo que la tecnología media hoy más intensa y aceleradamente es la transformación de la sociedad en mercado. (Martín-Barbero, 2003, XXI).

La lucha contra este pensamiento requiere una investigación histórica sobre las formas del comunicar y los mediadores socioculturales. Los mediadores socioculturales tradicionales –que ya hemos mencionado: escuela, familia, iglesia,

² Cabe mencionar que esta referencia bibliográfica es la que hemos consultado para desarrollar este punto.

etc.– han sufrido transformaciones; los nuevos: movimientos sociales, organizaciones de derechos humanos, movimientos étnicos o de género, entre otros, han introducido nuevos usos sociales de los medios. La relación que se establece entre las matrices culturales y los formatos industriales hace referencia a los cambios que se han producido, a través de la historia, en la articulación entre movimientos sociales y discursos públicos.

Toda comunicación supone “ritualidades” vinculadas con la memoria colectiva. Esas ritualidades hacen referencia, por una parte, a los saberes y lecturas elegidas por la comunidad y a los usos sociales de los medios, y, por otra parte, a los hábitos familiares y sus modos de relacionarse con las expresiones culturales, dándoles distinta significación a la experiencia de ver, leer y escuchar, según su educación. El melodrama es un ejemplo. En un primer momento, adquirirá el formato de folletín o novela por entregas y, más tarde, pasará al cine, especialmente en Norteamérica, y al radioteatro y a la telenovela, en América Latina.

Antes de plantear el tema central de nuestra investigación, consideramos necesario hacer una breve historia del melodrama, ese espectáculo originariamente teatral, complicado, trágico y, a veces, jocoso, cuyo principal objetivo es despertar en el auditorio un alto nivel de emoción. El melodrama surgió a fines del siglo XVIII y, con distintas características, se adaptó a los medios de comunicación propios de cada época, y a partir de cierto momento a la radio en particular. Siempre vigente, se transformó en el testimonio de los itinerarios ya recorridos por una sociedad en su permanente y progresivo proceso de democratización de la cultura.

Retrocediendo en el tiempo, desde 1790, en Inglaterra y Francia, se llamó melodrama a un espectáculo popular que era mucho menos que el teatro y mucho más que el teatro. Lo que tomó forma de teatro eran más bien espectáculos de feria que narraban relatos de terror provenientes de la tradición oral. La obra *Celina o la hija del misterio* de Gilbert de Pixerecourt –estrenada en Francia, en 1800– ya no era sólo un entretenimiento sino una manifestación de las tensiones y los conflictos sociales, era un espejo de la Revolución Francesa. La escena, ensayada en las calles y las plazas,

expresaba el pensamiento y los sentimientos de una cultura que no había podido ser “educada” por el patrón burgués. El pueblo entró “doblemente en escena”, en lo político y en lo sociocultural. Las vivencias de 1789 exacerbaron la imaginación y el pueblo desplegó en el escenario sus emociones: conspiraciones, ajusticiamientos, traiciones, etc. El melodrama apela, por un lado, a la puesta en escena: decorados, efectos sonoros y luminosos, y, por otro, a la actuación muy peculiar de sus personajes. Su estructura dramática tiene como ejes cuatro sentimientos: miedo, entusiasmo, lástima y risa; cuatro situaciones / sensaciones: terribles, excitantes, tiernas y burlescas; cuatro personajes: el traidor, el justiciero, la víctima y el bobo. Estos elementos integrados dan como resultado cuatro géneros: novela negra, epopeya, tragedia y comedia.

La “intensidad” del melodrama se logra a través de la “complejidad” lo que exige poner en funcionamiento sistemáticamente dos operaciones: esquematización y polarización. La esquematización es entendida como “ausencia de psicología”, es decir, que los personajes son convertidos en signos y vaciados de la carga de las vidas humanas, son no-problemáticos. Lo contrario a los personajes de la novela. En cuanto a la polarización, es la reducción valorativa de los personajes a buenos o malos. Se puede dar también en relatos que dan cuenta de situaciones límites para una comunidad, por ejemplo, de revolución. El melodrama tiene un fuerte valor emocional y se sitúa en el vértice mismo del proceso que lleva de lo popular a lo masivo.

2.2 La radio: medio de comunicación

La aparición de los medios masivos de comunicación constituyó una de las revoluciones de la historia que provocó, entre otros efectos, el surgimiento de lo que hoy conocemos como sociedad de masas. Los pueblos cambiaron su estilo de vida accediendo a otras formas de participación política y social, y de disfrute de los bienes culturales. A mediados del siglo XX, la radio, por sus particularidades, es sin

duda el medio más popular. Posee mayores posibilidades de acceso a los lugares más apartados, es de bajo costo para la emisión y la recepción, y no tiene las limitaciones impuestas por los medios escritos, reservados para los alfabetizados. Según Armand Balsebre (1994), la radio cumple diversas funciones: acompañar, informar, ambientar y ofrecer diferentes servicios. Entre todas, la función expresiva es la menos conocida. El desconocimiento de la misma y la escasez de bibliografía al respecto están relacionados con la creencia de que es un medio popular, de poca importancia cultural, para personas menos inteligentes, si se lo compara con la prensa, por ejemplo.

Desde los inicios de la radiodifusión en 1920 hasta la actualidad, la mayoría de los estudios realizados sobre este medio se han centrado en su función comunicativa, es decir, como instrumento de propaganda política, de publicidad, de servicio o de compañía. En muchas ocasiones, los resultados de esas investigaciones sociológicas son los que han determinado las programaciones de las emisoras. De modo general, podría decirse que la radio de la segunda mitad del siglo XX hereda una programación que descuida un aspecto fundamental: su uso social y cultural³.

En la zona rioplatense, durante el siglo XX, la radio cumplió una importante función pedagógica porque informó y preparó al oyente para recibir nuevas ideas y experiencias a través de otros medios. Desde el punto de vista estético, aún hoy, incorpora a la vida cotidiana ciertas formas lingüísticas que pasan enseguida al lenguaje común y se transforman en material para la poesía, aproxima lo exótico y lo vuelve familiar. En este sentido, Julio Cortázar percibió inmediatamente el creciente poder de los medios de comunicación y, a través del radioteatro *Adiós, Robinson*, abordó este género “menor”. En su permanente intento por tender puentes para llegar a un público más amplio, abandonó coyunturalmente la imagen literaria por la imagen sonora, y el libro por el guión⁴.

³ Cabe aclarar que esto acontece, sobretodo, en la radiofonía de América Latina. En el caso de América del Norte, y más precisamente en Canadá, la situación es diferente.

⁴ Cortázar considera que:

2.3 El teatro escrito para la radio

Virginia Guarinos define el radioteatro de la siguiente manera:

Relato ficcional contenido en un único discurso con marcas de principio y final donde bajo el predominio del showing o mostración, los personajes por sí solos, por sus diálogos y sus actuaciones exponen la situación y hacen avanzar la acción hasta la resolución de los conflictos, ayudados por la técnica del montaje y el poder de otros radiosemas diferentes de la palabra –silencio, efectos y música–, así como por las diversas posibilidades técnicas de diversificación espacial para marcar diversos planos espaciales, diversas intensidades expresivas, diversos momentos dramáticos, o diversos tiempos (en Rodero Antón, 2005, 254).

Desde la invención de la imprenta hasta comienzos del siglo XX, el papel y la tinta fueron el soporte privilegiado por los creadores tanto cultos como populares. La oralidad perdió parte de su relevancia, quedando restringida a los sectores sociales de menores recursos y al ámbito rural. Esta situación se modificó con la invención de la radio ya que, con ella, la palabra conquistó nuevos espacios, transformándose en soporte de la transmisión literaria. Según Ricardo Gallo (2001), para determinar que un producto radial es, en efecto, un radioteatro, éste debe reunir ciertas características. Las mismas están presentes en la definición que hemos consignado anteriormente. Por un lado, tiene que ser audible: predomina el diálogo, la música, las reiteraciones de los nombres para no perderse, los sonidos que buscan construir referencia “de lo real”. Por otro, invisible: la escenografía es impensable pero hay que recrear el espacio en el que transcurren las acciones. Además, puede ser episódico o seriado o, por el contrario, unitario, pero siempre debe incorporar el suspenso, la incógnita, la expectativa. Durante algún tiempo, al radioteatro episódico se lo

hemos sido incapaces hasta hoy de tomar por asalto esos reductos desde donde la verdadera cultura podría abrirse paso hasta los lugares más alejados y más desposeídos. Tal vez las únicas excepciones dignas en el terreno artístico sean el cine y el teatro, puesto que en América Latina se dan con un acento cada vez más revolucionario [...] (1983, 86).

Es quizás por ello que le interesó la propuesta de Ricardo Bada de escribir un guión radiofónico.

denominó “folletín” mientras que al unitario –desarrollado en una jornada– se lo llamó teatro radial.

El guión radiofónico literario está compuesto por dos partes distintas pero indisociables: el diálogo y las didascalias. En el diálogo, es el personaje quien habla; en las didascalias, el dramaturgo proporciona las indicaciones necesarias para la realización de los diálogos y para la creación del espacio sonoro de la ficción. Como comprobaremos más adelante con el texto de Cortázar, desde el íncipit, las didascalias hacen referencia al tema de la obra, informan sobre los nombres de los personajes, indican el *leit-motiv* musical aconsejado, determinan las condiciones concretas del uso de la palabra, siempre pensando que un realizador transformará esa información en el documento sonoro a radiodifundir.

El guionista debe cuestionarse cómo va a plantear la acción en pocas líneas; cómo va a explicar radiofónicamente las vivencias de los personajes; cómo va a ubicar los hechos en un tiempo y en un espacio. El guión debe mantener permanentemente el interés, evitando las frases ampulosas y discursivas, las hipérboles y la adjetivación recargada, tal como lo aconsejan Rodero Antón (2005) y Balsebre (1994). Para este último autor, hay dos momentos capitales: el comienzo y el final. Los minutos iniciales son decisivos. Generalmente, debe comenzar por algo que le sea familiar al oyente, algo con lo cual pueda identificarse. Si la emisión no logra captar su atención, apagará el receptor o cambiará de emisora. El otro momento clave de un guión es el final, porque es lo que el oyente mejor recordará de toda la emisión. Debe ser vigoroso, a la vez que breve y sobrio. Hay que utilizar frases cortas, concisas, elocuentes, penetrantes y ricas en significación. Los finales deben sugerir más que decir ya que es el oyente quien, finalmente, construirá la imagen.

Para lograr un buen esquema, el autor tiene a su alcance varias estrategias. Por ejemplo, utilizar la puntuación gramatical y la fonética o prosódica aún poniendo comas donde la gramática no las preceptúa. Aunque gramaticalmente no sean

correctas, indican pausas que, de hecho, se hacen al hablar. También puede recurrir a las preguntas, ya que el oyente seguirá mejor el razonamiento del autor, comprenderá qué está buscando y lo acompañará en esa búsqueda, estableciendo un diálogo. En un radioteatro no se puede interrogar directamente al oyente; son los personajes los que se preguntan unos a otros o a sí mismos, pero el oyente se identifica con la situación y asume esas preguntas como propias. Y cuando llega la afirmación a modo de respuesta, está mejor preparado para asimilarla.

El teatro radiofónico supone un tipo particular de actor y un estilo de actuación puesto que el relato se basa, generalmente, en la interacción verbal. Por lo tanto, es fundamental tener en cuenta la armonía de las voces. Como hemos mencionado en el primer capítulo, Balsebre (1994) considera que la voz es “el 'sello' del personaje”, es lo que permite identificar su localización espacial como así también un determinado papel dramático o un perfil psicológico, etc. Los personajes, en el teatro, son interpretados por los actores. El público sólo interviene aplaudiendo o reprobando su actuación. En el radioteatro, en cambio, la participación del público es esencial para crear los personajes: es el oyente quien les otorga una fisonomía, una espiritualidad. De ahí que los protagonistas se vuelven más populares que los actores mismos.

En Argentina, los actores de radioteatro heredan de los del circo criollo técnicas especiales de trabajo basadas, esencialmente, en la observación. Para comunicarse con el público, para hacerse oír, es necesario saber bailar, andar a caballo, cantar, payar. Inicialmente, según Beatriz Seibel, en las audiciones de radioteatro se hacían “pasos de comedia *a soggetto*”, o sea, escenas improvisadas.

El lenguaje es revelador: los 'pasos de comedia' traen esa denominación desde los albores del siglo de oro español, con los entremeses breves de Lope de Rueda y otros autores; el trabajo 'a soggetto' es la típica improvisación sobre un tema de la Comedia del Arte italiana (1985, Tomo II, 14).

Por otra parte, los actores deben tener en cuenta las acotaciones realizadas por el guionista, lo que les permite saber cuándo hablan y de qué forma tienen que decir sus parlamentos. Quizás lo más difícil para los actores radiofónicos, el verdadero desafío, sea olvidar las frías condiciones del estudio de grabación, que en principio se alejan mucho de la “puesta en situación” a la que obliga el ambiente de una representación teatral ante los espectadores. Michel Corvin así lo expresa:

[...] es el actor quien debe dar prueba de su imaginación para sentirse 'en situación', para olvidar la apariencia real del actor que está frente suyo, como así también el cuadro surrealista del estudio, con esta escalera que no lleva a ninguna parte y esta ventana encastrada en una pared invisible (1998, 1358).⁵

Otra figura importante es la del sonidista encargado de todos los “efectos de sonido” realizados en vivo, en el estudio, o grabados en discos especiales. Es la persona que, reproduciendo hasta los ruidos más increíbles, compone la escenografía sonora. Y el oyente puede imaginarla mejor cuando escucha el silbido del viento o el golpe de una puerta, por ejemplo. La música –elemento esencial del lenguaje radiofónico anteriormente mencionado– cumple un rol fundamental. En el radioteatro, se habla de “música incidental” puesto que permite introducir los diferentes estados de ánimo, las emociones de los personajes.

2.3.1 Sus inicios

Retrocediendo en el tiempo, según Michel Corvin (1998), se podría hablar de obras de teatro “pre radiofónicas”, las de Shakespeare, por ejemplo, que se sirven del diálogo para describir el espacio. José María Díez Borque observa que en el teatro español acontece algo semejante, denominado “decorado verbal” por la crítica moderna. En la Edad Media, la acción ocurría en un lugar fijo. En el siglo XVII, los

⁵ Traducción personal.

lugares se diversifican. Para saber dónde transcurren los acontecimientos, el espectador tendrá en cuenta, por un lado, la vestimenta de los actores y, por otro, el diálogo de los personajes y las descripciones. Este autor considera que hay diferentes procedimientos para:

indicar verbalmente significados que deberían aparecer en escena mediante signos visuales:

- a) Haciendo referencia a ellos en el diálogo y contando con ellos en la acción como si tuvieran una presencia real.
- b) Un personaje *ve* lo que los espectadores no ven.
- c) Describiendo como si se tratase de otro género literario, pero como si estuviese presente el objeto de la descripción (1975, 86).

En el caso del radioteatro, la noción de “decorado verbal” es particularmente pertinente puesto que el oyente sólo escucha la obra y tiene que ir recreando imaginativamente el espacio de la ficción.

Prosiguiendo en el tiempo y según relata Balsebre (1994), en los orígenes de la radio, el radiodrama se limitaba al teatro radiodifundido. Esto permitía una mayor difusión pero también implicaba un cierto fracaso comunicativo ya que el oyente no podía ver lo que era creado para ser visto. En los años 20-30, el teatro radiofónico rechaza la declamación o el recitado del teatro escénico, surgen así las obras de teatro y las novelas adaptadas para la radio. Para facilitar la comprensión del relato, surge la figura del narrador.

Por su flexibilidad, el teatro radiofónico benefició a un cierto número de tendencias que se perfilaban en la literatura moderna, en donde la subjetividad se expresa a través del monólogo interior o bien en lo onírico de los autores del absurdo. Corvin (1998) constata que, luego de la Segunda Guerra Mundial, en Gran Bretaña, Beckett,

Ionesco, Adamov, Genet, Cooper, Pinter, Saunders, Orton, Stoppard y muchos otros dramaturgos escuchan sus piezas en la radio antes de verlas recreadas en escena, la radio es el medio casi ideal para ese nuevo teatro del absurdo. Otros autores como Pinget y Brecht, Pinter y Claudel, también abordaron el género radiofónico, atraídos por la libertad que les proporcionaba el medio, una libertad que termina allí donde comienza la del oyente. En los años 60, según Balsebre (1994), en Alemania surge el “Nuevo radiodrama”, movimiento encabezado por Handke, Harig, Porter y Kagel, que se proponía romper con el radiodrama tradicional para salir de la retaguardia literaria. Es interesante lo realizado por el austríaco Peter Handke que en uno de sus cuentos para radio, *Los avispones*, presenta una novedosa y doble perspectiva espacial y temporal a través del montaje. Es necesario notar la importancia de la producción radioteatral en Alemania, porque el origen de *Adiós, Robinson* de Cortázar será precisamente un encargo de un programa germano de radiodifusión.

2.4 El radioteatro en Argentina

Según cita Martín-Barbero (2003, 230), para el escritor Mario Vargas Llosa, en América del Sur, los maestros del radioteatro fueron los argentinos. El radioteatro logra unir la radio y el melodrama; surge con la comercialización de la radiofonía argentina y constituye un caso pionero. Por otra parte, en Argentina, hay una sólida tradición de teatro popular y es precisamente la radio uno de los medios que va a difundir esas “expresiones de cultura popular”. Al respecto, Alelí Gotlip (2001, 19 y 25) afirma que la radio –y en especial el radioteatro– funcionaron como redes de comunicación y espacios de encuentro en tiempos de cambios acelerados, se constituyeron en canales de inserción de la cultura de los sectores populares en las nuevas tecnologías y promovieron y facilitaron el acceso a saberes colectivos. Escuchar un radioteatro no era una práctica evasiva, ni una pérdida de contacto con la realidad. Tampoco significó el fin de las tradiciones populares; por el contrario, fue uno de los mediadores entre las relaciones campo-ciudad, funcionó como puente entre la tradición rural y la incipiente y urbana cultura de masas. Martín-Barbero

(2003, 231) cita también a Patricia Terrero quien, por su parte, vincula el radioteatro argentino con la formación de la identidad social y cultural de los sectores populares.

2.4.1 Sus orígenes

El circo, traído por compañías europeas, había llegado a Argentina a mediados del siglo XIX. Tiempo después, los artistas locales le incorporan obras teatrales, pantomimas y combates. Posteriormente, son presentados también sainetes, dramas y comedias anticipando lo que se denominará “circo criollo”. Desde 1890, el espectáculo consta de dos partes. En la primera se presentan los números clásicos de circo: acrobacia, payasos, animales amaestrados, y en la segunda, se realiza una obra de teatro, por lo general, de temas gauchescos. Una de las primeras obras representadas fue una adaptación de *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, drama que relata la historia de un gaucho perseguido que lucha contra la injusticia de la autoridad y que nace de un mito nacional.

Beatriz Seibel, quien ha estudiado particularmente la cuestión⁶, afirma que, en Argentina, el teatro popular nació en el circo de los Podestá, creció en las giras de las carpas criollas y luego se alojó en las compañías de radioteatro. En efecto, hacia 1945, los circos criollos se ven obligados a eliminar la segunda parte para abaratar los costos de producción. Los actores, entonces, deben encontrar otro lugar para continuar con su trabajo. La radiofonía se los proporciona incorporándolos al radioteatro. Al principio, las obras son transmitidas de lunes a sábado durante una hora. Constan de dramatizaciones breves, relatos y canciones folclóricas desarrolladas en un ambiente rural. Más tarde predominará el melodrama.

⁶ *El teatro “bárbaro” del interior, Los artistas transhumantes e Historia del circo* son los textos de Beatriz Seibel que se han consultado para abordar la historia del radioteatro en Argentina. También se ha tenido en cuenta el artículo “Volvé radioteatro, te perdonamos” escrito por Ariel Kaztman y Jimena Vazquez que se puede consultar en el siguiente sitio: <http://www.monografias.com/trabajos55/el-radioteatro/el-radioteatro2.shtml>

2.4.2 Las primeras obras

A fines de los años 20, Francisco Mastandrea escribe el primer intento de radioteatro, *Una hora en La Pampa*, emitido por Radio Nacional. Luego, estrena *La caricia del lobo*, novela que se presenta en episodios, por capítulos. En 1931, este género se consolida –en la parte radial y en la parte teatral– con la compañía “Chispazos de tradición” de José Andrés González Pulido que representa, entre otras, la obra *La estancia de Don Segundo* difundida por Radio Belgrano. Era el antiguo teatro gauchesco del circo moldeado de acuerdo con la mentalidad de la época.

“Chispazos de tradición” fue una de las compañías de mayor éxito en la radio. José Andrés González Pulido, español de origen, llegó a la radio como recitador y monologuista, pero tiempo después abordó los convencionales y discutidos temas gauchescos. Los protagonistas de sus obras fueron héroes o villanos comparables a los vaqueros de las series fílmicas del oeste norteamericano. La acción ocurría en un tiempo no precisado y en una zona pampeana indeterminada. Los acentos comarcanos dependían más que nada de la facilidad de cada actor y, a veces, podían confundir al gaucho con un compadrito o con un héroe napolitano. Lo que resulta indiscutible es que “Chispazos de tradición” conquistó al auditorio. Los actores comenzaron a salir en giras por los escenarios de los barrios porteños y pueblos del interior del país, con una versión teatral de cada novela. El público concurría masivamente, se desesperaba por conseguir entradas. Al no lograrlo, seguía el espectáculo desde la calle.

Como todo éxito, tiene gente que lo retracta. Kaztman y Vazquez (2009) consideran que, entre los críticos más conspicuos y mordaces, se encuentra Homero Mansin, quien –además de crítico y escritor– era político. Mansin sostenía que las obras no eran “cultas” y conspiraban contra el espíritu del pueblo. También cuestionaba que la compañía embolsaba suculentas recaudaciones. Paradójicamente, antes de finalizar la década del 30, José Andrés González Pulido moría en la más absoluta pobreza. A pesar de las críticas, hay que reconocer que su impactante éxito se debe, por un lado, a que las historias se relacionaban con procesos de mitificación popular y promovían la reivindicación social, ya que muchos de los personajes eran bandidos rurales

protagonistas de leyendas, coplas y novelas: Juan Moreira, Juan Cuello, Bairoletto o Mate Cocido. Por otro lado, al correcto aprovechamiento de la radio con la incorporación profusa de música en sus historias. Su obra sirvió de incentivo para que se crearan decenas de radioteatros.

Posteriormente, las piezas son especialmente concebidas para la radio o, en su defecto, se adaptan. También se diversifica la temática para abarcar a la totalidad de público, teniendo en cuenta, por una parte, la edad, sexo y extracto social del receptor y, por otra, la evolución del tiempo y la situación social del país. En los años 30, prácticamente todos los elencos que se habían iniciado en el teatro radial –con distintos niveles de calidad y de aceptación– se vuelcan de lleno al radioteatro. Inclinado en sus inicios hacia un estilo gauchesco, el radioteatro argentino no tardó en ampliar sus horizontes y de él derivaron otros tipos argumentales. A partir de 1935, se incorporaron los temas históricos. Se abordó, por ejemplo, la vida de las heroínas en la época de la independencia en la obra de Pedro Blomberg *Amores célebres de América Latina*, y la época de Rosas en las de Carlos Viale Paz. Ambos autores narraban historias de héroes populares, utilizando arquetipos y fórmulas recurrentes en el imaginario popular, tales como la historia de amor de una pareja obstaculizada por diferencias políticas. Por otra parte, la música juega un papel más dramático y funcional.

A partir de 1940, se adaptan obras de teatro como *Los Miserables* de Víctor Hugo o *El Conde de Montecristo* de Alejandro Dumas, y se suman los radioteatros policiales, los infantiles y, con gran éxito, los sentimentales. El género policial alcanza notable éxito en un programa titulado *Ronda Policial*, en Radio Porteña. El elenco estaba encabezado por el actor Carlos Gordillo. Los libretos eran elaborados por el comisario Ramón Cortes Conde y luego adaptados al radioteatro. Simultáneamente, se perfila un estilo que, poco a poco, va adquiriendo solidez y termina por convertirse en el motivo central del radioteatro: el corte sentimental. El melodrama –como ningún otro género– gana mayor audiencia, se instala definitivamente y constituye un

amplio espacio para conocer el modo de vivir y de sentir de los argentinos y de los latinoamericanos.

El radioteatro sentimental hereda del folletín las características de la novela. El principal atractivo descansa en los personajes, mientras que la acción se reduce a una serie de episodios. Además, ofrece, al público receptor, una distensión sin proponerle modelos que puedan invitarlo a la evolución o a la reflexión. Con el transcurso del tiempo, el radioteatro continúa ganando adeptos, en especial por parte del público femenino que seguía fielmente las voces y peripecias sentimentales de reconocidos actores locales, tales como Oscar Casco, Hilda Bernard, Susy Kent, Rosa Rosen, Eduardo Rudy, Jorge Salcedo o Julia Sandoval, con guiones de Abel Santa Cruz, Nené Cascallar y María del Carmen Martínez Paiva. En esta década, según Kaztman y Vazquez (2009), aparece la figura emblemática de Niní Marshall con “Cándida” y “Catita”, primeras protagonistas de una extensa lista de personajes que se tornarían inolvidables. Años más tarde, la Dirección Nacional de Radiodifusión prohibirá sus actuaciones por considerar que "tergiversaban el correcto idioma". En 1944, salió al aire, por primera vez, “Felipe”, el célebre personaje humorístico de Luís Sandrini que tendría una vigencia ininterrumpida durante veintitrés años, secundado por Juan Carlos Thorry, Tincho Zabala o Magacha Gutiérrez, entre otros.

Los años 50 corrieron paralelos al nacimiento de la televisión, medio que sería, con el paso del tiempo, el principal competidor de la radio. Durante esta época, la atención se centró en la programación familiar. *Los Pérez García* fue uno de los productos de mayor audiencia del horario nocturno. Conservará ese lugar de prestigio durante muchos años porque la clase media argentina aprendió a "ver", en ese ciclo, sus propios conflictos cotidianos. No obstante, el radioteatro luchaba por conservar la audiencia femenina, que le comenzaba a disputar la televisión. En esta década, aparecen nuevos guionistas, entre ellos, Alberto Migré, Celia Alcántara y Alma Bressán. Al comenzar la década del 60, ya se habían registrado cambios sustanciales. Los elencos estables de las emisoras, y fundamentalmente el público, fueron absorbidos por la televisión.

2.4.3 Principales características

Patricia Terrero (1982-1985), en su artículo “El radioteatro”, resume las principales características que reúne este formato en Argentina:

- a) El radioteatro toma expresiones locales del imaginario colectivo popular (del folletín y del teatro gauchesco) y de géneros de la cultura masiva internacional (de la novela popular, de la historieta y del cine norteamericano). En las tendencias y adaptaciones de las historias está presente el intercambio entre esos diversos medios de la industria cultural.
- b) La estructura fuertemente codificada e iterativa del radioteatro seriado, remite a modelos arquetípicos (el arquetipo del héroe en el radioteatro gauchesco y de aventuras, y el cuento de la Cenicienta en el radioteatro “rosa”). Su popularidad reside en esta forma de estructuración y comunicación, similar a la de otros géneros populares.
- c) Terrero adhiere a la propuesta de Umberto Eco para quien la presencia constante de arquetipos –en la estructura del imaginario colectivo– está relacionada con la necesidad del hombre contemporáneo de poner en funcionamiento mecanismos lúdicos para compensar la sobrecarga informativa del contexto. Así como a los niños les gusta escuchar la repetición de un cuento que ya conocen, el adulto siente placer por determinadas historias que no son originales sino reiteraciones o variaciones diversas de un mismo esquema.
- d) Los temas abordados por el radioteatro se diversifican para cubrir la demanda de un mercado amplio y heterogéneo.

- e) El radioteatro es un mensaje condicionado por la dinámica de producción de la industria cultural, por las condiciones técnicas propias del género y por la relación dialéctica que se establece entre el texto y los oyentes.

El radioteatro, dependiendo solamente del diálogo, la música y los efectos sonoros, al carecer de imagen visual, despertó el imaginario social. Abrió un espacio de comunicación entre el autor y su público, recreando una visión del mundo, las costumbres y las creencias populares de la época. El oyente, utilizando este formato – que se podría caracterizar como entretenimiento cultural– se sintió protagonista.

2.5 El radioteatro hoy

Si bien aún hoy existen algunos radioteatros en el mundo, se podría decir que es un género cada vez menos difundido. Según Balsebre (1994), en Italia, por ejemplo, sólo representa el 1,4% de la programación; en España, el 0,3% cuando no es el 0%. En este último país, en 2000, Radio 3 reeditó *Cuando Juan y Tula fueron a Siritinga*, radioteatro dramático y de fantasía, según lo publicado en Wikipedia. Un caso particular es el de Cuba. En esta isla del Caribe, el radioteatro es un género que sigue presente en la programación de las emisoras casi como en los viejos tiempos.

En Argentina, no posee la enorme popularidad que tuvo a mediados del siglo XX, cuando el género funcionaba dentro de los mecanismos comerciales propios de la época. Esto se debe, en parte, a que entre 1960 y 1970, las emisoras se reorganizaron, privilegiando las grabaciones y suprimiendo los programas de ficción en vivo. A pesar de ello, algunos autores tratan de retomar ciertas formas de difusión y venta del producto. Como “ayer”, efectúan giras presentando dramatizaciones en teatros de pueblo, en clubes, en escuelas, en entidades barriales. Además, se venden fotografías de los integrantes de las compañías, el programa impreso; se editan las canciones que identifican el radioteatro. De acuerdo a la demanda del mercado, los guionistas deben prolongar o reducir las historias, suprimir o realzar personajes,

incluso incorporar improvisaciones al libreto. Oscar Bosetti –profesor e investigador de la Historia de la Radio en Argentina– expresa que, actualmente:

[...] otras voces y otros sonidos, otros héroes y otros amores imposibles, otras pausas y otros silencios [...] continúan obstinadamente estando [...] en algunos fragmentos de Programas de la Radio de hoy, en los pocos espacios que aún perduran dedicados exclusivamente al formato. [...] el Radioteatro asume nuevas formas y nuevos usos, se inscribe en otro campo de contenidos y referencias, cruza el humor y la parodia sutil, intersecta los impiadosos acontecimientos periodísticos de cada día con las urdimbres de la ficción y comprueba una vez más que en la zigzagueante Historia de los Medios la innovación y el reciclamiento constituyen una pareja indisoluble que explica buena parte del funcionamiento de los mass media, estas instituciones sociales que nos suelen dar cuenta de eso que llamamos Realidad (2008).

Con respecto a las producciones radioteatrales, según los datos que figuran en el sitio de la enciclopedia Wikipedia, durante los años 2004 y 2005, Alberto Migré –escritor y productor televisivo– puso en el aire un ciclo llamado “Permiso para imaginar”, en Radio Belgrano. En el mismo, cada domingo, se presentaba un radioteatro unitario interpretado por los actores más destacados de los últimos tiempos. Para actualizar esta información, hemos consultado –vía correo electrónico, el 11 de abril de 2010–, por un lado, al investigador Bosetti, y, por otro, a la profesora Lea Lvovich⁷. Oscar Bosetti nos ha confirmado lo siguiente:

- a) Radio Nacional mantiene *Las Dos Carátulas* con elencos rotativos y bajo la dirección de Nora Massi.
- b) Los sábados a la mañana, en Radio del Plata, Quique Pesoa emite un radioteatro unitario escrito por María Mercedes Di Benedetto.

⁷ Cabe mencionar que, durante el año lectivo 2010, el profesor Oscar Bosetti dicta el “Taller de producción periodística” mientras que la profesora Lea Lvovich, el “Taller de especialización II: Audio”, en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de Entre Ríos, Argentina. Además, la Sra. Lvovich también se desempeña como secretaria de redacción en la Agencia Radiofónica de Comunicación, en esa misma universidad.

- c) En la Rock & Pop, de lunes a viernes por la mañana, en el programa “Cuál es?” Mario Pergolini interpreta con su *staff* (Gatman y De La Puente) los radioteatros semanales escritos por el propio Eduardo De La Puente.

A esta enumeración tenemos que sumarle lo que nos ha declarado Lvovich :

Lo que sucede últimamente es muy interesante y es la emisión de ciclos de radioteatro, puntuales. Digo que es interesante por la propuesta estética [...] Uno es *Radio por la identidad*, con 13 emisiones, producido por la FM de la UBA⁸, circula por distintas radios. Y hace poco se estrenó *El eternauta* (adaptación de la historieta), con 22 capítulos, realizado por Radio Provincia.

Por lo anteriormente mencionado podríamos deducir que las realizaciones de radioteatros siguen vigentes, principalmente, en la Provincia de Buenos Aires. Además, según Bosetti, los ejemplos “se multiplican con esos otros ciclos que en radios barriales o de baja potencia también suelen escucharse en la actualidad” (2010).

⁸ Universidad de Buenos Aires.

Capítulo 3. Análisis de *Adiós, Robinson*

Creo que la idea central es buena, ecológica, deontológica, 'contestataria' y muy actual, y que nosotros los latinoamericanos debemos encontrarla simpática por razones evidentes: somos todos un poco Viernes.

Julio Cortázar⁹

3.1 Julio Cortázar: el autor

Nace el 26 de agosto de 1914, en Bruselas, donde su padre desempeña un cargo diplomático. Al finalizar la Primera Guerra Mundial, la familia vuelve a Argentina. Allí, Cortázar pasa su niñez y adolescencia. Según relata Omar Prego¹⁰, desde pequeño tiene un gran sentido del humor. Le llama la atención que circunstancias que pueden arreglarse con una broma terminan trágica o negativamente. Con humor hace frente a la realidad, se defiende de situaciones penosas. Esas asociaciones aparentemente ilógicas que determinan las reacciones del humor –y de su eficacia– llevan al juego y del humor al juego no hay más que un paso. Lo lúdico no es un lujo agregado del ser humano sino un arma central para manejarse en la vida.

En esa época, Cortázar ya es un lector y un escritor apasionado. Siguiendo su vocación, inicia estudios universitarios de Filosofía y Letras. Por razones económicas, debe abandonarlos para trabajar como profesor de escuela secundaria. Durante ese período, se dedica a leer en varias lenguas, más que a escribir y publicar. Recién en 1938, con gran inseguridad y bajo el seudónimo de Julio Denis (Scholz, 1977, 28), presenta, en Buenos Aires, un cuaderno de poesías titulado *Presencia*.

⁹ Es el comentario que Julio Cortázar le hace a Ricardo Bada –escritor y periodista de origen español pero que reside en Alemania desde 1963– en una carta que le envió en septiembre de 1977. <http://via.expresa.free.fr/adios.htm> (Traducción personal).

¹⁰ Cabe mencionar que José Miguel Oviedo, Omar Prego, László Scholz y Marcelo Alberto Villanueva son los autores que se han consultado para realizar la biografía de Cortázar y estudiar sus principios estéticos generales.

Luego, un breve poema dramático: *Los Reyes*, en 1949. Simultáneamente, comienza a interiorizarse en la filosofía oriental. Omar Prego considera que los principios de esa filosofía influirán en su visión del mundo y, por ende, en toda su literatura.

Hacia 1950, se traslada a Mendoza y dicta cátedras en la Universidad de Cuyo. Son los años de Perón y Cortázar –como gran parte de la clase media argentina– es miembro de una discreta oposición al régimen. Un libro de 600 páginas sobre Keats y dos novelas, *El examen* (Buenos Aires) y *Divertimento*¹¹ (Madrid), se publican tiempo después porque hacían alusiones a la situación política. Marcelo Alberto Villanueva (en Giacomani 1972, 36) comenta que, cuando el militar argentino es elegido presidente, Cortázar renuncia a su puesto de profesor universitario y se traslada a Buenos Aires, donde consigue trabajo en la Cámara Argentina del Libro. Paralelamente, comienza a escribir pequeñas críticas y reseñas que se publican en la prestigiosa revista *Sur* que cuenta, en su equipo, con escritores como Victoria Ocampo y Ernesto Sábato.

El lenguaje de sus primeros libros es formal y correcto, en sentido gramatical, para no desentonar con el ambiente. Sus obras son un típico producto del medio intelectual argentino. Poco a poco, se emancipará de esas reglas académicas. Su existencia se está modificando y, en consecuencia, enriqueciendo. Descubre, se asombra, se complace en escribir de una forma diferente que lo divierte.

En 1951, a los 37 años, se expatria en Francia y obtiene una beca del gobierno de ese país. A partir de entonces, su camino estará estrechamente asociado a París donde escribirá casi toda su obra restante mientras trabaja como traductor de la Unesco. Al mismo tiempo, aparece en Buenos Aires su primer libro importante: *Bestiario*. Con posterioridad a *Bestiario*, se publican tres libros de relatos: *Final del juego* (México, 1956), *Las armas secretas* (Buenos Aires, 1959) e *Historias de cronopios y de famas* (Buenos Aires, 1962). Y su primera novela, *Los premios* (Buenos Aires, 1960). Los cuentos son recibidos con creciente admiración; la novela, con ciertas reservas, quizás

¹¹ Cabe mencionar que *El examen* fue publicado en 1986 y *Divertimento*, en 1996.

por su intelectualismo no del todo bien absorbido por la historia, en sí misma cautivante. Pero de inmediato viene una obra maestra de su tiempo: la novela *Rayuela* (Buenos Aires, 1963) que lo vuelve instantáneamente famoso. Luego, escribe *Todos los fuegos el fuego* (¿?1966), *La vuelta al día en ochenta mundos* (México, 1967), *Los astronautas de la cosmopista* (en colaboración con Carol Dunlop (¿? 1983), *Último round* (México, 1969), *El libro de Manuel* (¿? 1973), *Queremos tanto a Glenda* (¿? 1981).

En 1981, el presidente Mitterrand le otorga la ciudadanía francesa¹². Muere el 12 de febrero de 1984. Cortázar (1994a, 31) –en la carta que le escribe a Roberto Fernández Retamar, el 10 de mayo de 1967– se considera a sí mismo un intelectual latinoamericano. Como tantos escritores sudamericanos, dejando de lado los pequeños nacionalismos, descubre Latinoamérica en Europa¹³. A lo estético se suman los intereses históricos. Su vasta cultura se enriquece con todo lo que Europa puede ofrecerle: literatura, arte, música, siglos de historia. Sin embargo, es esencialmente argentino, más precisamente porteño. Ama el tango, el boxeo y el fútbol, como así también la pintura, el jazz y la música clásica.

¹² Al respecto, Tomás Eloy Martínez ha publicado en el diario *La Nación*, el 15 de febrero de 2009, lo siguiente:

En la entrevista –entregada al semanario brasileño *Veja*– [Julio] declaró que el pasaporte francés lo hacía sentir más argentino y más latinoamericano que nunca, puesto que lo proveía “de nuevos medios y de nuevas fuerzas para seguir luchando contra los regímenes que infaman el Cono Sur”.

¹³ En la misma carta a Fernández Retamar, Cortázar declara:

A veces me he preguntado qué hubiera sido de mi obra de haberme quedado en la Argentina; sé que hubiera seguido escribiendo [...] pero [...] me inclino a suponer que habría seguido la concurrida vía del escapismo intelectual [...] Si tuviera que enumerar las causas por las que me alegro de haber salido de mi país [...] creo que la principal sería el haber seguido desde Europa, con una visión des-nacionalizada, la revolución cubana. Para afirmarme en esta convicción me basta, de cuando en cuando, hablar con amigos argentinos que pasan por París con la más triste ignorancia de lo que verdaderamente ocurre en Cuba; me basta hojear los periódicos que leen veinte millones de compatriotas, me basta y me sobra sentirme a cubierto de la influencia que ejerce la información norteamericana en mi país [...] ¿No te parece en verdad paradójico que un argentino casi enteramente volcado hacia Europa en su juventud, al punto de quemar las naves y venirse a Francia, sin una idea precisa de su destino, haya descubierto aquí, después de una década, su verdadera condición de latinoamericano? (1994a, 34-35).

Lograr un equilibrio entre un discurso literario y uno de tipo ideológico es uno de los problemas más apasionantes de la literatura de la época. Julio Cortázar se reconoce a sí mismo como socialista y revolucionario pero es, fundamentalmente, crítico. También de los procesos revolucionarios para que los mismos logren sus propósitos. Así lo hace con respecto a la Revolución Cubana y a la Revolución Sandinista de Nicaragua. Cortázar percibe que las soluciones son individuales, que no hay fórmulas válidas. Las revoluciones tienen que ser dinámicas, dar un salto adelante. Ese cambio de valores debe estar también abierto a las producciones culturales: la literatura, la música, el teatro, el cine. A partir de conocer de cerca la revolución cubana, se cuestiona la clara actitud antiperonista de su juventud. No porque hubieran sido procesos idénticos, sino porque encuentra ciertas analogías: un pueblo que se levanta, que viene del interior en defensa de su líder. Además, porque está convencido de que la única forma posible de lograr la paz es mediante la justicia social (Cortázar, 1994a, 32). En 1968, apoya la rebelión de los estudiantes de París. En ese momento, Cortázar se destaca como un militante apasionado, no como un escritor comprometido, porque compromiso implica acatamiento, obediencia y el artista había decidido ser siempre absolutamente libre, seguir en su terreno fantástico, lúdico. Reacciona ante las injusticias como lo puede hacer un escritor. Dicta conferencias, da entrevistas fijando su posición, habla en público y en reuniones, escribe una denuncia o una defensa, según los casos.

“Fascinante” (Oviedo, 2001, 161) resulta ser la palabra adecuada para calificar a Julio Cortázar. No sólo por la riqueza y originalidad de su obra, sino por la personalidad de su creador. Si bien su talento es extraordinario, no podemos negar que es una figura polémica para muchos intelectuales, probablemente por la firmeza de sus ideas. Sencillo, modesto hasta cuando la fama lo alcanza, es un sabio. No da lecciones, él mismo es una lección, tal cual propone Omar Prego.

3.1.1 Principios estéticos generales

El arte de Julio Cortázar ha sido calificado como: existencialista, surrealista, partidario de la llamada antiliteratura, etc., lo cual da testimonio de la complejidad de sus ideas estéticas. Según László Scholz (1977, 70), la producción de este autor se vincula más estrechamente con la neovanguardia surgida en los años 60 como reacción contra los realismos agotados y contra las vanguardias que se habían adaptado al mundo aburguesado, traicionando sus principios. Cortázar ataca las formas y géneros literarios tradicionales; quiere abolir las diferencias entre artes “altas” y “bajas” y borrar los límites que las separan, habla de “ritmos de color”, “poemas-en-el-dibujo”, “sinfonías visuales” (en Scholz, 1977, 71). El humor y lo grotesco desempeñan un papel decisivo y la improvisación aparente pasa a un primer plano. Coincide con los neovanguardistas en su intento de esbozar un hombre nuevo, propósito que no es fácil de alcanzar. Para llegar a una respuesta de esa incógnita que es el vivir, propone un asedio a la naturaleza del hombre y de las cosas. La mayor parte de lo que ha escrito responde a un impulso rebelde frente a los modos estereotipados de conducta de la sociedad en que vivía. Sus personajes rechazan, con frecuencia, las formas convencionales de vivir, pensar, hablar y sentir, y se lanzan a una búsqueda de lo auténtico, de una concordancia entre la conducta y las íntimas convicciones.

Por todo lo expuesto, para el crítico Scholz, Cortázar es un neovanguardista. Es un artista que ha logrado la renovación continua de su arte, destruye construyendo, hace desaparecer las categorías tradicionales estableciendo otras nuevas, ignora las estructuras aceptadas para poder utilizar sus propias invenciones. Sistemas abiertos, antinomias, búsqueda de la verdad vital son rasgos que se perciben en toda su producción.

A partir de la lectura de la obra de Cortázar y teniendo en cuenta la opinión de algunos de sus críticos –como Scholz (1977) y Prego (1985)–, sus principios estéticos generales serían:

- a) Rechazar la belleza “formal”. Evita escribir según la estilística tradicional que produce obras pobres y monótonas.
- b) Abolir la concepción del tiempo y del espacio del hombre occidental. Estas categorías serían un límite para los escritores que pretenden “descubrir” otros lados de la realidad. En *Adiós, Robinson*, los personajes principales –basados en los protagonistas de *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe– vuelven a su isla tres siglos más tarde.
- c) Eliminar los géneros tradicionales. Propone borrar los límites entre prosa, poesía y drama, y ampliar los marcos de la literatura. La obra que nos ocupa ha sido escrita como guión radiofónico.
- d) Depurar la lengua. La lengua está impregnada por los principios racionales del hombre occidental quien en lugar de llegar a la realidad por medio de palabras, llena con palabras los “agujeros” de su mundo circundante.

Con respecto a sus piezas de teatro, Cristina Bravo Rozas (2009) considera que Cortázar –como Artaud– busca “lo deliberadamente antinaturalista para de esta forma crear personajes simbólicos que reflejen mitos o comportamientos humanos que muestren al hombre total y no a un individuo personalizado”. Esta característica se ve reflejada, efectivamente en *Adiós, Robinson*, como habrá ocasión de observar.

3.2 Interpretaciones

Adiós, Robinson –texto radiofónico escrito en 1977¹⁴, publicado en 1984 y reeditado en 1995¹⁵, con posterioridad a la muerte de su autor, sin introducción ni notas– es una

¹⁴ Las noticias sobre los motivos y la fecha de la redacción de la pieza eran confusos hasta ahora. En un principio, teníamos entendido que la misma había sido concebida por Cortázar para Radio Colonia

obra en la que Julio Cortázar, haciendo una relectura del clásico *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe –novela que él mismo había traducido al castellano–, despidió simbólicamente al espíritu colonizador de occidente encarnado en el protagonista. En la misma, a la visión del colonizador se le incorpora la visión del colonizado.

El tema de la tierra “incivilizada”, poblada de leyendas de monstruos y caníbales dispuestos a arrasar con los blancos europeos que ostentaban sus dominios, ha constituido el argumento de numerosas obras. El papel de la esclavitud y el poder que ejercían los colonizadores sobre las tierras que descubrían y sus habitantes, se trasladó luego al mundo del teatro. Por referirnos a un ejemplo que tendrá largas consecuencias, ya Shakespeare, en 1611, aborda esa temática en la obra *La Tempestad*, donde aparecen en el escenario de una isla deshabitada, entre otros, tres

(Uruguay). El profesor Enrique Pato, nos proporcionó algunas referencias interesantes. Entre ellas, las de los sitios <http://via.expresa.free.fr/corta.htm> y <http://via.expresa.free.fr/adios.htm> donde encontramos que Ricardo Bada le habría encargado esta pieza a Julio Cortázar para una emisión en Munich. En efecto, luego de habernos comunicado con el Sr. Bada vía correo electrónico, él mismo, muy amablemente, nos ha confirmado dicha versión, el 25 de marzo de 2010: “Porque lo que sí es seguro es que Julio escribió ese texto por encargo mío y para la Deutsche Welle”. Además, nos ha enviado un artículo de su autoría –“Vidiadhar Surajprasad Naipaul, un latinoamericano extrañísimo”, Crónica semanal para la emisora HJCK-El Mundo en Bogotá (21.10.2001), aparecida ese mismo día en La Opinión, de Los Ángeles/California– donde relata:

[...] en 1976, en la emisora alemana Radio Deutsche Welle, donde me desempeñaba como redactor especializado en temas culturales, propuse la realización de una serie acerca de algunos lugares hechos famosos por la literatura universal. [...] Postulé asimismo la inclusión en la serie de lugares como La Mancha de Don Quijote, la isla de Juan Fernández donde se desarrolló la verdadera odisea de Robinson Crusoe [...] Pero eran tiempos de bonanza económica en Alemania y en nuestra emisora, y mi proyecto se aprobó sin más, con lo que me encontré teniendo como autores del mismo a Heinrich Böll, Günter Grass, Camilo José Cela (para La Mancha), Julio Cortázar [...].

¹⁵ Cabe señalar que el texto publicado en México, en 1984, por la Editorial Katún, coincide con el reeditado en 1995, en Madrid, por Alfaguara. Los ejemplos aquí mencionados corresponden a la última edición de la obra. Lamentablemente, no contamos con la grabación para la serie “En un lugar de la Mancha” difundida por la Radio Deutsche Welle (Alemania). Por lo tanto, el presente trabajo se basa en el guión literario. Sin embargo, hemos encontrado una versión en portugués, disponible en el siguiente sitio: <http://www.radio.usp.br/especial.php?id=1>

Además, nos hemos comunicado con el Sr. Luís Peñaherrera, co-director de la compañía franco-peruana “Vía Expresa”, quien nos ha confirmado que están realizando una gira por Francia –desde el 2009 y hasta el 2011– para presentar una versión de *Adiós, Robinson*, en forma de teatro-marionetas y video, en español, destinada a los adolescentes. Para mayor información, consultar: <http://via.expresa.free.fr/parcours%20compagnie.htm>

personajes, Prospero (Duque de Milán), Ariel (un espíritu del aire) y Caliban (un esclavo salvaje y deforme) de gran impacto sobre el imaginario occidental.

En los siglos XVII y XVIII, según Estuardo Núñez (en Fernández Moreno, 1979, 43), se incrementó el interés europeo por las expediciones a América. Inglaterra siguió con gran expectativa los viajes de Raleigh y Anson, y el ficticio de Daniel Defoe con su *Robinson Crusoe*, de gran difusión europea y universal. La trama, la estructura y los personajes de estas obras han dado lugar a un gran número de interpretaciones por parte de críticos y de escritores. Recordemos ahora solamente los dos más significativos en el contexto latinoamericano. En los albores del siglo XX, el ensayista uruguayo José Enrique Rodó, en *Ariel*, cuestiona las ideas del proceso civilizador. Posteriormente, el poeta cubano Roberto Fernández Retamar, en *Calibán*, continúa la discusión sobre el imperialismo cultural. Su libro sigue siendo uno de los ensayos latinoamericanos más comentados y polémicos.

Caracterizado como una fábula anticolonialista, el radioteatro de Cortázar es una interpretación de la realidad hecha por el autor a la luz del pensamiento de la época que se podría sintetizar en dos palabras: liberación o dependencia. Los hombres de cultura colonizados se sitúan en el marco de la historia y reivindican una cultura nacional, pues, según Frantz Fanon, “combatir por la cultura nacional, es, primero, combatir por la liberación de la nación, matriz material a partir de la cual la cultura se hace posible”¹⁶ (2002, 221).

Como comenta Francisco Emilio de la Guerra Castellanos (2000) , retomando los personajes de Daniel Defoe, Cortázar prosigue la búsqueda de la identidad latinoamericana iniciada por Rodó y continuada, entre otros, por Fernández Retamar. Es un proceso de reconocimiento espiritual, una toma de conciencia de su identidad, planteada desde una doble perspectiva. Por un lado, Robinson comprende el fracaso de su utópica acción civilizadora y se siente desengañado, frustrado y algo nostálgico.

¹⁶ Traducción personal.

A esto lo podemos comprobar en los diálogos que mantiene con Nora, primero, y con Viernes, después:

Robinson: -[...] Usted ha venido no solamente porque se ha dado cuenta de mi desengaño y de mi tristeza, sino porque también usted está desengañada y triste (163)¹⁷.

Robinson: -[...] Incluso estoy seguro de que en este mismo momento en que nosotros nos encontramos, demasiado brevemente por desgracia, en un terreno común de frustración y tristeza [...] (165).

Nora: -[...] A Robinson y a mí, por supuesto, a mí y a todos los que nos reunimos en el lobby de hotel para beber un inútil trago recurrente y para ver nuestra propia tristeza en los ojos del otro.

[...]

Nora: -Y sin embargo estamos aquí mirándonos con algo que podríamos llamar nostalgia [...] (165).

Robinson: -[...] Creo que nunca fue mi isla, porque incluso entonces no entendí que... Es difícil de explicarlo, Viernes, digamos que no entendí lo que hacía contigo, por ejemplo.

Viernes: -¿Conmigo, amo? (*risita*). Pero si hiciste maravillas, acuérdate cuando me cosiste los pantalones para que no siguiera desnudo, cuando me enseñaste las primeras palabras en inglés, la palabra amo (*risita*), las palabras sí y no, la palabra Dios, todo eso que se cuenta tan bien en el libro...

Robinson: -Qué quieres, todo eso había que hacerlo para arrancarte de tu condición de salvaje, y no me arrepiento de nada. Lo que no fui capaz de entender es que alguien como tú, un joven caribe frente a un vetusto europeo... (166-167).

¹⁷ Como mencionamos anteriormente, los ejemplos aquí citados corresponden a la última edición de la obra realizada en 1995. Por lo tanto, al lado de cada ejemplo, consignaremos sólo la página donde el mismo se encuentra.

Por otro, Viernes se da cuenta de su estado de servidumbre y siente nostalgia por su salvajismo perdido. Ese salvajismo es entendido como un estado idílico de libertad, a pesar de su canibalismo. Esa memoria, aún con sus agresivas pautas culturales, es parte de su identidad y de su ser. Viernes le reclama a Robinson haberlo privado de su juventud, de su frescura, de vivir en contacto con la naturaleza y con los hombres de su mismo grupo, hasta de su propio nombre:

Viernes: -Mi verdadero nombre no es Viernes, aunque nunca te preocupaste por saberlo (170).

Adiós, Robinson –uno de los pocos escritos teatrales que se conservan de Cortázar¹⁸– es un radioteatro de un solo episodio. Los personajes principales –Robinson, Viernes, Nora, Plátano– se encuentran en la isla Juan Fernández. Robinson regresa a la misma, siglos más tarde, para constatar los progresos de la civilización occidental, pero pronto se decepciona:

Funcionaria: -Juan Fernández no es una colonia, señor Crusoe... (155).

Robinson: -Me alegro de volver a Inglaterra, Viernes. Me alegro de irme de la isla. No es mi isla. Creo que nunca fue mi isla, porque incluso entonces no entendí que... Es difícil explicarlo, Viernes, digamos que no entendí lo que hacía contigo, por ejemplo (167).

El radioteatro plantea también la convivencia de dos espíritus –Robinson y Viernes– en el “ser” latinoamericano. Robinson encarna la soledad, la frialdad civilizadora, la carencia de erotismo:

Viernes: -[...] porque eres un caballero británico (151).

¹⁸ En efecto, además de este guión radiofónico –Ricardo Bada nos ha declarado, en su correo del 25 de marzo de 2010, que era la primera vez en su vida que Cortázar escribía para el medio radial– Julio Cortázar ha escrito sólo tres piezas de teatro, a saber: *Dos juegos de palabras I. Pieza en tres escenas*, en 1940; *Dos juegos de palabras II. Tiempo de Barrilete. Pieza en un acto*, en 1950; y *Nada a Pehuajó* (?). A esta lista se puede agregar *Los Reyes*, obra considerada como un poema dramático.

Robinson: -[...] En fin, tú me comprendes, no es que yo necesite especialmente encontrar a...

Viernes: -Claro que comprendo, amo. Mira, si tú no te ofendes y sobre todo si ellas no se ofenden, yo vendré a buscarte por la noche y te cederé mi lugar, o lo compartiremos.

Robinson: -¡Viernes, cómo te atreves! (159).

Robinson: -Sí, era duro vivir solo en la isla, Viernes. No era posible que mi destino fuese ése y sin embargo empiezo a creer que hay soledades peores que la de estar simplemente solo [...] (161).

Robinson: -[...] Estúpidamente pensé, ahora lo veo, que éste podía ser el lugar donde mi soledad de antaño se viera reemplazada por su contrario, por la inmensa maravilla de sonreírse y hablarse y estar cerca y hacer cosas juntos... Pensé que el libro habría servido para algo, para mostrar a la gente el pavor de la soledad y la hermosura de la reunión, del contacto... (162).

Robinson: -No sé, Nora, no tenemos derecho a exagerar hasta ese punto. Soy demasiado civilizado para aceptar que la gente como Viernes o como Plátano pueda hacer algo por mí, aparte de servirme [...] (165).

Viernes es el contraste, simboliza una idea de confraternidad, de relación cordial entre los habitantes de la isla:

Robinson (*Interesado*): -¿Te hiciste amigo de Plátano?

Viernes: -Claro, nadie se fija demasiado en mí, y Plátano descende de la misma tribu que yo, lo descubrimos en seguida: los dos tenemos los pulgares muy largos, siempre fue nuestra manera de reconocernos en otros tiempos. [...] (156).

Viernes: -[...] Plátano me explicó todo. Esta noche, si no necesitas de mí, vendrá a buscarme para ir de juerga. Dicen que las mujeres tienen una predilección por los pulgares largos, ya veremos (157).

En *Adiós, Robinson*, los personajes centrales vuelven, vía aérea, a la isla Juan Fernández, siglos más tarde. El retorno inicia una crisis en los valores y en la relación de los personajes amo-esclavo. Esa crisis se manifiesta en una sonrisa irónica – indicada en las didascalias– un tic nervioso de Viernes al llamar “amo” a Robinson¹⁹. El tic nervioso de Viernes es un cuestionamiento a Robinson. Además, tutea a Robinson y le habla de igual a igual²⁰. Ese tuteo indica la compasión hacia el “civilizador” por parte de quien, en otros tiempos, fue su esclavo. En la última parte del radioteatro, Viernes vislumbra, con optimismo, un cambio. Un futuro donde no habrá conquistadores ni conquistados. Ese optimismo, que es también el de Cortázar apostando por el fin del colonialismo, tenía como base el triunfo de la revolución de Fidel Castro, en Cuba.

3.3 Contexto histórico

La realidad que describía Cortázar en *Adiós, Robinson* se hace inteligible ubicándola en un tiempo y un espacio. Entre las décadas de 1960 y 1970, fueron numerosas las experiencias militaristas que establecieron dictaduras como forma de gobierno y excluyeron de la participación política a la población de América Latina. Persecuciones por cuestiones ideológicas; prohibición de movilizaciones populares y de manifestaciones artísticas; clausura y censura de medios de comunicación, fueron medidas habituales. En Argentina, la mayoría de los medios de comunicación, en vez de contribuir a la formación de la conciencia nacional, tendían a la destrucción de una subjetividad colectiva en vías de esclarecimiento. Los cineastas Octavio Getino y Fernando Solanas así fundamentan esta afirmación:

26 canales de televisión, un millón de aparatos receptores, más de 50 emisoras de radio, centenares de diarios, periódicos y revistas, millares de discos, filmes, etc., [unían] su papel aculturante de colonización del gusto y las conciencias al proceso de

¹⁹ “Viernes : -Sí, amo (*A la palabra “amo” sigue una risita instantánea y como para sí mismo, apenas una indicación de risa contenida*)” (149).

²⁰ “Viernes: -Es cierto, Robinson [...]

Robinson: -¿Quién te ha autorizado para que me llames por mi nombre de pila? [...]” (168).

enseñanza neocolonial abierto en el primario y completado en la universidad (1988, 36).

En ese contexto, Cortázar escribió en un lenguaje coloquial, con sutil ironía, en forma magistral *Adiós, Robinson*.

El periodista y crítico español Ricardo Bada nos ha confirmado –en el mensaje electrónico al que ya nos hemos referido– que él mismo le había encargado especialmente este radioteatro para incluirlo en la serie “En un lugar de la Mancha”. Además, en el mismo correo, Bada aporta otros datos singulares con respecto a la obra:

[...] conservo como oro en paño el manuscrito de *Adiós, Robinson*, que fue el título que yo le di a ese radioteatro, porque Cortázar lo había rotulado [...] *La situación en Juan Fernández*.

[...]

Julio estuvo de acuerdo en el cambio del [...] apellido de la protagonista, la esposa del subjefe de policía de la isla, que en el original se llamaba Leighton, pero ese era el apellido de uno de los tres militares felones que componían la Junta siniestra del general Pinochet, y nos pareció más prudente no despertar perros dormidos. Porque nuestra intención era que el radioteatro se transmitiese en Chile²¹.

Y, en el correo del 29 de marzo de 2010, nos proporciona más detalles relacionados con la difusión:

[...] *Adiós, Robinson*²² fue lógicamente transmitido por numerosas emisoras en todo el mundo, no sólo en América Latina, sino en África y en Asia (amén de Estados

²¹ Cabe mencionar que, excepto el cambio de título, las modificaciones propuestas por Bada con respecto al apellido de Nora, la funcionaria, y al *leit-motiv* –como veremos más adelante– no aparecen en el guión literario.

²² En español, la grabación original –realizada en los estudios que la Radio Deutsche Welle tenía en Colonia, Alemania– fue dirigida por César Salsamendi, con la música de Daniel Viglietti y con las

Unidos, Canadá, Australia y Nueva Zelandia), por la simple razón de que las producciones de nuestro servicio de programas se hacían en, por lo menos, español, inglés, francés y portugués. Dentro de Europa no recuerdo, aunque sin datos a la mano, nada más que una producción en neerlandés.

3.4 La obra como guión radiofónico literario

Para realizar el análisis de la obra como guión radiofónico literario, tendremos en cuenta tres textos fundamentales, escritos en diferentes momentos de la historia de la radio:

- a) *Estética radiofónica* de Rudolf Arnheim, obra escrita en inglés, en 1936, y reeditada en español, en 1980.
- b) *Le langage radiophonique* de Etienne Fuzellier, publicado en 1965, en Francia.
- c) *El lenguaje radiofónico*, obra en la que Armand Balsebre retoma y actualiza las nociones desarrolladas por Arnheim y Fuzellier, en 1994.

El material sonoro y no sonoro del lenguaje radiofónico está formado por los sistemas expresivos que constituyen la palabra, la música, el ruido o los efectos sonoros y el silencio. Con respecto al primero, la palabra –como hemos mencionado en el capítulo uno– presenta el marco referencial de lo que acontece. En *Adiós, Robinson*, la palabra está materializada en los dichos de los personajes, mientras que las didascalias indican:

voces de Hugo Martínez Trobo –Robinson–, Andrés Salcedo –Viernes– y Graciela Salsamendi –Nora –, tal cual nos ha informado Bada. Y he aquí la respuesta con respecto al malentendido de “Radio Colonia”.

- a) Por un lado, al realizador radiofónico, cómo debe comenzar la obra:

Nota del autor al realizador radiofónico. Pienso que el locutor debe reseñar en muy pocas frases lo esencial del tema: Daniel Defoe / Alejandro Selkirk / Robinson / Viernes. [...] (149).

- b) Por otro lado, al actor, cómo debe interpretar el texto:

Robinson (*Excitado*) [...] (149).

Robinson (*Para sí mismo*) [...] Robinson (*Riendo*) [...] (151).

Robinson (*En un murmullo*) [...] (154).

Robinson (*Explotando*) [...] Robinson (*Como para sí mismo*) [...] Funcionaria (*Casi secamente*) [...] (*Con mayor calidez*) [...] (155).

Funcionaria (*Con su voz oficial*) [...] Robinson (*Interesado*) [...] (156).

Viernes (*Con tristeza*) [...] (157).

Plátano (una frase en un idioma incomprensible, dirigida a Viernes que se ríe y le contesta en la misma lengua). [...] (Dirige una alegre frase a Plátano, que le contesta con una carcajada y otra frase) (158).

Según el timbre de la voz, en *Adiós, Robinson* distinguimos tres voces masculinas – las de Robinson, Viernes y Plátano– y una voz femenina –la de Nora, la funcionaria–.

La música –segundo elemento del lenguaje radiofónico– expresa y comunica a los oyentes un sin fin de imágenes auditivas además de establecer el ritmo en la obra. Según Balsebre (1994), cumple dos funciones estéticas:

- a) Una expresiva que permite crear un clima emocional y una determinada atmósfera sonora:

[...] *El leit-motiv podría ser Solitude (Duke Ellington) (149)*²³.

- b) Y otra descriptiva que permite imaginar un paisaje, situar una acción o ubicar el lugar donde transcurren los hechos, gracias a su movimiento espacial:

[...] *Música de fondo (158).*

Música en sordina del hotel, rumores de lobby (162).

[...] *Música de baile popular (166).*

Los efectos sonoros constituyen el tercer elemento del lenguaje radiofónico. En la radio, representan la realidad y cumplen cuatro funciones: una descriptiva o ambiental, una narrativa, una expresiva y una ornamental. En *Adiós, Robinson* podemos reconocer:

- a) La función descriptiva o ambiental que permite al oyente representar un objeto o localizar la imagen en un espacio visual, es decir, que procura restituir la realidad sugiriendo un ambiente:

Ruidos de calle, autos y gente que habla animadamente (157).

Ruidos apagados de un gran hotel.

²³ Con respecto al *leit-motiv*, es preciso señalar que, el 25 de marzo de 2010, Ricardo Bada nos ha declarado lo siguiente:

Finalmente, Julio también estuvo conforme con que desoyéramos su sugerencia (consignada en el manuscrito) de mantener en fondo, durante la presentación, la melodía “Solitude”, con Duke Ellington; preferimos encargarle una composición ex profeso a Daniel Viglietti, y eso a Julio le pareció mejor que su sugerencia.

Un altavoz aterciopelado llama a un huésped. [...] (158).

Suena el teléfono (159).

Golpean a la puerta. [...] Tintineo de hielo en las copas (162).

Se oye el griterío y la música de una fiesta popular (165).

- b) La función narrativa cuyo fin es identificar una determinada acción o a un sujeto que interviene en la acción que describe el relato. Es esta función la que permite al oyente saber que pasa de una situación a otra, que hay una transición temporal o una evolución:

Leit-motiv. Se oyen, intercaladamente, frases típicas de los guías que explican monumentos. La voz de Robinson que agradece, luego música popular y estridente, las voces y las risas de Viernes y Plátano en una fiesta, ruido de vasos, muchachas que ríen y cantan. Progresivamente vuelta al leit-motiv melancólico, frases protocolares, brindis, explicación de un monumento, breves comentarios de Robinson. Atmósfera sonora del hotel (160).

Leit-motiv. Golpeteo de hielo en un vaso. [...] Música de baile popular, gritos alegres de gente que se divierte. Se pasa poco a poco al ruido de un auto y al rumor del aeropuerto (166).

El silencio es el cuarto y último elemento del lenguaje radiofónico. Con respecto al mismo, en *Adiós, Robinson* encontramos las siguientes acotaciones:

(Silencio prolongado) (155).

Pausa. [...] Silencio y luego leit-motiv apenas audible.

(Breve pausa) (160).

(*Después de una pausa*) (161).

3.5 Peculiaridades discursivas del radioteatro

Tomando como base *Introduction à l'analyse du théâtre*, de Jean-Pierre Ryngaert y *Lire le théâtre I*, de Anne Ubersfeld, analizaremos, a continuación, las peculiaridades discursivas de este subgénero teatral, aunque tendremos en cuenta que el objetivo final no es un espectáculo visual sino que el destino del texto escrito es una realización radiofónica. Nos centraremos particularmente en las categorías de espacio y tiempo, de especial rendimiento en el análisis de la pieza, porque, por un lado, es en el modo de configurarse el espacio donde se encuentra una de las especificidades del lenguaje radioteatral y, por otra parte, la integración del texto, desde el presente del diálogo de los personajes, en la dialéctica pasado / futuro, colonización / descolonización tiene un papel fundamental.

Antes de abordar el tema de la creación del espacio, consideramos necesario mencionar que la acción de *Adiós, Robinson* se puede dividir en una serie de secuencias que se desarrollan en espacios y en tiempos distintos, reconocibles a partir de las marcas que el autor deja²⁴ tanto en las didascalias como en el diálogo de los personajes. Hemos identificado nueve secuencias, a saber:

1) avión:

Ruido de avión que desciende (149).

2) aeropuerto:

²⁴ Al respecto, en la primera didascalia que encontramos en la obra, Cortázar habla del autor, del realizador radiofónico y de un locutor que introducirá el programa:

Nota del autor al realizador radiofónico.

Pienso que el locutor debe reseñar en muy pocas frases lo esencial del tema: Daniel Defoe / Alejandro Selkirk / Robinson / Viernes. El leit-motiv podría ser Solitude (Duke Ellington) (149).

Luego de ello, todas las acotaciones desaparecen, no son leídas por un locutor, sino transformadas por diferentes medios.

Ruido de avión que aterriza, descenso de los pasajeros, marcha por largos pasillos, etc. (152).

3) puerta oficial del aeropuerto:

Altavoz: -[...] Se ruega al señor Robinson Crusoe dirigirse a la puerta marcada “Oficial”.

[...]

Funcionaria: -¿Señor Crusoe? Mucho gusto. Pase por aquí (153).

4) taxi:

Viernes: -[...] Tus maletas ya están en el auto, y Plátano nos espera (156).

Ruidos de calle, autos y gente que habla animadamente (157).

5) hotel:

Ruidos apagados de un gran hotel.

Un altavoz aterciopelado llama a un huésped. Música de fondo (158).

6) (sin diálogo) visita turística aburrida de Robinson / juerga alegre de Viernes y Plátano:

Leit-motiv. Se oyen, intercaladamente, frases típicas de los guías que explican monumentos, la voz de Robinson que agradece, luego música popular y estridente, las voces y las risas de Viernes y de Plátano en una fiesta, ruido de vasos, muchachas que ríen y cantan. Progresivamente vuelta al leit-motiv melancólico, frases protocolares, brindis, explicación de un monumento, breves comentarios de Robinson [...] ²⁵ (160).

7) habitación de hotel, por la mañana:

Viernes: -Buenos días, amo. ¿Has descansado bien? No se diría, tienes cara de haber dormido poco (160).

²⁵ En esta acotación podemos apreciar, claramente, la marcada diferencia que existe entre el espacio que le es reservado a Robinson y el espacio en el que se desenvuelve Viernes. Sobre esto volveremos más adelante.

8) *lobby*:

Golpean a la puerta.

[...]

Voz de un empleado del hotel: -La señora Leighton espera abajo, señor Crusoe.

[...]

Música en sordina del hotel, rumores de lobby (162).

9) *taxi-aeropuerto*:

[...] *Se pasa poco a poco al ruido de un auto y al rumor del aeropuerto* (166).

3.5.1 La creación del espacio

El texto teatral utiliza personajes –representados por seres humanos– que se encuentran en un espacio determinado donde desarrollan su actividad, donde interactúan. En el teatro, es en el nivel del espacio donde el texto se articula con la representación. En el caso del radioteatro, los técnicos radiofónicos trabajan los sistemas expresivos de la palabra, la música, los efectos sonoros y el silencio, teniendo en cuenta nociones como la de resonancia, dirección, distancia, para crear el espacio de la ficción:

Funcionario: -Cuando usted quiera señor Crusoe. Por aquí.

Ruidos de pasillos, de altavoces dando instrucciones.

Robinson: ¡Viernes! (156). (Dirección).

Lejano rumor de ciudad (166). (Distancia).

Rumor de fiesta popular (168). (Distancia).

En un caso como en el otro, el espacio es un lugar escénico que se debe construir. Las didascalias proporcionan la información para hacerlo, al indicar el lugar donde se desarrollan los hechos, los nombres de los personajes, los gestos, los movimientos. En ocasiones, la espacialización proviene del diálogo –didascalias internas– como en el caso de Shakespeare o de lo que la crítica moderna ha denominado “decorado verbal”, noción de mucho rendimiento en el teatro del Siglo de Oro español, como lo hemos mencionado en el capítulo dos. En *Adiós, Robinson* encontramos los siguientes ejemplos:

Robinson: [...] ¡Qué magnífico aeropuerto han construido! ¿Ves las carreteras, ahí y ahí? Hay ciudades por todas partes, se diría que éstos son pozos de petróleo... Ya no queda nada de los bosques y las praderas que tanto recorrí en mi soledad, y más tarde contigo... Mira esos rascacielos, esos puertos llenos de yates... (150-151).

Robinson: [...] Y ahí, mira esa calle angosta con sus mercados abiertos, las muchachas con vestidos de tantos colores, las tiendas iluminadas en pleno día... (157).

Viernes: [...] Es una habitación para criados, muy pequeña y con una ventana que da a un agujero de ventilación (158).

Además, en el plano lingüístico, el empleo de ciertos verbos –“¡mira!” (nueve veces), “¿ves?” (tres veces), “se ve” (tres veces), “vuelvo a ver”, “reconozco (dos veces)”, “tienes ante tus ojos”, “¡Mírame bien, y mira...!”), “verás”, “has visto”, “ver” (cuatro veces), “verás”, “yo vi” (dos veces), “ya ves”, “veo” (cuatro veces), “se viera”, “ha visto” (dos veces), “estoy viendo”, “mirándonos”, “nos miraremos”, “mira”, “reconocen”, “reconocimos”– y de los deícticos –“allá” (dos veces), “allí” (cuatro veces), “ahí y ahí”, “ahí abajo”, “ahí” (dos veces), “por aquí” (tres veces), “de aquí”, “aquí” (nueve veces), “y ahí”– es de suma importancia, por un lado, para la creación del espacio y, por otro, porque los mismos ayudan a concretar las circunstancias de la enunciación.

El lugar escénico supone un espacio concreto que debe ser limitado. En el teatro, es doble: los actores, que se encuentran en la escena, se confrontan con los espectadores presentes en la sala. No ocurre lo mismo en el radioteatro puesto que los oyentes, generalmente, no asisten en persona a la representación. Anne Ubersfeld considera que, en el teatro,

[...] Le lieu scénique est codé d'une façon précise par les habitudes scéniques d'une époque et d'un lieu [...] Ainsi la scène classique étroite et peu profonde ne permet guère les mouvements de foule, d'autant qu'elle est réduite par la présence des spectateurs aristocratiques. En revanche, la vaste *plat-form* élisabéthaine permet des scènes de foule et de combats; d'autant que la succession des aires de jeux (*plat-form*, *chamber*, *recess*) fait alterner les scènes ouvertes et peuplées et les scènes d'intérieur à peu de personnages (1996, 116).

Esta característica no es pertinente para el radioteatro ya que las actuaciones se realizan, en la mayoría de los casos, en un estudio de grabación.

Finalmente, por lo general, el lugar escénico imita un espacio real. En el teatro, el espectador lo puede ver, mientras que en el radioteatro, el oyente lo debe imaginar, como el receptor en la lectura del texto dramático, aunque en este caso ya encuentra recreado sonoramente tanto el espacio como la realización de los diálogos. Jean-Pierre Ryngaert considera que también hay que tener en cuenta otro elemento: el “fuera de escena”. Este elemento, evocado en los diálogos, hace referencia, por un lado, a la procedencia de los personajes –en *Adiós, Robinson*: Inglaterra–, por otro, al lugar donde se dirigen –Juan Fernández, al principio, Londres, al final de la obra–.

3.5.1.1 El texto, el espacio y la sociedad

El espacio no es sólo la imitación de un lugar previo, más o menos real o concreto, sino la transposición topológica de las grandes características del espacio social tal cual es vivido por los diferentes estratos de la sociedad. En *Adiós, Robinson*

percibimos una preocupación marcada por señalar que el espacio de Juan Fernández tiene muchas similitudes con otros lugares del mundo “civilizado”:

Viernes: -Igual que en Las Vegas, que en Singapur, que en São Paulo, amo. Ninguna diferencia con Nueva York, salvo los mercados y un poco las muchachas (157).

Robinson: -[...] Me dijo que el edificio era un modelo casi insuperable, y lo creo. Pero a mí me pareció igual que los de Londres, igual que todos los edificios de ahora (161).

Además, es importante destacar que, por un lado, al principio, Robinson se siente orgulloso de los cambios ocurridos en la isla y se vanagloria de los espacios marcados, muy ordenados:

Robinson: -¿De qué podría yo quejarme si en este momento asisto no solamente a la realización de mis sueños de progreso y de civilización, sino a los de toda la raza blanca, en todo caso la británica para estar más seguros? (152).

Robinson: -¿Ves, Viernes? ¡Qué organización! Antes había toda clase de confusiones en los aeropuertos, y yo me acuerdo muy bien de que...

Altavoz: -Atención, pasajeros con destino a Buenos Aires. Al final del corredor marcado con flechas verdes, deberán dividirse en dos grupos, las damas a la izquierda y los caballeros a la derecha; los menores de edad permanecerán con su padre o su madre según prefieran. Las damas entrarán en la sala marcada D, y los caballeros en la marcada C. Atención, pasajeros con destino a Quito. Cuando hallan llegado al final del...

Robinson: -Es extraordinario, realmente. ¿Te das cuenta, Viernes, de que aquí se ha eliminado toda posibilidad de error? (152-153).

Por otro lado, al final, Viernes ironiza sobre ello:

Viernes (*Su voz sonora y alegre cubre la del altavoz*): -Tenías razón, amo (*risita*), la organización es perfecta, mira como las flechas rojas nos llevan infaliblemente a las

ventanillas, ahora tu vas a la que dice C, y yo a la que dice V. Nos volveremos a encontrar, amo, no pongas esa cara tan triste, tú mismo me enseñaste las maravillas de este aeropuerto (166).

Pero, a la vez, también se empieza a construir un espacio para Robinson: “puerta marcada ‘Oficial’”, “una habitación lo más aislada posible”, “un ascensor especial”, “la ópera”, “el casino”, “algún museo”, “la capital”, “museo de antropología”, “el rascacielos”, “lobby de hotel”, “autos cerrados”, “ventanillas”; frente a otro para Viernes: “ventanilla V”, “ir de juerga”, “si por la noche hay alguien que me acompaña”, “habitación para criados, muy pequeña y con una ventana que da a un agujero de ventilación”, “escalera de servicio”, “fiesta”, “muchachas que ríen y cantan”, “calle”.

3.5.1.2 El espacio “escénico”

El texto –diálogo– figura en la representación como sistema de signos lingüísticos en el que la materia es fónica: el texto del diálogo es escuchado como palabra y como poema. Es evidente que el texto sugiere –cuando no impone– un cierto lugar escénico con sus determinaciones concretas y sus coordenadas. Cuando una persona lee un drama escrito para el teatro, la misma imagina la acción en el espacio del teatro; se imagina a unos actores que entran y salen por unas puertas “en un teatro” y que se mueven en un marco escenográfico. En el radioteatro, el oyente imagina la acción como “en la vida real”. La música y los efectos sonoros –junto con el texto– tienen como principal objetivo la recreación de la acción en un medio real, como en la vida misma, no como en una escena.

Ruido de avión que aterriza, descenso de los pasajeros, marcha por largos pasillos, etc.

Altavoz: -Los pasajeros con destino a Buenos Aires, Quito, Santiago y Panamá, sigan el corredor marcado con flechas verdes. Los pasajeros con destino a Houston y San Francisco, sigan el corredor marcado con flechas azules. Los pasajeros que

permanecen en Juan Fernández, sigan el corredor marcado con flechas amarillas y esperen en el salón del fondo. Gracias (153).

3.5.1.3 El espacio y el paradigma textual

El espacio teatral, a nivel del texto, puede estar definido por un cierto número de determinaciones lexicales. Ahora bien, ¿cómo se puede hacer para determinar el o los campos lexicales del espacio de un texto? Lo primero es buscar todo lo que se puede asimilar a una determinación local:

a) Nombres de lugares:

- comunes: isla, ensenada, costa, cabaña, rascacielos, aeropuerto, carreteras, ciudades, pozos de petróleo, bosques, praderas, puertos, corredor, salón, sala, hotel, habitación, sala de equipajes, avenida, museos, pieza;
- y geográficos: Juan Fernández, Londres, Inglaterra, Europa.

b) Elementos lexicales de una parte del espacio. Hay que buscar el conjunto del léxico del espacio:

Viernes: -[...] Allí se ve el lugar donde estaba tu cabaña (150).

Robinson: -Pienso que el piloto me rinde un conmovedor homenaje, Viernes, dándome la oportunidad de ver en detalle mi querida isla convertida en un paraíso moderno (152).

Nora: -[...] a mí y a todos los que nos reunimos en el lobby de hotel [...] (165).

Nora: -[...] Habitúese a los autos cerrados, se ve bastante bien por las ventanillas. Yo ya me he acostumbrado bastante, Juan Fernández es para mí como una serie de imágenes bien recortadas en el marco de las ventanillas del auto. Un museo, si se piensa bien [...] (166).

- c) En segundo lugar, hay que hacer una lista que contenga las determinaciones locales, los complementos de lugar:

Altavoz: -[...] Los pasajeros que permanecen en Juan Fernández [...] (152).

Viernes: -[...] Tus maletas ya están en el auto [...] (156).

Viernes: -[...] Para lo que voy a estar en esa pieza... (158).

Robinson: -[...] es la persona que me recibió en el aeropuerto (159).

Por último, en la tercera lista deben figurar los objetos, todo lo que puede ser figurativo, como por ejemplo: valijas, bolsa de arpillera²⁶, maletas, billete, trago, certificados de vacuna. Estas tres listas –que sirven para concretizar puesto que no es un diálogo de ideas– pueden ser consideradas como materiales brutos que permiten la construcción de uno o varios paradigmas del espacio en el texto considerado.

3.5.2 El transcurso del tiempo

Analizar el paso del tiempo, en una obra de teatro, es una tarea compleja puesto que, según Ubersfeld (1996) y Ryngaert (1991), debemos distinguir dos temporalidades: la de la representación propiamente dicha –que puede variar entre una hora, dos o más según las culturas– y la de la acción presentada o ficción. Esta distinción también se

²⁶ Es importante observar la oposición entre estas dos palabras. Si bien ambas pertenecen al mismo campo léxico, cada una de ellas ayuda a imaginar mejor el espacio de los protagonistas. Además, hay que tener en cuenta que Robinson tiene cinco valijas mientras que Viernes sólo una bolsa de arpillera.

puede apreciar en un radioteatro. Con respecto a la temporalidad de la representación, Ricardo Bada nos ha confirmado –en su correo del 29 de marzo de 2010– que la grabación original de *Adiós, Robinson*, en español, dura 39 minutos y 18 segundos.

En lo que concierne la temporalidad de la ficción y según el análisis que hemos realizado del guión radiofónico, podemos constatar que la acción presentada se desarrolla durante poco más de una semana. Robinson y Viernes llegan a la isla un día, de tarde:

Funcionaria: -[...] Buenas tardes, y feliz estancia en Juan Fernández (156).

Viernes: -[...] Plátano me explicó todo. Esta noche, si no necesitas de mí, vendrá a buscarme para ir de juerga. [...] (157).

Robinson: -[...] Tal vez mañana... Sí, tal vez mañana sea ella quien venga.

[...]

Viernes: -Buenos días, amo. ¿Has descansado bien? No se diría, tienes cara de haber dormido poco.

Robinson: -Así es, dormí muy mal después de la última visita (160)²⁷.

Robinson: -A mí también me gustaba mucho esa parte, Nora. Hasta hace una semana.

Nora (*Sorprendida*): -¿Por qué ha cambiado de opinión?

Robinson: -Porque aquí estoy viendo que las cosas han resultado diferentes. [...] yo pienso que desde hace una semana lo que más aprecio en Viernes es el resto de caníbal que queda en él... (164).

Nora: -[...] Hasta otra vez, Robinson. [...] Adiós, Robinson.

²⁷ Consideramos que es aquí donde se produce el avance del tiempo de una semana ya que “la última visita” de la que habla Robinson, si bien podría tratarse de la visita al museo, por los parlamentos que siguen constatamos que se refiere a la del rascacielos.

Leit-motiv. Golpeteo de hielo en un vaso. Lejano rumor de ciudad. Música de baile popular, gritos alegres de gente que se divierte. Se pasa poco a poco al ruido de un auto y al rumor del aeropuerto.

[...]

Robinson: -Me alegro de volver a Inglaterra, Viernes. Me alegro de irme de la isla (166).

Viernes: -[...] En cuanto a nosotros dos (*con una carcajada*) vamos a Londres, y este avión no nos esperará si no nos apuramos [...] (170).

Por otra parte, para facilitar el análisis del transcurso del tiempo, Ubersfeld (1996) considera que hay que tener en cuenta las articulaciones del texto y su funcionamiento:

- a) La progresión de la acción, el paso del tiempo están indicados en las didascalias. En el radioteatro, se considerarán, además, las nociones de continuidad y simultaneidad –ya definidas en el primer capítulo–:

Su voz sonora y alegre cubre la del altavoz (166).

El leit-motiv se mezcla con una música de fiesta y los altavoces del aeropuerto; todo eso dura apenas un instante (168).

- b) La división del texto es lo que establece el ritmo del mismo. En el teatro, la estructura externa de la obra consiste en la segmentación del texto en escenas, actos. Su función es marcar un equilibrio entre las partes de un todo. En el radioteatro, el texto de los denominados “seriales” se divide en episodios. *Adiós, Robinson –*

como ya lo hemos mencionado– es un radioteatro de un solo episodio en el que distinguimos nueve secuencias.

- c) El transcurso del tiempo también se materializa en el discurso de los personajes, en los diálogos:

Robinson: -[...] Antes no lo hacías, sin contar que yo no te lo hubiera permitido, pero de un tiempo a esta parte... (150).

Funcionaria: -[...] en estos momentos (154).

Robinson: -[...] Ya no queda nada de los bosques y praderas que tanto recorrí en mi soledad, y más tarde contigo... (151).

Funcionaria: -[...] Como comprenderá, no podíamos negarnos a su visita, puesto que usted ha vivido en nuestra isla y le ha dado un prestigio mundial, pero acaso no le extrañará saber que desde hace tiempo no permitimos la entrada a ningún extranjero (155).

Robinson: -Quédate todavía un poco, Viernes (159).

Robinson: -No lo sé, Viernes, era como una esperanza vaga cuando decidí volver a pesar de todo lo que me decían. Estúpidamente pensé, ahora lo veo, que éste podía ser el lugar donde mi soledad de antaño se viera reemplazada por su contrario [...] (162).

Nora: -Completamente extraoficial, Robinson. Y solamente un cuarto de hora [...] (163).

Robinson: -[...] Hasta hace una semana (164).

Robinson: -[...] desde hace una semana (164).

Robinson: -[...] Desde que llegamos aquí [...] (164).

Viernes: -Y eso explica acaso lo que te ocurre ahora, pobre Robinson Crusoe. Tenías que volver aquí conmigo para descubrir que entre millones de hombres y mujeres estabas tan solo como cuando naufragaste en la isla [...] (168).

Viernes: -[...] Y esto has venido a descubrirlo al final de la vida, en el suelo mismo de tu isla. Ahora sabes que has perdido la facultad de comunicarte [...] (169).

- a través del uso de adverbios: antes, todavía, ya, ahora, mañana, nunca, ayer, en seguida, después;
- del análisis de los tiempos verbales: la obra comienza en presente puesto que Robinson y Viernes están comentando lo que ven al aterrizar el avión en Juan Fernández. Este tiempo es conservado en los diálogos cuando éstos ocurren en el momento “actual”. El pasado es utilizado, por ejemplo, para recordar los hechos acontecidos en la isla cuando los protagonistas vivían allí, para describir el paisaje de antaño, para referirse al libro de Crusoe, para cuestionarse por qué Robinson volvió a Juan Fernández. El futuro se usa cuando se le indica a Robinson lo que debe hacer, a dónde debe ir; cuando Viernes relata lo que él hará; y, al final, cuando los personajes principales están, en el aeropuerto, por tomar el avión que los llevará de regreso a Londres.

d) El cierre de la acción que puede indicar una mejora o una deterioración, la restauración o el establecimiento de un nuevo orden. Para comprender mejor el paso del tiempo, habría que

estudiar los cambios en el sistema temporal de los últimos parlamentos de los personajes, ver si se vuelve a utilizar el futuro o si se regresa al presente. En el caso de *Adiós, Robinson*, se regresa al presente.

- e) Un ritmo rápido no implica un mayor número de acontecimientos, todo depende de la relación que se establezca entre la cantidad de acontecimientos y las indicaciones temporales.

Además de indicar la duración y la relación entre las diferentes temporalidades, la noción de tiempo precisa también el momento, o sea, que hace referencia a un pasado lejano o inmediato. Esta información se encuentra en las didascalias o al comienzo del diálogo:

Robinson: -[...] ¡La reconozco! ¡Allí desembarcaron los caníbales, allí te salvé la vida! (149).

Robinson: -¡Mi isla, Viernes, vuelvo a ver mi isla! ¡Reconozco todo a pesar de los cambios, todo! Porque como cambios, los hay.

Viernes: -Oh, sí, como cambiar ha cambiado, amo (*risita*). Yo también reconozco la isla donde me enseñaste a ser un buen esclavo. Allí se ve el lugar donde estaba tu cabaña (149-150).

3.5.2.1 La secuenciación del tiempo

El análisis del contenido del texto nos permite distinguir tres momentos claves:

- a) La situación de partida: Robinson y Viernes llegan a Juan Fernández.

- b) El texto-acción: todo lo que los personajes principales viven en la isla.
- c) La situación de llegada: el viaje de regreso a Inglaterra.

El texto teatral se divide en dos grandes unidades: los actos y los cuadros. En el texto, estas divisiones están indicadas por un espacio en blanco, por ejemplo, mientras que en la representación se produce un corte. En el guión radiofónico, la secuencia sonora –dimensión temporal– es la unidad mínima de significación. Para distinguir el paso de un instante a otro dentro de una secuencia sonora, el oyente debe prestar atención al color y la melodía de las voces puesto que los mismos expresan continuidad y denotan transición. Además de la palabra, la música y los efectos sonoros también indican transiciones en forma continua o simultánea, como ya lo hemos mencionado en el capítulo uno.

3.6 Reflexiones finales

Según los historiadores argentinos Alonso y Elisalde, y el periodista Vazquez (1997), las décadas de 1960 y 1970 estuvieron marcadas por una internacionalización de la cultura y signadas por el protagonismo de los jóvenes. Los intelectuales argentinos de vanguardia, integrantes del sector que se conoció como “socialismo nacional” o “izquierda nacional”, plantearon como alternativa, frente a la tradición liberal –a la que caracterizaban de europeizante y colonialista– un pensamiento antiimperialista que debía buscar sus raíces e identidad en la cultura latinoamericana. Provenientes de distintas corrientes ideológicas y políticas, residentes en el país o en el exterior, como el caso de Cortázar, todos ellos compartían la necesidad de expresar un ideal revolucionario que se integrara con las luchas por la liberación de los pueblos.

Desde esta perspectiva, y con el propósito de lograr profundas transformaciones, historiadores, filósofos, escritores, periodistas y militantes políticos revisaron la historia, escribieron obras o adoptaron actitudes radicales y de ruptura con el sistema

capitalista. Teniendo en cuenta lo expuesto y luego de haber realizado el análisis de la obra, podemos constatar que, el principal objetivo de Cortázar, no era brindar al oyente un simple pasatiempo radiofónico o un entretenimiento sino que iba mucho más allá. A través de este juego crítico lo que pretendía era mostrar, a un público masivo y heterogéneo, el fracaso del plan civilizador occidental, igualitario y aburrido que había ahogado las voces de los salvajes “caníbales” al querer que actuaran como europeos individualistas y “civilizados”:

Viernes: [...] Tu alegría podría ser prematura, es algo que yo siento con la nariz, si me perdonas.

Robinson: -¡Con la nariz! Oh, Viernes, después de la educación que te hemos dado... (152).

Funcionaria: -De aquí lo llevarán directamente al hotel, y el gerente tiene instrucciones para darle una habitación lo más aislada posible, incluso con un ascensor especial; usted sabe, el gobierno tiene siempre preparados ciertos ambientes especiales para los huéspedes distinguidos, a fin de sustraerlos a los contactos innecesarios (154).

Robinson (*Para sí*): -A menos que no sea tan diferente... A menos que... Pero no puede ser, yo vi el rascacielos allí donde se alzaba mi cabaña, yo vi las carreteras, los yates en la rada... (156).

Viernes: -No me parece tan extraordinario. Cualquiera creería que dejaste Londres hace veinte años. Esta es una ciudad como cualquier otra, Plátano me explicó todo. Esta noche, si no necesitas de mí, vendrá a buscarme para ir de juerga. Dicen que las mujeres tienen una predilección por los pulgares largos, ya veremos.

Robinson: -Viernes, la educación que yo te he dado prohíbe que un caballero... en fin, tal vez Plátano querrá llevarnos a los dos, ¿no crees?

Viernes (*Con tristeza*): -No amo, no lo creo. A su manera, Plátano ha sido muy franco conmigo. Tiene consignas y debe cumplirlas (157).

Viernes: -El muy desgraciado, no ha perdido palabra, y yo que pensaba que no sabía inglés... Ustedes han hecho bien las cosas, amo, esa lengua la hablan hasta las focas del Ártico (158).

Robinson: -¿Y yo, Viernes? Este programa es abrumador, es interminable y aburrido, no me dejan un momento libre salvo las horas de sueño [...] (159).

Robinson: -No lo sé, Viernes, era como una esperanza vaga cuando decidí volver a pesar de todo lo que me decían. Estúpidamente pensé, ahora lo veo, que éste podía ser el lugar donde mi soledad de antaño se viera reemplazada por su contrario, por la inmensa maravilla de sonreírse y hablarse y estar cerca y hacer cosas juntos... Pensé que el libro habría servido para algo, para mostrar a la gente el pavor de la soledad y la hermosura de la reunión, del contacto... ¿Tú sabes, verdad, que el libro ha sido casi tan leído como el Quijote o Los tres mosqueteros? Bien, podía yo hacerme algunas ilusiones, pero ya ves... (162).

Robinson: -No se ría, pero pensaba en mi criado Viernes, en su amigo Plátano, en la gente que todavía creemos educar y dominar, nuestros hijos culturales por así decirlo (163-164).

Robinson: -Porque aquí estoy viendo que las cosas resultaron diferentes. Cuando usted dice que elevé a Viernes de la condición de caníbal a la de un ser humano, es decir, cristiano, es decir civilizado, yo pienso que desde hace una semana lo que más aprecio en Viernes es el resto de caníbal que queda en él... Oh, no se asuste, digamos de caníbal mental, de salvaje interior (164).

Pero la situación está cambiando y los “caníbales” comienzan a “manifestarse”:

Funcionaria: -Si usted quiere asistir a la ópera, el gerente se ocupará de obtenerle el billete; lo mismo si quiere visitar el casino o algún museo. En cuanto al interior del país, me temo que esta vez será imposible que salga usted de la capital. Es mi deber señalarle que el sentimiento antibritánico es muy intenso en estos momentos (154).

Funcionaria: -Oh, no se trata solamente de un antagonismo hacia su país, sino de alguna manera un antagonismo general (155).

Al final de la pieza, y teniendo en cuenta el triunfo de la Revolución Cubana –que como ya lo hemos mencionado ha ejercido su influencia en Cortázar– parece que ha llegado el tiempo de la independencia²⁸:

Viernes: -Es cierto, Robinson. Muchas cosas cambiaron en ese momento. Y no es nada al lado de lo que todavía va a cambiar (167)²⁹.

Viernes: -[...] Prefiero llamarme yo también Juan Fernández, junto con millones y millones de Juan Fernández que se reconocen como nos reconocimos Plátano y yo, y que empiezan a marchar juntos por la vida.

Robinson: -¿Hacia dónde, Viernes?

Viernes: -No está claro, Robinson. No está nada claro, créeme, pero digamos que van hacia tierra firme, digamos que quieren dejar para siempre atrás las islas de los Robinsones, los pedazos solitarios de tu mundo [...] (170).

²⁸ Al respecto, Cortázar se cuestiona:

¿Cuál puede haber sido la razón de este cambio, por qué cada día aumenta el número de poetas, de novelistas, de pintores, de dramaturgos que, sin pertenecer obligadamente a un partido político o conocer en detalle la ideología socialista, participan tanto con su obra como con su acción personal en la lucha por la verdadera y definitiva independencia de los latinoamericanos? (1994b, 117-118).

²⁹ Estos cambios de los que habla Viernes –y que responden al precedente cuestionamiento del autor– están relacionados con “la caída de las máscaras”:

Esa razón para comprometerse como intelectual y como persona es lo que yo llamaría la caída de las máscaras. Por otra parte, el imperialismo ha dejado de pretender lo que pretendió durante muchos decenios en América Latina, ese supuesto papel protector, esa función de hermano mayor, esa asistencia y esa colaboración económica, tecnológica e intelectual. El más remoto poblador de la más remota tierra latinoamericana ya no cree en nada de eso; la máscara del enemigo ya no oculta su verdadera cara, que es la cara del que quiere dominar y explotar. Pero, al mismo tiempo, también han caído o están cayendo nuestras máscaras propias, las ilusiones de creer que la dependencia de culturas y de patrocinios extranjeros nos favorecía en nuestro desarrollo, las ilusiones de ser la rama más joven y por eso más viva del árbol de Occidente, y también las ilusiones de heredar la madurez y la sabiduría de las viejas naciones, y de ser por lo tanto los amos de nuestros destinos. Todas esas máscaras cayeron estrepitosamente a lo largo del siglo XX, y las verdaderas caras han quedado mirándose desnudas y frente a frente. Hoy en día empezamos a saber claramente cuáles son nuestras debilidades, y por lo tanto a conocer nuestras fuerzas reales. A eso se le llama toma de conciencia [...] (1994b, 118).

De esta manera, el estudio de *Adiós, Robinson*, nos ha permitido, por un lado, tomar conciencia de la situación latinoamericana, en el siglo XX; y, por otro, reflexionar sobre ello cumpliéndose, así, uno de los objetivos de su autor: “[...] la literatura [...] representa hoy un testimonio de nuestra realidad, una explicación, una búsqueda, un camino a seguir, una razón para aceptar o rechazar o combatir” (Cortázar, 1994b, 125).

Conclusiones

Con nuestra investigación, “Análisis del radioteatro a través de la obra de Julio Cortázar: *Adiós, Robinson*”, pretendemos llenar un vacío y, por consiguiente, hacer un aporte original –puesto que no hemos encontrado estudios previos en profundidad sobre esta obra–. Elegir un tema y circunscribirlo –sabemos que la totalidad es inalcanzable– constituyó un primer desafío. Abordarlo presentó una dificultad adicional: la escasez de bibliografía relacionada con el tema. Frente a esa dificultad se incrementó el interés y el esfuerzo. Para aproximarnos a la temática, fue necesario, entonces, recurrir a la información de especialistas quienes nos suministraron datos imprescindibles e invalorables.

A lo largo de la memoria ya hemos introducido algunas conclusiones. Ahora es el momento de recapitular. Para ello, retomamos dos de los interrogantes planteados en la Introducción porque consideramos que los mismos nos permiten resumir y justificar la importancia de nuestro aporte. Las respuestas a esas preguntas es el propio Cortázar quien nos las da en tres textos diferentes. El primero corresponde a un discurso leído en un seminario sobre política cultural y liberación democrática en América Latina, en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, de Sitges, España, en septiembre de 1982 y publicado en *Nicaragua, tan violentamente dulce*, en 1983. El segundo es la carta destinada a Roberto Fernández Retamar, escrita el 10 de mayo de 1967. El tercero es el artículo titulado “El intelectual y la política en Hispanoamérica”.

Primer interrogante: “¿Con qué propósito escribió Cortázar este radioteatro?”

Es por todos conocida su preocupación por tender puentes para llegar a un público más amplio. Fiel a su compromiso con este objetivo, a fines de la década del 70, respondió al pedido de Ricardo Bada y escribió *Adiós, Robinson* abordando un formato y una temática muy singular. Así, un radioteatro se convirtió en un vehículo

de democratización social y cultural, al facilitar el acceso de miles de oyentes a nuevos espacios de reflexión:

[...] hay que superar la vieja noción de lo cultural como un bien inmueble e intentar lo imposible para que se convierta en un bien mueble, en un elemento de la vida colectiva que se ofrezca, se dé y se tome, se trueque y se modifique, tal como lo hacemos como los bienes de consumo, con el pan, y las bicicletas, y los zapatos (Cortázar, 1983, 81).

Ahora bien, podríamos preguntarnos ¿corresponde a un escritor propiciar espacios de reflexión? Cortázar también se lo ha cuestionado:

¿Qué hacer además de los que hacemos, cómo incrementar nuestra participación en el terreno geopolítico desde nuestro particular sector de trabajadores intelectuales, cómo inventar y aplicar nuevas modalidades de contacto que disminuyan cada vez más el enorme hiato que separa al escritor de aquellos que todavía no pueden ser sus lectores? (1983, 78).

Y más adelante, en el discurso leído en la universidad española, responde:

[...] a nadie puede escapársele ya la importancia de esta etapa en la que los análisis teóricos parecen haber sido suficientemente agotados y abren el camino a las formas de acción, a las intervenciones directas. Como ingenieros de la creación literaria, como proyectistas y arquitectos de la palabra, hemos tenido tiempo sobrado para imaginar y calcular el arco de los puentes cada vez más imprescindibles entre el producto intelectual y sus destinatarios; ahora es ya el momento de construir esos puentes en la realidad y echar a andar sobre ese espacio a fin de que se convierta en sendero, en comunicación tangible, en literatura de vivencias para nosotros y en vivencia de la literatura para nuestros pueblos (1983, 78).

[...] nuestro quehacer [...] consiste [...] en proyectarnos [...] al escenario latinoamericano, físicamente cuando es posible, o bien dando a nuestros trabajos

nuevas características de difusión que [...] los inserten más y mejor en aquellos núcleos para quienes pueden ser útiles (1983, 80).

[...] nuestro quehacer debe inventar nuevas formas de contacto, abrir otro espectro de comunicaciones (1983, 82).

Segundo interrogante: “¿Por qué eligió reformular este tema tan clásico y esos personajes tan sugerentes?”

Porque, con respecto al tema de la descolonización, Cortázar sostiene que, en el momento de la radiodifusión, había una toma de conciencia de la situación latinoamericana:

[...] basta observar el panorama actual en América Latina para descubrir hasta qué punto hay una creciente sensibilización popular, una concienciación cada vez mayor frente a los estragos del imperialismo y del fascismo en nuestras tierras, sensibilidad y conciencia que en buena medida se han alcanzado y se alcanzan por medios intelectuales directos o indirectos (1994b, 123).

Y no fue el único que percibió esto. Otros intelectuales políticamente comprometidos, como Octavio Getino y Fernando Solanas, también compartieron esta observación: América Latina estaba viviendo una situación histórica nueva, de lucha contra el imperialismo, un “cambio” tal cual lo enuncia Viernes al final de la pieza:

“Muchas cosas cambiaron en ese momento. Y no es nada al lado de lo que todavía va a cambiar” (Cortázar, 1995a, 167).

Un cambio que Cortázar comienza a detectar a partir de 1957 cuando toma conciencia de lo que pasa en Cuba:

Comprendí que el socialismo, que hasta entonces me había parecido una corriente histórica aceptable e incluso necesaria, era la única corriente de los tiempos

modernos que se basaba en el hecho humano esencial, en el *ethos* tan elemental como ignorado por las sociedades en que me tocaba vivir, en el simple, inconcebiblemente difícil y simple principio de que la humanidad empezará verdaderamente a merecer su nombre el día en que haya cesado la explotación del hombre por el hombre (1994a, 37).

Explotación de la cual Viernes quiere escapar –y a la que se refiere irónicamente cuando trata a Robinson y a los demás “naúfragos de la historia” de “amos del polvo y del humo”, “herederos de la nada” (Cortázar, 1995a, 170)– para ser dueño de su destino. Al respecto, Cortázar afirma:

a nosotros sólo nos preocupa combatir por nuestros pueblos. [...] luchamos por la libertad de nuestros pueblos y por una justicia social que los devuelva íntegramente a su condición de hombres dueños de sus destinos como partes de una comunidad y como individuos (1994b, 116-117).

Resumiendo, Cortázar, adecuándose al progreso de los tiempos, convencido del creciente poder de los medios de comunicación, aceptó el reto propuesto por Bada. A través de este radioteatro, intentó vincular, en forma amena, la historia de la sociedad con los sujetos sociales con menores posibilidades de participación. Como sabemos, para este argentino, lo fundamental era que –tendiendo puentes– todas las temáticas estuvieran al alcance de hombres libres con un acceso igualitario a la palabra, fuera ésta oral o escrita. Así, gracias a esos puentes, las distancias, por un lado, se acortan y, por otro, favorecen los descubrimientos: el escritor argentino descubrió “su verdadera condición de latinoamericano” (Cortázar, 1994a, 35) en Europa; nosotros descubrimos, en Canadá, *Adiós, Robinson*.

Referencias bibliográficas y otras fuentes de documentación

Obras de Cortázar

CORTÁZAR, Julio (1983). *Nicaragua, tan violentamente dulce*. Barcelona: Muchnik Editores.

CORTÁZAR, Julio (1984). *Nada a Pehuajó y Adiós, Robinson*. México: Editorial Katún.

CORTÁZAR, Julio (1988). *Alguien anda por ahí y otros relatos breves*. Madrid: Alfaguara.

CORTÁZAR, Julio (1994a). “Carta a Roberto Fernández Retamar”, en *Colección Unesco de obras representativas. Serie Iberoamericana*. Madrid: Santillana.

CORTÁZAR, Julio (1994b). “El intelectual y la política en Hispanoamérica”, en *Colección Unesco de obras representativas. Serie Iberoamericana*. Madrid: Santillana.

CORTÁZAR, Julio (1995a). *Adiós, Robinson y otras piezas breves*. Madrid: Alfaguara.

CORTÁZAR, Julio (1995b). *Bestiario*. Madrid: Alfaguara.

CORTÁZAR, Julio (1996). *Rayuela*. Madrid: Alfaguara.

Adiós, Robinson (en portugués): <http://www.radio.usp.br/especial.php?id=1>

Obras sobre Cortázar

BADA, Ricardo (2001). “Vidiadhar Surajprasad Naipaul, un latinoamericano extrañísimo”, Crónica semanal para la emisora HJCK-El Mundo en Bogotá (21.10.2001), aparecida ese mismo día en La Opinión, de Los Ángeles/California. [Documento enviado vía correo electrónico por el autor mismo].

BADA, Ricardo (2010). “Julio Cortázar no se encuentra en casa”. [Documento en línea: <http://www.fronterad.com/?q=node/723>].

BADA, Ricardo (2010). *Perfil / Ricardo Bada*. [Documento en línea: <http://blogs.elespectador.com/ricardobada/autor/>].

BADA, Ricardo: Declaraciones hechas vía correo electrónico el 25 y 29 de marzo de 2010.

BLANCO AMOR, José (1972). “Julio Cortázar”, en Giacomán Helmy Ed., *Homenaje a Julio Cortázar. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Madrid: Las Américas, pp. 235-260.

BOCAZ Q, Luís (1972). “‘Los Reyes’ o la irrespetuosidad ante lo real de Cortázar”, en Giacomán Helmy Ed., *Homenaje a Julio Cortázar. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Madrid: Las Américas, pp. 445-455.

BRAVO ROZAS, Cristina (2009). “Del juego poético al absurdo sin piedad. El teatro de Julio Cortázar”. [Documento en línea: <http://www.omni-bus.com/n25/bravo.html>].

DE LA GUERRA CASTELLANOS, Francisco Emilio (2000). *Julio Cortázar, de literatura y revolución en América Latina*. México: UDUAL (Unión de Universidades América Latina), pp. 199-215.

LEZAMA LIMA, José, *et al.* (1968). *Cinco miradas sobre Cortázar*. Buenos Aires: Editorial Tiempo contemporáneo.

LÓPEZ CHUHURRA, Osvaldo (1972). “Sobre Julio Cortázar”, en Giacoman Helmy Ed., *Homenaje a Julio Cortázar. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Madrid: Las Américas, pp. 207-234.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy (2009). “Cortázar y sus lecciones de libertad”. [Documento en línea: http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1099640].

PREGO, Omar (1985). *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona: Muchnik Ediciones.

RAMA, Ángel (1995). *La riesgosa navegación del escritor exiliado*. Montevideo: Arca, pp. 183-193.

SCHOLZ, László (1977). *El arte poética de Julio Cortázar*. San Antonio de Padua (Buenos Aires): Ediciones Castañeda.

SOSNOWSKI, Saúl (1973). *Julio Cortázar: Una búsqueda mítica*. Buenos Aires: Ediciones Noé.

VILLANUEVA, Marcelo Alberto (1972). “El salto hacia adelante o la razón de la sinrazón”, en Giacoman Helmy Ed., *Homenaje a Julio Cortázar. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Madrid: Las Américas, pp. 31-80.

YURKIEVICH, Saúl (1986). *Julio Cortázar: al calor de su sombra*, en Centre de recherches Latino-Americaines, Université de Poitiers. Coloquio internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar. (Vol. 1). Madrid.

“El teatro de Cortázar salta a escena” (2004). [Documento en línea: <http://www.remiendoteatro.com/Notas/Teatro%20de%20Cortazar.htm>].

“Cortázar 77” (2010). [Documento en línea: <http://via.expresa.free.fr/corta.htm>].

Entrevista a Cortázar

SOSNOWSKI, Saúl (1985). “Julio Cortázar. Modelos para desarmar”, en *Espejo de escritores: entrevistas con Borges, Cortázar, Fuentes, Goytisolo, Onetti, Puig, Rama, Rulfo, Sánchez, Vargas Llosa/notas y prólogo de Reina Roffé*. Hanover: Ediciones del Norte.

Bibliografía general

ADOUM, Jorge Enrique (1980). “El realismo de la otra realidad”, en César Fernández Moreno, *América Latina en su literatura*. México: Unesco Siglo XXI-Unesco, pp. 204-216.

ALEGRÍA, Fernando (1980). “Antiliteratura”, en César Fernández Moreno, *América Latina en su literatura*. México: Unesco Siglo XXI-Unesco, pp. 243-258.

ALONSO, María E. *et al.* (1997). *Historia. La Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Aique Grupo Editor.

ARNHEIM, Rudolf (1980 [1936]). *Estética radiofónica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

BALSEBRE, Armand (1994). *El lenguaje radiofónico*. Madrid: Cátedra.

BAREIRO SAGUIER, Rubén (1980). “Encuentro de culturas”, en César Fernández Moreno, *América Latina en su literatura*. México: Unesco Siglo XXI-Unesco, pp. 21-40.

BOSETTI, Oscar (1994). *Radiofonías. Palabras y sonidos de largo alcance*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.

BOSETTI, Oscar (2008). “Radioteatro, estas particulares maneras de seguir estando”. [Documento en línea: http://www.narrativaradial.com/notas_ver.php?IDNI=14&titulo=].

BOSETTI, Oscar. Declaraciones hechas vía correo electrónico el 11 de abril de 2010.

CAMPOS, Haroldo de (1980). “Superación de los lenguajes exclusivos”, en César Fernández Moreno, *América Latina en su literatura*. México: Unesco Siglo XXI-Unesco, pp. 279-300.

CORVIN, Michel (1998). *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre, L-Z*. París: Larousse.

DÍEZ BORQUE, José María (1975). “Aproximación semiológica a la 'escena' del teatro del Siglo de Oro español” en *Semiología del teatro*. Barcelona: Editorial Planeta, pp. 49-92.

ECO, Umberto (1992). *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Barcelona: Gedisa. (Versión castellana de Lucía Baranda y Alberto Clavería Ibáñez).

FANON, Frantz (2002). *Les damnés de la terre*. París: Éditions La Découverte, pp. 197-235.

FERNÁNDEZ MORENO, César (1980). *América Latina en su literatura*. México: Unesco Siglo XXI-Unesco, pp. 5-18.

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto (2004). *Todo Caliban*. Buenos Aires: CLACSO.

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto (1980). “Intercomunicación y nueva literatura”, en César Fernández Moreno, *América Latina en su literatura*. México: Unesco Siglo XXI-Unesco, pp. 317-331.

FRANCO, Lily (1982-1985). “El circo criollo”, en *Artistas y espectáculos*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 1-20.

FUZELLIER, Etienne (1965). *Le langage radiophonique*. París: IDHEC.

GALLO, Ricardo (2001). *La radio: ese mundo tan sonoro...* Volúmen II, Los años 30. Buenos Aires: Corregidor.

GETINO, Octavio y Fernando SOLANAS (1988). “Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo” en *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo cine Latinoamericano*. Volúmen I. México: Fundación Mexicana de Cineastas, A.C., pp. 29-63.

GOTLIP, Alelí (2001). *El radioteatro. Jorge Edelman, un relato de vida*. Rosario: Beatríz Viterbo Editora.

KAZTMAN, Ariel y Jimena VAZQUEZ (2009). “Volvé radioteatro, te perdonamos”. [Documento en línea: <http://www.monografias.com/trabajos55/el-radioteatro/el-radioteatro.shtml>].

LVOVICH, Lea. Declaraciones hechas vía correo electrónico el 11 de abril de 2010.

MACCARINI, Manuel (19--). "El radioteatro argentino" en Cuadernos de Cultura y Comunicación Social, Colección ¿Qué sabemos...?. Buenos Aires: Dirección General de Escuelas y Cultura.

MARTÍN-BARBERO, Jesús (2003). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Santa Fé de Bogotá: Convenio Andrés Bello, pp. 133-162, 203, 223-234, 311-317.

MARTÍNEZ, José Luís (1980). "Unidad y diversidad", en César Fernández Moreno, *América Latina en su literatura*. México: Unesco Siglo XXI-Unesco, pp. 73-92.

NUÑEZ, Estuardo (1979). "L'Amérique latine dans les littératures étrangères", en César Fernández Moreno, *L'Amérique latine dans sa littérature*. París: Unesco, pp. 41-50.

OVIEDO, José Miguel (2001). *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 161-174 y 271.

RODERO ANTÓN, Emma (2005). *Producción radiofónica*. Madrid: Cátedra.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1980). "Tradición y renovación", en César Fernández Moreno, *América Latina en su literatura*. México: Unesco Siglo XXI-Unesco, pp. 139-166.

RYNGAERT, Jean-Pierre (1991). *Introduction à l'analyse du théâtre*. París: Bordas.

SAIER, Juan José (1980). "La literatura y los nuevos lenguajes", en César Fernández Moreno, *América Latina en su literatura*. México: Unesco Siglo XXI-Unesco, pp. 301-316.

SEIBEL, Beatriz (1982-1985). “Los cómicos ambulantes” en *Artistas y espectáculos*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 1-20.

SEIBEL, Beatriz (1985). *El teatro “bárbaro” del interior*, Teatro popular (Tomo I). Buenos Aires: Ediciones de la Pluma.

SEIBEL, Beatriz (1985). *Los artistas transhumantes*, Teatro popular (Tomo II). Buenos Aires: Ediciones de la Pluma.

SEIBEL, Beatriz (1993). *Historia del circo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

SUCRE, Guillermo (1980). “La nueva crítica”, en César Fernández Moreno, *América Latina en su literatura*. México: Unesco Siglo XXI-Unesco, pp. 259-275.

TERRERO, Patricia (1982-1985). “El radioteatro” en *Artistas y espectáculos*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 1-20.

UBERSFELD, Anne (1996). *Lire le théâtre I*. París: Éditions Belin.

WIKIPEDIA (2008). “Radioteatro”. [Documento en línea: <http://es.wikipedia.org/wiki/Radioteatro>].

XIRAU, Ramón (1980). “Crisis del realismo”, en César Fernández Moreno, *América Latina en su literatura*. México: Unesco Siglo XXI-Unesco, pp. 185-203.