
MATERIALES DE TRABAJO

RADIODRAMA
Y VIDA COTIDIANA

1

Daniel Prieto Castillo

MATERIALES DE TRABAJO

RADIODRAMA
Y VIDA COTIDIANA

1



Daniel Prieto Castillo

I N D I C E

	Pág.
Introducción	5
De la Fábula a la Ciencia	7
La Fábula	10
La Retórica	15
El Relato Popular	20
La Vida Cotidiana	26
El Uso de Recursos	33
Conclusiones	39
Bibliografía Citada	40

INTRODUCCION

Es objeto de este artículo aportar elementos para el análisis de los mensajes denominados radiodramas o radio-teatros. Nuestra hipótesis es que su éxito depende de la manera en que su contenido y su forma se relacionan con constantes de la vida cotidiana de la población. Si se intenta utilizar este recurso con fines educativos sin tomar en cuenta tal relación, es muy probable que se termine en un fracaso.

Para confirmar nuestra hipótesis presentaremos los antecedentes del género que consideramos están en la estructura general del relato. Retomaremos el análisis realizado en la Antigua Grecia sobre la fábula y relacionaremos a ésta con la retórica en el seno de la vida cotidiana. Luego recuperaremos el estudio de Arturo Roig sobre la función del relato en la vida cotidiana y, por último, intentaremos reconocer algunas formas alternativas dentro del uso generalizado de este género.

DE LA FABULA A LA CIENCIA

En el siglo III antes de Cristo habían sido escritas ya tres obras que intentaban reflejar distintas formas sociales de relación con la realidad. Nos referimos a *La Poética*, *La Retórica* y *La Lógica* (compuestas por los *Analíticos* y el *Tratado de la Hermenéutica*), todas de Aristóteles. La primera está dedicada a lo que entonces se denominaba la fábula, entendida como la relación de sucesos verosímiles. La segunda se orienta a la influencia sobre los demás a través de recursos verbales y expresivos en general. Es el arte del orador, pero también es el arte de la persuasión en las relaciones cotidianas. La tercera intenta ofrecer un método de acercamiento a la realidad a fin de obtener información objetiva (entendido este último término como respeto al objeto, a lo que algo es).

Dijimos que cada uno representa formas sociales de relación con la realidad. Precisamos: todo ser humano, de la manera más refinada o más rudimentaria, pone en práctica estas tres formas a lo largo de su existencia. Todo individuo fábula, intenta persuadir e indaga. Que dedique más tiempo a una u otra actividad es algo que puede explicarse por la inserción social de cada quien. Dice al respecto Ernesto Cardenal: "He visto a tanto poeta que no fue en nuestros mercados".

Además, ninguna de ellas es gratuita. Puede reconocerse una suerte de necesidad social de la fábula, manifestada desde la niñez y desde los tiempos más remotos de la humanidad. Pero, a partir de tal necesidad, aquélla cumple una función social, la cual preocupó mucho a un hombre como Platón. En efecto, durante siglos los poetas habían aparecido como depositarios de verdades destinadas a ordenar la vida de la ciudad. A través de la fábula se ofrecían formas de vida, ejemplos a seguir. Platón atacó con violencia ese uso social. Llamó a los poetas y a los artistas en general “hacedores de fantasmas” y les cerró las puertas de su República ideal.

La fábula, en suma, cumple una función ideológica y hasta puede inscribirse dentro del discurso político. Mediante ella se ofrecen formas de adaptación muy precisas a las relaciones sociales vigentes.

Fue mucho más sencillo comprobar esta función en el discurso retórico. El orador en la Antigua Grecia ocupaba un lugar central, su trabajo era claramente político. Su arte de persuadir se ejercía en público. Para ello practicaba a lo largo de años, se apropiaba de recursos útiles para conmover a su auditorio.

Ambas formas de relación se apoyaban, y se apoyan, en la vida cotidiana de la gente. Al menos en relación con sectores amplios de la población, ni la fábula ni la retórica contradecían las percepciones fundamentales de la vida cotidiana. Reitera una y otra vez Aristóteles en su *Poética*: “. . . vale más elegir cosas naturalmente imposibles, con tal que parezcan verosímiles, que no las posibles, si parecen increíbles”.

O de otra manera: “... con respecto a la poesía conviene antes escoger un asunto, aunque parezca imposible, si es creíble, que otro posible no siendo creíble”.

Pero sucede que para la retórica aconseja exactamente lo mismo. Dice que este arte se ocupa de lo que es verosímil y “más vale un ve-

rosímil imposible que un posible inverosímil”.

¿Verosímil para quién? ¿Dónde está la condición de posibilidad de algo que “tiene apariencia de verdadero”, como dice el diccionario? La verosimilitud es posible porque hay quienes están en disposición de aceptar algo como creíble. Es en el campo de las creencias donde se mueven la fábula y la retórica. Y las creencias son una forma característica de las relaciones cotidianas, como veremos más adelante.

Pero decíamos que además de fabular y de intentar persuadir todo individuo, aún de la forma más rutinaria, indaga. Una actitud científica ante la realidad no es solo el producto de refinados métodos de investigación. Durante siglos se hizo ciencia por acumulación de experiencias, por observación de los fenómenos de la naturaleza. Esta actitud tiene también su fundamento en las relaciones cotidianas, pero es la más débil si se la compara con las dos anteriores. Basta asomar al espacio que ocupan la oferta de lo imaginario y de la retórica en la actualidad para comprobar esa afirmación.

Una posible inferencia: la actitud científica es sana por naturaleza, en la fábula y en la retórica se esconden todos los males. Ni una cosa ni otra. Hay usos de la ciencia totalmente perjudiciales para la sociedad. Hay un uso creativo de la fábula, como puede apreciarse en la canción popular o en obras más elaboradas de la literatura. Aristóteles reconocía ya una buena y una mala retórica, según el destino que a esos recursos se diera.

Como de la vida cotidiana se trata, lo fundamental es si el uso de cualquiera de esos tres discursos tiende a cristalizar relaciones sociales negativas, como el machismo por ejemplo, o la creencia en soluciones mágicas para problemas que requieren de una movilización y de un análisis de la situación social en que se está inserto.

Presentaremos a continuación las características fundamentales de la fábula para luego referirnos a la retórica y ver de qué manera se interrelacionan ambas en dirección a una influencia sobre la vida cotidiana de la población.

LA FABULA

Afirma Aristóteles en su *Poética* que la épica, la tragedia y la comedia son modos de imitación de los sujetos que obran "... y éstos por fuerza han de ser buenos o malos". La diferencia entra la tragedia y la comedia estriba en que ésta "procura imitar los peores y aquélla, hombres mejores que los de nuestro tiempo".

Reafirma esto más adelante:

"Después la poesía fue dividida conforme al genio de los poetas, porque los más graves dieron en imitar las acciones nobles y las aventuras de sus semejantes, y los más vulgares, las de los ruines".

Las formas más tradicionales de narración, sea a través de la épica, de la tragedia o de la comedia, estaban ya divididas en aquel tiempo de acuerdo con precisas categorías. Desde entonces la comedia (¿podremos englobar en ella las actuales radionovelas?) aparecía como un género menor, producto de los autores "más vulgares".

Agreguemos otro texto:

"La comedia es, como se dijo, retrato de los peores, sí, mas no se-

gún todos los aspectos del vicio, sino sólo por alguna tacha vergonzosa que sea risible; por cuanto lo risible es cierto defecto y mengua sin pesar ni daño ajeno, como a primera ojeada es risible una cosa fea y disforme sin darnos pena”.

Para aludir a las características de la fábula, Aristóteles afirma: “La fábula es un remedo de la acción, porque doy este nombre de fábula a la ordenación de los sucesos.. (se trata de una) imitación, no tanto de los hombres cuanto de los hechos y de la vida, y de la ventura y desventura”. La fábula se ocupa de acciones a través de dos recursos centrales: las peripecias y la anagnórisis (el reconocimiento).

Alude luego a la estructura de la fábula:

“Así que como los cuerpos y los animales han de tener grandeza, sí, más proporcionada a la vista, así conviene dar a las fábulas tal extensión que la memoria pueda retenerlas fácilmente”.

Y en relación al todo:

“Es forzoso, pues, que como en las otras artes representativas una es la representación de un sujeto, así también la fábula, siendo una imagen de acción, lo sea, y de una, y de esta toda entera, colocando las partes de los hechos de modo que trastocada o removida, cualquier parte se transforme y mute el todo...”.

Se trata de una estructura que se constituye en un sistema cuyas partes no pueden ser traspuestas de un lugar a otro.

Veamos algo que tiene una relación muy directa con nuestro tema del radiodrama.

“Llamo fábula episódica aquella en que se entremeten cosas que no es probable ni forzoso que acompañen a la acción. Estas, los malos poetas las hacen por capricho; los buenos en gracia de los farsan-

tes, porque haciéndolas a competencia para las tablas y alargándolas hasta más no poder, muchas veces se ven precisados a perturbar el orden de las cosas”.

Sobre la relación entre la fábula y el público, el autor señala algunas formas muy útiles para nuestro tema:

- 1.- Los poetas buscan asuntos no de inventiva, sino en los cuentos sabidos desde la antigüedad;
- 2.- Lo que se presenta (costumbres, por ejemplo) deberá cuadrar bien, “... pues ser varonil a la verdad es bueno, pero a una mujer no cuadra el ser varonil y valiente”.
- 3.- También lo que se presenta (las costumbres en este ejemplo) “... han de ser semejantes a las nuestras”.

En pocas palabras:

“... en la descripción de las costumbres como de los hechos tener siempre presente a lo natural o lo verosímil; que tal persona haga o diga las tales cosas, y que sea probable o necesario que esto suceda tras esto”.

La verosimilitud consiste en contar fábulas con visos de verdad:

“... creyendo vulgarmente los hombres que, dada o hecha esta cosa, resulta ordinariamente esta otra; y si la última existe, también debió existir o hacerse la primera; y esto engaña, por cuanto cabe que la primera sea falsa, ni es tampoco absolutamente necesario que por existir ésta se haga o se siga esotra, o al revés: dado que nuestra mente conociendo ser cierta esotra, infiere falsamente que también la primera lo es”.

Formas, pues, como se dice al final, de inferencia; algo absolutamente actual en los mensajes difundidos por los medios de comunica-

ción colectiva.

Por la importancia que tiene en el género objeto de este artículo, presentaremos, por último, lo que el autor indica en relación con la anagnórisis (reconocimiento):

“La primera y menos artificiosa, que muchísimos usan para salir de apuro, es por las señas”. Cicatrices, por ejemplo. Otra es por la memoria de lo pasado.

Los artificios para el reconocimiento y los encubrimientos que lo van permitiendo, suelen constituir una suerte de constante en los radiodramas de difusión masiva.

Recuperemos lo presentado hasta ahora en este capítulo:

- 1.- Hay diferencias de géneros derivados de la imitación: la tragedia imita a los mejores, la comedia a los peores o más vulgares;
- 2.- La obra debe tener ciertas proporciones y estar sujeta a un ordenamiento;
- 3.- La fábula episódica introduce cosas de manera forzada, las cuales no hacen a la acción central;
- 4.- Los poetas recrean a partir de cuentos sabidos;
- 5.- Es preciso que estos mensajes cuadren bien con lo que la gente está habituada a concebir o a percibir;
- 6.- Lo verosímil es preferible a algo verdadero que aparezca como imposible;
- 7.- En relación con la fábula se realiza a menudo una inferencia que no necesariamente se ajusta a la verdad;
- 8.- Existen distintas formas de reconocimiento, algunas muy elementales “para salir del apuro”.

Estos ocho puntos serán retomados a lo largo de nuestro trabajo. Adelantemos algunas conclusiones:

- 1.- La existencia de un género más digno que otros (la tragedia sobre la comedia) se mantiene, en la opinión de distintos autores, hasta nuestros días, desde la descalificación que Hegel hace de la comedia en su *Estética*, hasta los cuestionamientos a la cultura de masas por parte de los filósofos de la Escuela de Francfort. Nos tomamos la libertad de extender las afirmaciones que se hacen en relación con la comedia a los “géneros menores” propagados por los medios masivos. Incluimos en ellos al radiodrama.
- 2.- Los medios de difusión colectiva han proyectado al infinito la estructura del folletín por entregas que se inicia en el siglo XIX. Esto supone una pérdida de las dimensiones de la obra, a la manera en que la concebía Aristóteles. En el caso de la radionovela es común la inclusión de capítulos con tal de “estirar” el programa.
- 3.- La recreación a partir de “cuentos sabidos” es para nuestro análisis algo fundamental: lo sabido es lo que todos comparten en el seno de la vida cotidiana. Aquí entran también aquellas afirmaciones de lo que “cuadra bien”, lo correspondiente a la verosimilitud y al paralogismo. Intentaremos demostrar que en general los radiodramas no contradicen, sino más bien refuerzan esas concepciones compartidas en la vida cotidiana. Ello los hace partícipes de un esfuerzo conjunto de la casi totalidad de los mensajes de difusión masiva, esfuerzo ideológico sin duda: el de reafirmar los límites actuales de la vida cotidiana de las grandes mayorías de la población.

LA RETORICA

Dijimos anteriormente que la Retórica, en la concepción de Aristóteles, se ocupa de lo que es verosímil. Eso la ubica en el mismo uso social de la fábula. Comparte con ésta la labor de reforzar los límites de la vida cotidiana, tiene una idéntica función ideológica.

Uno de los recursos que más trabaja Aristóteles es el del entinema o silogismo retórico (también llamado práctico): supuestas ciertas proposiciones concluir en otras. Lo importante es eso de "supuestas": el entinema se funda en verosimilitudes, en lo que sucede y se cree de ordinario.

No es objeto de este capítulo analizar la totalidad de la Retórica aristotélica. Se trata, a los fines de nuestro trabajo, de recuperar aquellos elementos que se utilizaron también como recursos de las fábulas mismas. Y de destacar los momentos en que se alude claramente al uso de las costumbres y formas de relación cotidianas del público.

Dice con respecto a esto último Roland Barthes:

"La Retórica de Aristóteles es la del silogismo aproximativo, es

una lógica voluntariamente degradada, adaptada al nivel del público, de la opinión corriente. Es una Retórica que corresponde a los medios de masas, porque toma como objeto lo que es verosímil, es decir, lo que el público cree posible”.

Retomemos el tema de los recursos. Uno de ellos, que tiene también en la actualidad una enorme presencia, es el de los tópicos, o lugares comunes.

La tónica, afirma Roland Barthes, se convirtió en una reserva de estereotipos, de temas consagrados que el orador podía utilizar según el asunto tratado.

Aristóteles dedica buena parte de su Retórica a la descripción de tópicos:

- 1.- Casi para cada hombre, en particular y para todos, en común, existe una meta en función de la cual se eligen o se rechazan las cosas: la felicidad y todos sus aspectos.
- 2.- Tópicos del bien: es bueno aquello que es elegible por sí mismo y aquello por razón de lo cual elegimos otra cosa. Las adquisiciones de los bienes son buenas y las pérdidas son malas. Las virtudes son un bien...
- 3.- Tópicos de la virtud y el vicio, de lo noble y lo vergonzoso. La justicia es una virtud por la cual cada uno posee sus propias cosas de acuerdo con la ley.
- 4.- Tópicos de lo agradable y lo desagradable: es agradable vengarse y vencer; es agradable el mandar...
- 5.- Tópicos de la nobleza.

Etc.

El reconocimiento de lugares comunes en la Retórica posibilita algo similar en el campo de la fábula. Queremos decir que, orientados ambos discursos al ámbito de lo verosímil, no tienen por qué no tocarse, y uno de los puntos más claros es precisamente el de los tópicos. En efecto, debido a que estos lugares comunes logran un inmediato reconocimiento y adhesión del público, en tanto que no contrarían sus hábitos cotidianos de percepción de la realidad (ampliaremos más adelante este tema), son utilizados tanto en el ejercicio de la Retórica como en el de otras formas de relación con la gente. Y de ello no podían escapar los relatos, sobre todo cuando se los lanza en cantidades inmensas, como ocurre en la actualidad.

Los radiodramas comerciales están plagados de lugares comunes, no solo por los temas sino también por la manera en que los mismos son presentados. Piénsese en los tópicos de la familia, del amor materno, del valor masculino, de la maldad, por enunciar solo algunos.

Por supuesto que es algo que el género comparte con otros de circulación masiva, pero en él resaltan con toda claridad, en especial cuando se intenta sostener un hilo dramático, una tensión destinada a atraer el interés del público.

En el Libro II de la Retórica, Aristóteles analiza las pasiones que suele tener el público y sobre las cuales es posible trabajar. Aún cuando resulte reiterativo queremos destacar que cada una de ellas aparece, hasta el cansancio, en los actuales mensajes masivos.

La ira: es un impulso, acompañado de tristeza, a dar un castigo manifiesto, por un manifiesto desprecio de algo que toca a uno mismo o a alguno de los suyos. El iracundo se enoja siempre por cosas que tocan a un individuo particular.

La serenidad: es una detención o pacificación de la ira. Existen tópicos de la serenidad, como el respeto, la risa, el humillarse a uno mismo, etc.

El amor, es el querer para alguien aquello que se cree bueno por causa de aquél, y no de uno mismo (tópicos de la confianza, del compañerismo, de la fidelidad).

El temor, cierta pena o turbación que resulta de la imaginación de un mal inminente, dañoso o triste, y, además, cercano en el tiempo.

El valor, es la esperanza acompañada de la imaginación de que están cerca las cosas salvadoras.

La vergüenza, cierta tristeza o turbación respecto de los vicios presentes, pasados o futuros que parecen llevar a una pérdida de honra.

La compasión, es cierta tristeza por un mal que aparece grave o penoso en quien no es merecedor de padecerlo.

La envidia, es cierta tristeza por la abundancia manifiesta de los bienes ajenos.

Todas estas pasiones están presentes en la vida cotidiana y el orador no tiene más que aprovecharlas en su discurso.

Pero hay más sobre la vida cotidiana:

“Conviene servirse de las sentencias comunes, que corren de boca en boca. Las sentencias son de gran ayuda para los discursos, por la rudeza de los oyentes, ya que se alegran si alguien, hablando en general, toca las opiniones que ellos tienen en particular”.

Tampoco resulta ninguna novedad recordar aquí el uso que de los refranes se hace en los radiodramas.

Por último, cuando habla sobre las formas de expresión (la elocu-

ción) insiste en esta relación con lo cotidiano:

- 1.- De vez en cuando hay que incluir alguna expresión extraña, pero no hay que salirse en exceso de lo que la gente está habituada a escuchar.
- 2.- Epítetos y metáforas son adecuados, sobre todo cuando hay una clara analogía con aquello a lo que se alude. Es decir, se trata de usar lo que podemos denominar "metáforas empobrecidas", en las cuales salta a la vista el significado que se busca enfatizar ("Acarició sus cabellos de oro").

Sinteticemos lo dicho sobre la retórica:

- 1.- Al igual que la fábula, la Retórica se sitúa dentro de lo verosímil.
- 2.- El silogismo retórico se funda en una inferencia similar a la analizada en la fábula (el paralogismo): proposiciones fundadas en verosimilitudes, de las cuales se sacan algunas conclusiones.
- 3.- Los tópicos constituyen reservas de estereotipos utilizados tanto por la Retórica como por la Fábula, sobre todo si se piensa en los relatos difundidos en la actualidad por los medios de masas.
- 4.- Las pasiones que toca la Retórica son muy similares (o las mismas) a las que trabaja el discurso de masas actual.
- 5.- En la expresión tampoco se aleja la Retórica de las formas cotidianas de comunicación, sea a través de los refranes o del uso de recursos como las metáforas empobrecidas.

No enunciaremos conclusiones de este capítulo porque ellas están demasiado a la vista. Presentaremos ahora algunas formas de análisis del relato y dedicaremos un capítulo al tema de la vida cotidiana, para orientar luego la información reunida al estudio de los radiodramas.

EL RELATO POPULAR

Hemos analizado hasta ahora el modo en que fueron desarrollando géneros ya establecidos en la Antigua Grecia. La tragedia y la comedia, el ejercicio retórico, aparecían institucionalizados en el momento en que Aristóteles se dedicó a estudiarlos.

Sin embargo, el género objeto de este artículo se apoya fuertemente sobre una línea que tenía una presencia permanente en los sectores mayoritarios de la población. Nos referimos al relato popular, cuya manifestación más clara en la antigüedad es el mito. Afirma Arturo Roig que es preciso no confundir los planos en relación con la función social de esos relatos. En efecto, si proyectamos hacia ellos la noción actual de "lo imaginario" corremos el riesgo de atribuirles una función que no cumplían. Es decir, lo que para nosotros en la actualidad aparece como imaginario, podía tener una función religiosa o constituirse en algo real en otros períodos históricos. Lo que no quita el papel de reafirmador ideológico cumplido por el mito.

Pero aquí lo que más nos interesa es la estructura de esas narraciones, en ella aparece una serie de constantes mantenidas hasta nuestro tiempo. Hecha la aclaración acerca del modo en que era vivido un determinado relato popular (insistimos: tal vez no en la vertiente

de lo imaginario como podemos pensarlo en la actualidad) presentaremos a continuación el esquema de interpretación del "cuento maravilloso", ideado por Vladimir Propp, para luego retomar el análisis que Arturo Roig realizó sobre un cuento popular ecuatoriano.

Propp dedicó largos años a la investigación de la estructura del cuento maravilloso ruso. Sus conclusiones fundamentales al respecto están publicadas en el libro *Morfología del Cuento*, aparecido en 1928.

La búsqueda de una manera de clasificar los cuentos llevó al autor a descartar varias posibilidades. Ante un material tan grande como el de la tradición popular, resultaba imposible, al menos en un comienzo, una clasificación sistemática de tales formas narrativas. No se la podía hacer por los héroes porque estos varían mucho (si bien un héroe podía aparecer en distintos cuentos, en otros no aparecía). Tampoco a partir de los atributos de los personajes porque estos son distintos de un cuento a otro. Y así sucesivamente.

Propp descubrió que los elementos constantes que buscaba eran las funciones de los personajes: no importa tanto saber quién hace algo ni cómo, sino saber qué hace. Esto lo llevó a analizar las funciones que tienen lugar en cada cuento. Función es:

"... la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su alcance significativo en el desarrollo del relato".

Dicho en pocas palabras: en estos relatos, en esencia, siempre sucede lo mismo. Y más aún, la secuencia en que se presentan las funciones es siempre la misma.

Volvamos a la definición:

"... acción de un personaje", es decir, lo importante es qué se hace".

“... definida desde el punto de vista de su alcance significativo en el desarrollo del relato”, lo que implica que la acción tiene un determinado radio, cubre una parte del relato y adquiere valor en relación con el desarrollo de este último. Toda función es tal porque aparece en relación con otras: si existe un héroe es porque habrá un hecho heroico que cumplir, porque hay un enemigo, una carencia...

El esquema se resuelve de esta manera:

- 1.- Situación inicial estable;
- 2.- Ruptura de la situación inicial por la presencia de alguien externo a la comunidad;
- 3.- Daño (robo de un objeto, rapto de una doncella);
- 4.- Presencia del héroe;
- 5.- Delegación en el héroe de la misión de reparar el daño;
- 6.- Lucha;
- 7.- Victoria;
- 8.- Recuperación de la situación inicial.

Dentro de ello pueden producirse distintas peripecias que vienen a completar las funciones propuestas por Propp. Si, como hizo Arturo Roig, consideramos la situación inicial estable como la vida cotidiana de la comunidad, tenemos otra alusión directa al tema que nos viene preocupando. En efecto, este tipo de relato se refiere a condiciones estables de la vida cotidiana y a la necesidad de recuperarlas a cualquier precio. En los cuentos populares analizados por Propp la transgresión se cumple siempre en relación con un modo de vida vigente y el hecho de repararla, de atacar y vencer al enemigo, constituye una suerte de constante, no solo en tales relatos, sino también en la gran mayoría de los que circulan a través de los medios de difusión colectiva. De lo que se trata siempre es de recuperar el orden social vigente, expresado en un determinado tipo de vida cotidiana.

Los relatos en los cuales el daño se produce por alguien externo

a la comunidad son enmarcados por Arturo Roig en lo que denomina "cotidianidad positiva", a la que corresponde un esquema de "violación-restauración". Cuando la transgresión parte de la propia comunidad, habla el autor de "cotidianidad negativa", y el esquema correspondiente es el de "rebeldía-represión".

"... atendiendo la presencia de lo cotidiano, como sujeto último, es posible reconocer dos sistemas permanentes, el de la "cotidianidad positiva" y el de la "cotidianidad negativa", los que generan parejas de contrarios tales como los de "violación-restauración", en relación con el primer eje semántico, y los de "rebeldía-represión", respecto del segundo, sin que ello signifique que no puedan darse otros, como podrían ser, por ejemplo los de "rebeldía-transformación". En todos los casos se trata de un sujeto afectado dentro de un determinado orden social, por causa de una "fechoría", por lo que la "cotidianidad", sea ella entendida como "positiva" o "negativa", resulta ser siempre una cotidianeidad afectada en un caso con "justicia" y en otro con "injusticia". (A. Roig, "Narrativa y cotidianeidad").

Así, se abren dos tipos de narraciones:

- 1.- Aquellas en las que todos los miembros de una comunidad consideran que su vida cotidiana es positiva y que debe ser restaurada;
- 2.- Narraciones en las que algunos miembros de la comunidad consideran que su vida cotidiana es negativa y que debe ser alterada.

En el primer caso, señala Roig, se parte del presupuesto de que existe una sola forma de cotidianeidad, entendida como "buena" y "justa". Pero también hay relatos, como el cuento ecuatoriano analizado por el autor, en los que puede aparecer la conciencia de otras formas de vida cotidiana" ... ya sea con el objeto de alcanzar una definición y conformación de la que se entiende como la "verdadera" respecto de un determinado mundo de valores, ya sea para señalarla como "injusta" y por lo tanto necesitada de reforma o, tal vez, en

algunos casos con la pretensión oculta o manifiesta de destruirla ya que no de transformarla”.

El esquema de Propp se inscribe (si uno se atiene a los cuentos que analizó) en el primer caso. Roig aporta un profundo análisis del segundo y abre el camino para interpretaciones alternativas del relato popular. Si solo existiera el esquema presentado por Propp, y si en tal caso lo aplicáramos sin más a los sectores populares, queda por concluir que éstos solo reiteran un orden vigente, no hacen más que defender (a través de sus relatos) una vida cotidiana estable. Pero sucede que el cuento analizado por Roig también proviene de la narrativa popular. En pocas palabras: los relatos cumplen una función ideológica, se inscriben incluso, como lo señala nuestro autor, en el discurso político, y como tales, tienen una función reafirmadora o transformadora.

Hagamos una tercera síntesis:

- 1.- Propp descubre en los cuentos populares rusos una estructura que, en el material por él analizado, se reitera siempre.
- 2.- Dicha estructura gira en torno de la ruptura de una situación inicial estable y las peripecias se suceden en el intento de recuperar tal situación.
- 3.- Los cuentos analizados por Propp se enmarcan dentro de lo que Roig denomina “violación-restauración” de un orden vigente, aceptado por todos.
- 4.- Existe otra posibilidad: una “cotidianidad negativa”, en la que el orden no es aceptado por todos, con lo que se abre paso a un esquema “rebeldía-represión”.

La presencia de ambos tipos de relato en el seno de la narrativa popular, habla de contradicciones en la vida cotidiana. De lo contra-

rio solo tendríamos la primera versión, con lo que podríamos entrever una cotidiana homogénea, totalmente mediatizada por un discurso dominante.

Veamos para finalizar este capítulo, lo que aporta Claude Bremond en su trabajo "La lógica de los posibles narrativos". Se parte de dos posibilidades, aunque la elección de una de ellas lleva a líneas distintas de relato:

- 1.- Un estado de degradación inicial (es decir, una deficiencia en la vida de algún personaje o comunidad) al que luego sucederá un mejoramiento.
- 2.- Un estado inicial satisfactorio, seguido por una degradación o pérdida del mismo.

El segundo caso se corresponde con los relatos analizados por Propp y Roig. El primero, en cambio, suele presentarse en series radiales o bien en mensajes con pretensión educativa. Alicia Poloniato analizó la serie "Un tal Jesús" y comprobó que algunos de los episodios se estructuran a partir de una degradación inicial. Es muy común, por otra parte, encontrar mensajes educativos que intentan llevar alguna lección o enseñanza a través de esa situación de degradación inicial (se perdió la cosecha y es preciso organizarse para salir del problema, un niño está enfermo y a partir de allí se suceden todos los pasos para curarlo, etc.).

LA VIDA COTIDIANA

La continuidad de los sistemas sociales (sean justos o injustos) se funda en la continuidad de la vida cotidiana de sus distintos sectores sociales. Pero ella no se produce por obra y gracia de la casualidad. Los sistemas están organizados económica, política e ideológicamente para mantenerla. Instituciones como el Estado, la escuela, las organizaciones religiosas, tienen siempre (en cualquier tipo de régimen) esa función. Instituciones, también, como los medios de difusión colectiva.

Sin embargo, esa influencia no se ejerce sin una correspondencia. La vida cotidiana no es diseñada desde afuera, hay en ella condiciones que permiten determinadas influencias.

Las relaciones cotidianas se caracterizan por ciertas constantes, en las cuales se apoyan quienes están dedicados a reafirmarla y orientarla en una dirección. A los fines de nuestro trabajo analizaremos:

- 1.- constantes conductuales;
- 2.- constantes perceptuales.

El comportamiento diario se basa en una serie de hábitos cimen-

tados desde la niñez: desde los más elementales, ligados a la alimentación y a la higiene, hasta los más sofisticados relacionados con el trabajo y las interacciones personales. Aún en los seres que consideramos más creativos, la conducta diaria está sujeta a una serie de rutinas que, en caso de no haber rupturas de algún tipo, se mantienen a lo largo de toda la vida.

Cuando ocurre una ruptura (la muerte de un ser querido, la guerra, el exilio) hay o bien la tendencia a abandonar provisoriamente algunos hábitos o bien el intento de aferrarse a ellas para enfrentar nuevas situaciones. En el caso de las migraciones de sectores populares, por ejemplo, se produce el intento de solucionar problemas nuevos con hábitos que no corresponden a ellos. Piénsese, al respecto, en lo que significa enfrentar los espacios de las grandes ciudades a partir de las rutinas espaciales propias del medio rural.

Los mensajes de difusión masiva, sobre todo los propalados por la televisión, fundan en gran medida su eficacia en el hecho de reiterar en imágenes hábitos cotidianos. Las conductas de los personajes de la publicidad, por ejemplo, no se alejan excesivamente de lo que la gente a diario hace, o en todo caso exacerban algún tipo de conductas, como el que corresponden a situaciones lúcidas o festivas. De todas formas se reiteran ante nuestros ojos actitudes relacionadas con las comidas, con el trabajo, con la diversión, con la familia ...

Pero donde más se fundamenta esa eficacia es en el aprovechamiento de las constantes perceptuales.

Presentamos a continuación la síntesis de un texto que escribimos en 1982 para la UNESCO.

En un sentido muy amplio la percepción es definida como un proceso de extracción de información de la realidad. Si bien esto no es suficiente para comprender el tema, comenzamos por preguntarnos por los motivos de tal extracción. De ella depende directamente la vida de un organismo. El desarrollo de la percepción obedece en

primer lugar a una cuestión de supervivencia: solo sabiendo qué ocurre en el medio ambiente es posible reaccionar para evitar algún peligro.

Inicialmente en los seres humanos sucede algo similar. Pero en ese acto no se agota todo lo que el hombre puede hacer desde el punto de vista perceptual. La extracción de información va más allá, para convertirse en extracción de información cultural.

La necesidad de supervivencia lleva a un recurso perceptual: la clasificación. Un organismo no puede gastar demasiado tiempo en analizar un estímulo para actuar. Tiene que aprender a reconocer rápidamente algo a fin de reaccionar en consecuencia. Por eso se tiende a clasificar estímulos, sin hacer un esfuerzo de observación, una percepción en detalle.

Para funcionar en la vida cotidiana es preciso apropiarse de una serie de conocimientos, que al poco tiempo terminan por convertirse en formas mecánicas de relación con el propio entorno. A esto Henri Lefebvre lo denomina "La débil legibilidad del entorno", es decir, una práctica perceptual que no consiste en el análisis sino en la clasificación. En ella es más lo que se da por sabido que lo que realmente se percibe.

Los esquemas clasificatorios pueden adquirir una gran fuerza y pasar a constituirse en fuentes de estereotipos. A mayor rigidez de los esquemas clasificatorios mayor dificultad de adaptación a situaciones nuevas. La extracción de información y el uso de esquemas clasificatorios no surgen de la nada. Son el producto directo de la vida de un individuo. Dicho de otra manera: a percibir se aprende. ¿Quiere esto significar que un niño tiene que aprender a mirar un objeto, un paisaje? La respuesta es no. El niño ve cosas, pero lo que debe aprender es a darles un significado. Lo que se aprende es a ver los significados de las cosas. Los seres humanos no pueden percibir de otra manera y cuando hablamos de extracción de información y de esquemas clasificatorios nos referimos a información y esquemas significantes. En una palabra, lo que tiene sentido para quien actúa como perceptor.

El proceso de adquisición de significados es eminente social. Se lo lleva a cabo dentro de uno o varios grupos y, si bien no termina en toda la vida, adquiere un alto grado de cristalización al finalizar la adolescencia.

El aprendizaje perceptual tiende a frenarse por la falta de estí-

mulos, por la imposición de esquemas clasificatorios que el mundo adulto requiere para su funcionamiento, por la integración a relaciones sociales en las cuales las exigencias perceptuales son mínimas. Se llega así a lo que Gibson denomina la *costumbre perceptual*, una suerte de rutina que conduce a una relación superficial con el propio entorno y con uno mismo.

Y las costumbres perceptuales se orientan a través de conceptos y estereotipos. Los primeros constituyen recursos de acercamiento a la realidad, los segundos, en cambio son, versiones parciales y emotivas de algo. La presencia en la vida cotidiana de los estereotipos resulta innegable. Y es hacia ellos donde se orienta la acción de los medios de difusión colectiva.

Las rutinas perceptuales permiten explicar la continuidad de los géneros propios de los medios de difusión colectiva. Cuando se produjo la aparición de la historieta, por ejemplo, fue necesario que los receptores aprendieran a leerla, a conocer sus claves. Pero luego esto se convirtió en una rutina y, como según Gibson "percibir es percibir lo familiar", ante alguna revista de ese tipo el público espera que el mensaje esté estructurado como de costumbre. En todo caso los emisores se permiten algunas variaciones, pero en lo esencial la estructura formal continúa intacta. Como lo mismo sucede con la estructura del contenido (sujeta a alguno de los esquemas del relato o recursos retóricos), tenemos un tipo de mensaje caracterizado por un fuerte conservadurismo, por una permanente reiteración de situaciones, lugares comunes y recursos de lenguaje.

Con el radiodrama comercial ocurre exactamente lo mismo. Hubo en principio un aprendizaje del género, por lo demás nada complicado, y luego se comenzó a reconocer elementos que vienen repitiéndose desde hace años. Los personajes cambian de nombre y de situaciones, pero los esquemas básicos continúan. En todo caso es posible destacar tendencias dentro del género, ya sea que se trate de una radionovela ambientada en el medio rural o bien una de corte histórico, o de situaciones más sofisticadas, como personajes en la selva, etc. A cada una corresponden a su vez constantes y recursos reiterados

al infinito.

¿Es posible librarse de estas estructuras? Hay quienes afirman que, como lo fundamental es la estructura, resulta preferible abandonar por completo estos géneros cuando se intenta elaborar un mensaje con intención educativa. A tales conclusiones llega Michéle Mattelart cuando analiza la fotonovela.

Pero están quienes opinan lo contrario.

Afirma Mario Kaplún:

“Con sorprendente unanimidad, todos los expertos prácticos coinciden en preferir, para las emisiones educativas, otros formatos: el diálogo, y, sobre todo, el radiodrama o radioteatro. Es posible que tal propuesta provoque alguna perplejidad en el lector, quien no podrá evitar el evocar inmediatamente el clásico *soap-opera*, la radio-novela folletinesca de tanta difusión en nuestros países. Pero debemos corregir ese prejuicio. Aunque lo conozcamos a través de expresiones bastardeadas, el radiodrama no es un género espurio, sino un noble medio de expresión. En Europa han producido piezas dramáticas para radio escritores de tanta calidad como Bertold Brecht, Friedrich Dürrenmatt, Harold Pinter, Heinrich Böll”.

(M. Kaplún, Producción de Programas de Radio)

El problema se plantea cuando se intenta fijar el límite de lo que significan las “expresiones bastardeadas”. ¿Es el radiodrama educativo algo absolutamente distinto al comercial? ¿Excluye este último todos los esquemas utilizados por aquel? Los análisis de Alicia Poloniato sobre “Jurado No. 13” indican lo contrario, como cuando en la serie es introducido el recurso de la encuesta.

“Casi todas las respuestas de los encuestadores, más que entrevistados, responden a juicios de valor apriorístico ... A una serie de res-

puestas que manejan estereotipos se enfrentan los reportajes de personas autorizadas o periodista, médico, sacerdote, maestro que ofrecerán datos, experiencias concretas, generalizaciones. Esta contraposición tan tajante deja traslucir un cierto grado de maniqueísmo que no puede atribuirse únicamente a razones didácticas”.

¿Es posible, insistimos, escapar a alguno de los esquemas propios del género? Respondemos en forma negativa, por las siguientes causas:

- 1.- Es imposible alterar completamente la estructura del género sin entrar en contradicción con los hábitos perceptuales de los radioescuchas;
- 2.- Es imposible escapar a tramas caracterizadas por la polarización de personajes o situaciones (buenos/malos, pobreza/riqueza, dolor/felicidad...);
- 3.- Es imposible abandonar recursos del lenguaje cotidiano, ya que ellos constituyen una de las formas más claras de reconocimiento de la población;
- 4.- Es imposible, en definitiva, intentar competir con el radiodrama comercial con algo totalmente opuesto al mismo, al menos en la situación actual de los grandes medios de difusión colectiva.

Dicho de otra manera: consideramos contraproducente un mensaje radicalmente alternativo inserto en un contexto de mensajes dominantes, sobre todo cuando se trabaja con el medio radio. Los hábitos perceptuales de la población no dan saltos. Se trata, en todo caso, de un largo proceso de aprendizaje que no se resuelve en la mera presentación de un solo mensaje dentro del torrente de los dominantes.

Así, aun cuando en “Jurado N. 13” Alicia Poliniato reconoce la

presencia de estereotipos, señala algunas notas que resultan alternativas:

- 1.- La constante preocupación por contextualizar los hechos. En lugar de proceder, como sucede habitualmente en los mensajes de los medios de masas, por recortes sucesivos de la realidad hasta terminar con un distorsionamiento total, se ubica al receptor en los problemas a partir de las causas sociales que los originan.
- 2.- Los textos anclan en la vida cotidiana, pero una cotidianidad que algunos miembros de la comunidad consideran negativa y que debe ser alterada. El orden social vigente es visto como esencialmente injusto, por lo cual las acciones deben tender a modificarlo.

Un radiodrama educativo se nos presenta, en las condiciones actuales de los países latinoamericanos, como una suerte de negociación con los radiodramas comerciales. No se trata de romper con todos los esquemas, sino de eliminar algunos (los realmente perjudiciales para la vida cotidiana de la población) y mantener otros (los que constituyen elementos atractivos del género).

Recuperaremos a continuación los recursos de análisis presentados a lo largo de este trabajo e intentaremos plantear algunas alternativas para la labor educativa.

EL USO DE RECURSOS

Hemos analizado una serie de temas que enumeramos a continuación:

- 1.- Proporciones de la obra;
- 2.- Imitación de personajes buenos o malos, "dignos" o "vulgares" (esquemas de polarización);
- 3.- Los personajes deben "cuadrar bien" con lo que se acepta cotidianamente;
- 4.- La verosimilitud llega a estar por encima de lo real;
- 5.- La provocación de inferencias fáciles;
- 6.- Las formas de reconocimiento;
- 7.- Los tópicos o lugares comunes;
- 8.- El uso de las pasiones (la ira, el amor, etc.);
- 9.- El uso de lenguaje cotidiano, el empleo de metáforas empobrecidas;
- 10.- La estructura del relato (funciones que cumplen los personajes);
- 11.- La estructura de cotidianidad positiva ("violación-restauración");
- 12.- La estructura de cotidianidad negativa ("rebeldía-represión");
- 13.- Estado inicial satisfactorio y ruptura por daño;
- 14.- Estado inicial de degradación y búsqueda de mejoramiento;

15.- Rutinas perceptuales, estereotipos.

Dos posibilidades tenemos con relación a estos puntos:

- Aplicarlos al análisis de un radiodrama para comprobar su existencia y formular un juicio;
- Tomarlos en cuenta para la elaboración de un mensaje de tipo educativo, a fin de utilizar algunos y desechar otros.

Cualquiera de las dos es válida y, de hecho, una buena ejercitación en la primera permite una mejor utilización de la segunda.

No es posible establecer a priori un recetario de lo que puede o no utilizarse a la hora de elaborar mensajes. Cuando hablamos de "negociación", pensamos no solo en lo vigente en determinado medio, sino también en las características de la población a la cual se va a dirigir el mensaje. Solo un adecuado diagnóstico de las constantes perceptuales de esta última puede servir de base para la elaboración de los programas.

Sin embargo, optamos por arriesgar algunas observaciones:

1.- Las proporciones de la obra tienen que ver, en nuestro género, con los tipos de programas reconocidos por Kaplún: unitarios, seriados y radionovelas. Las arbitrariedades que en cualquiera de los tres pueden cometerse, en especial en el tercero, no tienen por qué aparecer en los mensajes con intención educativa. Nos referimos a la improvisación, a la introducción de nuevos capítulos para alargar la serie, a la presentación de situaciones y personajes que nada tienen que ver con el conjunto.

2.- La utilización del esquema de polarización es lícita, toda vez que la mayor parte de los mensajes de difusión colectiva la incluyen, por lo que forma parte de los hábitos perceptuales de la población. Sin embargo, el maniqueísmo, el uso de personajes estereotipados, no es lícito en los radiodramas educativos. En esto hay que

ser muy cuidadoso, porque uno tiende a estereotipar sin darse cuenta. El esquema debe ser matizado por una adecuada contextualización, que explique por qué una acción es buena o mala. Es preferible siempre introducir a representantes de males sociales, no de pseudo-males, como los que suelen aparecer en los radiodramas comerciales (la lucha de un personaje contra un malvado que le robó la novia, por ejemplo).

3.- El intento de que los personajes “cuadren bien” encierra muchos riesgos. Cuando se utiliza un recurso semejante es reforzada una percepción que perjudica a quienes la aceptan. Así en el esquema de “cuadrar bien” se puede utilizar la imagen de la mujer para reforzar una actitud machista. Si bien no es posible contradecir de modo radical las creencias y actitudes de la población, sí se puede intentar una flexibilización de las mismas a través de situaciones y personajes menos estereotipados.

4.- Nos hemos referido largamente al problema de la verosimilitud. Cuando se somete toda una línea de mensajes exclusivamente a lo que es creíble, sin tomar en consideración el alcance de lo que es real o verdadero, se corre también un riesgo: el de olvidarse de los problemas cotidianos de la población para ofrecerle solo un entretenimiento vacuo. La cuestión está en introducir éstos sin abandonar del todo lo verosímil. Hay que recordar que la población, nosotros, todos, tenemos necesidad de lo imaginario, pero hay que recordar también los usos de lo imaginario.

5.- La provocación de inferencias fáciles es uno de los caminos más cómodos para elaborar un mensaje. Se trata de dirigir la interpretación a través de la redundancia, de enfatizar ciertas situaciones o conductas que inexorablemente lleven al perceptor a interpretar de determinada manera. En esto Alicia Poloniato reconoce una excepción en la serie “Un tal Jesús”: no se trabaja para dirigir la interpretación sino para dejar al público la posibilidad de interpretar a su manera. Este punto es capital: la tendencia a decirlo todo, a abrumar a la

gente con los detalles que fuercen un solo sentido de la lectura, está presente siempre, incluso en los mensajes educativos. Tendencia que parte de una descalificación (consciente o no) del público: si no digo todo no entenderá nada. La no direccionalidad implica dejar situaciones abiertas (sin perder la tensión narrativa), plantear dilemas que el mismo público deba resolver...

6.- A menudo existe la tendencia a rechazar todo lo que emplean los radiodramas comerciales. Sin embargo, algunos recursos son rescatables para un uso educativo, y entre ellos se cuentan las formas de reconocimiento, siempre que ellas permitan situar a un personaje en su contexto y no se utilicen para salvar alguna situación. En una palabra: tales formas son útiles para ubicar al personaje en su historia y en la de los suyos, para reconstruir situaciones que llevaron a un individuo o a un grupo a tales problemas en la actualidad.

7.- No todos los lugares comunes compartidos por la población son negativos. Hay cosas, en las cuales todo el mundo está de acuerdo, que tienen una fuerte raíz popular y que son útiles para las relaciones en determinada comunidad. Piénsese, por ejemplo, en los lugares comunes de la honradez, del trato a los ancianos, del papel que juega la educación, del compañerismo, de la amistad... Sin embargo, otros son muy perjudiciales, como los que pueden englobarse en el machismo o en otros tipos de relaciones autoritarias. Los lugares comunes se expresan en formas verbales que llegan a adquirir un alto grado de cristalización. Ellas pueden convertirse en refranes (muchos de honda sabiduría popular) o en expresiones que todo el mundo comparte y nadie critica ("las mujeres no son para esto", "los pobres son felices porque no tienen las complicaciones de los ricos", "los niños deben obedecer", etc.). Incorporarlos sin más a los parlamentos de un radiodrama constituye un error, si se trata de trabajar con una intención educativa. En todo caso se los puede utilizar evaluándolos cuidadosamente. O bien usar uno totalmente estereotipados para hacer que entre en crisis a lo largo del radiodrama.

8.- Es imposible no utilizar las pasiones dentro de la trama, ellas son casi siempre su sustancia. Pero hay pasiones y pasiones. No es igual el modo en que se las presente en "Un tal Jesús", que los desbordes propios de una serie como "Juan sin miedo" que escuchábamos cuando éramos niños en la Argentina.

En el primer caso la pasión se orienta a presentar un problema y a llevar al receptor a una toma de posición. En el segundo, el radio-drama mismo se agota en las pasiones. Se produce lo que Michèle Mattelart denomina el "exhibicionismo de los personajes". Asistimos permanentemente a lamentaciones, gritos, gemidos. Entre todos ellos quedan sepultadas otras posibilidades del género.

9.- Gramsci afirmaba que antes de descalificar los géneros consumidos por los sectores populares había que preguntar por las causas del éxito, por lo que tales sectores buscaban y encontraban en ellos. ¿No será, se preguntaba, que esos géneros ofrecen alternativas al anhelo de situaciones simples, de relaciones directas, de expresiones diarias? ¿No tendremos que aprender de ellos en vez de descalificarlos a menudo sin conocerlos? Estas acotaciones pueden aplicarse al uso del lenguaje en el género que nos ocupa. A la imitación de los "buenos" y "malos" que mencionaba Aristóteles, se suma una imitación del lenguaje corriente, la cual incluye una exageración, una exacerbación de ciertas formas de pronunciación y del empleo de ciertos vocablos. Se trata de una trivialización del lenguaje cotidiano, de una reducción de su riqueza y colorido. Nosotros postulamos que el punto de partida es absolutamente correcto: el lenguaje cotidiano. El problema es qué se hace con él. De una recuperación de formas coloquiales se pasa directamente (aprovechando esa búsqueda de claridad y de situaciones simples) a una banalización de las mismas, a un desgaste expresivo, a un reforzamiento de lugares comunes. En cambio si se recuperan realmente expresiones plenas de riqueza del lenguaje coloquial, si se utiliza ese lenguaje para enriquecerlo, es posible llevar al seno de la vida cotidiana formas expresivas destinadas a lograr maneras más precisas de comunicación. Pero para esto es pre-

ciso estudiar el lenguaje coloquial, analizar las narraciones populares, las canciones, frecuentar los puntos de reunión, dialogar con la población. Lenguaje coloquial, pues, pero con la finalidad de enriquecerlo.

10.- Imposible escapar a alguna forma de estructura del relato, ya sea el esquema descrito por Propp o las alternativas planteadas por Roig. Es preciso partir de que ninguno de esos esquemas es inocente, de que la adopción de uno u otro se orienta hacia determinadas formas de solución de problemas, hacia determinados enfoques ideológicos. A decir verdad, los radiodramas comerciales se han orientado en general dentro del esquema "rebeldía-represión": un personaje se alza contra el orden establecido en su comunidad. Piénsese, por ejemplo, en las interminables luchas de los gauchos renegados contra el comisario en Argentina, o las más interminables peripecias de El León de Francia durante su supuesto período correspondiente a la Revolución Francesa. Pero esto no tiene por qué inscribirse en alternativas comunicacionales. El que un personaje se alce contra el orden establecido no significa que quiera cambiar formas injustas de trabajo, de tenencia de la tierra, por ejemplo. Esos alzamientos se relacionan casi siempre con afrentas personales, con el robo de la mujer amada, con el asesinato de un ser querido. Es decir, en el esquema "rebeldía-represión" se producen a menudo pseudo-rebeldías que sirven para alimentar interminables series. Un mensaje con intención educativa no puede partir ni de la "violación-restauración" ni de las pseudo-rebeldías, simple y sencillamente porque ambas alternativas tienden a reforzar formas estereotipadas de evaluación de la propia realidad.

CONCLUSIONES

Mario Kaplún, en su *Producción de Programas de Radio* (obra imprescindible en el contexto latinoamericano) insiste en las ventajas del radiodrama para realizar una labor educativa:

- Atrae vivamente el interés del auditorio popular;
- Moviliza la imaginación del perceptor;
- Utiliza la totalidad de los recursos del medio;
- Establece una comunicación cálida, personal;
- Evita las abstracciones;
- Etc.

Junto a las observaciones sobre la estructura general del radiodrama y a la manera de elaborar correctamente un guión, hemos querido aportar algunas consideraciones sobre las características mismas del relato. A la hora de diseñar un programa de esta naturaleza es posible tomar en cuenta los temas propuestos a fin de evitar que se deslicen formas estereotipadas cuando el propósito es educativo.

De esa manera, las cualidades que Mario Kaplún reconoce en el radiodrama se podrán combinar con una intencionalidad educativa que no descuide ninguno de los elementos utilizados.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- Aristóteles El arte poético, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1948.
- Retórica, Obras Completas, Ed. Aguilar, Madrid, 1973
- Barthes, Ronald Investigaciones retóricas I, la Antigua Retórica, Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1974.
- Kaplún, Mario Producción de Programas de Radio, CIESPAL, Quito, 1978.
- Propp, Vladimir Morfología del Cuento, Ed. Fundamentos, Madrid, 1976.
- Poloniato, Alicia "Análisis semiológico e interpretación de la serie "Un tal Jesús" (mimeo), México, 1981.
- "Jurado No. 13" (mimeo), México, 1982.
- Bremond, Claude "La Lógica de los Posibles Narrativos", en Análisis Estructural del Relato, Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970.
- Roig, Arturo "Narrativa y Cotidianidad", en Cultura, revista del Banco Central del Ecuador, No. 2, diciembre de 1978, Quito, Ecuador.
- Prieto Castillo, Daniel Retórica y Manipulación Masiva. Ed. EDICOL, México, 1978.
- Comunicación y Percepción en las Migraciones, UNESCO, Santiago de Chile, 1982.