
Los caminos de la radionovela a la telenovela en Perú*

María Teresa Quiroz**

▼

¿Por qué estudiar la telenovela en Perú? ¿Qué hace importante y relevante reflexionar sobre ella en el ámbito de la comunicación? ¿Qué lugar ocupa el tema dentro de las preocupaciones teóricas que hoy en día movilizan la investigación? Todas éstas son preguntas que pueden ser respondidas desde diversos ángulos. Sin embargo, no basta afirmar el hecho evidente de que el consumo de la telenovela es masivo y popular, de que el fenómeno de su producción industrial es clave para situarla como uno de los productos más competitivos de las grandes trasnacionales televisivas, o de que como texto audiovisual alcanza a transmitir cierta ideología o propuestas de vida. Más allá de esto, se trata de un cambio importante en la actitud de los investigadores, quienes durante años despreciaron los "pequeños" objetos de análisis y ahora buscan entender la dinámica cultural que tiene lugar en el interior de los equipos que producen las telenovelas y la del público que las disfruta y las convierte en parte de los bienes que consume en el mercado simbólico. Pero, ¿por qué la telenovela y no otro programa de la televisión? Porque la telenovela remite a otros antecedentes, a otras historias y narraciones, al melodrama que ya desde épocas precedentes constituyó un fenómeno de comunicación que movilizó el sentir de las personas y que hoy en su forma moderna se presenta a través de la telenovela. Actualiza, por lo tanto, procesos de intercambio simbólico a partir del medio televisivo frente a los medios impreso y radial a través de los cuales se difundía anteriormente el melodrama.

En este marco habría que definir a la telenovela como un producto de consumo esencial, dentro de lo que se denomina el mercado simbólico. La telenovela latinoamericana es una narración melodramática de exacerbados conflictos sentimentales, con fuertes y definidos caracteres -carentes de matices y asociados generalmente a una trama de ascenso social que pone en juego a uno o más personajes, lo que permite obtener un reflejo especulario de los conflictos que en la intersubjetividad vive hoy el hombre de este continente.

Para estudiar la historia de la telenovela ha sido preciso remitirse a la radio y a los géneros que fueron creando hábitos y constancia del público consumidor, además del sustento económico inicial de la televisión. El estudio sobre la aparición y evolución de la telenovela en Perú requiere de un minucioso seguimiento de sus orígenes, estrechamente vinculados a la radio.

Existen razones técnicas y económicas para afirmar que el radioteatro o radionovela origina el desarrollo de la telenovela. La evolución de la empresa radial y su necesidad de consolidarse económicamente conquistando la constancia del público hace posible el desarrollo de un particular lenguaje que explota la dramatización de las voces y que va formando hábitos culturales y usos sociales en una ciudad como la limeña, que empezaba a crecer desde los años veinte.

Hay sin duda una vinculación entre las telenovelas y las radionovelas, relación que se hace clara tanto en las estructuras narrativas y la utilización del tiempo del discurso, así como también el nexo diacrónico que hace que las historias radioteatrales sean retomadas y contadas en un nuevo medio en el que era preciso ponerle cara a las heroínas de ficción y en el que el uso de la imagen suponía un reto creativo y económico.

* Este artículo retoma temas e ideas de una próxima publicación titulada *Sobre la telenovela*, de Rosario Arias, Ana María Cano, Lyly Cuadros y María Teresa Quiroz.

** Investigadora de la Universidad de Lima.

Desde fines de los años treinta las empresas radiales intentan conquistar la constancia del público a medida que la ciudad de Lima se masifica constituyendo un mercado. A partir de la década de los cuarenta el proceso de urbanización se acelera y el trabajo en la pequeña empresa, el crecimiento de la burocracia estatal, y en general el desarrollo de nuevas ocupaciones, son el caldo de cultivo para la formación del mundillo imaginario que será vertido en las radionovelas.

La radio, en sus orígenes, se introduce como actividad nocturna a ser disfrutada en familia, compitiendo con los entretenimientos de aquellos tiempos. El espectáculo teatral constituía la actividad más importante, mientras el cine aún no adquiría tanto interés. Los hábitos de la población se caracterizaban por la asistencia a espectáculos públicos, salir de casa, realizar visitas familiares o sociales, asistir a las fiestas patrias o a los carnavales. Los primeros programas que realiza la radio son sólo teatros radiales, simples radiodifusiones de obras. Esto en sus inicios no constituye un gran atractivo para el público, quien tendrá que dejar pasar algunos años antes que las formas de hacer radio lo entusiasmen masivamente.

El estilo de hacer radio era, además, totalmente distinto de las programaciones globales actuales. Durante sus primeros años, una pieza musical era anunciada con la importancia que ahora se promociona un programa de televisión. Por los años treinta la radio empieza a buscar su propia identidad. Así, los noticieros, que inicialmente son solamente versiones oficiales del gobierno, comienzan a hablar con voz propia y a mantener independencia, se incorporan en la programación notas sociales, comentarios de cine, música y, sobre todo, deporte. La introducción de la publicidad abre la posibilidad de que la radio sea un medio de información tan poderoso como los diarios.

Mario Vargas Llosa cuenta en su novela *La Tía Julia y el Escribidor* que las radios transmitían pedidos telefónicos, serenatas de cumpleaños, chismografía del mundo de la farándula, el acetato y el cine; pero que su plato fuerte, repetido y caudaloso, lo que aseguraba su sintonía, eran los radioteatros.¹

La radionovela, o propiamente el radioteatro, desarrolla una temática sentimental y melodramática, tal como afirma Carlos Monsiváis:

[...] para 1935 a 1940 estaba muy claro que la radionovela que funcionaba era la sentimental y eso creó de inmediato una industria cuya eficacia estaba en la producción de voces de éxito radiofónico [...] El locutor engolado que pronunciaba con claridad cada una de las palabras, que le daba una especie de

cuidado personal, la actriz desgarradora, que estaba siempre con la voz nublada por las lágrimas.²

La presencia del narrador -que además de contar los sucesos sabe también lo que ocurre en la mente de cada uno de los personajes y los juzga- se convierte en la conciencia moral incuestionable y reclamada por el público receptor.

La radionovela ensaya exitosos mecanismos de apelación al público. Este público, básicamente capitalino, comenzaba a ser parte de una ciudad que se abría a cierta modernidad. Los sectores medios y asalariados se van haciendo visibles en el panorama urbano e inician su participación cívica y política. Estos sectores provenían de la intensa migración provinciana que durante la década de los veinte se iniciara en el país. La aparición de pequeñas industrias y el crecimiento institucional, además de los elementos ya mencionados, permiten entender que el público que accede al consumo de la radio se encuentra ávido por canalizar sus necesidades de cultura y vida social.

Las primeras experiencias en la transmisión de radionovelas no constituyen aportes a la producción nacional y tienen un carácter dependiente respecto a otros países latinoamericanos ya que las radioemisoras peruanas no elaboraban los libretos localmente sino que los compraban por kilos en Argentina, México y Cuba, y los elegían con base en el éxito obtenido en esos países.

En Hispanoamérica, la producción radionovelesca ha tenido sus principales centros de difusión en las capitales de Cuba, México y Argentina. La producción de radionovelas de Ciudad de México y de Buenos Aires no rebasa las fronteras de sus propios países. En cambio la producción cinematográfica sí. [...] La Habana, por el contrario, que no poseía una producción cinematográfica ni para consumo de la isla, inundó de radionovelas a la mayor parte de países de América hispana [...]³

Cuenta Vargas Llosa que los radioteatros se compraban al peso y por telegrama, pero que este sistema creaba problemas porque los textos venían plagados de cubanismos. De otro lado podía ocurrir que en el trayecto de La Habana a Lima las resmas mecanografiadas sufrieran deterioros en las panzas de los barcos o de los aviones, o en las aduanas, perdiéndose capítulos enteros, de modo que el problema debía resolverse con un poco de imaginación, en el momento y frente al micrófono.⁴

Tal como Alonso Alegría lo narra:

El radioteatro comienza, como vimos, como una versión sonora del teatro, que se pasa por la radio [...] Ya no sólo se adaptan obras de teatro también se

escriben libretos originales [...] El radioteatro deja de ser unitario para convertirse en seriado. Las series de capítulos de una misma historia duran, en un principio, más o menos un mes y van de lunes a viernes.⁵

Hacia los años cuarenta algunas radioemisoras peruanas empiezan a reordenar su programación y a establecer bloques horarios.

Al principio, las emisoras programan una o dos radionovelas por día. Generalmente una en la tarde y otra en el horario estelar de la noche. Radio Mundial se atreve a poner radionovelas después del último informativo oficial de las diez de la noche y le va muy bien. Pero es Radio Central la que establece con éxito la clásica tanda de radionovelas por la tarde.⁶

Las telenovelas se transmitían una tras otra y eran auspiciadas por una importante firma comercial en Lima, la Sydney Ross, que se mostraba muy interesada y aprovechaba la alta sintonía de éstas para elevar sus ventas.

Si bien algunas radionovelas vinieron grabadas, las primeras eran sólo libretos que los artistas interpretaban parados frente al micrófono: "Se hacían sonidos con discos, puertas que se abrían y cerraban en el estudio. Había un cajón de piedras por donde se caminaba. Se preparaba todos los útiles para dar una sensación de realidad".⁷ Eran utilizados medios que le sugerían al público emociones y sensaciones, "y con los efectos musicales y sonoros se logra sugerir en la conciencia del receptor toda una constelación de significantes y significados que aprisionan la credibilidad del oyente [...]"⁸ Tal como afirma Delgado Brandt, "no se necesitaba tener una figura. Una cojita podía estar allí y podía ser la estrella porque tenía muy bonita voz [...]"⁹

Escribir radionovelas requiere de una técnica especial: no solamente hay que mezclar el diálogo con la narrativa, de forma tal que haga "ver" al oyente todo, usando sólo sonido, sino que también hay que mantener el suspenso entre los cortes comerciales y de un capítulo a otro; hay que crear personajes con los que el público se identifique, ya sea para amarlos u odiarlos; hay que ponerlos en situaciones conmovedoras; hay que crear espectacularidad para los efectos (disparos, cachetadas, incendios, tormentas y todo lo demás). En fin hay que inventar un libreto de tal interés que el público oyente quiera volver a sintonizar la novela.¹⁰

Mario Vargas Llosa abunda sobre este punto:

[...] actrices y actores declinantes, hambrientos, desastrosos, cuyas voces juveniles, acariciadoras, cristalinas diferían terriblemente de sus caras viejas, sus bocas amargas y sus ojos cansados. "El día que se

instale la televisión en el Perú no les quedará otro camino que el suicidio", pronosticaba Genaro.¹¹

Las radioemisoras peruanas se consolidaron económicamente debido a la capitalización con base en las ganancias obtenidas, en buena parte, gracias a la difusión de este melodrama sonoro. Dicha acumulación permitió, durante la segunda mitad de los años cincuenta, la inversión en infraestructura televisiva.¹² La radionovela, que había significado una de las claves de la consolidación de algunas emisoras radiales durante los años cuarenta y cincuenta y de su posterior éxito económico -como en el caso de Radio Central-, redundará directamente en las posibilidades de desarrollar uno de los más poderosos canales de televisión en Perú.

Cabe añadir que el crecimiento empresarial y el apego del público a la radio no se debió tan sólo a las radionovelas. Hay figuras muy importantes como Rosita Ascoy, "la limeñita", en Radio América. La música criolla que había sido propia del barrio, la peña y la fiesta se incorpora a la radio. Los locutores se convierten en animadores de veladas en auditorios. Las empresas radiales con mayor visión propiciaron programas de concurso en auditorios públicos que fueron el antecedente a su vez de programas similares en la televisión naciente. También se presentaban programas cómicos y deportivos. Y, por ejemplo, en 1943 estuvo Cantinflas en Perú. Augusto Ferrando, hoy importante personaje de la televisión peruana que dirige un programa de gran sintonía ("Trampolín a la Fama"), hacía programas cómicos y transmitía las carreras de caballos. Ferrando dirigía el programa "La pensión de Doña Fortaleza", escrito y producido por él, los domingos a las diez y treinta de la mañana. Este programa alcanza una gran sintonía y será el precursor de la "Peña Ferrando", que nace muchos años después. Programas como "El chanchito de la inteligencia", "Contrapunto radial", "La carta extrañada" y "Soles por palabras" pretendían comprometer al público, buscar su participación, gratificarlo a través de ciertos premios y, sobre todo, creaban hábitos de acceso y uso de la radio, además de formatos que luego servirían en programas de la televisión.

No todo el radioteatro es radionovela. Los programas cómicos y humorísticos son casi tan viejos como la radio [...] Igual éxito tiene "Las aventuras de Pachequito" [...] programa muy popular que si uno camina a esa hora por el Jirón de la Unión, no habrá casa comercial que no esté sintonizando a "Pachequito" [...] Y crece también la radio como espectáculo. Ya no basta suponer que hay muchos radioyentes interesados, escuchando desde lejos: es necesario

verlos. Y, quizás, porque todavía uno no se cree del todo la magia de la radio, provoca ir a mirar cómo es la cara de la voz que uno conoce y a participar en programas de concurso. En fin, el público quiere ser parte de eso que comienza a llamarse "el mundo de la radio."¹³

Se advierte, por lo tanto, que la radionovela es antecedente de la telenovela por varias razones. De un lado, confiere preponderancia al vínculo del medio con el público en la medida en que recurre a ciertos temas que tocan directamente los intereses y sentimientos de los espectadores. Se recogen elementos de la tradición oral narrativa con la eficacia suficiente como para conquistar a esa gran masa de población congregada en la ciudad, cuyo tiempo libre es cubierto por un medio tecnológico, con los consecuentes beneficios comerciales para los anunciadores. Se estandarizan códigos lingüísticos y principalmente se establecen bases para el desarrollo de una futura industria cultural televisiva cuya fuente de acumulación original se encuentra en las ganancias generadas en la radio.

Se ha establecido un estilo de hacer radio que parece insuperable. Es una radio viva, y por eso se nos ha metido en la vida diaria. Las horas ya no son marcadas por las viejas costumbres de cocinar, almorzar, sentarse a zurcir calcetines, tomar el té y recibir o ir de visita. Ahora las horas se miden por los informativos de la mañana, los programas musicales, las radionovelas o programas infantiles de la tarde, los cómicos de la noche y a las diez en punto el infaltable y aburrido informativo oficial [...]¹⁴

En 1948, el Sr. Caignet presenta una novela de 60 capítulos, "El derecho de nacer", que se convierte en un suceso en toda Cuba. Su audiencia no es sólo femenina. Se cuenta que cuando un actor se niega a seguir trabajando a condición de que se le aumente el sueldo, el Sr. Caignet lo enmudece por un ataque de apoplejía, mientras se soluciona el problema. Los directivos de Radio El Sol compran toda la historia, que llega a 314 capítulos. Esta se transmitía a las 9.30 de la noche y paralizaba Lima. El éxito fue tan grande que los cines se quejaron por la reducción del público, por lo que tuvieron que llegar a un acuerdo e instalar radiorreceptores en los cines: se detenía la proyección, y el público en sus butacas escuchaba por los parlantes el capítulo del día, para luego continuar viendo la película.

La telenovela peruana, como al parecer ha ocurrido en otros países, empieza como una derivación de la radionovela:

Toda la expectación que causan las radionovelas se reproduce en las telenovelas, donde el problema de la bastardía es el central. Se nota mucho la influencia



de la radionovela técnicamente en el ejercicio del suspenso, en el uso de la música, en el tono histriónico [...] Lo que hace la telenovela es comerciar con la visión que tienen las clases populares de la vida burguesa [...] El modelo original de la telenovela es la radionovela con el esquema melodramático, donde el sentido de cada episodio está en un nuevo ajuste de cuentas con la infinita posibilidad del drama y el retorcimiento de las tramas que va a ir exacerbando, produciendo en el espectador la complacencia que estaba antes en la "novela del folletín". Mientras más inverosímil, más enredado, más caudaloso el repertorio de personajes, más éxito, porque los espectadores se sienten no frente a la realidad, sino ante la develación de esa última realidad, que es el chisme transformado en tragedia.¹⁵

Desde sus inicios, la televisión peruana retomará esos esquemas narrativos donde estará presente lo melodramático. Debido a su carácter comercial la programación se ve sometida al juicio de los auspiciadores, quienes consideraban rentable su inversión publicitaria en horarios de telenovelas. Esto estaba justificado por su deseo de apelar a las amas de casa en la programación diurna, como se hiciera

en Estados Unidos. La gran aceptación de las "soap operas" indicaba la probabilidad de que en Perú también tuviera éxito este tipo de programas. A pesar de que gran parte de la programación televisiva de los primeros años era importada, no fue posible importar "soap operas" por los costos adicionales al adquirirlos, como el doblaje y el pago a los sindicatos de artistas y técnicos por derecho de exportación.

Factores de este tipo determinaron la necesidad de hacer producción nacional en una época en que no había una industria televisiva consolidada en algún otro país de América Latina (años sesenta) capaz de cubrir los espacios o bloques dedicados a las telenovelas. Habría que señalar además que durante esos años la sociedad peruana experimentaba una serie de cambios marcados por el crecimiento acelerado de la población y el proceso de urbanización, que se expresaban claramente en el rápido crecimiento de la población urbana en comparación con el de la rural, en el marco del desarrollo de la industria.¹⁶

Los primeros teleteatros se hacían en vivo y salían al aire directamente, con errores e improvisaciones del momento. El primero se transmitió en 1959, y se basaba en una noticia periodística que conmovió al mundo: el caso de Chessman, un condenado a muerte en Estados Unidos que apela con todos los recursos a su alcance para evitar la pena. Posteriormente se hicieron adaptaciones de obras de la literatura universal, como *El abogado del diablo*; algunas de autores peruanos, como *Tierra embrujada*, y pocas que como *Caras sucias* abordaban el tema de la marginalidad. Pronto se abandonó la literatura como fuente y comenzaron a hacerse adaptaciones de radionovelas, tomando en cuenta el éxito que en ese medio habían obtenido. Más tarde se compraron novelas de Corín Tellado, que serían adaptadas a las necesidades del medio televisivo. Estas primeras telenovelas, al igual que las radionovelas, constituían un relato ahistórico, situado en la nebulosa en el tiempo y en el espacio, en un mundo aristocrático no definido, con enormes limitaciones de anclaje en la realidad. Se describe una sociedad estratificada en la que el poder se sustenta en la herencia. Todo esto aparece como el reflejo de una sociedad preindustrial y precapitalista donde el ser humano no puede alterar con su trabajo y esfuerzo las reglas que le serían impuestas por una fuerza superior incuestionable. Es dentro de estos patrones que la problemática del reconocimiento de la identidad se convierte en uno de los principales motores de las acciones, ya que supone no sólo la búsqueda de aceptación de un lazo de parentesco

sino que ese es el único medio para poder ocupar la posición anhelada.

Sin embargo el uso de la imagen supone una exigencia que obliga a anclar las acciones en un ambiente más cotidiano y actual, aunque restringido a los recursos de la producción. La radionovela podía darse el lujo de ser grandiosa en la medida en que se expresaba sólo a través de parlamentos y sonidos. A pesar de esta aparente modernización los conflictos seguían siendo los mismos.

La implantación de la televisión en Perú estuvo muy lejos de ser un fenómeno abrupto. Los primeros años de trasmisión -cuando el elemento radionovelsco y teatral es predominante- son para un público diminuto y elitista. En 1959 apenas existen 40 mil hogares equipados con receptores, cantidad que en 1963 habrá aumentado a 155 mil, lo que de todas maneras alcanza entonces sólo a los más privilegiados, un máximo de 30 a 35% de la población de Lima.

La historia de la telenovela no se remite exclusivamente a comprender su proceso en el plano de la industria cultural. Está, como ha tratado de mostrar, estrechamente vinculada a la formación de ciertos hábitos sociales que la radio introduce y sobre los cuales más adelante la televisión y la telenovela se van a desenvolver. ▲

Notas

1. Vargas Llosa, Mario. *La Tía Julia y el Escribidor*, Seix Barral, España, 1981.
2. Monsiváis, Carlos. Entrevista para la *Revista Contratexto*, Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad de Lima, 22 de abril de 1987.
3. Vargas Llosa. *Op. cit.*
4. Bermúdez, Manuel. *La ficción narrativa en radio y televisión*, Monte Avila, Venezuela, 1980.
5. Alegría, Alfonso. *O.A.X. Crónica de la radio en el Perú (1925-1980)*, Radioprogramas, Lima, 1988.
6. *Ibidem.*
7. Entrevista a Genaro Delgado Brandt, propietario de Radio Central y padre de los actuales dueños del Canal 5, realizada por Rosario Arias, María Elena True y Teresa Quiroz, Lima, 9 de enero de 1987.
8. Bermúdez, Manuel. *Op. cit.*, p.13.
9. Entrevista a Genaro Delgado Brandt.
10. Alegría, Alfonso. *Op. cit.*
11. Vargas Llosa. *Op. cit.*
12. Es el caso específico de Radio Central, propiedad de la familia Delgado Parker, que en 1960 invertirá en la constitución del entonces Canal 13, hoy Canal 5.
13. Alegría, Alfonso. *Op. cit.* pp.86-87.
14. *Ibidem* p. 11.
15. Entrevista a Carlos Monsiváis. *Op. cit.*
16. Aramburú, Carlos Eduardo. *Tendencias demográficas recientes en el Perú: consecuencias económicas y sociales*. En *Población y políticas de desarrollo en el Perú*, INANDEP, Lima, 1983.