

**Estrategias narratológicas para la producción de guion radionovela para las comunidades
de los municipios de la zona de influencia del Páramo de Santurbán.**

Federico Álvarez-Rivera

Trabajo de grado para optar por el título de Profesional en Comunicación y Lenguajes
Audiovisuales.

Asesoras:

Alejandra María Laverde Román

María Cristina Pinto Arboleda

Universidad de Medellín

Facultad de Comunicación

Programa de Comunicación y lenguajes audiovisuales

Medellín

2022

Resumen

Esta investigación sobre las estrategias narratológicas y las teorías de la comunicación para el desarrollo de sociedades permitió demostrar el proceso de producción de un guion radionovela como producto creativo que busca socializar las propuestas de la organización Alianza BioCuenca y el proyecto miPáramo en las técnicas específicas de: Acuerdos Voluntarios para la Conservación de Ecosistemas y las técnicas del compostaje, a los habitantes de la zona aledaña al Páramo de Santurbán.

Tabla de contenido

Estrategias narratológicas para la producción de guion radionovela para las comunidades de los municipios de la zona de influencia del Páramo de Santurbán.1

Resumen	2
Tabla de contenido	3
1. Título	6
2. Tema de investigación	6
3. Resumen/Abstract	6
4. Palabras clave	7
5. Key words	7
6. Problema de investigación	7
7. Pregunta problematizadora	9
8. Objetivos	10
8.1. Objetivo general.....	10
8.2. Objetivos específicos	10
9. Contexto	11
9.1. Proyecto TIC con el Páramo de Santurbán, Universidad de Medellín	11
10. Justificación	15
11. Diseño de investigación	20
12. Metodología	21
12.1. Fichas de investigación.....	22
12.2. Cronograma	24
13. Viabilidad	31
14. Pertinencia	33
15. Marco teórico	35
15.1. Narratología.....	35
15.1.1. Mijaíl Bajtín	35
15.1.1.1. Polifonía	36
15.1.1.2. Dialogismo/ambivalencia	39
15.1.1.3. Heteroglosia	45
15.1.1.4. Cronotopo	46
15.1.1.5. Carnavalización	46
15.1.2. Genette/Gaudreault y Jost	49
15.1.2.1. Narrador	49
15.1.2.1.1. Metadiégesis.....	50
15.1.2.2. Tiempo.....	51

	4
15.1.2.2.1. Elipsis	52
15.1.2.3. Focalización.....	52
15.2. Teorías de la comunicación para el desarrollo / para el cambio	54
15.2.1. Radionovela (radio para el desarrollo)	57
15.3. Estética de lo cotidiano	59
16. Estado del arte	61
16.1. “Traducción al formato sonoro de la novela "Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón" de Albalucía Ángel.” de Hoyos Vélez (2019).....	62
16.2. “Soledad de José Peralta y la radionovela El sacristán: influencia de las estrategias narrativas melodramáticas en la novela de folletín y en la radionovela para la construcción del discurso político” de Proaño Benítez (2019).....	64
17. Análisis.....	66
17.1. Metadiégesis, narradores y focalizaciones	69
17.2 Dialogismo, heteroglosia, diálogos	80
17.3 Espacio/tiempo = cronotopo	96
17.4. Especificidades acerca de la cuestión cultural para la construcción de polifonía y el producto de base puramente comunicativa.....	104
17.5. Referentes.....	120
17.6. Otros referentes estéticos que requiere el guion	122
17.6.1. Referentes literarios.....	123
17.6.2. Referentes pictóricos	124
17.6.3 Referentes cinematográficos.....	124
17.6.4. Referentes musicales	125
17.6.5. Referentes de la radionovela.....	126
18. Preproducción del guion de la radionovela	127
18.1. Estructuras posibles para la narrativa.....	127
18.1.2. Decisión del tipo de narrativa	128
18.2. Título del guion	129
18.3. Formato	129
18.4. Temas principales de la narrativa	129
18.5. Premisa	129
18.6. Intencionalidad	130
18.7. Universo ficcional.....	131
18.8. Argumento.....	132
18.9. Tagline.....	134
18.10. Logline	134
18.11. Esbozo de Capítulos de la radionovela. (Estructura gráfica de la narrativa).....	134
18.12. Personajes para la narrativa.....	137
18.12.1. Protagonista	138
18.12.2. Padre campesino	139
18.12.3. Madre campesina	140
18.12.4. Guía de miPáramo	141
19. Conclusiones.....	143
20. Referencias.....	148

21. Anexos.....	154
21.1. Secuencia 1. Guion, cuatro capítulos. (Producto creativo #1 de la presente investigación)	154
21.2. Secuencia 2. Radionovela grabada (Producto creativo #2 de la presente investigación)	176
21.2.1. Capítulo 1	176
21.2.2. Capítulo 2	176
21.2.3. Capítulo 3	176
21.2.4. Capítulo 4	177
21.3. Secuencia 3. Producto derivado de la radionovela, en versión gráfica (Producto creativo #3 de la presente investigación)	177
21.4. Secuencia 4. Vídeos referentes de conversación entre miPáramo y los campesinos de la zona de Santurbán (contextualización cultural).....	177
21.5. Secuencia 5. Fichas de investigación	177

1. Título

Estrategias narratológicas para la producción de guion radionovela para las comunidades de los municipios de la zona de influencia del Páramo de Santurbán.

2. Tema de investigación

Construcción de narración a partir de referentes culturales y su inclusión en la elaboración de un mensaje comunicativo dentro de un proyecto medioambiental para las comunidades de la región de Santurbán.

3. Resumen/Abstract

Esta investigación sobre las estrategias narratológicas y las teorías de la comunicación para el desarrollo de sociedades, permitió demostrar el proceso de producción de un guion radionovela como producto creativo que buscó socializar las propuestas de la organización Alianza BioCuenca y el proyecto miPáramo en las técnicas específicas de: Acuerdos Voluntarios para la Conservación de Ecosistemas y las técnicas del compostaje, a los habitantes de la zona aledaña al Páramo de Santurbán.

This research about narratological strategies and communication theories for development of societies, allowed to demonstrate the process of production of a soap opera radio script as a creative product which had sought to make understand the proposals of the Alianza BioCuenca organization and miPáramo project: the Volunteer Agreements For the Conservation Of The

Ecosystems and the compost techniques, in the population around the zone of the Paramo of Santurbán.

4. Palabras clave

Palabras clave: Narratología, Comunicación para el desarrollo, Literatura, radionovela, Páramo de Santurbán.

5. Key words

Keywords: Narratology, communication for development, Literature, soap opera (on radio), Paramo of Santurbán.

6. Problema de investigación

En la región de Norte de Santander y Santander, más preciso en Santurbán, se encuentra uno de los páramos más importantes para Colombia. Allí, la cercanía de los habitantes con el páramo sitúa una relación evidente de sus dinámicas sociales. El proyecto miPáramo, gestionado por la Alianza BioCuenca, es una iniciativa que propone conservar el páramo y el ambiente a su alrededor, para que pueda seguir funcionando en su naturalidad de causas hídricas y de producción y limpieza de agua (procesos que el páramo hace por naturaleza). Entre sus proyectos y políticas, miPáramo promueve la utilización del método de compostaje como un proceso deseable para la conservación del ambiente, así como establecer unos acuerdos con los habitantes de la zona rural, denominados Acuerdos Voluntarios para la Conservación de Ecosistemas (AVC). Estas dos iniciativas se realizan con el fin de conservar el ecosistema.

Los Acuerdos Voluntarios constituyen unos compromisos —que como habitantes de la región rural— les traería no solo deberes, sino también beneficios en su labor de agricultura. El problema, según manifestó el proyecto miPáramo, se debía a que la organización necesitaba generar recursos didácticos que permitieran que los habitantes de la zona comprendieran mejor los objetivos y propósitos de los acuerdos. Frente a esta necesidad, el proyecto miPáramo consideró que había un problema comunicativo, unos posibles ruidos o desencuentros lingüísticos o culturales que no permitían que los acuerdos fueran claros, coherentes y usados de la forma en que se deberían usar al público que estaban dirigidos. Así pues, el proyecto miPáramo buscó formas estratégicas para poder abordar a los habitantes de la zona del páramo, para que tuvieran una comprensión adecuada desde su propio lenguaje cotidiano. Lo que implicó, de igual modo, que los documentos técnicos que trataban temas como el del compostaje, o buenas técnicas agrarias, y los documentos de contratos voluntarios de conservación de hábitat, fueran entendidos desde su propio lenguaje.

Para esto, entonces, se planteó como supuesto, que sería necesario hacer una traducción del lenguaje científico que maneja el proyecto en sus documentos institucionales, al lenguaje común de los habitantes, en términos de generar una narración que facilitara una conexión con los beneficiarios a partir de referentes propios de su identidad, teniendo en cuenta que desde la narración se posibilita una mayor recordación de las cosas. La narrativa puede ir más allá, hay una forma moralizante de dar lecciones y recordarlas desde lo narrativo. A partir de aquí se deberían encontrar los recursos narratológicos más útiles y estratégicos para el proceso comunicativo, y así conseguir que las personas de la región comprendieran el mensaje que se les quería expresar desde la creación narrativa de sus propias voces (dialecto y cultura), para que el público objetivo pudiera comprender y aprehender, interiorizar, las propuestas de miPáramo. En este sentido, se determinó

la necesidad de realizar un trabajo de contextualización cultural, generar identificación del público objetivo con los hechos narrativos del producto investigativo y encontrar la polifonía de voces necesarias, por fuera del autor, para cumplir con los objetivos que tiene el proyecto.

El presente documento presenta el desarrollo de un trabajo de investigación/creación como parte de un proceso comunicativo, que permitiera, en relación a los recursos y la teoría narratológica, un producto adecuado para que las comunidades de la zona de influencia del Páramo de Santurbán recibieran e interiorizaran el mensaje de la forma que buscaba el proyecto; el mensaje que el proyecto miPáramo venía trabajando con aquellos habitantes, y en los que había tenido problemas comunicativos en su propósito.

7. Pregunta problematizadora

¿Cuáles son los recursos narratológicos más adecuados para la creación de un guion de radionovela que cumpla con el objetivo de comunicar con claridad al público objetivo lo relacionado a las temáticas propuestas por el proyecto miPáramo?

8. Objetivos

8.1. Objetivo general

Encontrar las estrategias narratológicas adecuadas para la construcción de un relato que logre cumplir las necesidades comunicativas con las comunidades de los municipios de la zona de influencia del páramo de Santurbán.

8.2. Objetivos específicos

- Recoger bases teóricas de la narratología que puedan ser útiles como recursos estratégicos y funcionales en esta creación.
- Relacionar el uso del enfoque de la comunicación para el desarrollo en las intenciones del producto creativo.
- Indagar los aspectos culturales y dialectales de la zona con el que pueda darse un proceso de identificación con el público objetivo.
- Escribir un guion de radionovela, de cuatro capítulos, que exprese narrativamente los acuerdos de miPáramo.

9. Contexto

De esta investigación, un rastreo previo vino haciéndose desde otros procesos investigativos con el proyecto miPáramo, desde la Universidad de Medellín. El presente proyecto de investigación/creación fue un producto asociado a la investigación: “Procesos de apropiación TIC dentro de una estrategia de comunicación en las comunidades de los municipios de la zona de influencia del Páramo de Santurbán” realizado por las investigadoras María Cristina Pinto Arboleda y María Isabel Zapata Cárdenas de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Medellín. El trabajo acá desarrollado solo se enfocó en el proceso de creación del guion de radionovela.

9.1. Proyecto TIC con el Páramo de Santurbán, Universidad de Medellín

La organización Alianza BioCuenca, que desarrolló la iniciativa de miPáramo, acudió a la Universidad de Medellín con el interés de ampliar sus líneas de acción desde una perspectiva de un apoyo científico e investigativo. Esta necesidad surgió ya que su proyecto no era meramente de Ciencias Naturales, sino que se dieron cuenta de que también era fundamental tener encuentros con las comunidades de la región, relacionarse y hacer acuerdos con ellos, al concienciarlos frente al medio ambiente. En ese encuentro se produjo una necesidad en las materias que ellos no estaban muy especializados o enfocados: las Ciencias Sociales o Humanas. Esto se visualizó en la necesidad de comunicarse con esas comunidades. Y de ahí, que surgieran los proyectos como este trabajo de grado y otros. En torno a una necesidad, como organización, de alcanzar adecuadamente las comunidades, de un diálogo retribuyente entre estos habitantes.

Este proceso de investigación tiene relación con la Facultad de Comunicación desde el 2017. Contuvo varios productos creativos con intenciones comunicativas, de apoyar las

intenciones de la organización, pero también de incidir en las comunidades de la región y en su cultura. Históricamente:

Entre 2017 y 2019 iniciamos un trabajo de investigación interinstitucional entre la Universidad de Medellín y la Fundación Alianza BioCuenca. Este relacionamiento se desarrolló en dos etapas: la primera titulada “La narrativa transmedia como herramienta de empoderamiento, cambio social y apoyo a la comunicación organizacional: Caso Alianza BioCuenca”, donde se implementaron técnicas principalmente de tipo cuantitativo, que permitieron a partir de unas hipótesis, analizar las variables que pueden incidir en una campaña de comunicación a través del uso de narrativas transmedia; y la segunda, “La participación de los ciudadanos en temas de protección al medio ambiente a través del análisis y producción de contenidos transmediales. Caso conservación del páramo de Santurbán”, que se centró en utilizar técnicas de análisis y producción de mensajes transmediales, para ser implementadas en una campaña de comunicación que pretendía involucrar a la ciudadanía en la conservación de este ecosistema, tomando como antecedentes los resultados obtenidos en la primera fase de trabajo. (Pinto Arboleda y Zapata Cárdenas, 2020)

En este sentido se debían aplicar las Ciencias Humanas, en especial la Comunicación, a las intenciones ecológicas que tiene Alianza BioCuenca. Dichos procesos debían iniciarse con las personas habitantes de la zona y apoyar las necesidades que propone la última Revolución Industrial, para que las TIC fueran una herramienta que sirviera para alcanzar metas de desarrollo social de las comunidades. Los proyectos comunicativos, que se han hecho en esta alianza, han sido con la intención de buscar estrategias en que pudieran incidir a que este público objetivo se sintiera parte, no solo de su ambiente, sino también de los proyectos ambientales que ha tenido BioCuenca.

El interés ahora para la Alianza BioCuenca en términos de comunicación, se centra en dinamizar el relacionamiento con las comunidades de su zona de impacto a través de una estrategia de apropiación de las TIC que potencie las formas de participación de los

pobladores, a través de una red comunitaria en las actividades de bienestar social promovidas por esta organización a través del proyecto miPáramo. (Pinto Arboleda y Zapata Cárdenas, 2020, p. 2)

El actual proyecto, parecido a los anteriores, llamado “Procesos de apropiación TIC dentro de una estrategia de comunicación en las comunidades de los municipios de la zona de influencia del Páramo de Santurbán.” (Pinto Arboleda y Zapata Cárdenas, 2020, p. 1) fue en el que se incluyó la presente investigación, pues dentro de esta, y entre otros productos, tuvo como fin crear un guion radionovela, como estrategia para que el público objetivo participara de los Acuerdos Voluntarios de Conservación del ecosistema y que aprendiera las técnicas del compostaje. Lo anterior, para que el habitante de la zona sintiera también que puede hacer parte de los proyectos de miPáramo.

Estas investigaciones se abordaron desde un enfoque de la Comunicación para el Desarrollo/ Comunicación para el Cambio, que propuso un proceso comunicativo que permitiera el mejoramiento de las sociedades hacia las cuales estaba dirigido.

De acuerdo con Communication for Social Change Consortium (2003), comunicación para el cambio social se entiende como un proceso de diálogo y debate, basado en la tolerancia, el respeto, la equidad, la justicia social y la participación activa de todos. [...] Las demandas de la sociedad actual requieren ser atendidas por una intervención que, a partir de los aportes del campo de la comunicación, posibilite formas de interacción basadas en el diálogo y la construcción de sentidos sociales, reconociendo que la clave está en el entendimiento y puesta en común de saberes y representaciones que parten de la experiencia personal de los sujetos. En este sentido la educación ambiental posibilitada a través de la comunicación, requiere superar la visión instrumentalista y de transmisión de prácticas y conocimientos de los grupos legitimados, para dar cabida a posibilitar formas de encuentro a través de procesos de construcción colectiva que permitan a los individuos sentirse parte del cambio desde sus propios saberes, en un proceso de reflexión social, empoderamiento y cambio de actitudes sobre la forma como se relaciona con el medio ambiente en sus prácticas cotidianas. (Pinto Arboleda y Zapata Cárdenas, 2020, p. 18)

Por eso se continuó en el proceso de estos proyectos, debido a que toma su tiempo y constancia, el poder generar esas transmisiones y diálogos. En el actual proyecto se propuso retornar a un medio tradicional, como lo es la radio. Hacer esto conectaba con las necesidades de la comunidad, de apropiarse de un mensaje; en este caso, el proceso comunicativo se enfocó más en la posibilidad de que ese desarrollo se diera a partir de unas estrategias que tuvieran resultado en la apropiación de lo que se enuncia. Es decir, el desarrollo en el cual esta investigación incidió, fue en un desarrollo de la educación ambiental, donde se entendía que las comunidades a las que el mensaje iba dirigido, se apropiaran de los proyectos de la organización. Lo que implicó que a través de estos proyectos comunicativos entendieran desde su lenguaje y desde su cultura, la importancia de implicarse en la conservación y la restauración del ecosistema.

10. Justificación

El presente proyecto de investigación, que con sus utópicas consideraciones pretende un cambio a las condiciones climáticas del presente tiempo, cree que la comunicación puede incidir, de forma exponencial, en los procesos de mejoramiento y beneficio de una sociedad. En nuestra época, donde la nueva Revolución Industrial pide que todo sea enfocado hacia las nuevas tecnologías TIC, volver a un medio tradicional como la radio y focalizarse en las sociedades rurales (diferente a las apuestas que se les hacen a las sociedades, como proceso exacerbado de urbanización y gentrificación), considerándolas como entes que aportan del desarrollo social, individual, o humano, es un acto de rebeldía positiva.

Las Ciencias Sociales y Humanas —a las cuales, no se debe olvidar, pertenece la Comunicación— han sido un poco abandonadas en los procesos de la nueva Revolución Industrial. Proyectos con fines que contribuyen a la transformación social, como este, afirman y reafirman el poder de la Comunicación y las Ciencias Humanas. Estos, que aportan al desarrollo y al mejoramiento de las sociedades, permiten refutar aquella consideración generalizada en la academia, de que estas áreas deben ser excluidas de dichos procesos industriales.

El individuo no se puede apropiarse de las nuevas tecnologías dejando de lado su condición humana. En nuestro tiempo es común reemplazar rostros por pantallas (preferir, por ejemplo, usar la tecnología en vez de un encuentro en persona): y ahí, cuando se vuelve un problema social contemporáneo y es el momento en que se debe repensar tanto la relación entre humano, tecnología y ciencias; y las Ciencias Naturales y Sociales, para considerarlas unidas, no desligadas. Del mismo modo, en esas reconsideraciones, valorar los formatos tradicionales que logren conectar con determinadas audiencias: recuperar el pasado para renovar el futuro. Saber de dónde viene algo, permite saber hacia dónde puede ir; no todo lo pasado es arcaico o en desuso. Proyectos como

este lo demuestran; que un medio, o un carácter, o una estrategia del pasado puede aplicarse a la actualidad para mejorar el porvenir.

Nuestra generación vive un momento en el que concientizarse sobre las problemáticas del mundo debe ser relevante, pues estamos en un limbo riesgoso que nos afecta a todos. Aún desde los procesos investigativos o científicos podemos hacer algo para que el planeta no decaiga: “Chaque génération, sans doute, se croit vouée à refaire le monde. La mienne sait pourtant qu'elle ne le refera pas. Mais sa tâche est peut-être plus grande. Elle consiste à empêcher que le monde se défasse” (Camus, 1958, p. 12). No se trata de rehacer o de cambiar el mundo; se trata de sostener lo que tenemos. Es necesario apoyarse entre unos y otros para buscar soluciones de las problemáticas de la posmodernidad. Problemas que al día de hoy no son irreversibles: aún el medioambiente, por ejemplo, puede conservarse. Solucionar esto permitiría que el planeta Tierra siga en su funcionalidad ‘normal’ y que el ser humano, por supuesto, pueda seguir habitándolo. De lo contrario, no sería posible.

Del mismo modo, al visualizar las sociedades alejadas de los problemas de la urbe, como las del Páramo de Santurbán, es un hecho que permite seguir apoyando las sociedades rurales. No dejarlas olvidadas. Reflejarlas en un guion y mostrarlas al público en general, permite demostrar su importancia en la actualidad. El cuidado de la naturaleza y la producción de alimentos (acciones que son fundamentales para la vitalidad de la humanidad), ocurren mayormente en las sociedades rurales. Por esto, tenerlas en cuenta es generar relaciones necesarias para que tengan su espacio de importancia en las civilizaciones del futuro, y que no sean excluidas de la misma. Mantenerlas presentes es hacer posible, también, la existencia de las sociedades del futuro. Por eso, este es el momento en que, en términos de sostenibilidad y medio ambiente, aún se pueda, no salvar el mundo, sino como diría Albert Camus, sostenerlo.

Este trabajo de grado pretendió la recuperación y la reconsideración de los procesos comunicativos y cómo estos permiten apoyar la conservación del Páramo de Santurbán para un mundo más sostenible. Un hecho que ayuda a que el mundo no se deshaga, un hecho que propicia mejoramiento de las condiciones medioambientales. Desde este tipo de iniciativas de comunicación se está apoyando a que el medioambiente siga siendo protegido. A partir de allí, este trabajo comunicativo propone desde las necesidades que tiene la organización Alianza BioCuenca con su proyecto miPáramo, esa necesidad de generar narraciones en las que los habitantes de la región del Norte de Santander se puedan sentir identificados, con el fin de que comprendan mejor las acciones que tienen lugar en dicha región y se acoplen a ellas.

Una de las acciones que realiza miPáramo es generar Acuerdos Voluntarios entre el proyecto y los campesinos e ilustrar a los habitantes de la zona para que conserven el páramo; el problema que tenían como organización se debe a que no sabían cómo abordarlos lingüísticamente, ni cómo hacer que ellos comprendieran esos Acuerdos, pues la forma en que lo venían haciendo generaba problemas comunicativos y de interpretación, puesto que la manera en lo que lo hacían era desde un lenguaje científico, muy técnico, y unos acuerdos a firmar, con rigidez explicativa. Es así que en el marco de la investigación “Procesos de apropiación TIC dentro de una estrategia de comunicación en las comunidades de los municipios de la zona de influencia del Páramo de Santurbán” realizada por la Vicerrectoría de Investigaciones de la Universidad de Medellín, se deriva como producto de creación el presente proyecto de investigación/creación, un producto que se propone, no explicar más los acuerdos o profundizar en ellos, sino traducir aquel lenguaje a uno más cotidiano, que responda a las cualidades lingüísticas y culturales del público objetivo (habitantes de la zona) y que para poder ser mayormente comprendido, y con una mayor recordación, se utilice una estrategia adecuada: la narración. La narración y todo aquello que

implica desde un proceso comunicativo/creativo: teoría narratológica, de la cual el autor debe ser consciente al momento de ser escrita; es por esto que también esta monografía puede servir a futuros investigadores como ‘manual’ o referente de creación narrativa en medios comunicativos. También, se tuvo la intención, de que al hacer esto, hubiera una visualización de la unión entre las áreas anteriormente mencionadas, junto a la estética, como un proceso unitario: hacer un guion que no fuera solamente desde lo narrativo o lo comunicativo, sino desde la creación poética.

Estas estrategias, además de usarse para encontrar, semiótica y lingüísticamente, un significante adecuado al significado, son para enviar el mensaje con los fines requeridos, coherentes, necesarios y que impacten como se requiere. Por este motivo se utiliza la radio, que es un medio que se considera muy adecuado para la sociedad a la que se estaba dirigiendo el mensaje. Generar como producto creativo un guion de radionovela es conveniente como mensaje. Esta se escribe basándose en las técnicas narratológicas y las estrategias tradicionales, comunes, de la literatura, en general. Esta creación, desde lo que permite también la comunicación, se construye como un hecho artístico o literario: a partir de la narración ficticia, una narración estética que todo el tiempo está teniendo en cuenta qué es un mensaje comunicativo.

La radio podría considerarse como una tecnología ya humanizada, que por su largo tiempo en las sociedades se ha vuelto costumbre, y su condición de aparato tecnológico ha sido olvidada. La radio es un medio que permite cercanía: al escuchar radio, el oyente se siente acompañado. Y cuando un proyecto como el presente pretende llegar a quien escucha —aún más cercanamente de lo que permite la sintonía radiofónica—, la forma más estratégica es narrar al oyente mismo, o que al menos este se sienta identificado. Y esto se refiere a que oportunamente se debe narrar sobre el Norte de Santander, sobre sus habitantes y sus costumbres, en una historia de viaje hacia el Páramo de Santurbán. Dicha historia es la que contiene el guion, la que finalmente, más allá de cualquier

estructuración técnica, posibilita que las intenciones del proyecto comunicativo incidan en los oyentes. Esto demuestra que la cultura es la base que sostiene procesos cuando se pretende trabajar un proyecto narrativo como este. Los procesos desde la cultura recuerdan el espíritu de las Ciencias Humanas al darle al hecho narrativo o literario la relevancia, que del mismo modo sostiene Irene Vallejo (2021):

Somos los únicos animales que fabulan, que ahuyentan la oscuridad con cuentos, que gracias a los relatos aprenden a convivir con el caos, que avivan los rescoldos de las hogueras con el aire de sus palabras, que recorren largas distancias para llevar sus historias a los extraños. Y cuando compartimos los mismos relatos, dejamos de ser extraños. (p. 401)

Y cuando se deja de ser extraño frente al otro, cuando se permite una unión gracias a las narraciones compartidas, esa unión abrirá puertas a la consciencia y esa consciencia permitirá ayudar al otro, a generar lazos fuertes entre comunidades que permiten conservar esa misma humanidad, y que la condición humana se vuelva cada vez más afable para poder mejorar las sociedades, el medioambiente y el mundo. He ahí el poder de las narrativas.

11. Diseño de investigación

Desde las consideraciones teóricas de la narratología y las teorías de la comunicación se pretendió abordar el proceso de narración. Se utilizó las teorías de procesos de elaboración y difusión del formato radionovela y referentes de creación narrativa que permitieran comprender la unión entre ambas y los términos apropiados en el proceso de generación de este tipo de formatos.

Así pues, la investigación se tomó, como punto de partida, desde las apreciaciones y voces de los participantes de la organización Alianza BioCuenca (comentarios, ideas, opiniones y percepciones acerca de la cultura que ellos habitan), para poder entender el contexto cultural del Norte de Santander, en consecuencia de que se evidenció una distancia cultural (referentes culturales y sociales, especialmente formas de vida y lenguaje) entre el autor y el público objetivo al que iba dirigido el guion.

Seguidamente, para la verificación de la narratología aplicada en el guion, desde un análisis cualitativo se pudo comprender y explicar cómo funciona y se estructura una narración.

12. Metodología

Propuesta de elaboración de producto comunicativo desde la teoría de la comunicación para el desarrollo/cambio, a partir de la propuesta de autores como Jesús Martín Barbero y Michel Serres. El producto fue analizado desde las teorías narratológicas tomadas principalmente de Mijaíl Bajtín, Gérard Genette, André Gaudreault y François Jost. El proceso de “Interiorización del problema y el contexto cultural” se basó en las propuestas y las ideas de Alianza BioCuenca con su proyecto miPáramo, que servirían como ideas semillas para la creatividad de la narración, los personajes, las escenas, el universo, y la construcción del mensaje que la Alianza BioCuenca deseaba enviar inmerso en el guion.

Simultáneamente a la escritura del producto creativo se fue analizando, desde el guion mismo, las estrategias narratológicas usadas y el cómo se demuestran narrativamente. El análisis se hizo por capítulos en orden jerarquizado: el orden va desde la categoría del concepto teórico, siendo primero el más representativo para el guion, hasta el menos distintivo. Estos son: “Metadiégesis, narradores y focalizaciones”; “Dialogismo, heteroglosia, diálogos”; “Espacio/tiempo = cronotopo”; “Especificidades acerca de la cuestión cultural para la construcción de polifonía y el producto de base puramente comunicativa”. Finalmente se agregó unos apartados en los que se habla con justificación, acerca de los referentes estéticos que incidieron en la creación del guion. Todos estos capítulos se van entrelazando. Significa que el orden no está solo por jerarquía de distinción, sino también por cómo un concepto va proporcionando la información necesaria para crear o complementar el siguiente concepto, a medida que avanzaba la creación del guion.

Como producto de creación se desarrolló los guiones de cuatro capítulos, con una duración propuesta para la radio de cinco minutos, el equivalente de unas cinco páginas por capítulo para la radionovela.

El proceso de toda la investigación/creación llevado a cabo fue:

1. Interiorización del problema y el contexto cultural.
2. Análisis (sobre lo narratológico y la cultura del Norte de Santander)
3. Estructuración.
4. Preproducción de guion.
5. Producción de guion.

Lo fundamental aquí, entonces, fue el uso de las teorías para la creación de este producto en específico, por supuesto, teniendo en cuenta al público objetivo.

12.1. Fichas de investigación

Dentro del proceso de investigación se hizo uso de un esquema de fichas con el fin de tomar las citas de las bibliografías, poder ordenarlas y aplicarlas:

	Título:	Codificación:
Autor:		
Edición (año, link):		
Fuente:		
Cita:		

Para qué el uso de la cita:
Recursos a los que aporta:
Otros comentarios, notas:

Tabla 1. Elaboración propia.

Cada casilla se construyó con una intención; esto no significa que todas las casillas fueran llenadas en todos los casos.

La primera casilla, rellena de color, simbolizó a qué parte de la investigación se tenía pensado inicialmente haría parte (no necesariamente en el resultado final): si era amarilla, pertenecería al Marco Teórico; si era roja, pertenecería al análisis general, o al corpus; si era azul, pertenecería a alguna otra sección. Esto sirvió para diferenciar la ubicación de las citas al momento de la escritura de la investigación.

La casilla de “Título” fue para el nombre de la obra que se iba citar.

La casilla de “Codificación” fue para dejar más clara la referencia bibliográfica de la cita. Esta casilla ayudó a que se supiera el número de página, y referenciar el autor y la obra a las que se refirió.

La casilla de “Autor, Edición, Fuente” especificó, en normas APA, apellido del autor y nombre, tipo de bibliografía, edición, año y lugar donde se encontró la bibliografía.

La casilla de “Cita” fue para anexar la cita de forma literal. Esto no quiere decir que toda la cita de la ficha se usara en el análisis de la investigación. Es decir, que hubo citas que se

referenciaron de forma indirecta, o también que la cita se usó de forma fragmentada a la que se anexa en la ficha.

La casilla “Para qué el uso de la cita” se usó para especificar las teorías a las que se refirió, los elementos o los conceptos de un autor.

La casilla de “Recursos a los que aporta” fue para anotar las ideas que surgieron desde la cita o desde los conceptos expuestos por el autor, para luego ser escritas en el análisis investigativo.

Y, por último, la casilla “Otros comentarios, notas” se usó para anexar alguna otra idea aparte, que pudiera servir para la investigación, la estructuración del guion o alguna otra idea de estructuración. Del mismo modo, en esta casilla se insertaron las referencias extras a las que el autor en la cita hizo referencia; es decir, si el autor de la cita se refirió a otros autores dentro de la cita misma.

Estas fichas fueron de utilidad para recolectar, unir, rastrear, conectar y relacionar información para la investigación. Por esto también existen fichas usadas para la interiorización y aprehensión de conocimientos que no se usaron de forma literal dentro del análisis investigativo. Dichas fichas son el instrumento que se utilizó para fundamentar las bases y conceptos que guiaron la investigación.

12.2. Cronograma

El siguiente cronograma hizo parte del proyecto general de la Universidad de Medellín. En este es importante darles relevancias a dos cosas: primeramente, al tiempo general de todo el proyecto investigativo; y segundo, al tiempo de proceso del guion.

Tabla 2: Cronograma trabajo producción radionovela y cartilla. Proyecto: Procesos de Apropiación TIC en comunidades de zona de influencia miPáramo.

PRODUCTO	ACTIVIDAD	ENTREGABLE	FECHA ENTREGA	RESPONSABLE
Radionovela y Cartilla	Construcción Personajes	Descripción personajes para revisión María Cristina Pinto	Lunes 4 abril	Federico Álvarez-Rivera Hamilton Orley Cortés García Juliana Marcela Rodríguez Álvarez
Cartilla	Entregar contenidos parte 2 Cartilla a empresa producción gráfica	Parte 2 cartilla finalizada	Lunes 4 abril	María Cristina Pinto
Radionovela y Cartilla	Entrega descripción personajes a Empresa producción gráfica	Documento descripción de personajes	Miércoles 6 abril	María Cristina Pinto
Cartilla	Búsqueda referentes gráficos para personajes y novela gráfica	Informe referentes para Empresa Producción Gráfica	Lunes 11 abril	Mariana Mesa y Estefanía Ramos

Radionovela	Generación Guion capítulo 1	Guion primer capítulo entregado a María Cristina Pinto	Lunes 11 abril	Federico Álvarez- Rivera Hamilton Orley Cortés García Juliana Marcela Rodríguez Álvarez
Radionovela	Socialización con proyecto miPáramo para validación guion primer capítulo	Guion primer capítulo entregado	Miércoles 13 abril	María Cristina Pinto
Cartilla	Socialización contenidos parte 2 a proyecto miPáramo para correcciones	Parte 2 cartilla finalizada	Lunes 18 abril	Empresa Gráfica y María Cristina Pinto
Radionovela	Entrega borrador a empresa gráfica para realizar resumen (Novela Gráfica Capítulo1).	Guion primer capítulo entregado	Lunes 18 abril	María Cristina Pinto
Radionovela	Generación Guion capítulo 2	Guion capítulo 2 entregado a María Cristina Pinto	Lunes 18 abril	Federico Álvarez- Rivera Hamilton Orley Cortés García

				Juliana Marcela Rodríguez Álvarez
Radionovela	Socialización con proyecto miPáramo para validación guion capítulo 2	Guion capítulo 2 entregado	Miércoles 20 abril	María Cristina Pinto
Radionovela	Entrega borrador a empresa gráfica para realizar resumen (Novela Gráfica Capítulo 2).	Guion capítulo 2 entregado	Lunes 25 abril	María Cristina Pinto
Radionovela	Generación Guion capítulo 3	Guion capítulo 3 entregado a María Cristina Pinto	Lunes 25 abril	Federico Álvarez-Rivera Hamilton Orley Cortés García Juliana Marcela Rodríguez Álvarez
Radionovela	Socialización con proyecto miPáramo para validación guion capítulo 3	Guion capítulo 3 entregado	Miércoles 27 abril	María Cristina Pinto

Radionovela	Entrega borrador a empresa gráfica para realizar resumen (Novela Gráfica Capítulo 3).	Guion capítulo 3 entregado	Lunes 2 mayo	María Cristina Pinto
Radionovela	Generación Guion capítulo 4	Guion capítulo 4 entregado a María Cristina Pinto	Lunes 2 mayo	Federico Álvarez-Rivera Hamilton Orley Cortés García Juliana Marcela Rodríguez Álvarez
Radionovela	Socialización con proyecto miPáramo para validación guion capítulo 4	Guion capítulo 4 entregado	Miércoles 4 mayo	María Cristina Pinto
Radionovela	Entrega borrador a empresa gráfica para realizar resumen (Novela Gráfica Capítulo 4).	Guion capítulo 4 entregado	Viernes 13 mayo	María Cristina Pinto
Radionovela	Revisión general estilo	Finalización corrección estilo 4 capítulos	Viernes 13 mayo	Federico Álvarez-Rivera

	de los 4 capítulos			
Radionovela	Entrega a proyecto miPáramo guiones finalizados	Guiones finalizados	Lunes 16 mayo	María Cristina Pinto
Cartilla	Entrega Novela Gráfica finalizada	Novela Gráfica finalizada para aprobación	Viernes 20 mayo	Empresa Gráfica
Cartilla	Socialización Cartilla finalizada a proyecto miPáramo	Cartilla finalizada	Lunes 23 mayo	María Cristina Pinto
Radionovela	Grabación voces radionovela	Grabaciones finalizadas	Miércoles 31 mayo	Proyecto miPáramo
Radionovela	Posproducción radionovela	Radionovela finalizada	Junio 15	Emisora Frecuencia U

Tabla 2. Elaboración propia dirigida por María Cristina Pinto.

Se debe tener en consideración que la construcción del trabajo de grado se fue procesando al mismo tiempo que la creación del guion. Nos gustaría precisar, por último, que donde se menciona a Juliana Marcela Rodríguez Álvarez y Hamilton Orley Cortés García, fue un proceso

de asistencia creativa por parte de ellos (esto y el proceso de tiempos, más detallado, se explica en la viabilidad).

13. Viabilidad

1. Tiempo: El producto creativo se escribió al mismo tiempo que se produjo el análisis de la investigación; por tanto, el lenguaje de la escritura del análisis fue en tiempo presente. Entre enero y mayo de 2022 se propuso la escritura de los cuatro capítulos de la radionovela y el proceso investigativo de recopilación de fichas teóricas. A su vez, las ideas que iban surgiendo, las ideas que fecundaron la historia del guion, se anotaron como parte del proceso investigativo, pues estas surgieron a partir de comentarios de personas que estuvieron cercanos a la región, que trabajaron en miPáramo o que han tenido contacto en la investigación de la Universidad de Medellín en la región del Norte de Santander. También de ideas creativas que podían ser necesarias para la narrativa. Entre mayo y agosto de 2022 se llevó a cabo la escritura concluyente de este trabajo de grado.

2. Espacio: Hubiera sido deseable haber hecho una búsqueda física de trabajo de campo en la región, con el fin de obtener una mayor cercanía con la región. En todo caso, la solución preexistente y propuesta fue el contacto virtual entre la Universidad y miPáramo, quienes tuvieron posibilidad de reunirse, resolver dudas e incluso grabar testimonios a los nativos de la región. Se requirió de este contacto para conocer acerca de la cultura del Norte de Santander. Esta forma de interacción tuvo una falta de inmersión directa. Esto pudo haber generado, en la escritura del producto creativo final, ciertos ruidos, errores y alguna inconsistencia en cuanto a la comprensión y expresión de esa misma cultura en el guion.

3. Bibliografía: La investigación tomó un tiempo aproximado de un semestre académico, en el que se recopiló los documentos necesarios como base fundamental: bases de datos cercanas, biblioteca de la Universidad de Medellín y biblioteca de la Universidad de Antioquia, y las cibergrafías necesarias. De igual modo, se recuperaron los planteamientos que guiaron la

investigación bajo las capacidades analíticas de los investigadores en las áreas de comunicación, lingüístico, teórico-literario, semiológico, cultural y social. El acceso a la muestra fue físico, digital, y documentos de apoyo.

4. Recursos humanos: Se contó con el apoyo de asesoría por parte de la profesora María Cristina Pinto Arboleda, para las cuestiones de las teorías de la comunicación y la temática/investigación y contacto de miPáramo; con el apoyo de asesoría por parte de la profesora Alejandra María Laverde Román para las cuestiones de narratología y creación del guion. En el proceso creativo se tuvo como asistentes a Juliana Marcela Rodríguez Álvarez y Hamilton Orley Cortés García, ambos estudiantes de talento, de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Medellín, como un apoyo para las ideas en la creación de la historia del guion. Aparte de su ayuda debió tenerse una habilidad creativa y escritural por parte del autor del guion (quien tomó también de referencia sus estudios en Filología Hispánica, actualmente cursando en la Universidad de Antioquia), mismo autor del presente trabajo y un proceso paciente, analítico (conector entre teoría y creatividad narrativa) pulido y detallista en la creación de un guion que exigió procesos no solo literarios o artísticos sino comunicativos e intencionales.

14. Pertinencia

El proyecto fue una apuesta por analizar y crear conscientemente un guion desde las técnicas comunicativas, desde la narratología como ciencia. Esto porque ellas permiten reconocer la diversidad narrativa, escrita y audiovisual. Como finalidad, proponer desde aquí, medios para futuras creaciones narrativas a otros comunicadores. Es decir, que ellos puedan tomar la presente investigación como base para un proceso de apropiación cultural con fines creativos, de mediación narratológica con fines estratégicos, y de poder ser contundente con los objetivos comunicativos del mensaje y alrededor del mensaje.

Es escaso ver proposiciones de este tipo llevadas al contexto de Colombia: el ejemplo que se toma de referente para la creación de guion, la investigación de Levy (1958) sobre Tomás Carrasquilla demuestra lo que se quiso llegar con esta investigación. A que se imite este modelo de Levy y a que se siga utilizando esta técnica propuesta a continuación. Que se pueda seguir difundiendo, pues esto permite que se puedan reconocer, también, las diferentes sociedades que hay dentro de Colombia. Con estos objetivos, la investigación de Kurt Levy fue capaz de expresar las polifonías que Carrasquilla alcanzaba en su escritura, de diferentes personajes y formas de vida antioqueñas: reflejando las diferentes voces que representan el pueblo antioqueño. Lo mismo se deseó hacer en el proceso de la presente investigación, las polifonías de los habitantes de la región de Santurbán. Y que se siga creando estas ejemplificaciones para comprender más desde la cultura y la narratología un proceso creativo con intenciones comunicativas en cualquier contexto cultural colombiano. Ser capaz de cumplir los objetivos de que el público objetivo comprenda un mensaje desde su propio lenguaje, desde su propia forma cultural es un logro necesario. Y cuando se hace con intenciones de mejorar problemáticas, como las ambientales, la cultura es un medio adecuado

para ello, para la concienciación de lo que un proyecto comunicativo, narrativo puede incidir en el mejoramiento de una sociedad.

15. Marco teórico

15.1. Narratología

Existen diversas corrientes de estudio en la narratología y diversas facetas temporales. La narratología, que se define básicamente como la “Teoría y metodología crítica de las formas narrativas, en especial las literarias y cinematográficas.” (Real Academia Española [RAE], 2021)¹, puede abordarse desde los ámbitos según las áreas (cine, literatura, arte, etcétera. Toda obra puede ser analizada narratológicamente), o según las teorías de cada autor. Como en filosofía, no hay una sola filosofía, sino que hay filosofías; en narratología hay narratologías. No por el hecho de que haya una discrepancia entre autores, sino por el contrario. Con el paso del tiempo, diversos autores han ampliado los conceptos, han negado otros o han cambiado la forma de nombrarlos. Es por esto importante declarar qué tipo de narratología y qué autor será la base en que se hace el análisis o el proceso de construcción narratológica. Para el presente proyecto, como ya se ha mencionado, se tomarán los postulados de Mijaíl Bajtín, y los de Gaudreault y Jost que se basan en los de Gérard Genette. Se considera que es necesario enfocarse en la definición de las ideas bajtinianas y en el curso del análisis, conjunto a las de Gaudreault y Jost, porque al referirlos de acuerdo a los conceptos aplicados se hace una comprensión más fácil de sus teorías.

15.1.1. Mijaíl Bajtín

Cuando se habla de Bajtín, se debe referir a su teoría como la forma compositiva de una obra. Bajtín, de la escuela de los formalistas rusos, donde empezó, se separa un poco de esos postulados estructuralistas o formalistas. Por esto su teoría no se basa en analizar desde la

¹ Si bien se debe decir “teorías y metodologías”, puesto que son varias, la RAE lo considera como una sola teoría general.

estructura los textos, sino desde el cómo (sin técnicas) puede pensarse y construirse una obra literaria. Esa construcción de una obra literaria que surge a partir de la consideración elemental de que un autor hace parte de una sociedad y que de eso no puede separarse. El autor, ni la obra, pueden separarse de un contexto o sociedad determinada. Los formalistas no consideraban el contexto social en el que la obra surge, ni la conexión que tiene esta con la cultura.

A diferencia de la teoría de Genette o de Gaudreault y Jost, la de Bajtín es una narratología que no se propone enumerar o enlistar las partes que debe llevar todo relato por naturaleza, sino que se propone también pensar las diversas formas de narrar desde la esencia del texto y la creatividad.

Bajtín fallece en 1975 y sus postulados solamente empezaron a ser reconocida después de su muerte por teóricos de otros países. Julia Kristeva es quien logra hacer más visible su teoría, un poco más, en Occidente. Es por esto, también, que los estudios de la narratología, a pesar de haber pasado cincuenta años, son estudios muy recientes.

15.1.1.1. Polifonía

Se refiere a la pluralidad de voces en una obra narrativa. Según Bajtín (2005), componer una obra requiere que el autor domine los lenguajes propios como los alternos. Es decir que, para narrar una obra, se requiere que no sea solo la voz del autor, sino que, los personajes hablen por sí mismos, en sus propias condiciones y no las del autor. Especifica que cada personaje tendrá sus propias condiciones que le afectan su forma de hablar (externas) y unas características (internas) que hacen único su lenguaje: su léxico, su estilo, su sintaxis, sus acentos, sus errores. Una novela polifónica (o una obra narrativa polifónica) es aquella que contiene un carácter heterogéneo en el habla de los personajes.

¿Tal vez cada escritor (incluso un lírico puro) sea siempre ‘dramaturgo’ en el sentido en que cualquier discurso aparece en su obra distribuido entre las voces ajenas, incluyendo ahí la imagen del autor (y otras máscaras de tutor)? Tal vez toda palabra no objetivada y univocal sea ingenua e inservible para la creación verdadera. Toda voz auténticamente creadora puede ser solamente la *segunda* voz dentro del discurso. Únicamente la segunda voz, que es la *actitud pura*, puede ser no objetivada hasta el final, puede existir sin hacer la sombra de la imagen, la sombra sustancial. El escritor es alguien que es capaz de trabajar con la lengua situándose fuera de ella, alguien que posee el don del habla indirecta. (Bajtín, 2005, p. 301)

En este mismo sentido, el talento de un autor equivale al ingenio para narrar diferentes voces. Como modelos, se hace ver que Tolstói es el ejemplo de novela monofónica; Dostoievski, es el ejemplo de novela polifónica (Bajtín, 1979). Según Bajtín (1979) Tolstói en sus novelas, a pesar de que hay diferentes personajes, todos hablan como si tuvieran el mismo tipo de lenguaje, como si fueran una sola voz. Mientras que Dostoievski es capaz de que cada personaje tenga su propia voz, incluso que cada una de sus novelas se diferencie de las otras, en el lenguaje de lo que se está contando.

Dostoievski deja de ser Dostoievski cuando habla Raskólnikov porque Raskólnikov no es Dostoievski. Por ese simple hecho de lógica, Raskólnikov debe hablar diferente a Dostoievski. Y diferente a como habla Sonia Marmeládova. De ahí se logra, por ejemplo, en *Crimen y castigo*, una diferenciación de las voces de los personajes, y a su vez, una cultura en común de un pueblo, en este caso el ruso.

El autor viene a ser participante del diálogo (en realidad, con derechos iguales a los de los personajes), pero tiene funciones complementarias muy complejas (es correa de transmisión entre el diálogo ideal de la obra y el diálogo real de la vida). Dostoievski descubrió la naturaleza dialógica de la vida social, de la vida del hombre. No un ser prefabricado cuyo sentido debería revelar el escritor, sino un diálogo inconcluso con un sentido polifónico en proceso de formación. (Bajtín, 2005, p. 340)

Por eso el autor también debe ser consciente de lo que percibe de real en la vida, para que pueda haber esa dualidad entre lo ideal estético de una obra y lo real como el lenguaje cotidiano o popular de una sociedad, para que la obra quede complementada.

Kristeva (1978) argumenta: “Todas las grandes novelas polifónicas han heredado esa estructura carnavalesca menipea (Rabelais, Cervantes, Swift, Sade, Balzac, Lautréamont, Dostoievsky, Joyce, Kafka)” (p. 211). El concepto de carnavalesco se verá más adelante, sin embargo, esto es una muestra de ejemplos de lo que simboliza la novela polifónica, o la escritura polifónica.

Bajtín (1979) arguye, entonces, para la construcción de una obra polifónica, que debe tenerse en cuenta tanto el uso del lenguaje individual, como el lenguaje social, como el lenguaje de las esferas o dimensiones de cada actividad humana en específico:

Todos los variados ámbitos de la actividad humana están vinculados al uso de la lengua. Es completamente entendible entonces que el carácter y la forma de ese uso sea tan diversos como los propios ámbitos de la actividad humana, lo que, claro está, en nada contradice la unicidad de la lengua de un pueblo. El uso de la lengua se realiza en forma de enunciados concretos (orales y escritos) de los participantes de uno u otro ámbito de la actividad humana. Estas expresiones reflejan las condiciones específicas y el objetivo de cada ámbito, no sólo a través de su contenido (temático) y su estilo lingüístico -o sea por la selección de los recursos léxicos, fraseológicos y gramaticales del idioma- sino ante todo a través de su construcción. Los tres momentos, a saber, el contenido temático, el estilo y la construcción compositiva, están inseparablemente unidos en la *totalidad* de la expresión y se definen unívocamente por la especificidad de la esfera de la comunicación dada. Cada expresión por separado es, por supuesto, individual, pero cada esfera de uso de la lengua elabora sus *tipos relativamente estables* de tales expresiones a las cuales llamamos *géneros discursivos*. (Bajtín, 2011, p. 11)

Esto quiere decir que también debe tenerse en cuenta, al momento de escribir, qué tipo de obra se está escribiendo. Si bien, ya están condicionados los tipos de lenguaje según lo mencionado

anteriormente, también debe de tenerse en cuenta el tipo de género (literario) de la obra porque de esto también dependerá el estilo en que se tendrá que escribir.

La ductilidad y el dinamismo de las formas de elaboración y encuadre de la palabra intrínsecamente convincente pueden volverla literalmente *omnipresente* en el contexto, incorporando sus tonos particulares, separándose en ocasiones y materializándose por completo en la palabra ajena, aislada y destacada (las zonas de los héroes). Tales variaciones sobre el tema de la palabra ajena son habituales en todas las esferas de la creación ideológica, incluidas las ciencias. Toda exposición creativa de opiniones ajenas sustantivas permite libres variaciones estilísticas de la palabra ajena, expresa la idea ajena en su mismo estilo, aplicándola a una nueva materia, a otra perspectiva; experimenta y obtiene respuesta en el lenguaje del discurso ajeno. (Bajtín, 2011, p. 86)

La respuesta es la función del dialogismo. Se puede adicionar que el concepto de cotidianidad y el de carnavalización se relacionan en medio del ámbito del dialogismo; ambos se complementan e incluyen en su composición el tener en cuenta las esferas de la actividad humana, las esferas ideológicas y las condiciones sociolingüísticas. Sin embargo, es en la conciencia del estilo de escritura donde se da la diferenciación de las voces que se están narrando.

15.1.1.2. Dialogismo/ambivalencia

El dialogismo, según Bajtín (2011), está dentro del concepto de polifonía, pues este es un carácter que permite que la polifonía funcione, o que la enriquezca. El dialogismo es un diálogo complicado, con diferentes aristas y cadenas conceptuales. El dialogismo es un hecho que sucede naturalmente al existir un texto, pero también es algo que permite aportar a la composición de una obra narrativa. Esto quiere decir que el proceso de diálogo en una obra narrativa sucede en tanto que la obra existe. Este concepto, cuyos diferentes planos aborda (tanto una conversación entre el lector y el autor, como entre los personajes ficticios que hay dentro de la obra narrativa, como

entre los actos sociolingüísticos, literarios y culturales). Hay que tener en cuenta que el dialogismo no significa que necesita dos personas (o personajes) para que pueda darse el diálogo. El dialogismo o el diálogo al que hace referencia puede ser incluso un monólogo (un diálogo con sí mismo). El dialogismo es:

La hibridación o mezcla de dos lenguajes en el interior de un solo enunciado. Un modo particular de esta forma lo constituyen lo que Bajtín denomina «zonas» o «semidiscursos» de los personajes (héroes). Bajo ellos acoge las incursiones de los discursos de los personajes en el discurso del autor, con elementos expresivos que no son propios de éste. (Gómez, s.f., p. 8)

El dialogismo no es solo para Bajtín (2011) una conversación cualquiera o una intertextualidad, sino que también es una función donde diversas voces se combinan, empezando desde la etapa inicial, en el momento de empezar la escritura: el autor de una obra, sea novela o alguna otra obra narrativa, debe tener en cuenta al momento de escribir: escribir reflejando al otro, pero también reflejar su personalidad (como autor) en la escritura y viceversa. El *yo* solo, como autor, es incompleto. No basta con solo conocerse a sí mismo y su propio lenguaje para la escritura (hablando, en este caso, en términos que sean para una novela con intenciones polifónicas) sino que debe completarse con un *otro*. El autor debe hacer una ausencia de autonomía y complementarse con la voz del otro (sea del personaje ficticio o de un ente real), y así se va combinando las distintas voces de varios discursos dentro del discurso macro que es el del autor.

Bajtín (2011) propone el concepto de “Enunciado concreto” refiriéndose a que no solo se trata de que el autor tenga en cuenta el léxico de ese otro personaje que está narrando, sino que implica una búsqueda y una expresión más allá del simple vocabulario: la comprensión sociolingüística, de aquel personaje que se narra, es fundamental para que la voz pueda ser alterna a la del autor (*alteridad*). Y ese enunciado concreto, esa voz del personaje, esa noción

sociolingüística del personaje, como la palabra misma lo dice, dependerá del entorno social del personaje, el entorno que ha vivido y por el que está mediado a través de una cultura (y también por el que el personaje se siente identificado).

Esta enunciación por fuera del autor, desde el otro (que contiene también: 1. Un discurso, 2. Un contexto, 3. Una intención de habla, y 4. Una respuesta de esa enunciación (sea por parte de otros personajes de la narración, por el lector o por el autor mismo)), es importante puesto que compone cuatro variables de las que depende el mensaje literario o comunicativo por parte del autor, lo que tiende a hacer o expresar. Al narrar desde el otro, por supuesto que se puede incidir en manipular según desee el autor, las anteriores variables entre paréntesis. Esto se maneja a partir del dialogismo, pero también con los otros conceptos bajtinianos que están ligados, como lo son el de polifonía, heteroglosia, hibridación (en cuanto a una construcción unida, híbrida, de la estructuración de texto, contexto y prosaica, que también tiene en cuenta el contexto de quien escribe y de quien lee (receptor)), cronotopo y carnavalización.

Al mencionar al receptor se debe señalar que el concepto de dialogismo empieza a ampliarse, pues no solo debe considerarse en el proceso de la escritura sino también en el proceso de la lectura o de la recepción del texto. Es por esto que además de todo, el dialogismo, Bajtín (2011) también lo consideraba como un encuentro entre el autor y el lector de la obra. Lo consideraba como una conversación entre ambos (que no es necesariamente un encuentro físico, presencial, sino que puede considerarse también metafórico), puesto que al lector leer la obra, está no solo conversando con el texto o con el autor, sino que también está creando otros textos nuevos, de su autoría (del lector). Textos que no tienen que ser necesariamente escritos, pueden ser orales o pensados; la opinión de la obra que leyó es el texto principal que surge primeramente en el lector; el lector se convierte en autor de esos nuevos textos.

Y aquí es cuando se da la combinación de las voces, no solo cuando se tiene en cuenta el proceso de escritura, los contextos sociolingüísticos y culturales de los personajes que se están narrando, sino también los mismos tipos de contextos, pero del lector; cuando el autor tiene en cuenta también al lector. De ahí que —intencionalmente o no— el autor siempre piensa en un lector al que está dirigido su texto, al momento de escribir; así sea un lector que en la mente del autor sea muy abstracto o difuso, pero siempre un texto va a estar permeado por esas condiciones culturales y por las condiciones culturales a las que está dirigido. En la literatura rusa es muy detectable este postulado, pues (Bajtín que también es ruso y estudioso de la literatura rusa, y por eso identifica fácilmente esto) se nota que sus libros narrativos están muy inmersos en la cultura rusa, no en el sentido de falta de difusión de este tipo de literatura alrededor del mundo, sino que se compone de ciertas características, cotidianidades, formas de vida que solo entienden los rusos mismos. Un lector, por ejemplo, colombiano, deberá estudiar un poco más, profundizar o investigar en cultura rusa para poder entender ciertas palabras, ciertos contextos, y ciertas situaciones expresadas en algunos pasajes de la literatura rusa (y esto es lo que a veces genera la identificación del lector con el texto o no). Esto afirma que un texto siempre está dirigido a un tipo de lector en especial (en el sentido de lo cultural. El texto y el lector están condicionados por su cultura. Para poner un ejemplo clave, más preciso y demostrativo, Vladímir Nabokov no sólo decía, implícitamente, en una entrevista para *Playboy* en 1964, que era necesario no solamente entender las cuestiones culturales de la narración, sino también las cuestiones temporales (*cronotopo*, en sentido bajtiniano), y las físicas; pues él, en sus cursos de literatura en universidades estadounidenses, intentaba quitar ese distanciamiento cultural tan fuerte que había entre la cultura norteamericana y la rusa, a través de la literatura: por esto para entender a *Anna Karénina* de Lev Tolstói, por ejemplo, —decía Nabokov (2017)— no solo hay que leerla sino que hay que conocer

cómo era la distribución de un coche con literas de los trenes que van de San Petersburgo a Moscú, en la Rusia del siglo XIX; o conocer el mapa de Dublín al leer el *Ulises* de Joyce, y que sin el conocimiento de esto ni *Anna Karénina* ni *Ulises* tienen sentido, respectivamente. De ahí, las lógicas compositivas de una obra literaria, teniendo muy en cuenta el componente cultural, surge tener en cuenta el dialogismo al momento de escribir narrativas.

Y qué mejor ejemplo que mencionar a Nabokov cuando se habla de dialogismo, puesto que es también un referente fundamental que podría analizarse en clave de este concepto, cuando, siendo él ruso, es capaz de deshacer su figura sociolingüística como escritor y narrar otras culturas en sus cotidianidades, como la norteamericana en *Lolita* o la europea en *Laughter in the dark*. Por esto también, Bajtín (2011) concluye que

...el hecho de ignorar la naturaleza del enunciado y la indiferencia hacia las particularidades de los distintos géneros de habla llevan al formalismo y a la excesiva abstracción, deforman la historicidad de la investigación, debilitan los lazos de la lengua con la vida. El lenguaje ingresa en la vida a través de los enunciados concretos (ellos lo realizan) y es a través, pues, de enunciados concretos que la vida ingresa en el lenguaje. (p. 15)

En otras palabras, genera una narrativa artificial, donde el exceso de técnica y de forma quitan el carácter de lo literario. Al no tener en cuenta los enunciados concretos, las diferentes voces, la comunicación empieza a ser plana y, entonces, inverosímil porque se narra como si fuera algo por fuera de la vida, cuando la narración narra la vida misma.

Se debe mencionar que de este diálogo se enmarca alrededor de las teorías de la evolución del lenguaje, es decir, que a partir del diálogo y del encuentro sociolingüístico es donde el lenguaje encuentra cambios. La forma de comunicarse va mutando, ningún texto o ningún hablante es un *adán lingüístico* que de la nada inventa lenguaje:

...el multilingüismo social, la diversidad de lenguajes de una sociedad con que se plasma el tema de la novela, se incorporan en ella como formas impersonales cargadas de imágenes

de los hablantes, del lenguaje de los géneros y las profesiones, y de otros lenguajes sociales, o bien como las imágenes del autor, narrador o personajes. El autor no posee un lenguaje único, por candor o convención indudable, irrefutable, sino estratificada y múltiple. Aunque el multilingüismo no aparezca en la novela, aunque el lenguaje del novelista sea singular, efectivamente consolidado (desprovisto de distanciamiento, refracción o reserva), él sabe que tal lenguaje no suele ser significativo, indiscutible, que resuena en medio del multilingüismo, que debe defenderlo, depurarlo, impulsarlo. Por este motivo, el lenguaje singular, directo de la novela es polémico y apologético, o sea dialogísticamente relacionado con el multilingüismo [...] Por lo tanto el multilingüismo, por decirlo de alguna manera, se introduce personalmente en la novela y se expresa en la figura de sus hablantes, como fondo dialogizado, determina la resonancia especial de la palabra novelesca. [...] la persona es fundamentalmente una persona que habla. La novela necesita de hablantes que le otorguen su lenguaje, su palabra ideológica. (Bajtín, 2011, p. 69)

Toda obra es polemista o apologista de una posición ideológica; es decir, que en tanto se pone un discurso, se está poniendo una ideología. Esta ideología es de acuerdo a un dialogismo no unilateral, expresa en la narrativa las ideologías que el autor pone en debate con las ideologías populares (por esto es un diálogo constante). Para tener diversidad y pluralidad de voces, el autor debe estar reflejando esas diferenciaciones ideológicas de los personajes. Así se enriquece una obra polifónica.

Así como hay diferentes voces, discursos e ideologías en una obra polifónica, ninguna obra es individual de las obras que ya existe, eso es llamado tradición literaria. Tanto el lenguaje dentro de los textos (obras, o formas de comunicarse) siempre estarán ligadas a otros textos, como la evolución del lenguaje está ligada a las diferentes voces que se dan en los diálogos (tanto populares como textuales).

Del mismo modo, esto lo amplía Julia Kristeva (1981), estudiosa de Bajtín, quien propone una teoría semiótica para hablar de dialogismo, en sus propios términos: ella propone el concepto

de ambivalencia:

El término ‘ambivalencia’ implica la inserción de la historia (de la sociedad) en el texto y del texto en la historia; para el escritor constituyen una sola y misma cosa. Al hablar de ‘dos caminos que se juntan en el relato’, Bajtín designa la escritura como lectura del corpus literario anterior, el texto como réplica *de* y réplica *a* otro texto (la novela polifónica es estudiada como la absorción del carnaval, la novela monológica como el ahogo de la estructura literaria que en razón de su dialogismo Bajtín denomina ‘menipea’). (Kristeva, 1981, p. 124)

La obra narrativa se nutre de la tradición literaria y de los contextos culturales, pero al mismo tiempo se propone que la respuesta que puede tener el lector de esa misma narrativa, está aportando a las narrativas que vendrán, está alimentando a las narrativas del futuro. De ahí la importancia del dialogismo, pues el dialogismo también es un componente que se puede llevar a las áreas de la comunicación, en el sentido en que, al ser conscientes de este, las formas de narrar, de emitir mensajes, y de percibir el mundo pueden tener una continuidad posible. Va muy acorde, también, con las teorías de la Comunicación para el Desarrollo, ya que ambas tienen muy en cuenta al receptor y al mejoramiento de este.

15.1.1.3. Heteroglosia

En términos de Bajtín (1996) la heteroglosia es un concepto simple que sirve para identificar el lenguaje dentro de la novela polifónica y que se refiere al habla en el idioma del otro. Es decir, el uso de las palabras que elige el otro (inconscientemente o no). Ese concepto sirve para expresar las intenciones del autor, usadas en otro personaje, de una manera refractada. Es poner en palabras de otro lo que el autor quiso decir (el discurso del autor dicho o expresado en el discurso

de un personaje, de forma coherente e implícita), una forma de enmascaramiento. Sin embargo, manteniendo el carácter sociolingüístico del personaje alter.

15.1.1.4. Cronotopo

El concepto de cronotopo es un carácter elemental para la creación de cualquier obra, pues “Toda mirada estética al mundo se configura desde una ubicación espacio-temporal; una mirada cronotópica, como diría Bajtín” (Mandoki, 2008, p. 83). Esto quiere decir, sin importar si es ficticio o no, que toda narración debe estar enmarcada en un ambiente espacial y temporal, específico. Lo que requiere esto por parte del autor es un reconocimiento y una constante conciencia de aquel mundo que está narrando. En el caso de ser un cronotopo no ficticio debe, entonces, tener muy en cuenta a lo que se está refiriendo: si sus objetivos son buscar una especie de fidelidad a lo que se refiere, debe entonces estudiar, analizar o comprender cómo es esa cultura, esa sociedad y ese momento de esa sociedad que el autor está narrando.

El cronotopo permite dar información sobre la historia. Puede ser fundamental para dar coherencia y cohesión a la narrativa y a los personajes, pues el cronotopo afecta a los personajes y viceversa.

15.1.1.5. Carnavalización

La carnavalización es un concepto que propone Bajtín (2003) a partir de sus estudios, no solo en la novela, sino también en las literaturas medievales como las de Rabelais. A partir de aquí

ve que el folklore de la cultura en la edad media y el renacimiento permiten entender la literatura, y las sociedades actuales, en concordancia con las novelas populares, o polifónicas.

Lo que Mijail Bajtin investiga es lo que en la cultura popular al oponerse a la oficial la cohesiona, lo que al constituirla la segrega. Por eso su estudio se centra en la investigación del espacio propio, que es la plaza pública —"el sitio en que el pueblo lleva la voz cantante"— y el tiempo fuerte que es el carnaval. La plaza es el espacio no segmentado, abierto a la cotidianidad y al teatro, pero un teatro sin distinción de actores y espectadores. A la plaza la caracteriza sobre todo un lenguaje; mejor: la plaza es un lenguaje, "un tipo particular de comunicación", configurado en base a la ausencia de las constricciones que especializan los lenguajes oficiales ya sea el de la Iglesia, el de la Corte o el de los tribunales. Un lenguaje en el que predominan, en el vocabulario y los ademanes, las expresiones ambiguas, ambivalentes, que no sólo acumulan y dan salida a lo prohibido, sino que al operar como parodia, como degradación- regeneración, "contribuían a la creación de una atmósfera de libertad". Groserías, injurias y blasfemias se revelan condensadoras de las imágenes de la vida material, y corporal, que liberan lo grotesco y lo cómico, los dos ejes expresivos de la cultura popular. (Martín Barbero, 1991, p.p. 75-76)

Martín Barbero explica que en el carnaval y en el lugar mismo donde ocurre el carnaval, existe un lenguaje propio que representa al pueblo. La risa y la demostración de lo popular, de lo grotesco, hace parte de esto porque suele hacer que las personas de ese pueblo se sientan identificadas. También el poder burlarse de ciertas cosas que normalmente no puede hacer. Para Kristeva (1978) la carnavalización va más allá de ser solo un lenguaje, sino que se trata de toda una cosmogonía y de una percepción de mundo y que, de ahí, existe la identidad del pueblo. En el carnaval, en las fiestas, en los juegos populares, en el teatro popular, permanece la representación de todas las dinámicas del pueblo, metafóricamente.

El carnaval es esencialmente dialógico (hecho de distancias, relaciones, analogías, oposiciones no excluyentes). Ese espectáculo no conoce rampa. Ese juego es una actividad; ese significante es un significado. Es decir que dos textos se alcanzan, se contradicen y se

relativizan en él. El que participa en el carnaval es a la vez actor y espectador; pierde su conciencia de persona para pasar por el cero de la actividad carnavalesca y desdoblarse en sujeto del espectáculo y objeto del juego. (Kristeva, 1978, p. 208)

Señala la relación de lo popular con el dialogismo, en lo carnavalesco se deshace la individualidad y se convierte todo el pueblo en uno. Del mismo modo, el autor entra en ese pueblo, y se deduce la foucaultiana muerte del autor, se entra en un festival donde todos están enmascarados, nadie sabe quién es quién y no es necesario. El autor deja de ser necesario, lo necesario son las plurales voces:

En el carnaval el sujeto resulta aniquilado: en él se cumple la estructura del *autor* como anonimato que crea y se ve crear, como yo y como otro, como hombre y como máscara. El dionisismo nietzscheano podría compararse con el cinismo de ese escenario carnavalesco que destruye un dios para imponer sus leyes dialógicas. (Kristeva, 1978, p. 208)

La carnavalización, a la vez que es concepto, también es metáfora de lo que se considera popular. Por esto, cuando habla del dionisismo nietzscheano, se refiere a que también es un enmascaramiento que viene desde el teatro de la antigua Grecia, las fiestas bacanales, que como ya se mencionó, este enmascaramiento hace parte del dialogismo en el momento de escribir una obra narrativa.

La risa del carnaval, no es simplemente paródica; no es más cómica que trágica; es ambas cosas al tiempo, es, si se quiere, *seria*, y sólo así su escenario no es ni el de la ley ni el de su parodia, sino su *otro*. (Kristeva, 1978, p. 211)

Esto confirma, no solo el carácter dialógico, sino que incluye a la parodia como uno de los elementos del carnaval. Es lo que permite que el individuo participe (haciendo parte del pueblo) haciéndose pasar, o representando, a un otro. La carnavalización, es un concepto que intenta abarcar un *todo* de lo popular.

15.1.2. Genette/Gaudreault y Jost

El análisis se hace con algunos fragmentos del guion de la radionovela ya escrita y con las teorías de la narratología basadas en Genette (1972), pero propuestas por Gaudreault y Jost (1995). Si bien las propuestas de estos dos autores tienen una intención para el análisis del relato cinematográfico, se hacen mucho más fáciles de maniobrar para formatos como la radio.

Genette escribe sus libros teóricos, los cinco libros numerados que él nombra como *Figuras*. Son libros en los que se propone hablar de la construcción y el análisis de la literatura en general. La narratología se toma en el tercer tomo, cuando habla del *récit*. En este se emplean términos como tiempo, duración, frecuencia, los tipos de narradores y los usos del narrador. Gaudreault y Jost (1995) lo determinan de una forma más sistemática, en este sentido, para la creación de narrativas en el cine. Este trabajo permitió una mejor comprensión de lo que hablaba Genette y se diferenció los elementos de una forma más clara.

15.1.2.1. Narrador

El narrador es el principal elemento de un relato. Sin narrador no hay narración. Sin embargo, no todos los narradores son iguales ni del mismo tipo:

Para situar correctamente la cuestión del narrador, habría que aludir en primer término, de acuerdo con Genette (1989:297–298,302–307,312–313), a la cuestión de los niveles narrativos o estratos desde los que se narra la historia; son fundamentalmente tres: extradiegético –lugar en que se sitúa por convención el narrador principal, puesto que no desempeña ningún papel en ella–, intradiegético o diegético –representa el estrato de la historia y corresponde al mundo ficcional de primer grado cuya narración corre por cuenta de un narrador situado en su interior en calidad también de personaje, y metadiegético o narración de segundo grado o especular (narración dentro de la narración)[...] Habría que mencionar, además, el seudodiegético (Genette,1989:287–289, 292–297), que es una

figura al servicio de la economía del relato e implica la eliminación de niveles narrativos; en virtud de ella y de la metalepsis o transgresión de niveles narrativos, aparece como responsable del mensaje narrativo alguien que no lo es: el narrador principal. [...] En cuanto a los narradores, están los que no desempeñan ningún papel en la acción y se limitan a contar la historia desde fuera –Genette (1989:284–317) los denomina heterodiegéticos– y los que lo hacen desde dentro u homodiegéticos; entre ellos, figura el narrador autodiegético, designado así para aludir al que cuenta su propia historia y distinguirlo del que tiene un papel secundario y se limita a relatar las andanzas del personaje principal. Entre los primeros, es preciso mencionar al narrador omnisciente y al narrador testigo u objetivo (cámara, según algunos). La omnisciencia es el recurso más habitual en lo que podría denominarse narrativa tradicional... (Garrido Dominguez, 2015, p.p. 46-47)

Depende, pues, su clasificación, según la posición y la participación del narrador en la diégesis.

15.1.2.1.1. Metadiégesis

Los narradores que participan como narradores dentro de la diégesis (generalmente los intradiegéticos) pueden abrir otra diégesis, relatando un relato dentro del relato. Esto es la metadiégesis o hiperrelato.

En cierto modo, podemos, pues, considerar que en el cine, un relato que, de hecho, es un narrador visualizado (como lo son Leland, Bernstein, Susan y Raymond en *Ciudadano Kane*) en realidad no es más que un *subrelato* (en el mismo orden de ideas, Genette [1979:239] habla de ‘metarrelato’ y Mieke Bal [1977:24] de ‘hiporrelato’). Efectivamente, en un primer nivel, el cine relata siempre-ya, aunque solo sea mostrando ese narrador visualizado que relata, o, para ser más exactos, que subrelata.

Vemos así, todo lo que la expresión ‘subrelata’ puede tener de relativamente ‘tendencioso’. Es correlativa a esta segunda aproximación narratológica que, queriendo respetar el orden de las cosas antes que, pongamos, el ‘orden de los fenómenos’ que se le aparece al espectador, considera que el único narrador ‘verdadero’ de la película, el único

que merece por derecho propio esta denominación, es el gran imaginador o, por llamarlo de otra manera, el ‘meganarrador’ (Gaudreault, 1988), el equivalente del ‘narrador implícito’ mencionado más arriba. Desde esta perspectiva, todos los demás narradores presentes en una película no son, de hecho, sino *narradores delegados*, *segundos narradores*, y la actividad a la que se entregan es la ‘subnarración’, una actividad que se distinguiría radicalmente de la narración en primer grado. (Gaudreault y Jost, 1995, p. 57)

La distinción de estos subrelatos se hace visible con esta apertura de nuevos niveles narrativos dentro de cada diégesis que proporcionan aquellos segundos narradores.

15.1.2.2. Tiempo

Genette (1972) clasifica, a su vez, en forma y diégesis, los tipos de tiempos: el acto que se refiere a los acontecimientos sucedidos en la narración (y el tiempo que tardan (duración) y el número de veces que aparece (repetición)); y segundo, el que se refiere al acto de narrar los acontecimientos, la construcción y el orden en que se propone la historia (no necesariamente de una forma líneal).

Es decir que está un tiempo técnico en el acto mismo de narrar (cuánto tarda en contarse, páginas, minutos, etc.) y el tiempo diegético (cuanto tarda la diégesis).

Así pues, su relato tiene una temporalidad específica, distinta a la de la historia. En la diégesis están los siguientes tipos: “-El orden: confrontando la sucesión de los acontecimientos que supone la diégesis al orden de su aparición en el relato.” (Gaudreault y Jost, 1995, p. 112), se refiere a la parte cronológica y cómo se dividen sus partes dentro del relato.

Está “-La duración: comparando el tiempo que dichos acontecimientos deben tener la diégesis y el tiempo que tardamos en narrarlos.” (Gaudreault y Jost, 1995, p. 112), ya mencionado.

Y finalmente “-La frecuencia: estudiando el número de veces que tal o cual acontecimiento

se halla evocado por el relato, en relación al número de veces que se supone que sobreviene la diégesis.” (Gaudreault y Jost, 1995, p. 112), cuando un relato se puede contar una sola vez o múltiples veces, en la repetición de una misma perspectiva, narrador, o diferentes (clasificaciones más a profundidad en *Figures III* que no se hace uso en la presente investigación).

15.1.2.2.1. Elipsis

Otro componente del que habla Genette (1972), acerca del tiempo, es la elipsis: se refiere al detenimiento, interrupción, cambio o paso a otro tiempo. Se subdivide así:

Genette denomina *analepsis* (del griego *-lepsis*, que significa ‘tomar’, y *ana-*, ‘después’) a la evocación *a posteriori* de un acontecimiento anterior al momento de la historia en que nos hallamos [0], mientras que la intervención de un acontecimiento que llega antes de su orden normal en cronología es una *prolepsis* (*pro-* significa ‘en adelante’). Dichos términos, aparentemente complejos, fueron acuñados por la narratología para evitar ‘retrospección’ o ‘anticipación’, que habrían connotado al análisis temporal del relato de tintes demasiado psicológicos, y *flashback* o *flashforward*, cuya utilización parece demasiado exclusivo al de la banda de la imagen. Así, en el filme, al igual que en la novela, ocurre a menudo que la mediación del lenguaje es lo que dota de significación a tales cambios temporales o, mejor dicho, a tales *anacronías*. (véase Lagny, 1979). (Gaudreault y Jost, 1995, p. 114)

Las anacronías de retrospección o de anticipación son necesarias en un relato y devienen cuando se narra una situación en otro tiempo, pero no necesariamente es una metadiégesis.

15.1.2.3. Focalización

Este punto se refiere a la perspectiva que se da en la narración desde el narrador. Según Gaudreault y Jost (1995) este depende del lugar desde donde narra el narrador, lo que el narrador alcanza a ver y lo que conoce de historia y de los personajes que va narrar.

...las relaciones de conocimiento entre narrador y personaje se pueden resumir en este sistema de igualdades o desigualdades propuesto por Todorov (1966): - Narrador > Personaje: donde el narrador sabe más que el personaje, o más concretamente *dice* más de lo que sabe cualquiera de los personajes; - Narrador = Personaje: donde el narrador no dice más de lo que sabe el personaje; - Narrador < Personaje: donde el narrador dice menos de lo que sabe el personaje. (Gaudreault y Jost. 1995)

Estos tres tipos de narradores son los que hacen definir y depender la focalización:

...Genette (1972) propone el término *focalización*, que recuerda que la cuestión consiste, ante todo, en determinar cuál es el *foco* del relato (*focus* en inglés). A partir de ahí, llegamos a la siguiente tripartición: -relato *no focalizado* o de *focalización cero*, cuando el narrador es ‘omnisciente’, es decir, dice más de lo que sabe cualquiera de los personajes; -relato en *focalización interna: fija*, cuando el relato da a conocer los acontecimientos como si estuviesen filtrados por la consciencia de un solo personaje [...]; *variable*, cuando el personaje focal cambia a lo largo de la novela [...]; *múltiple*, cuando el mismo acontecimiento se evoca en distintas ocasiones según el punto de vista de diversos personajes [...]; -relato en *focalización externa*, cuando no se permite que el lector o espectador conozca los pensamientos o los sentimientos del héroe. [...] Como podemos constatar, la focalización se define en primera instancia por una relación de *saber* entre el narrador y sus personajes. Sin embargo, a lo largo de sus páginas, Genette tiene en cuenta otro factor: el hecho de ver. Así cuando evoca ‘la escena del coche en *Bovary*, que está totalmente narrada desde la perspectiva de un testigo exterior e inocente’ (Genette, 1972:208); o incluso cuando precisa que la focalización interna ‘implica en todo rigor que el personaje focal no describa nunca, y ni tan siquiera se designe desde el exterior’(ibid.:209). (Gaudreault y Jost, 1995, p. 138)

A este hecho de ver, Gaudreault y Jost (1995) lo entienden también como *ocularización*, mas solo lo usan para el relato cinematográfico donde es más propenso, más claro, más visible, porque la cámara hace el papel de narradora; entonces, se identifica el punto de vista y el lugar (no un lugar físico) desde donde narra.

15.2. Teorías de la comunicación para el desarrollo / para el cambio

Según Martín Barbero (1991), las teorías que propone en su libro *De los medios a las mediaciones* se nombran como Teorías de la Comunicación para el Desarrollo². Estas posibilitan que el campo de la comunicación medie en la interacción entre sujetos, y los dinamismos sociales, con fines de que ese acto comunicativo esté enfocado hacia la educación. Este es el tipo de comunicación que faculta favorecer las necesidades de ciertas sociedades específicas y como consecuente mejorar la calidad de vida.

La intención de esta corriente teórica es, precisamente, ir más allá de las corrientes previas (norteamericanas o europeas), en razón de que consideran a estas como no adecuadas para el contexto cultural a las que están dirigidas: Latinoamérica. Por consiguiente, la teoría funcionalista no es adecuada a este pensamiento, la comunicación no puede ser un medio que tenga fines utilitarios o que tenga intereses en conseguir algo del público objetivo. Para esta corriente teórica es más importante escuchar esa audiencia, tener en cuenta sus contextos, sus condiciones y trabajar en conjunto con ella, para que la comunicación pueda ser efectiva.

La educomunicación, es un concepto al que se focaliza la Comunicación para el Desarrollo. Esta considera, por ejemplo, que a las sociedades rurales se les puede tomar como una apuesta al desarrollo, desde la educación de los sujetos en estas sociedades, según como ellos necesiten la educación y no según como manda las homogeneizaciones urbanas.

A diferencia de lo que sucedió durante el populismo, en el que lo masivo designaba ante

² Para Martín-Barbero los procesos de interacción con las audiencias para atender mejor a los contextos de una región como América Latina son entendidos desde el marco de los estudios de comunicación para el desarrollo. Años después esta denominación ha sufrido transformaciones en donde expresiones como “Comunicación para el cambio”, “Comunicación e incidencia social” han sido también utilizadas. En el presente trabajo de investigación, no se entra a la precisión de estos términos, sino se contextualiza en estas corrientes la intención del proceso de investigación/creación acá formulado.

todo la presencia de las masas en la ciudad con su carga de ambigüedad política, pero con su explosiva carga de realidad social, en "los años del desarrollo" lo masivo pasa a designar únicamente los medios de homogeneización y control de las masas. La masificación se sentirá incluso allí donde no hay masas. Y de mediadores, a su manera, entre el Estado y las masas, entre lo rural y lo urbano, entre las tradiciones y la modernidad, los medios tenderán cada día más a constituirse en el lugar de la simulación y la desactivación de esas relaciones. Y aunque los medios seguirán "mediando", y aunque la simulación estaba ya en el origen de su puesta en escena, algo va a cambiar como tendencia en ellos. Y no en abstracto, no en el sentido de que ellos se conviertan en mensaje, sino en el mismo sentido que tomará el desarrollo: el del crecimiento esquizoide de una sociedad cuya objetivación no corresponde a sus demandas. Sólo entonces la comunicación podrá ser medida en número de ejemplares de periódicos y de aparatos de radio o de televisión, y en esa "medida" convertida en piedra de toque del desarrollo. Así lo proclamarán los expertos de la OEA: *sin comunicación no hay desarrollo*. Y el dial de los receptores de radio se saturará de emisoras en ciudades sin agua corriente y los barrios de invasión se poblarán de antenas de televisión. Sobre todo, de eso, de antenas de televisión, porque ella representa la síntesis de los cambios que se producen en lo masivo.

A la difusión generalizada de innovaciones como "motor" del desarrollo corresponderán en el campo de la comunicación dos hechos claves: hegemonía de la televisión y pluralización funcionalizada de la radio. (Martín Barbero, 1991, p. 195)

Martín Barbero subraya que para que no haya problemas de comunicación, los proyectos deben estar pensados para esa sociedad en específico. En la anterior cita demuestra la relación de esto con la poca conexión que hay entre la producción de mensajes desde la ciudad que van dirigidos a las sociedades rurales. Cuando no se tiene en cuenta esto, la diferenciación de los tipos de sociedades, el conocimiento de las sociedades rurales, sus contextos culturales, el ruido va ser grande: por esto Martín Barbero indica que es necesario que la Comunicación deje de tomarse *a priori* desde lo cuantitativo. Es decir, que hay que tener en cuenta la condición humana y cultural de los públicos objetivos. Por esto ni se deja de lado totalmente las cuestiones cuantitativas de la

comunicación (como los conteos de marketing, o las mediciones de incidencias comunicativas en *x* sociedad), sino que debe ser un proceso equilibrado y compartido entre lo cuantitativo y lo cualitativo. *Sin comunicación no hay desarrollo*, pero no es solo esa implementación de los medios: es tener en cuenta ese componente cultural.

Las sociedades latinoamericanas tienen una brecha bastante diferenciadora entre lo urbano y lo rural; no se pueden considerar como masa, ni como unidad, tampoco; estas son cosas, que, por ejemplo, la sociedad norteamericana o europea no tiene en cuenta, puesto que no lo necesita, puesto que su sociedad no funciona así: por esto surge la necesidad de la corriente teórica de la Comunicación para el Desarrollo / para el cambio.

Conectando con la teoría de Bajtín, Martín Barbero habla de lo popular, de cómo es útil a la Comunicación para el Desarrollo:

El aporte de Le Goff estriba en haber logrado rescatar la dinámica propia del proceso cultural: la cultura popular haciéndose en una dialéctica de permanencia y cambio, de resistencia. y de intercambio. Sobre textos y contextos del siglo XVI, M. Bajtin y C. Ginzburg investigan también la dinámica cultural, pero para estudiar no el proceso de constitución de lo popular, sino la configuración a que ha llegado ya esa cultura y sus modos de expresión. Ambos abordan lo popular desde dentro: Bajtin poniendo el acento en lo que la cultura popular tiene de extraña, de paralela a la oficial, de otra; Ginzburg indagando en las resistencias su capacidad de asumir el conflicto activa, creativamente. (Martín Barbero, 1991, p. 75)

Martín Barbero expresa que en su lectura de Bajtín infirió la importancia de tener en cuenta lo popular. De lo que se refiere a que, no solo hay que tener en cuenta que existen diferentes culturas, sino que dentro de la misma cultura hay diversidad, como la que divide la cultura oficial de la popular. Este pensamiento faculta saber que los procesos comunicativos deben ser ligados a tener en cuenta esa cultura a la que va dirigida, como para el caso de Bajtín vendría siendo el

cronotopo y la heteroglosia que se debe usar, adecuada, a un receptor, al receptor al que va dirigida dicha obra (dialogismo).

Según Martín Barbero (1991) la comunicación para el desarrollo es aquella que permite acto de comunicación hacia la educación. El tipo de comunicación que favorece necesidades de ciertas sociedades, mejor la calidad de vida. Sin apuesta funcionalista de que a través del medio firmen el acuerdo. Sino escucharlos y conectar las audiencias. Productos de educomunicación. La cultura debe pensarse desde lo masivo, y en este sentido, Martín Barbero (2003) define la masa como “el modo en que las clases populares viven las nuevas condiciones de existencia, tanto en lo que ellas tienen de opresión como en lo que las nuevas relaciones contienen de demanda y aspiraciones de democratización social” (p. 165). Es decir, la cultura se relaciona con procesos comunicativos que deberían atender las necesidades de las audiencias, de acuerdo con los contenidos, que, en este caso, ofrecen un formato como la radionovela para convertirse en gestora de valores en la familia colombiana. (Caicedo Toro et al., 2020, p. 46)

Escuchar la retroalimentación del receptor y atender las necesidades del receptor, son un par de conceptos que van más allá de la teoría literaria o narratológica de Bajtín; Martín Barbero lleva esto al campo de la Comunicación. El uso del radio en estos procesos de Comunicación para el desarrollo, como la radionovela (que también es el fin del presente proyecto), es la clave que se propone, como lo mencionan Caicedo Toro et al., como medio adecuado para mejorar las sociedades y el bienestar de los individuos dentro de ella, también desde la Educomunicación.

15.2.1. Radionovela (radio para el desarrollo)

La radionovela es un género de formato de la radio. Un formato que busca narrar ficciones, y que toma, por supuesto, influencias de otros formatos. Estas influencias, las ha absorbido, de narrativas como la novela literaria, los guiones audiovisuales y las series televisivas:

Guarinos (1999) conceptualiza este formato como un relato seriado que influye en la

construcción de cada episodio en particular en el que se presenta una dilatación de conflictos que se dejan sin concluir, o bien se resuelven, pero en capítulos siguientes, contando con la competencia del receptor-oyente a la hora de entender lo que allí se presupone. (p.51) En otras palabras, la radionovela ha conseguido ser una pieza expectante, que lejos de aburrir al radioescucha alimenta su espíritu ávido de encontrar un final “rosa” o “blanco” que resalte valores y aporte enseñanzas, abriendo vías de diálogo y motivando a la reflexión. Por tanto, en el desarrollo de la radionovela puede existir la coincidencia de varias ideas, una que ha sido denominada la trama general que guía el argumento principal y otras secundarias que actúan como hilos conductores en la representación de cada episodio. (Caicedo Toro et al., 2020, p. 41)

La radionovela usa las narraciones tradicionales y las más sencillas y accesibles tramas para llegar a un mayor público. Es un formato que se ha usado para difundir morales y educar; los valores y las enseñanzas se quedan con mayor recordación en un oyente, que las recibe desde una narración, por eso la radionovela es tan efectiva en estos casos.

En Latinoamérica, la radionovela es un formato que ha incidido exponencialmente en su cultura y en sus dimensiones sociales. Esta, en Colombia, reunía a las personas a que escucharan en conjunto la narrativa que se iba a presentar en determinada hora. Estas narrativas no eran solo hechas para entretener, han tenido un carácter fuerte en el área de la comunicación, pues a través de ellas se ha llegado a promover, entre otras cosas, lo que la teoría de la Comunicación para el Desarrollo/para el cambio se propone, pues históricamente ya lo ha venido haciendo:

Es cuando América Latina inicia un proceso de ebullición. Triunfa la revolución cubana y los movimientos sociales. Los sindicatos, lo mismo que las organizaciones campesinas, sueñan y añoran un presente mejor construido con bases justas y equitativas. Es aquí cuando se introducen cambios utilitarios en la radionovela, como queda registrado en la siguiente afirmación de Ordoñez Andrade (2013), se trataba de usar los relatos dramatizados para generar conciencia sobre la realidad de nuestros pueblos. Dramas que denunciarían la situación de inequidad, explotación y pobreza de las grandes mayorías.

Había que tomar lo posible de la industria cultural para ponerla del lado de los desposeídos. Había que darles voz en esos radiodramas a los que nunca habían tenido voz en la sociedad. (párr. 25) [...] abrió la puerta a la polémica en el desarrollo de una temática controversial como lo fue el machismo, pero también incentivó a la participación ciudadana. De igual forma, reposan en la memoria aquellas obras cuyo argumento se orientaba a las causas medioambientales. (Caicedo Toro et al., 2020, p.p. 43-44)

La radio y la radionovela tiene su fuerza para los procesos sociales. Es el medio en el que más se ha visto que ha afectado los hechos sociales. Es por esto, que es un medio que, a pesar de tantas nuevas tecnologías, es muy difícil destronar.

Entre otras temáticas que mencionan Caicedo Toro et al. en la cita, se debe subrayar cuando menciona las causas medioambientales porque el presente proyecto de investigación tiene intenciones de colaborar en las investigaciones y procesos de la organización que buscan restaurar y conservar el medioambiente; esto demuestra la capacidad de la radio en este tema fundamental.

15.3. Estética de lo cotidiano

Con intenciones de visualizar desde otro punto las teorías del arte, en este postulado se trata la cotidianidad como algo que puede guiar una obra literaria o artística. Esto, “La estética cotidiana”, es una idea propuesta por Katya Mandoki (2008), cuya extensa investigación en las corrientes estéticas, define esta como una manifestación donde el receptor de la obra puede sentirse más identificado con dicha obra. Si la intención de la obra se refiere a que el receptor sienta esa identificación, esta teoría es la adecuada, pues revela también su postura en contra de lo que se considera al “arte”, como lo que es extremadamente sublime o extraordinario. Mandoki sustenta que no, defiende que las obras que expresan lo más cotidiano también puede hacer parte del canon del arte. Mandoki toma y analiza las ideas sobre estéticas previas a su época, como las de Bertolt

Brecht, Walter Benjamin, Tzvetan Todorov, Hannah Arendt, George Dickie, Edward Bullough, entre otros; pero se concentra en Bajtín, para sustentar su teoría de lo cotidiano.

Dentro de la estética de lo cotidiano, Mandoki (2008) habla de la “prósica” como el lenguaje popular, lo que podría ampliar la teoría de polifonía de Bajtín. Se refiere a captar *sensiblemente* todo aquello que es de la naturalidad cotidiana, y convertirlo en un discurso narrativo. Bajtín aparece citado en su libro como un comprobante de su teoría, pues él argumenta con sus conceptos la valoración de lo popular y la cotidianidad como algo que genera la polifonía y la narrativa que se refiere a las diferentes voces de un pueblo en específico.

Lo cotidiano como lo sustancial en la parte poética de la creación, al momento de hacer una obra narrativa con los conceptos bajtinianos, es decir en la novela polifónica, o en la narrativa de lo popular y la pluralidad de voces en un componente sociolingüístico, es lo que debe ser adecuado.

Propone que debe usarse el concepto de *prósica* para lo anterior, pues esta escritura se diferencia del concepto de prosaica porque no está llevado a lo poético, o a lo estético. La prosaica vendría siendo la escritura de lo cotidiano, pero no como una forma de arte. Por eso Mandoki hace esta diferenciación:

Aunque entiendo a la Prosaica como lo que supone la importancia de lo cotidiano, lo ordinario, lo prosaico, no es lo cotidiano en sí, o lo ordinario lo que abarcaría la Prosaica sino exclusivamente su dimensión estética. (Mandoki, 2008, p. 152)

Según esto, y como ya se mencionó, la *prósica* permite identificar al receptor con el texto. Pero para que esto ocurra, la escritura no solo debe tener lo cotidiano, sino considerar como máxima importancia, el conocer y el saber reflejar la identidad cultural de la sociedad a la que se está haciendo referencia. Es así que se construye una estética de lo cotidiano.

16. Estado del arte

Hasta donde se conoce, y luego de un rastreo, no hay investigación, actualmente, que proponga un exacto análisis de un guion de radionovela a partir de las teorías narratológicas o una escritura de un guion a partir de la teoría de narratología. Por esto, el presente proyecto es un proyecto innovador.

El rastreo se basó en dos variables de búsqueda: la palabra *radionovela* y la palabra *narratología* (o en relación a lo narratológico). Estas dos palabras claves, conectadas de diferentes formas para la búsqueda en las plataformas virtuales, se indagaron, sobre todo, en artículos de Google Scholar y Google en general. Se utilizaron en cambiantes frases, por ejemplo, Adaptación narratológica de radionovela; Radionovela estructurada desde la narratología; Estrategias narratológicas para radionovela; Análisis narratológico de radionovela; Radionovela construida a partir de la teoría narratológica.

Se encontraron dos investigaciones similares. Existe suficiente bibliografía que no va en línea con la presente investigación, sobre adaptaciones de novelas a telenovelas, o al cine, o a narraciones sonoras o musicales, o a videojuegos. Aun así, se encontró, primero una investigación relevante en sentido que es similar a la presente, en la que se hace una creación de guion de radio basado en adaptar una novela (a diferencia de la presente investigación que no se basa en ninguna obra literaria), y una segunda investigación que hace un análisis de estrategias narrativas a una radionovela con fines políticos; ambas muy actuales y recientes:

16.1. “Traducción al formato sonoro de la novela "Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón" de Albalucía Ángel.” de Hoyos Vélez (2019)

La adaptación de la novela literaria *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* de Albalucía Ángel a un lenguaje radiofónico, tomando las teorías de Genette y Bajtín, es lo que pretendió la investigación de Hoyos Vélez (2019). Empero es necesario anotar que esta adaptación no fue al formato de radionovela, aquella investigación se propuso llevar la narración de la novela a un género documental de la radio, melodramatizado, debido a que la obra literaria de Ángel (1975) es una obra que contiene gran parte no-ficcional, hechos históricos que Hoyos Vélez (2019) quiso diferenciar de los ficticios y resaltarlos en el formato radial.

Sus intenciones fueron de difundir más la obra literaria y que “culturalmente” tuviera mayor reconocimiento y difusión en la sociedad colombiana y latinoamericana, según las teorías de Williams (1977) en *Marxismo y literatura* cuando se refiere a la medida en que ciertos grupos humanos consumen o no cierto tipo de obras culturales: la necesidad que surge entonces, de que sea retirada o no, la obra de dicha sociedad. En el caso del libro de Albalucía Ángel, la investigadora considera que es uno de esos que no pertenecen al canon de consumo de la sociedad. Por esto, la autora de la investigación propuso que la literatura pudiera ampliarse y abrirse otros caminos como la radio (Hoyos Vélez, 2019). Difiere de las ideas de la presente investigación, que no se basó en una obra literaria, y que no pretendió que fuera ampliada o difundida más que en un público objetivo cerrado como lo fue el de la zona cercana al páramo de Santurbán. Las intenciones entre ambas investigaciones discrepan también, en el sentido en que la presente se basó solo en hechos culturales para crear una radionovela sin bases de otras obras literarias.

Hoyos Vélez (2019) usó las teorías de Bajtín (1979), *Problemas de la poética de Dostoievski* y de Genette (1989) *Figuras III*, tomando los mismos referentes que se basan los autores en sus análisis estructurales: Proust y Dostoievski. Su investigación también fue en

relación con la presente porque aquella necesitó que su adaptación radiofónica no fuera una novela leída en voz alta, sino que hubiera un paso de un lenguaje literario a uno radiofónico. Lo mismo que se propuso en la presente investigación, en el sentido de llevar el lenguaje cotidiano a un lenguaje radiofónico estructurado en la teoría narratológica: Bajtín (1979) es necesario, pues sus ideas sobre las formas de hablar en una novela literaria, comparado con las formas en que hablan las poblaciones y la pluralidad de voces (polifonía o monofonía) permite conocer y manejar las palabras adecuadas para lo que se va narrar.

Hoyos Vélez (2019) empezó por hacer un análisis estructural a la obra literaria con conceptos narratológicos de Genette: voz (tipos de narradores), orden, duración, frecuencia, modo. En este análisis de la obra, que no fue la cuestión central de la investigación, habló de la estructura de la obra en general, en relación a las estrategias escogidas por Ángel para narrar, adecuadas según lo que estaba contando. Esto mismo requirió la búsqueda del análisis del guion producto de esta investigación, pero de forma más concreta, citando fragmentos del guion frente a las características, como las que propuso Genette, puesto que este análisis precisó los puntos en que se usó la narratología como estrategia puntual para un objetivo preciso, no de forma general (contrario de Hoyos Vélez, no se analizó la obra en general sino sus partes y cómo se usó la narratología para hacer esas partes (inductiva); Hoyos Vélez analizó lo que ya estaba y cómo podría adaptarse eso a la teoría narratológica, es decir, un análisis inverso (deductivo)). El interés primordial de la investigación de Hoyos Vélez indica que se encuentre la relación de remarcar lo no ficticio en la obra de Ángel y cómo esta se pasó a una escritura literaria. Este análisis lingüístico y literario, permitió a la investigadora para hacer su trabajo, de llevar la obra literaria a una obra de tipo radial. Es decir, el cómo los hechos históricos de Colombia, que estaban narrados dentro

del libro, pasaron a ser narrativa literaria; esto fue la base para hacer un siguiente paso, para la construcción del guion radial.

Es de resaltar que, tras el análisis, la autora propuso una convergencia entre los medios: la literatura, el documental, y la radio; para que seguidamente pudiera hacer un proceso de creación de guion, parecido al proceso del presente proyecto (preproducción, producción, posproducción) que es más cercano a la teoría de lo comunicativo y lo audiovisual que desde lo literario.

16.2. “Soledad de José Peralta y la radionovela El sacristán: influencia de las estrategias narrativas melodramáticas en la novela de folletín y en la radionovela para la construcción del discurso político” de Proaño Benítez (2019)

A pesar de que fue un análisis de la estructura de una novela y de una radionovela, esto fue un análisis comparativo y no un proceso focalizado en el análisis narratológico. “Soledad de José Peralta y la radionovela El sacristán: influencia de las estrategias narrativas melodramáticas en la novela de folletín y en la radionovela para la construcción del discurso político” fue un análisis acerca de cómo los formatos de narración podían usarse para fines discursivos. Tomó la teoría del melodrama del siglo XIX para compararlo con las formas actuales de narrativas, conjunto al análisis a las narraciones de la novela de folletín y de la radionovela. La teoría de lo melodramático es también mencionada por Martín Barbero (1991) en *De los medios a las mediaciones*, todo esto llevado a la búsqueda de cómo las estructuras de narrativas populares conllevan a promover un discurso ideológico. La autora hizo su búsqueda a partir de este mismo teórico de la comunicación para hablar de las retóricas como las que hilan las construcciones de los discursos ideológicos; por tal, no se enfocó en estudiar la narratología ni cómo esta incide en un discurso.

Tanto *Soledad* de Peralta (1885) como *El Sacristán* de García (2013), “...estas obras están atravesadas por discursos políticos, conservador y liberal, respectivamente, y tienen como principal finalidad obtener de su público una aceptación de las propuestas ideológicas plasmadas en los relatos.” (Proaño Benítez, 2019) en relación con cómo una obra puede generar mensajes implícitos, propagar ideologías con una intención. En relación con la presente investigación que tendió a que el mensaje incitara a la comunidad a adherirse a ciertas propuestas que se narraron en el guion producto creativo de la presente investigación.

La investigación de Proaño Benítez (2019) como la de Hoyos Vélez, se enfocaron en el análisis general de la narración y en puntos que se analizaron brevemente, como la figura del narrador y de la relación entre los personajes tanto en la novela, como en la radionovela. Para poder hacer el análisis de narrador, hizo una pequeña mención de un teórico de la narratología, por lo tanto, sí habla desde la narratología: Bal (1990) con su *Teoría de la narrativa*. Finalmente, para poder llegar a hablar de cómo una narración puede generar un discurso político implícito, hace uso de los puntos básicos de la narratología; entonces hay un interés compartido de dichos análisis de esas investigaciones, con esta, en el método: analizar ciertas características narratológicas en una obra.

17. Análisis

Se encuentra aquí el análisis narratológico de un guion de radionovela de producción propia, desde sus inicios investigativos, de preproducción, en creación y en postproducción. El análisis, por la variedad de las etapas que logran considerarse, basa tanto lo técnico como lo teórico del área del estudio de las narrativas para crear un producto comunicativo (un guion que se desglosa en radionovela y en novela gráfica) que cumple con intenciones de mejoría y desarrollo social, específicamente en la zona del páramo de Santurbán y en relación con él.

La reflexión en torno a la narratología y la estética como métodos de formación comunicativa e incidencia social: el propósito hacia las comunidades de Santurbán, a través de un proceso comunicativo, no solo pueden dar a entender lo que quiere decir el mensaje de los Acuerdos Voluntarios para la Conservación de ecosistemas (AVC), las buenas prácticas agrarias, o los métodos adecuados de compostaje y conservación del hábitat o las fuentes hídricas, de una forma narrada, sino que también es un medio para hacer valorar el trabajo de ellos, de esas comunidades que insisten en mejorar el medioambiente y, del mismo modo, atraer a otros habitantes de allí a que continúen animados en adherirse. Esta invitación y este proceso comunicativo es la oportunidad para valorar el trabajo de los campesinos y habitantes de la región que ayudan a conservar el páramo. Con este producto se pretende que la comunidad entienda desde su propio lenguaje y su propia visión de mundo, de forma clara, estas propuestas temáticas. Se propuso, desde un inicio, buscar las estrategias narrativas y las teorías narratológicas que fueran adecuadas y que estuvieran dentro de la narración. Este método serviría para que este público objetivo se sintiera identificado: para esto debió comprenderse su propia cultura y relatarla desde la *bajtinología*, comprendiendo los distanciamientos del autor, la creación de narrativa polifónica, verosímil, constructiva y compositiva, las diferentes voces y las representaciones reales de la

sociedad regional y nacional llevadas al relato, y los fines dialógicos como respuesta de un público objetivo.

La radio es el medio que se utilizó como recurso que ha tenido una conexión profunda con la cultura latinoamericana porque en ella se han desarrollado, entre radionovelas y melodramas, historias que han hablado de sus cotidianidades: ahí estuvo la clave para el intento de generar una identidad y una identificación del oyente. La estética de lo cotidiano fortaleció y los referentes como Fiódor Dostoievski, Eduardo Caballero, Tomás Carrasquilla, y otros, que desde la literatura generan bases narrativas fuertes propensas a discutir en torno a la creación de productos comunicativos basados en la teoría literaria, filológica y audiovisual.

El guion de la radionovela *Viaje por miPáramo*, que es el producto creativo final de esta investigación (véase en anexos), fue un guion que primeramente se concibió con las formas de escritura audiovisual para darle más riqueza. Es por esto que se llevó a cabo todo un proceso de preproducción como si fuera para un relato audiovisual (con construcción de personajes, universo ficcional, etcétera) que más adelante se verá desarrollado.

En la creación de las historias, los estudios de la literatura son unos que llevan más tiempo como área científica que la Comunicación, por esto es que la literatura debe ser una base (especialmente en la Comunicación de Lenguajes Audiovisuales; la base del cine, también es la literatura, sin ella no hay guion, por ejemplo). La literatura no se queda en la simple literatura o en la narración, “Si la literatura se hiciera con palabras, según dijo Mallarmé, Nabokov sería el más grande escritor de todos los tiempos. Pero la literatura no se hace con palabras.” (Cărtărescu, 2018). Es por esto que, para narrar en comunicación, no solo debe tenerse en cuenta el componente lingüístico o las partes comunicacionales como el mensaje, el signo o el tipo de lenguaje con que se envía el mensaje; tampoco solamente la intención del mensaje, sino, también, a profundidad, la

composición de lo que se va a decir; composición entendida como el elemento principal a narrar, en este caso, la condición humana en un contexto cultural específico. Significa tener en cuenta al sujeto, individual, como grupalmente; entender la creación narrativa como un hecho que no está desligado del humano. Y por este motivo, la escritura debe tener la esencia humana, no una falsa narración que se inventa a partir de, solamente, las funciones lingüísticas.

En un proyecto como el presente, indica y precisa narrar los rostros y facetas de quienes no se habla mucho, o no se representa mucho, como lo son los habitantes de zonas rurales, y de zonas tan alejadas de las ciudades, como los de la zona del páramo de Santurbán. Colombia, en medio de sus rasgos centralistas, olvida que aquellas personas también hacen parte de la cultura general del país, y que siendo tan poca cantidad de personas, hacen una labor bastante importante, como lo es la de conservar ecosistemas necesarios para la vitalidad. El comunicador, como el artista, debe saber mediar la colectividad, como la individualidad, expandir las cotidianidades, en proyectos como este, desde la prosa y las voces de las mismas personas con las que comparte comunidades y culturas.

Esa condición, desde el acto estético, sigue argumentando la función estética y artística que puede llegar a ser poderosa en los ámbitos comunicativos; no por nada la *bajtinología* ha tomado importancia como un área que surge desde los estudios literarios y que se amplía a otros campos del conocimiento. Bajtín no solo cabe en los estudios de la literatura, fue un pensador que se derivó a los ámbitos de las Ciencias Humanas en general. Llevarlo a las áreas de la Comunicación significa unir conocimientos: de ahí que la narratología y las ciencias literarias valgan en la medida de sus nuevas combinaciones a proponer.

De modo que para llegar a los objetivos que se plantearon, de traducir un lenguaje científico como era el de los Acuerdos Voluntarios para la Conservación de ecosistemas (AVC), se propuso desde las siguientes teorías comunicativas y literarias, trabajadas una a una detalladamente.

17.1. Metadiégesis, narradores y focalizaciones

Se hizo, pues, de forma óptima, al usar algunos compuestos de la narratología como elementos principales y estrategias para llegar a los objetivos. Toda narración contiene casi todos los elementos que propone la narratología; pero solo hay, en una narración, ciertos elementos que proliferan en la historia. Estos son los que hacen que un producto narrativo tenga su distintivo original y se diferencie de otros. Como es en el caso de este guion, que se usó las metadiégesis (o hiperrelatos) con más relevancia que cualquier otro elemento narratológico.

Cuando se abría una metadiégesis (Gaudreault y Jost, 1995) en el guion (por lo general, un tercer nivel narrativo), era con el fin de explicar otra historia que tuviera que ver, implícitamente, con los procesos que lleva a cabo el proyecto miPáramo. El primer nivel es el autor, el segundo nivel el narrador principal, el tercer nivel el de un narrador dentro de la diégesis (y aquí se abre la metadiégesis). El narrador principal, u otro narrador delegado o de segundo nivel, dentro del relato puede abrir una metadiégesis o hiperrelato; el ahogamiento del primer narrador es un hecho fundamental porque se necesita que en el guion, al ser escuchado, el oyente se sienta identificado con los personajes y con las metadiégesis que se relatan, y no con el autor o narrador principal. Estos procesos del guion, por ejemplo con lo de los personajes, permiten que la Comunicación para el Desarrollo efectúe el mejoramiento de estas sociedades en una difusión que permite el acoplamiento de identidad de personajes a y con miPáramo. Como el guion está dirigido a las mismas sociedades internas, necesita que primeramente el oyente se identifique con los personajes, para luego identificarse con las ideas del proyecto miPáramo, y así que se incite a unirse a las

causas de la conservación medioambiental. Es visible que este método usado es importante en la radionovela en el sentido en que demuestra la interacción metadieética de los narradores en el espacio radiofónico así:

Dentro de este espacio es evidente el desarrollo de sucesos cotidianos donde la figura del locutor narrando una historia desaparece para dar paso a los personajes del relato, quienes con su participación permiten, de manera animada, una interacción más directa y cercana; las voces de actores que encarnan los diversos perfiles transportan al oyente a un escenario reflexivo que termina por involucrarlo, incentivándolo a sentirse identificado con la pieza dramática y sus protagonistas. (Caicedo Toro et al., 2020, p. 45)

Cuando hay un tercer nivel de narración, en el guion *Viaje por miPáramo*, se usa anécdotas cotidianas, directas, cercanas a las que viven las personas reales de la región. Esto sucede, principalmente en dos ocasiones. Ambas sirven para relatar otras historias por fuera de la narración principal, la que se refiere al viaje de los protagonistas hacia el páramo. Estas dos veces suceden con intenciones de demostrar, en cuestiones narrativas, los elementos de AVC y compostaje.

La metadiégesis es el recurso narratológico principal que se usa en el guion, es el que media para poder aludir a las cuestiones de miPáramo, pues según la propuesta inicial de la historia del guion, a través del viaje que hacen los personajes, en los tiempos muertos es que llegan esas otras historias que permiten abrir el panorama narrativo, para, con mayor libertad, y énfasis, hablar de las temáticas objetivas del proyecto.

En el capítulo dos de la radionovela está el primer hiperrelato. El que se refiere de manera más profunda a la temática del compostaje que a los AVC. El compostaje es uno de los recursos que usa el proyecto de miPáramo para el sostenimiento del ecosistema cercano al Páramo. Este, siendo uno de los procesos que como ya se vio, se incluyen en los AVC (para más especificidad véase en los anexos, el número 22.5. Secuencia 5. Fichas de la investigación), es uno de los compromisos que tienen los habitantes de la zona que firman el acuerdo.

La primera metadiégesis no ocurre en el primer capítulo por motivos de que el primer capítulo es de introducción: presentación de personajes e incitación a la aventura, al viaje, el giro narrativo que motiva a que la historia empiece. La metadiégesis surge porque los personajes que van viajando se encuentran con un vecino que hacía mal uso de las siembras, con químicos en vez de compostajes, los que propuso miPáramo:

Francisco (a Madre, Ana, y chico de miPáramo): Vean les cuento un chisme, y si estoy mal en lo que les voy a decir que me desmienta Don Luis. Imagínese que ese don Flavio fue el que, ¡mj, mejor dicho!, la siembra que cogía por ese entonces, cuando don Flavio tenía la tienda, yo me venía hasta por acá... (Álvarez-Rivera, 2022)

Aquí Francisco empieza a ser el narrador, y abre la metadiégesis con “Vean les cuento...”.

De aquí pasó el autor a narrar la cuestión moralizante, es decir, habla del mal uso de los químicos. Está señalando narrativamente, el personaje de Francisco, denigrando, lo que no debe hacerse en los cultivos.

...que dizque era bueno lo que le echaba él pa’ la cosecha, y, le digo que me arrepentí de haberle comprado esos menjurjes pa’ las papas. No, ya a mi me daba como una pereza de esas cosas que me mandaba Flavio, eso no tenía ni nombre, y toda la tienda de Flavio olía a eso (como a veterinaria). No ve que uno le echaba eso a las matas y eso empezaba a oler maluco, como a químicos, como todo artificial. Jueeeeeee, eso hasta me ponía llorosos los ojos. No me lo aguantaba era nada. Cuando vine a reclamarle y me dijo: dizque que el abono quemaba la tierra //(carcajadas)// ese sí que era pero bobo. (Álvarez-Rivera, 2022)

Ahora, como demostración de lo que está narrando, se subraya en los alimentos que ellos produjeron con el compostaje, así, la protagonista, Ana Luisa, externa a los ámbitos de la familia, se da cuenta que la autoproducción de los alimentos la hace su familia. Esto habla de los hechos culturales cotidianos. Las metadiégesis no solo se proponen expresar los tratados de miPáramo sino también ir combinando la identidad y la cultura para que el oyente sienta conexión con los hiperrelatos. Cuando Francisco dice:

...Eso sí, le dije que no le volvía a comprar esos químicos. Antes fue usted, hombre Luis, que en ese tiempo fue a decirnos lo del cuidado de los arbolitos y la tierra de allá de la casa, entonces ahí me ofreció eso del compostaje, pero qué belleza, no me arrepiento pues nada. ¡Pero bueno, bueno, sí era! ese abono de miPáramo se lo eché primero al poquito cultivo de repollos y después empezaba a oler a tierra fresquita, entonces ahí sí ya se lo eché a todo lo otro de las papas y las lechugas, y hasta las flores y los otros arbolitos cercanos pa' que la tierra cambiara a buen aspecto. ¡bueno, pero bueno, hombre ese abono!

Adelaida: No, ¿y no ve cómo floreció de bueno? Usted comió allá abajo de la sopa que le hice de verduras que le hice.

Ana Luisa: ¿Cómo así? ¿Eso fue lo que me dio usted? yo pensé que ustedes solo bajan al pueblo pa' vender lo que sembraban.

Adelaida: ¡Cómo va ser, por dios! ¡Cómo no vamos a comer lo que sembramos!, o es que ahora va a decir que estaba maluco. ¿La ciudad le dañó la lengua?

Ana Luisa (riendo): No, no. Bueno sí estaba, sino que yo pensé... ¡Ay no! pero qué bueno que esté orgánico todo, todo saludable... (Álvarez-Rivera, 2022)

Esto expresa subrayar, de nuevo, las ventajas de las causas de miPáramo.

Luego se prosigue, en la misma metadiégesis hablar de ese personaje, el vecino, Flavio, que hacía uso de los químicos, también cómo quería apropiarse de terrenos y destruirlos. Esto en relación con los AVC y las cosas que no se pueden hacer al firmarlos.

Es relevante el uso de otro narrador, es decir, se está en la misma metadiégesis, en el mismo nivel narrativo. Se está contando la misma historia que se refiere a las acciones de Flavio en un pasado, pero ahora es Adelaida la que complementa la historia, y desde su propia perspectiva, sus conocimientos y experiencias (focalización). Ella pasa a ser la narradora delegada para explicar con tono moralizante, también, las cosas indebidas que Flavio iba a hacer:

Adelaida:...que quería tumbar el bosquecito de al lado, pa' él llevar maquinarias; que dizque pa' preparar la tierra y arar con burros todo eso. Mejor dicho, eso iba a hacer lo que le daba la gana allá que pa' sembrar sus cositas. Pero eso que monta, casi, una fábrica ahí al ladito. Eso si quiera no se dejó llevar usted por lo que le decía el tal Flavio.

Luis: Y ahí sí grave, porque ustedes firmaron con miPáramo los acuerdos voluntarios, de conservar el ambiente, el páramo, ¿cierto?

Adelaida: Sí, no, y no solo por eso, sino porque es que como que va a dañar la tierra así como así. Si eso afecta ahí mismo las maticas, los árboles, hasta los animalitos, todo eso que antes ayuda al páramo.

Luis: No, pero hizo bien, doña Adelaida.

Adelaida: No, es que eso no podía dejarse hacer. A mí por eso ese Flavio como que me cae mal. (Álvarez-Rivera, 2022)

Como Adelaida y su familia firmaron los AVC, primeramente, era irregular que alquilaran el terreno a un tercero, y segundo que hicieran mal uso, destruyendo los suelos. Por esto hace referencia hipotética a lo que iba a hacer Flavio. Flavio como antagonista de esta metadiégesis. Luis, como personaje que trabaja en el proyecto de miPáramo (relatado en el capítulo uno), deja en claro que esto no estaba permitido.

La construcción pues, se ve, que en la implícita forma de ser del guion, posibilita comprender, por parte del oyente, de forma inconsciente pero clara, lo que se refiere a las cuestiones propuestas por miPáramo.

El retorno de esta primera metadiégesis, a la diégesis principal, vuelve gracias a un recurso externo, un problema que se planteó en la preproducción: que los problemas climáticos o del ambiente, serían unos obstáculos que le causarían problemas a los personajes para llegar en su viaje al páramo. Es decir, estos factores externos imposibilitan los objetivos de los personajes, llegar al páramo. El recurso:

Adelaida: No, no, no vuelva ni a saludar al tal Flavio, Francisco, se lo digo ya.

//Se escucha un trueno, y viento//

Adelaida: ¡Ay jueeeeeeee!

Ana Luisa: ¿Sí trajo los plásticos y las carpas pa' cubrimos? (Álvarez-Rivera, 2022)

Se puede ver que Adelaida, aun hablando de Flavio, renegando un poco a Francisco, el trueno interrumpe la acotación y regresa a narrarse la historia principal. Ahora los personajes se preocupan porque va llover en donde ellos están y ahí se despreocupan por la metadiégesis que se estaba contando, la anécdota de Flavio pasa a ser olvidada, habiendo dejado en claro cómo debe usarse los métodos del compostaje. Estos cambios y estos olvidos permiten que el escucha de la radionovela no sienta los cambios de metadiégesis muy radicales, y que la lección moral no sea muy directa, esto permite que inconscientemente le quede en recordación.

En la anterior metadiégesis no se está imponiendo una forma de usar el compostaje, ni se está dando mandatos de las reglas del compostaje o de los AVC, sino que se está demostrando, poniendo en proposición lo que debe ser y lo que no. Cuando un escucha percibe esto, se siente bien que no le estén imponiendo algo, sino que le están recomendando y haciendo reflexionar. Esto, consecuentemente, permite que el escucha opte por el buen camino que se propone y no una rebelión en contra de lo que se propone, como sucedería si el mensaje de la metadiégesis se enviara con términos de imponer alguna información. Este hecho narrativo también se consiguió gracias a la focalización que se demuestra desde la perspectiva del campesino (como personaje, y como campesino en términos generales).

Conviene señalar, además, que en esta metadiégesis se hace referencia a otra de las propuestas hechas en la reproducción, el anteponer y resaltar los conocimientos de las personas de la región, antes que los académicos. Entre otras cosas, esto también refleja la cultura y la forma de concebir las cosas; lo que Martín Barbero (1991) podría referirse a llegar a lo popular desde el mensaje mismo:

Ana Luisa: Pa', pero eso si es mentira pero mentira, si yo en Bogotá leía, pero no se imagina, ¡tanto sobre eso!. Lo que pasa es que los microorganismos con los cambios de temperatura, al mezclar el compostaje, los anélidos, los ácaros, los insectos y...

Francisco: Yo si no se es nada de los ane-yo-no-sé-qué, pero que florece bueno y que del cultivo salen más siembras de las normales, eso ya pa mí, buena vida. Más si me gano unos pesitos de más, porque sale más barato con ese abono.

Adelaida: Este si es bien interesado, siempre pensando en la plata... //(risas)//

Francisco: No es que solo me importe la plata, pues, sino que si las cosas salen mejor y no hay que gastar tanto para mejorarlas, es una belleza eso ¿Cierto, don?. (Álvarez-Rivera, 2022)

La metadiégesis, en el caso de este guion, sucede para aumentar la información sobre las costumbres de una época, de un lugar y de un género literario; no solo para insertar otros escenarios, u otra información narrativa. En la anterior, se muestran las formas de concebir la vida y las costumbres, las diferencias sociales, solo a partir de la voz dialógica que consigue el autor, pues aquí, como en todo el guion, se nota una diferenciación de voces, no solo entre el autor y los personajes, sino entre cada personaje.

En las narrativas en general, es mucho más eficaz cuando un personaje hace acciones propias de su ser y no que exprese verbalmente sus acciones o sus formas de ser. Que no sea tan explícito es lo que permite hacer esto, y como consecuencia genera mayor verosimilitud en los personajes; pues ello es lo que muestran o demuestran lo que son, no lo que dicen de sí mismos. Empero en un formato como la radionovela, en que las acciones solo pueden demostrarse desde el narrador principal, el uso del recurso de los diálogos debe estar dispuesto de tal forma que no se vaya al extremo de ser explícito ni de narrar solo acciones. Por eso, en la cita anterior, se logra que ese diálogo demuestre los ámbitos sociales de cada uno, por ende, los componentes sociolingüísticos y el tipo de conocimiento que tiene cada uno: Ana Luisa, el académico; Francisco, el popular. Esto, que también tiene que ver con la focalización y su implicación en la información narrativa que se le da al oyente, va relevando un poco el saber popular, el

conocimiento de la gente, para que el escucha se sienta identificado. Este era uno de los objetivos del guion.

Imaginar escenarios (por parte de los personajes) por fuera de su historia inicial, permite una apertura a mayores posibilidades de narrar otras cosas, otros escenarios, vivificar la diversidad de los sucesos y que no se quede solo en la historia principal de un viaje en el que nada ocurre, sino que la metadiégesis y otros sucesos son las claves para que sí ocurran obstáculos a los personajes, soluciones y situaciones *poéticas*. Abrir la imaginación desde los personajes también permite abrir la imaginación en el oyente de la radionovela.

La segunda metadiégesis importante que se da, en el capítulo tres, se resalta, de nuevo, las buenas costumbres de la cosecha. Adelaida es la narradora delegada, habla de la infancia de Ana Luisa y de algo que le sucedió hace mucho tiempo. Subrayar las cuestiones técnicas de los AVC o del compostaje, no es fundamental en el guion, sino insistir en generar un deseo de acoplarse a miPáramo. Para estos otros supuestos, la cartilla gráfica y la radionovela en versión gráfica, fueron las que permitieron insistir en estos postulados de forma más repetitiva, precisa, específica y cotidiana. Estos productos gráficos son un complemento, para que luego de escuchada la radionovela, el oyente acuda a la cartilla para comprender mejor el mensaje del proyecto miPáramo.

En este caso de segunda metadiégesis principal, se usa al narrador principal (segundo nivel diegético) como preliminar a lo que hará que Adelaida empiece el tercer nivel narrativo:

Narrador: En todo caso, Ana Luisa como regañada, no comió ningún fruto, los soltó y siguieron el camino, a pesar de que ella, caprichosa seguía mirando de reojo las plantas de reventaderas, todas iguales y repetidas que rodeaban el camino.

Adelaida: Ay hija, hágale caso. ¿No se acuerda la otra vez que usted tenía como nueve años que hubo esa peste allá más abajito de Mutiscua y usted se comió unas fresas, y le dio lo que le dio?. (Álvarez-Rivera, 2022)

Aquí, con esta pregunta retadora, ya se previene que viene una segunda lección moral.

Adelaida: No, que entre tanta fruta, ella le echaba mano a todo, y se comía unas fresas que los Alarcón le dejaban coger, y también cogía esa reventadera que usted dice y ahí fue que se intoxicó, porque había una plaga por allá más abajo de Mutiscua... pero eso fue hace años... estaba ella niña, imagínese. (Álvarez-Rivera, 2022)

Una narración a dos voces, parecida a la primera metadiégesis. Esta vez no es una adición de la historia por parte de otro narrador refiriéndose a la misma diégesis, sino que es afirmación del narrador de la metadiégesis, en este caso Adelaida, y una reafirmación que hace Francisco, de lo que se va contando.

Adelaida: En todo caso de no haber sido por el remedio que le dio nuestro amigo Barí, usted no se hubiera salvado.

Francisco: Cierto... y nunca nos dijo de qué fue el remedio...

Adelaida: Plantas sagradas... usted sabe cómo son ellos de inteligentes, se la saben todas... así no compartan el secreto.

Francisco: ¡Eh! Esos curanderos si son unos berracos...

Luis: Bueno, pero en todo caso no fue por la plaga que ella se enfermó, eso debió haber sido que comió de esos frutos que ella cogía y seguramente se le fue una reventadera, pues, de las malas. Porque no todas las reventaderas son malas pero esas que hoy tenía en la mano sí, y seguramente que las que se comió de niña también. (Álvarez-Rivera, 2022)

La historia de la intoxicación reafirma la curación por medio de los conocimientos ancestrales de los indígenas, los cuales no se profundiza a petición de una de las revisiones que hizo miPáramo del guion. Poniendo por delante los conocimientos populares antes que los académicos, como forma de interiorización de los hechos científicos en una sociedad.

Como conclusión de esta metadiégesis, se instó implícitamente a expresar la lección moral, de recomendar no usar químicos, de que las plagas que dañan el ecosistema.

Culturalmente, el uso de cada planta: en esta sociedad que queda derredor al páramo de Santurbán, las personas son muy conocedoras de las plantas y de sus usos. Por eso se hace esta mención, a modo de referencia.

En todo caso, en el guion *Viaje por miPáramo* se decidió hacer implícitamente una concienciación general de la conservación del páramo, una invitación a los habitantes de la región a unirse a dicha conservación, también a unirse a los AVC, a hacer uso de las técnicas de compostaje. Pero principalmente esa concienciación: por esto no se enfatiza directamente en AVC o compostaje, sino en general a una valoración al páramo, y fundamentalmente a los habitantes campesinos de la región. Es por esto que, en el último capítulo, la resolución resalta el trabajo de los campesinos y de los habitantes de la región, como los héroes salvadores del páramo. En términos generales la intención o lección moral principal que deja el mensaje narrativo del guion es valorar la conservación del páramo, de los suelos, de los organismos diversos de la región. Si los habitantes de la región siguen adhiriéndose a la causa, sea o no de miPáramo, el objetivo se cumple. Este guion es una suma a la causa.

A diferencia de estos narradores secundarios, el narrador principal es de tipo externo, omnisciente, no participa en el espacio-tiempo al que está haciendo referencia en la narración. Este meganarrador que es heterodiegético, narra desde un tiempo ulterior a la historia.

Narrador: Y empezó a llover, diluvio de grandes y alargados ventarrones y gotas fuertes. Todos se entraron sin pedir permiso si quiera, pero misiá Cristina no se enojó. Francisco, habiéndole presentado los muchachos y habiéndole contado la pequeña aventura que llevaban y a la que se encaminaban, le pidió con humildad y sutilmente si podían quedarse allí, en su rancho, tan solo esta noche. Cristina dudó, pero luego pensó que en el patio de adentro podían acomodarse todos hasta dormir con sus burros. Todos cayeron profundos al acostarse a dormir. (Álvarez-Rivera, 2022)

Este narrador principal, como puede verse, es el que da expresividad al cronotopo. Es uno de sus principales trabajos. Ese cronotopo se expresa de manera general (clima, paisajes...) pero también lugares y espacios específicos de la región, como p. ej. los tipos de casa que se acostumbra a usar en la zona, confirmado por el estudio que se hizo en la región, las formas de vida y los lugares que se habitan, en relación con la cultura del lugar: “La tapia de tierra pisada es aún bastante usada sobre todo como cerca de casas y predios urbanos” (Figuerola Lorza et al., 1969, p. 241) en el Norte de Santander. En el guion:

Narrador: La fría madrugada de las afueras de Mutiscua no esperaba su alegre llegada. Al fondo, bajo el barranco veía subir un potro ensillado con pocas maletas, sobre él la figura de una chica. Parecía ser un rostro que aparentemente era desconocido en la región, una mujer forastera. Una chica con una chaqueta rosa fosforescente, unas gafas oscuras y pantalón ancho. Abrigada con su manto gris, Adelaida que se mecía en su silla mecedora en su casa de tapia, la observaba con rareza. Cobijándose con su ruana, de lejos veía a esa muchacha rara que andaba con esfuerzo. Relinchaba el caballo aproximándose. Tan empinado era que el caballo parecía con tacones andando en la cordillera, una piedra que pisó la mula se deslizó y la chica pegó un grito de miedo. (Álvarez-Rivera, 2022)

La focalización puede verse desde el meganarrador como: Narrador = Personaje. El narrador no dice más de lo que saben los personajes principales; sin embargo, es un relato de focalización cero, pues al ser omnisciente, es capaz de saber lo que sienten y piensan los personajes desde una mirada apartada y externa: “**Narrador:** Ana Luisa andaba escuchando con atención y placer, las historias que sus viejos por teléfono no le contaban cuando estaban distanciados. Don Luis, extrañado, tampoco sabía de las historias en las que él estaba metido.” (Álvarez-Rivera, 2022).

En términos generales siempre se narra desde una vista de un narrador que recuerda, de término inexacto o desconocido por parte del oyente. Un narrador anónimo, también.

17.2 Dialogismo, heteroglosia, diálogos

Todorov (2013) hace una división dentro de la teoría de Bajtín, es decir que se habla en contrastes de lo individual frente a lo social, de la alteridad frente a la psique (del autor). Los semidiscursos de los personajes en el guion, la hibridación (Bajtín, 2011), se construyeron a partir de sus esferas dinámicas, sociales, específicas (Luis es trabajador de miPáramo, esa es su esfera; Ana Luisa, la universitaria; Padre y Madre, el campo). Esta hibridación debe aplicarse al guion, también con la teoría de Bajtín (2011), cuando habla de los géneros discursivos: cuando los categoriza entre primarios y secundarios. En los primarios incluye los tipos de textos cotidianos o comunes: las cartas, la oralidad, las conversaciones casuales; los secundarios los identifica como los tipos de escritura complejos: las novelas y la creación literaria. Teniendo esto en cuenta, se debe señalar que para poder lograr escribir una obra literaria que quiere expresar lo popular de una cultura (como el guion de *Viaje por miPáramo*), debe haber una comunión y mixtura entre los géneros discursivos primarios y secundarios.

Y a pesar de que es notable un lenguaje individual entre cada voz que hay en el guion, se comparte entre ellos, personajes y narradores, una unidad sociolingüística. Lo que significa que, en teoría de Bajtín (2011), se tienen en cuenta las esferas sociales a las que pertenecen los personajes, la que ellos comparten tiene un tipo de lenguaje relativamente estable, la muestra de lo popular y lo cotidiano es esa tipografía que se comparte y ese compartir es lo que permite que este guion se identifique en un género literario. No es relevante encasillarlo en uno en específico, hablar, por ejemplo, de que el guion es costumbrista, es referirse a características muy fijas que vienen de un área estética. Entonces el guion pertenece a cierto género en general: los referentes que se usaron como las indicaciones sobre lo carnavalesco, lo medieval (que en la edad media lo

popular, además de lo divinal, era lo más importante en las narrativas), lo feudal, y las intenciones del guion de reflejar una cultura rural y puramente popular, podría dar ciertas ideas de dónde pertenece un guion como este.

Ahora, en cuanto al lenguaje individual, es allí donde se puede dar cuenta de los enunciados concretos bajtinianos. Tampoco hay que volver un estereotipo de habla o de forma de ser de un personaje solo porque pertenece a una esfera social. El enunciado concreto en el guion está basado principalmente en expresiones propias de la cultura de Norte de Santander.

Heteroglosia es la que permite ver la lengua, la ideología y la cosmovisión de cada uno de los personajes, y de la diferenciación entre ellos. Si bien deben ser diferentes, también debe haber puntos en común: Bajtín (2011) justifica que el héroe en la novela es un ser social, concreto, específico, determinado por su historicidad y cronotopo; como ningún ser humano es un *adán* lingüístico, es por esto que su dialecto es compartido con los demás, por eso, a pesar de que debe haber polifonía en una narración, también los personajes que habitan un mismo territorio deben compartir cierto lenguaje.

La heteroglosia compone el dialogismo, no solo en la forma de hablar (pues según Bajtín (2005) también, en la voluntad de representar varios estilos de escritura, es donde se conciben las relaciones dialógicas), sino que se incluye toda una *poética de la enunciación*:

Para él [Bajtín] estos términos remiten a una infraestructura lingüística cuyo estudio incumbe a una semiología de los textos literarios que no debería contentarse ni con los métodos lingüísticos ni con los datos lógicos, sino que debería construirse a partir de ambos. '[...] Las relaciones dialógicas no se reducen tampoco a relaciones de lógica y significación que, por sí mismas, carecen de momento dialógico. Deben ser revestidas con palabras, devenir enunciaciones, expresiones mediante palabras de las posiciones de diversos sujetos, para que las relaciones dialógicas aparezcan entre ellas.' (Bajtín, M.) (Kristeva, 1981, p. 122)

Puede verse en el estilo de la escritura del guion *Viaje por miPáramo*, al hablarse de los enunciados concretos.

Estos enunciados concretos, demuestran a su vez, la polifonía en el sentido del lenguaje. Léxico, estilo, sintaxis. Concepción del mundo a partir del componente sociolingüístico de cada uno. Por esto, también, Bajtín propone el concepto de *translingüística*, en el que no solo se tiene en cuenta el componente lingüístico, sino también el *discursivo* y los *enunciados individuales* (*slovo*) (Todorov, 2013) cuyos componentes se analizan seguidamente.

De los personajes principales se busca que compartan el discurso, el discurso general ambiental de miPáramo. El compartir del dialecto de la región de todos los personajes permitió que se hiciera con más facilidad. “La translingüística en sí no estudia cada enunciado en cuanto tiene de individual sino en las leyes de su funcionamiento” (Todorov, 2013), se refiere a contexto e intención. Empero, las intenciones individuales de cada personaje son diferentes, teniendo en cuenta *a priori* que lo que diferencia entre ellos son las dimensiones sociales en que se encuentran: la generación, la profesión, la época, etc., de cada personaje. Por lo tanto, el discurso es interindividual pero común.

Ana Luisa tiene un lenguaje juvenil, moderno, académico: “**Ana Luisa**: La verdad, no había caído en cuenta. Pero esto por acá sí se siente como muy limpio el aire, ¿No? La verdad, todo muy diferente de como me acordaba.” (Álvarez-Rivera, 2022), una voz que utiliza palabras comunes, de orden sintáctico gramatical, su discurso básico y limpio. Ella encarna los estudios científicos por sí mismo, el método de estudio que el guion rechaza como ideología, pues el discurso es poner por encima los saberes populares que los académicos, para que el oyente se sienta valorado e identificado.

Ana Luisa: Pa', pero eso si es mentira, pero mentira, si yo en Bogotá leía, pero no se imagina, ¡tanto sobre eso! Lo que pasa es que los microorganismos con los cambios de temperatura, al mezclar el compostaje, los anélidos, los ácaros, los insectos y... (Álvarez-Rivera, 2022)

El ego de estudiosa de academia se le sube a Ana Luisa, y cree que su pretenciosa actividad de subrayar conocimientos que ella ha conseguido la harían ver superior o hacer comprender a sus compatriotas, pero el personaje de Ana Luisa, si bien, debía diferenciarse (y contrastar) con su lenguaje para lograr también la polifonía, había que tener en cuenta el dialogismo del guion en general, y el público objetivo al que estaba dirigido. Si la siguiente explicación se daba en términos más académicos, el oyente como público objetivo de la radionovela no captaría fácilmente lo que ella quería decir. De igual manera la estrategia no queda mal, pues Ana Luisa se está dirigiendo a sus padres que es como si se dirigiera a algún sujeto en general, de los derredores del páramo:

Ana Luisa: No, no es nada raro, decía lo del agua porque... porque quería que fluyéramos... que meditáramos... pues, meditar es como concentrarse en uno mismo, relajarse, no pensar en nada... en nada, sino en que nos conectáramos con la naturaleza, ser conscientes de ella... que fluyéramos como el agua, por eso decía lo del agua... dejarnos llevar de la tranquilidad... [...]

Ana Luisa: Pues claro, no ve que ustedes son los que viven aquí y cuidan la tierra, cuidan los animalitos, cuidan que no se contamine estas aguas... siembran con moderación, intercambian comida de aquí...(Álvarez-Rivera, 2022)

Esto era fundamental que quedara claro, pues era el cierre del guion, donde se da el valor al campesino y a su trabajo; no podía decirse en otros términos más complejos. Su discursividad es caer en cuenta desde una perspectiva externa, a los otros personajes, el valor que ellos tienen y del que ellos no son conscientes.

Ahora, el personaje de Adelaida es un lenguaje maternal, tradicionalista, típico, pasivo, de sintaxis enredada y repetitiva, con expresiones léxicas como “**Adelaida:** ¡Ana Luisa! Ay que

belleza de sorpresa.” (Álvarez-Rivera, 2022) o “**Adelaida**: Sí, ¡imagínese que nos hizo poner en estas!...” (Álvarez-Rivera, 2022). Cuestiones muy típicas, no solo de la región, sino en relación con la personalidad de las madres colombianas y latinoamericanas, en sus expresiones de preocupación, asombro, o sentimentalismos exacerbados.

Adelaida representa todo lo que es bien, todos los buenos actos, y los responsables en cuanto a los actos medioambientales y cotidianos: “**Adelaida**: Espere hija, le busco los chocatos pa’ que se pueda sentir cómoda.” (Álvarez-Rivera, 2022), siempre dispuesta a ayudar, pero matriarcal, ella es la que manda, tierna pero fuerte y empoderada. Su papel discursivo o ideológico es el de resaltar el buen sujeto y la forma correcta de trabajar.

En términos del prescriptivismo lingüístico, la sintaxis de este personaje tiene muchos errores: “**Adelaida**: ¡Ay, no se imaginan lo que a yo soñé anoche!...” (Álvarez-Rivera, 2022). Esa *a* interpuesta, es común en las hablas cotidianas y rurales, por ejemplo.

Aunque en la escritura literaria o narrativa, es recomendable no usar frases comunes o estereotípicas, como los dichos populares —porque pierde la originalidad estética—, es necesario al caso de *Viaje por mi Páramo*, porque refiere identidad popular. P. ej. “**Adelaida**: Ay yo no sé, pero la edad no viene sola...” (Álvarez-Rivera, 2022).

Por supuesto, Adelaida, como se planteó en la preproducción, es un personaje que es muy parecido a su esposo, por lo tanto, comparten formas de ser y de hablar, pues ambos personajes podrían representarse como uno solo. El “Ay jueee”, expresión de asombro, la usa tanto Adelaida como Francisco. Esta expresión se tomó para evitar decir groserías en la radio, pero que básicamente expresa lo mismo.

Francisco es el lado masculino, muy paternal y cercano a su hija, es tierno, alegre, discreto en su forma de hablar. A Ana Luisa, p. ej. la llama “la niña”, como cercanía. Lenguaje coloquial

y expresiones, compartidas con Adelaida, pero también en su individualidad tiene su propio léxico y dichos: “**Francisco:** No crea usted, que yo también estoy en las mismas...” (Álvarez-Rivera, 2022) o “**Francisco:** ¡Eh! Esos curanderos si son unos berracos...” (Álvarez-Rivera, 2022). Expresiones que también, solo en su contexto son entendibles.

Como ya se mencionó, su respuesta frente a las cuestiones científicas es de conocimiento popular:

Francisco: Yo si no se es nada de los ane-yo-no-sé-qué, pero que florece bueno y que del cultivo salen más siembras de las normales, eso ya pa’ mí, buena vida. Más si me gano unos pesitos de más, porque sale más barato con ese abono. (Álvarez-Rivera, 2022)

A diferencia del personaje de Luis, que intenta ser cómico sin lograrlo, Francisco con su tono se visualiza como trabajador del campo, Luis en su lenguaje un poco más de oficinista, por supuesto, si trabaja con miPáramo, sus conocimientos en las Ciencias Naturales deben ser suficientes, pero a su vez, como es mediador con la gente de la región, es capaz de ser cotidiano en su lenguaje, no tanto como Ana Luisa que sí es muy citadina y académica. En Luis es su exceso de humildad y disposición a ayudar lo que se refleja en su lenguaje. A pesar de que representa el sistema organizacional de donde trabaja (en la Alianza BioCuenca con el proyecto de miPáramo), su lenguaje también va acorde con el popular de la región: “**Luis:** ¿Y los cultivos cómo van?, ojo pues no me vayan a cortar los árboles ni a cambiarme los sembraditos que tienen porque les mocho la cabeza.” (Álvarez-Rivera, 2022), hablando de los AVC en un sentido cotidiano.

El diálogo del personaje es bastante explicativo y poco narrativo, pues como Luis representa la organización Alianza BioCuenca en el guion, es el actante perfecto para desglosar con su propia voz las normas de los AVC, del compostaje y las condiciones medioambientales de la región.

Luis: Ah no, usted sabe que nosotros trabajamos es por la gente de la región, de aquí... Yo no soy guía, yo soy coordinador de miPáramo, ¿cierto?, pero pues ahí me conozco la región, si me he recorrido casi todo hablando con la gente, pa' lo mismo de ustedes, lo de conservar el ambiente... (Álvarez-Rivera, 2022)

Luis es un personaje secundario que enfoca el discurso general de una forma más directa.

El narrador principal es el único que no tiene el macrodiscurso que comparten todos los personajes.

Si bien el guion completo va con un mismo discurso ambiental, el narrador, como es externo, es el único que mantiene una postura neutra.

El meganarrador también expresa con su voz, a veces, los enunciados concretos propios de Norte de Santander, pero con un lenguaje más literario y diferente al de los personajes: “**Narrador:** Dijo Luis, recochando.” (Álvarez-Rivera, 2022) o “**Narrador:** Dijo Adelaida, mamando gallo.” (Álvarez-Rivera, 2022). Esto faculta que se difumine el narrador en la narración. La importancia del narrador principal no es fundamental ni primordial: eso y acoplarlo a la cultura de la región, son los motivos para que se camufle dentro de la narrativa desde el lenguaje mismo que utilizan los personajes.

La forma de narrar acude a la estrategia de dar naturalidad y sentir comodidad de lo que se dice: el contexto, tan importante en la narrativa polifónica, se mantiene constantemente: “**Narrador:** [...] a pata desnuda y su ma' la fue a regañar sin previo aviso.” (Álvarez-Rivera, 2022) o en “**Narrador:** [...]: Todos se entraron sin pedir permiso si quiera, pero misía Cristina no se enojó.” (Álvarez-Rivera, 2022), decir a pata desnuda, su ma', misía Cristina, son modismos de acuerdo con tradición, que también mantiene conexión intercultural de región y nación.

En el nivel, no solo léxico, sino también sintáctico se nota ese enunciado concreto, la construcción de las frases: “**Narrador:** [...] Ni que hubiera hecho algo pa' semejante grito, pero su papá era así, ni siquiera estaba enojado, ni siquiera le había gritado porque estuviera de mal

humor, solo un llamado.” (Álvarez-Rivera, 2022), el ritmo y el orden de las oraciones es del habla, de tipo conversación.

También, el narrador hace uso literario, de las metáforas, que devengan en relación al ambiente de la región: “**Narrador:** Y con el miedo de que el cielo se les cayera y la lluvia los empapara, apuraron el paso a ver si al rancho de doña Cristina alcanzaban a llegar.” (Álvarez-Rivera, 2022). Metáforas que también mantienen su simplicidad y claridad para no enredar o confundir al oyente.

Empezar a escribir significa pensar la narración en su totalidad y desde el punto de vista del autor mismo, de cómo y qué se quiere contar. Pero en el proceso, no solo se piensa en la totalidad de la obra sino en los detalles y en desmenuzar la narrativa, los sucesos, los actantes de la narración. En ese momento el autor debe dejar de pensar de sí mismo y su creación narrativa, sino desde los personajes. Estos hacen que se deje de ser uno como autor, toman vida propia. Esos actantes de la narración, a su vez, se vuelven semidiscursos ajenos, pero que, como se menciona aquí seguido, el discurso principal del autor se llena de discursos ajenos. No hay unicidad total, las obras narrativas devienen y se derivan en ese principio dialógico, la tradición desde donde viene el autor y desde la influencia de lo que ya se ha escrito o se ha leído, y desde el oyente, espectador, o público objetivo (es decir, la narrativa dirigida y pensada hacia algo o alguien).

El autor de una obra literaria (una novela) crea una obra discursiva única y total, es decir, el enunciado. Pero lo conforma de toda clase de enunciados heterogéneos, ajenos. Incluso el discurso directo del autor está repleto de los discursos ajenos concebidos como tales. (Bajtín, 2005, p. 307)

El ocultamiento o enmascaramiento del autor en *Viaje por miPáramo* es casi que total porque logra la discreción en todo el guion. Quien conoce la escritura, los deseos estéticos y las condiciones sociolingüísticas y culturales del autor, quedan distintas de lo que vendría siendo el

resultado final. Sin embargo, como lo mencionó Bajtín (2011), por más que se haga el esfuerzo de que no quede ningún rastro de la escritura del autor, siempre quedan restos y huellas que se ven más propiamente en los discursos generales de toda la obra, y no en los discursos individuales de los personajes. En los discursos individuales de los personajes, se nota más la voz *alter*. El del autor, un discurso que a veces el lenguaje antioqueño se inmiscuye en la narrativa del guion, demuestra esa imposibilidad de deshacer del todo la figura del autor como narrador en un primer nivel narrativo discreto. Esto también se da porque el referente principal, para una radionovela polifónica, que se toma, es el de su compatriota Tomás Carrasquilla, donde se pudo encontrar la representación típica de los tipos de personajes a narrar; que a pesar de que no son de la misma región a la que va dirigida el guion, habla de una cotidianidad compartida.

Aquí es donde el autor logra también esas dobles voces, la de sí mismo dentro de otros y la de otros dentro de sí mismo. Dialogismo puro. Este guion, por ejemplo, podría decirse que es intraducible debido a los componentes dialectos propios de la región, de la nación colombiana y del español.

El lenguaje es el fundamento de la cultura; de esta se derivan o contienen los Discursos = ideologías. El discurso es lo que se quiere decir más allá del habla, el enunciado que se refiere al cómo se dice y al para qué se dice. Del círculo de Bajtín, el formalista ruso Volóshinov afirma que:

Por ideología entenderemos el conjunto de *reflejos* y las *refracciones* en el *cerebro humano* de la realidad social y natural, que expresa y fija mediante la palabra, el dibujo, el gráfico, o bajo otra forma semiótica [*znakovoj*] [...] *Ideológicamente*: es decir en un signo, una palabra, un gesto, un gráfico, un símbolo, etc. (Volóshinov, 1930a)

Ya se ha mencionado las voces que dan y atribuye este componente semiótico de realidades sociales, esa es la clave para narrar una población, desde esos signos ideológicos.

Por eso, de nuevo, es adecuado, también, mantener la postura de Bajtín (1979): la de tener a Dostoievski como referente de novela polifónica, pues hay que incluir que Steiner (2002) considera que la escritura de Dostoievski tiene una esencia teatral, del drama. Esto en relación a Martín Barbero (1991) y su mención de lo melodramático en Latinoamérica. Lo melodramático como hecho representativo, y como componente adecuado para representar y atraer las masas latinoamericanas, puesto que, según él, Latinoamérica y su gente es muy melodramática en su diario vivir. Steiner (2002), también, adiciona que las novelas de Dostoievski, inicialmente, se basan o surgen desde el drama teatral; que en su estructura es esencial el diálogo y las acotaciones escénicas. Esta estructura, básicamente es la misma que se da en la radionovela, pues es dramática también y contiene los elementos ya mencionados; del mismo modo será, luego del guion, una interpretación teatral que se grabará en cabina, con actores y expresiones dramáticas.

Antes del relato audiovisual o radiofónico, existió el relato teatral, su validez en el sentido necesario de lo influyente en toda la teoría narrativa y en los formatos del radio teatro. La diferencia del radio teatro se refiere a que este se presenta en vivo, en escena; la radionovela es lo mismo, solo que está grabada y solo se puede escuchar, no ver. Los diálogos cuya base son teatrales tendrán mayor preponderancia a causa de que en el teatro los diálogos son los que permiten que la narración avance y se entrechoquen o se ayuden los personajes.

Complementario a esto, la representación de una radionovela al momento de grabarse significa preparar del mismo modo a cómo se prepara una obra de teatro, en el sentido actoral. Es decir que los que van a grabar las voces, los que van a representar los personajes del guion, deben ensayar, crear su propia representación del personaje basado en las propuestas del guion y de la preproducción, con el fin de que le de vida al personaje. A través de las técnicas de su función de

voz, el tono que genera gestualidad sonora, el acento... Por esto la radionovela va mucho en relación al teatro.

Los diálogos **deben** producir situaciones. La forma común de los diálogos se basa en las conversaciones populares (mayormente cuando son diálogos que aportan información de personajes, y no por información de avance de la narrativa), que por lo general un personaje pregunta y el otro responde:

Luis: ¿Y cómo le ha parecido el viaje?, agotador ¿no?

Ana Luisa: Un poco... pues yo no estoy acostumbrada a esto, pero sí pues hago deporte semanalmente...

Luis: ¿Ah sí? ¿Y qué hace?

Ana Luisa: No, pues trote... voy al gimnasio... aunque por aquí no hay gimnasio. //risa nerviosa// (Álvarez-Rivera, 2022)

En este momento de la narrativa se está relatando un silencio narrativo, es decir, un descanso de los sucesos de la historia, para dejar descansar al oyente por un momento. No significa esto que sea un relleno, pues estos silencios permiten la pasividad para expresar la humanidad de los personajes, la forma de ser de ellos, para que el oyente los sienta verosímiles y se sienta identificado, al menos en el sentido vivencial; como en la vida, la narrativa debe tener ciertas pausas, esto también genera un ritmo narrativo.

Aunque, si bien se usa esta técnica de pregunta/respuesta, crear diálogos no implica crear una tipicidad de conversaciones pregunta/respuesta, por el contrario, cuando hay una construcción más compleja:

Luis: ANA ¡¿QUE ESTÁ HACIENDO?!

Narrador: Luis los detiene a todos y los para junto el arbusto.

Ana Luisa: Ay don Luis, ¡me asustó!... aquí, recogiendo agraz del que teníamos en la finca hace mucho tiempo.

Francisco: No. Eso es mortño venenoso...

Adelaida: Reventaderas, también se llaman...

Luis: Muy lindas, pero no se pueden comer.

Ana Luisa: ¡Cómo que no, Luis! si eso es lo mismo que comer fruta.

Luis: Se lo digo, eso es venenoso. (Álvarez-Rivera, 2022)

Los diálogos se componen por pasivos y activos. Los pasivos, como ya se vio, no dan un avance de los sucesos narrativos, pero son necesarios también para los sucesos: en el anterior ejemplo, cuando Luis dice que las *Reventaderas* son lindas, pero no se pueden comer, no hay ninguna acción, pero la explicación o la afirmación va en relación a lo que se está relatando. A diferencia del activo, en el que es más visible la producción de situaciones desde los diálogos, como cuando Ana Luisa dice que está aquí, recogiendo agraz, esto si está representando una acción que está desarrollando en el mismo momento. En un relato audiovisual o cinematográfico esto sería inaceptable, debido a que es un refuerzo innecesario decir lo que se ve que el personaje está haciendo, sería repetitivo. Pero como es una narrativa radiofónica, donde no se ven las acciones de los personajes sino solo lo que dicen, hay dos recursos posibles, este anterior del personaje o los otros personajes mencionando la acción que hacen, o el narrador desde su exterioridad desarrollar las acciones (que es lo comúnmente utilizado, también, en *Viaje por miPáramo*).

La interacción dialógica, presente en los diálogos, es la que obliga a los sujetos a hablar de determinadas formas; entre unos y otros sujetos de la sociedad, se va formando esa construcción de los enunciados y de los comportamientos extralingüísticos al momento de hablar: del mismo modo, aunque la literatura no es el reflejo exacto del habla de una sociedad (pues la literatura tiende a poetizar, cosa que no es común en el habla cotidiana), sucede entre los diálogos de los personajes. No solo por el hecho de dar verosimilitud, sino porque esto habla de la sociedad y de las formas de vida de ellos, sin necesidad de ponerlo explícito.

Para construir los diálogos que tuvieran esa relevancia del mensaje como causante de ideologías acorde al medioambiente en los oyentes, se tuvo en cuenta primeramente el estudio del Instituto Caro y Cuervo (1969), como las frases, usos y costumbres lingüísticas, como herramientas para darle vida a las voces. Y, por supuesto, tener en cuenta que los diálogos o lenguajes de una sociedad también van variando, son efímeros, la comunicación de una sociedad fluye en los cambios que la época y la sociedad va advirtiendo, la parte extraverbal que también influye y constituye el enunciado concreto.

En el Norte de Santander se usa mucho el siguiente modismo:

En fonética sintáctica: En los giros *por aquí, por ahí, por allá* se pierde la *r* de *por* y la *o* se relaja fácil y frecuentemente, y a veces se cierra en *u*. No es raro, pues, escuchar *puaquí, puai, puallá* (en habla muy inculta). (Figuroa Lorza et al., 1969, p. 76)

Esto se expresó con la mayor sencillez posible, sin que fuera forzado: “**Adelaida**: Ah, como ya usted no le gustaba devolverse **pu’ acá** sabiendo que ya andaba no más que entre ciudad y ciudad, y nada que se asomaba **pu’ aquí**, andando de pinchada...” (Álvarez-Rivera, 2022).

Si bien el anterior es muy regional, el siguiente es muy nacional: esto evoca la necesidad de fundirse las dos características en una sola, para mayor diversidad y coherencia:

La preposición *para* seguida de voz que empieza por vocal se reduce a *par, pa, p*: *par’acá* (Cách.), *pa engorde* (Chi.), *pa’l otro lao* (Chi, Pam.), *p’otras partes* (Ba.), *p’onde quiera* (Bo.), *p’hacer una cosa* (Sal.). (Figuroa Lorza et al., 1969, p. 71)

Sutilmente puesta así, y en otras escenas, en el guion: “**Francisco**: Vamos de pasadita que vamos **pa’l páramo** a ver cómo va la cosa allá, que la niña no lo conocía.” (Álvarez-Rivera, 2022).

Los dos anteriores ejemplos lingüísticos se iban revisando con los trabajadores del proyecto miPáramo, cuyas adiciones al guion parecieron gustar y estar acorde a las necesidades culturales. Sin embargo, con miPáramo al revisar las versiones de guion, hubo varios problemas de comprensión de este tipo de propuestas y se corrigió mucho, por ejemplo, la palabra *mana* que el

autor en sus consideraciones previas creía como una expresión usada en el lugar, pero que erróneamente estaba insertando puesto que esa expresión era de Santander y no del Norte de Santander; también la palabra *ve*, que consideraba como una expresión rural: rural pero en la región de Antioquia. Como corrección se encontró y se propuso mejor las dos siguientes expresiones: “Muletillas: Son de uso corriente *este* y *¿no?* Menos frecuente es *ve*.” (Figuerola Lorza et al., 1969, p. 137) y también “Modos de llamar la atención de las personas: *oiga* (Cú., Ba., Abr., Oca., Bo., Sar., Ri., VCa., Ctilla., Car., Chi., Cách.); *oí* (Car.); *mire* (Cú., Abr., Pam., Ta., Ri., SC., Ctilla., Car., He., SF., PVi., Chi.)” (Figuerola Lorza et al., 1969, p. 293). Quedando así, pues:

Adelaida: Pero hubiera avisado, que iba a venir y todo eso, su papá apenas hace tantico que se fue a trabajar... sí se me hacía como raro que no nos llamó anoche, ni en la tarde... ¿Este? ¿Y a qué vino? (Álvarez-Rivera, 2022)

Con “**Ana Luisa: Oiga** ma’, ¿entonces ya no pueden mover nada de lo que les dieron para sembrar?” (Álvarez-Rivera, 2022) y “**Adelaida: ¡Mire**, si ve, eso era lo que había soñado!” (Álvarez-Rivera, 2022), se solucionó de manera fácil pero contundente. Detalles que en la literatura hacen que sea más verosímil, en la narrativa de las comunicaciones se da del mismo modo.

La cuestión extraverbal determina la verbal. Por esto, esas expresiones anteriores son mayormente entendidas solo en la región de Norte de Santander.

Volóshinov (1930b) pone el ejemplo con un “Pronunció después de un momento de silencio: ¡Psí! El adolescente, que estaba de pie frente a él, se sonrojó violentamente, se dio la vuelta y abandonó la habitación” (Volóshinov, 1930b) en un diálogo literario, cuyo significado no está en el diccionario sino solo en el contexto en que se habla. Un “¡Psí!” para llamar la atención y que solo depende de su contexto.

¿Entonces en qué consiste la parte extraverbal del enunciado? Lo comprenderemos

fácilmente al considerar el ejemplo siguiente [...] ¿Qué puede significar ese “¡Psí!”? El enunciado es lacónico pero, tal parece, altamente expresivo. Por mucho que hagamos su estudio gramatical en todos los aspectos, por mucho que busquemos en los diccionarios todos los sentidos posibles de la palabra, no nos será posible comprender nada de la conversación.

Y, no obstante, está en realidad llena de sentido, es un verdadero *diálogo*, acabado aunque bastante breve: su primera réplica verbal “¡Psí!”; en cuanto a la segunda, está contenida en la reacción orgánica (el rostro se sonroja) y en el gesto (la salida sin decir palabra). (Volóshinov, 1930b)

Según el contexto (cultura) y la pragmática (situación) es que se entiende el enunciado claramente.

Luego de tomar estos detalles lingüísticos, se empezó a construir y conformar la heteroglosia de los personajes, uno por uno (que ya se detalló anteriormente). Con estos componentes, la polifonía ya empezaba a percibirse con mayor claridad en el guion. En teoría, los elementos del drama y la estética cotidiana, se han visto al entrelazarse en los diálogos, pero la precisión de reflejar la identidad en una obra, se hace de tal forma y técnica posible:

La pregunta bien formulada, la exclamación, la orden, la súplica, he ahí las formas más típicas de enunciados de la vida cotidiana que constituyen totalidades. Exigen todas —y sobre todo el orden y el ruego— un complemento extraverbal, pero también un comienzo de naturaleza extraverbal en sí misma. (Volóshinov, 1929)

Según Volóshinov (1930b) estos conceptos devendrán en la acción de quienes forman el enunciado concreto (los personajes); y después, de todo ello, se determina el discurso dialógico. (Modos de vida y circunstancias a tener en cuenta). Insertar esto en los diálogos permite la visualización general de lo que se refiere a la identidad común desde el lenguaje. Ya se vio que la composición de los diálogos en *Viaje por miPáramo*, tiene esta capacidad múltiple.

En la novela la persona puede actuar tanto como en el drama o en el *epos*, pero su acción siempre está ideológicamente explicitada, conjugada con la palabra (aun cuando esta

última sea meramente virtual), tiene motivación ideológica y expresa determinada posición ideológica. La acción y el acto del héroe son necesarios, tanto para revelar como para poner en juego su posición ideológica, su palabra. (Bajtín, 2011, p. 71)

Por esto la narrativa, desde el punto de vista de demostrar los AVC, el compostaje, o las ideologías de miPáramo también se hacen muy explícitas y explicativas, para resaltar no solo los hechos narrativos sino la motivación ideológica. En cuanto a los discursos y las ideologías de cada personaje, se toman como comunes y compartidas, pues todas están enmarcadas en el macrodiscurso de apoyar las causas medioambientales, específicamente las del proyecto miPáramo. De ahí, que se especifique cómo, desde la cultura propia de Norte de Santander y de los sucesos narrativos que ya se han mencionado, cotidianos, como la intoxicación de Ana Luisa, el enfrentamiento entre Francisco y Flavio (hechos que también demuestran la cultura de ellos), pero que van deviniendo en los semidiscursos propios. Cuando pasa a ser ideología, por ejemplo, es cuando se empiezan a notar los contrastes individuales: mientras Francisco hace su apoyo al medioambiente con inercia y por deseos de tener beneficios económicos que ofrecen los AVC, Adelaida lo hace por mejorar sus tierras y conscientemente que no se destruya el ambiente; Ana Luisa apenas se va convenciendo de apoyar la causa, pero desde sus conocimientos previos, ya sabe la importancia de la conservación ambiental y del apoyo a los campesinos, como sus padres; y Luis, por supuesto, está todo el tiempo insinuando, persuadiendo, convenciendo y recordando las leyes de miPáramo. A grandes rasgos puede verse, como consecuente de estas ideologías, la cosmovisión del mundo de cada uno. Es cierto, una cosmovisión superficial (con bases en los aspectos culturales de la región), porque no hay mucho tiempo en el que poder narrar a profundidad los personajes, pero que cumple con los objetivos del proyecto comunicativo para miPáramo.

Bajtín (2005) propone que existen diferentes planos de sentido en cuanto a los discursos en los que está enmarcado o expresa cada personaje. Como tienen diferentes voces, tienen

diferentes ideologías y discursos. Estos, si bien, son creados por el autor, el autor está fuera de esos discursos puesto que está narrando otros personajes que no son él mismo. Y a pesar de que está afuera, él contiene la totalidad de esos discursos y la manipula desde una perspectiva elevada y en la que puede entrecruzar los discursos. Este entrecruzamiento de discursos genera la polifonía. Los discursos de los personajes están limitados por sí mismos, ellos solo pueden ver lo que ellos consideran. Pero el autor puede ver desde una perspectiva general los diferentes puntos de vista de cada personaje, no es limitado. El dialogismo se encuentra cuando los personajes entrecruzan esas ideologías, hay un diálogo, un diálogo que permite incluso avanzar la narrativa, por eso en *Viaje por miPáramo*, ese diálogo es fundamental en el sentido en que cuando los personajes intercambian formas de pensar, actuar y ver las cosas, las lecciones morales sobre el medio ambiente, las consideraciones sobre el páramo, son efectivas para llegar a acuerdos mutuos frente a la problemática que se plantea, intradieгética.

Las intenciones comunicativas también van en relación con este dialogismo, el autor procuró que ese diálogo imaginario entre él y los personajes, fuera lo más fiel posible a un diálogo real entre él y las personas de la región cercana al páramo de Santurbán y que hubiera ese entrecruce bajtiniano. Todorov (2013) habla de que el dialogismo de Bajtín es el fundamento principal de su teoría que recoge sus demás conceptos, y por supuesto para generar la creación de ese mundo narrativo, desde este dialogismo debía enmarcarse en la región, por lo tanto, el cronotopo era necesario.

17.3 Espacio/tiempo = cronotopo

En *Viaje por miPáramo* el espacio es fundamental, de él depende gran parte del hecho literario o narrativo.

Il peut sembler paradoxal de parler d'espace à propos de la littérature: apparemment en effet, le mode d'existence d'une oeuvre littéraire est essentiellement temporel, puisque l'acte de lecture par lequel nous réalisons l'être virtuel d'un texte écrit, cet acte, comme l'exécution d'une partition musicale, est fait d'une succession d'instantants qui s'accomplit dans la durée, dans notre durée. (Genette, 1969, p. 43)

Espacio y tiempo en la literatura se complementan y dependen el uno del otro, como en la realidad. Genette lo jerarquiza, superponiendo el tiempo, pues la narración es avance de sucesos en el tiempo; interesante es que propone que el tiempo del relato se relaciona con el tiempo de quien lo escucha. Esta propuesta es parecida a lo que sucede en el relativismo temporal, el oyente siente que experimenta la misma duración de tiempo que la que padecen los personajes. No siente los minutos que duran los capítulos de la radionovela, sino los días en que los personajes recorren y viajan hacia el páramo.

De ahí que se piense, en la escritura del guion, que el espectador se sienta cómodo con el tiempo que percibe en la narrativa. Que para las condiciones de vida de ellos, sus ritmos vitales y sociales sean adecuados, y sobre todo, la época en la que viven: un siglo XXI de presurización temporal; por ende, también, compresión de espacios.

Espacio y tiempo narrativo se indican desde el referente real de los habitantes de la zona de Santurbán. El espacio que se crea en el guion es importante justamente porque la narración se basa en un viaje, viajar es moverse constantemente del lugar, mutan los espacios en una senda que tiene un fin. Estos espacios enmarcados se encuentran puntos comunes a grandes rasgos. Tan solo las isotopías que se crearon pueden verse realmente en la finalización y corrección del guion, cuando se habla de la unidad narrativa. Una espacialidad que luego se vuelve virtual e imaginativa: de cada individuo que escucha la radionovela.

Los trabajadores de miPáramo, también, proponían para la escritura del guion, que, si se usaban símbolos de la región (cóndor, frailejones, etc.), sería muy interesante para ellos y para la identidad en la narración, que se incluyeran símbolos geográficos: lugares reales que el oyente fuera capaz de reconocer en la narración. Los lugares conocidos hacían que fuera algo más íntimo, y en ese caso logra la conexión viva con el mundo real: “**Narrador:** La fría madrugada de las afueras de Mutiscua...” (Álvarez-Rivera, 2022) o “**Narrador:** Finalmente llegados a Siete Lagunas sin mojarse...” (Álvarez-Rivera, 2022). Nombrar el lugar es importante, Mutiscua, Siete Lagunas, son lugares que los habitantes de la región reconocen fácilmente, sin embargo, para darle soporte, luego de nombrarlos se da la breve descripción de lo que se observa, en el momento en que ellos lo observan: el clima del momento en que es observado el paisaje, indica la temporalidad.

No solo el conocimiento o la muestra narrativa de ciertos lugares habla de la región. Esas condiciones externas determinan, también, la cultura de las personas. El clima, por ejemplo, el frío. Las condiciones geográficas. También esto deriva en las formas de vivir: el hecho de que haya poca tecnología, de que haya un alejamiento a la civilización local, nacional y mundial. De ahí, también que prefieran escuchar la radio, de que prefieran ver en televisión programas de otras regiones; pues como curiosidad de sentir lo externo a ellos, ya que su alejamiento no permite un encuentro más presencial, más cercano con lo externo.

Lo que ocurre en el relato radiofónico, a diferencia del relato audiovisual, significa compartir más relaciones con el escrito literario. Acción y cuadro, en la radio, no se puede al mismo tiempo. Estos cortes de la descripción espacial se ven bastante claros en el guion de *Viaje por miPáramo*. Los narradores deben detener la continuidad del relato para poder describir la espacialidad diegética. Y cuando dentro de la diégesis se describen lugares, como en el capítulo

tres, que Luis (quien no es el meganarrador) le describe el páramo y su belleza, antes de llegar, la acción de los personajes se detiene o no se percibe como oyente.

El orden de la estructura general del guion, en resumidas cuentas, hablando de la relación del espacio con el tiempo —tanto de la construcción del relato como en el relato mismo—, es una estructura aristotélica tradicional: el primer capítulo introduce los personajes, el contexto y el punto de giro. En el segundo inicia la travesía de los personajes y ocurren problemas y anécdotas; lo mismo en el tercer capítulo. Entre el tercer y cuarto capítulo hay un clímax, y en el cuarto se resuelve toda la aventura y se demuestran las lecciones morales, tipo fábula. Final feliz, cerrado, pero con un enganche abierto a una nueva aventura (el regreso del páramo a la casa).

Hay una diferencia de la estructura clásica a anotar, debido a que el héroe de la estructura clásica no está muy definido en *Viaje por miPáramo*. Este usa técnicas más parecidas a las narrativas de las novelas literarias actuales porque el héroe son varios protagonistas, los cuatro personajes principales (tanto menos Luis que los otros) son un solo héroe. Esto fue un carácter que se fue dando a medida en que se escribió el guion porque principalmente la protagonista sería Ana Luisa, pero resultó más eficaz y preciso que fueran varios. Al final del guion se explica, un poco más explícito, que los campesinos de la región son los *héroes* que conservan el ecosistema del páramo de Santurbán, por eso se da a entender que los héroes de la narración que escucharon eran Adelaida y Francisco, pero también Ana Luisa por pertenecer a la región y aportar en el medioambiente.

La construcción temporal de *Viaje por miPáramo* es lineal, según las clasificaciones de Genette (1972) el tiempo de la historia dura tres días, y con metadiégesis que, la primera dura dos días, la segunda se relata varios días indefinidos y se habla también de la infancia de Ana Luisa como un tiempo lejano (indefinida duración, también) en generalidades. El tiempo en que se tarda

narrar estos acontecimientos está dividido en cuatro capítulos, cada capítulo con un número de cinco páginas, para un total de veinte páginas. En el sentido o la intención, de una página por minuto grabado en la radio. En cuanto a frecuencia, el macrorrelato solo es contado una vez, al igual que las metadiégesis internas y solo se hace uso de la analepsis o del *flashback* (en ningún momento prolepsis o *flashforward*) cuando se refiere a las metadiégesis ya mencionadas y que aportan información relevante a la narrativa.

El contexto temporal del guion, en cuanto al momento histórico en que sucede, es un momento contemporáneo, es decir que la narración del guion ocurre en la época actual:

Narrador: Ana Luisa grababa con su celular el paisaje, las florecidas Astromelias que cuidaba con cariño su madre, junto a unas pequeñas hortalizas que con orden y linealidad aparecían de frente a ella como un panorama bello y exótico que contrastaba con la línea del horizonte. Todo esto, desconocido ya era para ella, como si ella no perteneciera allí, pero aun así, más que la belleza que percibía, se sentía bien de haber regresado.

Adelaida: Pa' qué estás grabando esa bobada, ese matorral de ahí que no tiene nada de bonito. (Álvarez-Rivera, 2022)

En los sutiles detalles es que se descubre la muestra implícita, desde lo que se narra, a remitir al tiempo en que ocurre el relato. Como se puede ver en la anterior cita, los detalles como el celular, y condiciones de la posmodernidad, como el hecho de que Ana Luisa busque su vida en otra ciudad, desde los medios universitarios; o el alejamiento que aún tienen las sociedades rurales de las urbanas.

Del mismo modo se usa el tiempo como recurso, sin necesidad de ir siempre a las elipsis, para insinuar los cambios favorables que han tenido los personajes, y el lugar que habitan, a causa de haber firmado los AVC. Esto, aunque no se dice directamente, con la misma tendencia a ser sutil como se ha sido en todo el guion, se da a entender que es a causa de miPáramo y de los

procesos de comunicación que han tenido con ellos, los que han permitido el desarrollo de sus vidas.

Ana Luisa: ¡Qué! ¡que no tiene nada de bonito! Todo esto está muy cambiado, hay como más arbolitos, como que yo ya no reconozco nada por aquí...

Adelaida: Ah no, es que usted ya no es ni de por aquí. ¡Tantos años que usted casi que como que nos abandonó!

Ana Luisa: Esos chamizos allí que les crecieron hojas, eso no estaba, ni rodeaban la casita tanto, todo esto era plano, yo que me acuerdo que... Ma', acá con tan buen espacio, y tan buena tierra, hasta sería bueno que tuvieran ganado, unas vaquitas y otros caballos o mulas, unas cuantas ovejas o cabras... no sé, como sembrar más papa, más lechugas y repollos de los que ya tienen. Acá, correr las cercas más lejos para que metan más cosas. (Álvarez-Rivera, 2022)

Ana Luisa, que regresa a su casa, hace diferencia (sin narrar), de lo que ella veía de niña, a lo que ve en el momento de regresar, describiendo los beneficios que ella percibe, sin saber que es a causa de la organización a la que se afiliaron. Sin embargo, su madre, Adelaida le responde el por qué no se pueden afectar los suelos con más siembras o ganados, también lo que se refiere los AVC, para conservar los suelos, que no se exagere en las siembras o ganados:

Adelaida: No, no, no, cómo se le ocurre, no ve como está todo de bonito, cada día está mejor la siembra y ya los arbolitos en la finca ya prendieron, ya esos no se pueden mover para ninguna parte porque se mueren.

Ana Luisa: Aah sí, esos chamizos de allí ya les crecieron hojas y ahora me acuerdo, nada de eso estaba antes...

Adelaida: Es que si viera usted, que las plagas que teníamos acá no nos dejaban crecer es pero nada y un día llevamos unas cositas para vender en las Fiestas de las Mercedes y no vendimos nada. Pero Doña Cristina me presentó a los muchachos de MiPáramo y a los diítas vinieron y si viera la amabilidad de todos... ellos arreglaron esto, nosotros a viva voz y a palabra les prometimos no mover nada, por eso le digo, ellos dicen que eso es reforestar, yo no sé, pero ahí firmamos pa' estar tranquilos ellos de que no íbamos a cambiar ni tumbar

nada de ahí, por eso lo ve como cambiado, antes bueno haber firmado, no ve que hasta a usted le gustó como va quedando. (Álvarez-Rivera, 2022)

Y esta cita termina con Adelaida de narradora de otra metadiégesis secundaria (además de las metadiégesis principales, ya mencionadas), en donde se explica cómo surgió su encuentro con miPáramo y la firma de los AVC. Con esto, se confirma lo que ya venía argumentándose, de los beneficios de firmar los AVC a través de una anécdota popular y cotidiana.

Las Elipsis las hace generalmente el narrador: “**Narrador:** [...] Ya el sol como que se iba yendo.” (Álvarez-Rivera, 2022), o con más complejidad, y usando los cambios de tiempo tradicionales para generar conexión con el oyente:

Narrador: Cuando llegó don Francisco, el papá de Ana Luisa, como con emoción le contó que se iban a aventuriar. “Vámonos pa’l páramo, aprovechar que vine a quedarme, a hacerles la visita, y nos relajamos por allá bien bueno.” dijo Ana Luisa. [...] A la mañana siguiente fueron a comprar las cosas necesarias pa’l viaje, a la plaza. Allí se encontraron con un viejo amigo. (Álvarez-Rivera, 2022)

Ese tránsito rápido con “Cuando llegó don Francisco...” es un paso temporal, al igual de “A la mañana siguiente...”. En la siguiente cita se puede observar una compresión del tiempo, estrategia que se repite en el guion y que sirve resumir para no narrar con detalle sucesos innecesarios para la narración:

Narrador: [...] Y se fueron del pueblo a la casa, de nuevo, a empacar las cosas y dormirse temprano para salir a las cuatro de la mañana del día siguiente. Cuando salieron con los tres burros ya ensillados, se encontraron con don Luis que los esperaba sobre su bonita mula en el portón de la casa, el camino pa’ arriba sería largo. Y no habían andado media hora, cuando preciso el sonido de un ave que reconocía cualquiera de por allí. (Álvarez-Rivera, 2022)

Elipsis con otro recurso, el cabezote de introducción:

Narrador: Todos cayeron profundos al acostarse a dormir.

//Cabezote de introducción//

Adelaida: ¡Ay, no se imaginan lo que a yo soñé anoche!... (Álvarez-Rivera, 2022)

Lo anterior da a entender que durmieron y amaneció, cuando Adelaida habla de lo que soñó esa noche. Es el paso temporal desde que se acuestan hasta que se levantan.

Lo que se acostumbra es repetir el final del capítulo anterior que se dejó en enganche. Es decir, el final del capítulo quedó en punta, con algún suceso de la historia abierto y a la expectativa. Al abrir el capítulo siguiente, se repite el final del anterior capítulo para que el oyente o lector recuerde lo último que sucedió en el capítulo previo. Y luego se revela la resolución del suceso que había quedado abierto en el capítulo pasado. P. ej.:

Ana Luisa: ¡¡¡Mireee, por allá se ve!!!

Adelaida: ¿Qué?

Ana Luisa: Mireee, mireeee, ¿no veee?

Francisco: ¿Pero qué?

//Gritos de Ana Luisa, de emoción que aparentan ser de terror//

FIN CAPÍTULO 3.

Capítulo 4.

Ana Luisa: ¡¡¡Mireee, por allá se ve!!!

Adelaida: ¿Qué?

Ana Luisa: Mireee, mireeee, ¿no veee?

Francisco: ¿Pero qué?

//Gritos de Ana Luisa, de emoción que aparentan ser de terror//

Ana Luisa: ¡Los frailejoneeeees! ¡Mireloos! (Álvarez-Rivera, 2022)

Además de esto, los enganches que están en la narrativa, en términos generales, fueron fundamentales. Se refiere al aporte narrativo, ejemplificado en el final de todo el guion, que sirve para dejar un enganche a la imaginación del oyente. Un final abierto.

Narrador: Y quitándose un poco la nostalgia, Ana Luisa sacó los alimentos que estaban conservados en las maletas, empezaron a servirse los fiambres, y todos comieron, y descansaron acostados en la tarde que avanzaba, pero algo quedaba en duda...

Francisco: Venga, pero ¿y entonces? ¿ahora qué, cómo nos vamos a devolver?

//silencio y todos ríen nerviosamente// (Álvarez-Rivera, 2022)

Aparte de este final, también el enganche del cóndor que aparece al final del primer capítulo del guion es un enganche no solo estructural, sino que es de donde se inició para relacionar los sucesos culturales reales de la región cercana al páramo de Santurbán. Desde allí fue que se empezó una búsqueda para expresar en el guion lo que representaba a los habitantes de allí:

Narrador: [...] cuando preciso el sonido de un ave que reconocía cualquiera de por allí.

//Sonido de Cóndor//

Francisco: ¡Cóndor!

Narrador: Replicó don Francisco con angustia.

Luis: ¡Jm! Arriba debe estar jodido eso, entonces...

Ana Luisa: ¿Cómo así?, ¿por qué?

Luis: No ve que si está por aquí abajito el cóndor, eso significa que por allá arriba está seco, y se vino a buscar carroña por aquí... mal, mal presagio pa'l viaje... Será mejor devolverse...

Francisco: ¿Sí será?.

FIN CAPÍTULO 1. (Álvarez-Rivera, 2022)

Estrategias que se usaron, estas, para comprenderlas desde el cómo y el por qué se usaron en su creación de la cultura en el Norte de Santander, y de la que ahora se da paso para hablar un poco de ella.

17.4. Especificidades acerca de la cuestión cultural para la construcción de polifonía y el producto de base puramente comunicativa

La comunicación hace mediar entre la interacción de miPáramo y los campesinos. La radionovela es el producto de mediación. Perspectiva de la mediación, la cultura como fecundadora. Acto de comunicación hacia la educación desde la cultura de ellos mismos, desde la

polifonía de su propio pueblo. El tipo de comunicación que favorece necesidades de ciertas sociedades mejora la calidad de vida, sin apuesta funcionalista de que, a través del medio, con intereses por parte del comunicador, firmen el oyente los AVC. Si no, como primordial, escucharlos y conectar las audiencias, esa es la idea, conjunto a crear productos de educomunicación.

Primero, para establecer este proceso comunicativo, hay que entender muy bien a quién se le está hablando, comprender muy bien al destinatario, cómo y desde dónde se le va a hablar, y así se consigue, respondiendo esto, el mensaje y la forma de la narrativa:

La obra, al igual que el diálogo, está orientada a la respuesta de otro (de otros), para su comprensión activa, de respuesta, que puede adquirir diversas formas: intención de educar a los lectores, persuadirlos; comentarios críticos, influencia sobre los adeptos y seguidores, etc. Define las posiciones de respuesta de los otros en las complejas condiciones de la comunicación discursiva de la esfera dada de la cultura. (Bajtín, 2011, p. 33)

Desde el dialogismo es que se consigue la persuasión/educación, el oyente es el mismo que se educa a partir del producto comunicativo, creando su nuevo texto. Para Volóshinov (1929) toda verdadera comprensión activa del oyente ya es una respuesta dialógica, es lo que fecundará la respuesta textual del oyente como un *contra-discurso* (que no necesariamente va negativamente en contra del texto inicial). Por tal puede afirmarse que, si se genera una escritura clara, concisa, sencilla, acorde a la cultura cronotópica y en el lenguaje, y la narrativa en que el oyente pueda sentirse concentrado y si se logra (mucho mejor) identificado con la historia del guion, permitirá una comprensión. He ahí la importancia de formar un guion con exactitud y consciente de estos postulados. No se trata de hablar de adherencias a las causas, ideologías o propuestas medioambientales, por parte del oyente, sino que, de la simple comprensión de la narración, el oyente empezará a pensar sobre dicha causa y lo más seguro que en ese momento dialógico sea

consecuente con lo que considere adecuado, entrar en la causa ambiental.

Del mismo modo, Bajtín (2005) considera que hay un contexto literario al crear estas narrativas que no es igual al contexto real, sino que es una invención, un reflejo de la sociedad que se está intentando narrar. En el guion, la creación de este mundo nuevo que surge a partir del reflejo del ya existente, es una especie de micromundo (iniciando con que una obra narrativa no es capaz de abarcarlo todo, toda una cultura, toda una sociedad o todo un ambiente; siempre quedan cosas por contar, narrar o describir; por lo tanto hay un proceso de selección) porque al narrar solo un recorrido de viaje, se está cerrando el panorama de todo lo que podría narrarse, por ejemplo en una novela larga de quinientas, ochocientas páginas, con más especificidad, pero no es este el objetivo primordial aquí.

Pragmáticamente hablando, son unas personas que tienen una compleja cultura: tienen, para empezar, una combinación de la cultura colombiana y venezolana, y un sistema matriarcal, de autocuidado, donde los niños aprenden y se responsabilizan de sí mismos. Una forma de vida muy distante a lo que el autor del guion conoce. La cultura de estas personas es aún muy feudal y de autorregulación, es decir, tanto los ámbitos económicos como geográficos se ven reflejados en su ámbito cultural: como son unas personas que viven tan alejadas de la civilización, subsisten entre lo que tienen, con lo que pueden, con trueques entre los otros pocos habitantes. En ese mismo aislamiento, las personas son muy independientes, y esto se ve reflejado desde la niñez: a los niños no hay necesidad de insistirles para que hagan sus quehaceres, sino que ellos mismos por voluntad propia lo hacen. De esa independencia se refleja en todas las costumbres, en cada individuo de esta sociedad. Los conocimientos aprehendidos, pues, en este tipo de sociedad son heredados y no académicos, pero son conocimientos sabios: ellos saben el uso de las plantas para medicinas, curas y recetas. Del mismo modo tienen una conciencia muy fuerte por la naturaleza, por el páramo.

“Ojalá los de la ciudad cuidaran el agua como la cuidamos nosotros” (véase en anexos 22.4. Secuencia 4. Vídeos referentes de conversación entre miPáramo y los campesinos de la zona de Santurbán (contextualización cultural)) dice una habitante de la región, en uno de los vídeos de miPáramo (ellos son conscientes, por ejemplo, de que en Cúcuta es terrible y sucia las fuentes de agua).

Ahí está la forma consciente de ellos reconocerse a sí mismos y conocer a los otros. Es curioso, por ejemplo, que la oferta turística para ir al páramo sea vasta y no se hable mucho de los campesinos que viven en la región, del uso que ellos dan a sus tierras, de las uniones a los AVC, a las técnicas de compostaje o al cuidado del páramo ni a de su importante papel en ese lugar. Aunque esto es criticable, el turismo es un hecho de orgullo para los habitantes de la región, en sentido económico les hace bien. Esto también habla de sus ideologías y de sus cotidianidades. En el guion, se intenta demostrar un poco literal:

Luis: Por ese lado es mejor ni acercarse, por allá donde usted estaba dicen que no se puede ir... es el camino que da a por allá donde se perdió la última vez un extranjero que fue sin guía, ni acompañado de nada. Es que aquí se pierde la gente facilito. Es mejor evitar. (Álvarez-Rivera, 2022)

Este tipo de muestras habla de lo que es común y natural en lo humano: que también hay contradicciones. En este caso, son una sociedad que cosecha lo que necesita y lo intercambia, pero le gusta ese capital que llega del turismo; es una sociedad alejada, pero está al tanto de lo que sucede y cómo vive la gente de la ciudad. Es por esto que es tan difícil una comprensión cultural precisa de los habitantes, que se intenta abordar superficialmente (para más profundidad requeriría estudios culturales de muchos años, alternos a la presente investigación).

En general, se encontraron estos y otros elementos de la cultura de Norte de Santander desde conversaciones, experiencias y referencias.

La voz individual solo puede hacerse oír al integrarse al complejo coro de las otras voces ya presentes. Esto es verdad no solo respecto a la literatura sino igualmente de cualquier discurso, y Bajtín se ve así llevado a esbozar una nueva interpretación de la cultura: la cultura está compuesta por discursos que la memoria colectiva conserva (los lugares comunes y los estereotipos, así como las palabras excepcionales), discursos en relación con los que cada sujeto está obligado a situarse. (Todorov, 2013)

No se trataba de copiar la voz o la individualidad de las personas de la región, instaba preparar la colectividad dentro de una diégesis. Ese coro *todoroviano* que hace que, como en el teatro griego, haya una conciencia moral social, una unión de voces que comparten discursos. Esto surge desde la cotidianidad, que es lo más certero que comparten.

El guion, desde sus inicios, tuvo las intenciones de que los personajes reconocieran, de una forma diferente, a su contexto y a su cotidianidad. Esto quiere decir, que los personajes se maravillaran con su propia cotidianidad; aquella que ya tenían interiorizada como algo normal. Hacer que esa cotidianidad, en sus percepciones, se volviera algo extraordinario. La forma en que se obtuvo esto, no fue usando la metódica del concepto de *extrañamiento* cortazariano; significa que la cotidianidad que se quería cambiar, no se cambió en el sentido de extrañamiento que propone, por ejemplo, la literatura de Julio Cortázar (2017). Esta que se refiere a la cotidianidad observada desde otro punto de vista, para definirla de nuevo, como una cotidianidad extraña, para *desautomatizarla*. No, sino que, en el caso de la construcción de este guion, se hizo una concienciación sobre esa misma cotidianidad, como ya se tiene previamente percibida por los personajes, pero lo cotidiano como maravilloso o exótico/positivo. Que los personajes se den cuenta que esa cotidianidad es maravillosa por el sentido mismo de ser cotidianidad, por haberse olvidado de ella.

Ana Luisa: ¿No se da cuenta? Ustedes son como esta agua que da vida a las plantas, a los bebés, a familias enteras de diferentes ciudades de por aquí, de Cúcuta, de Bucaramanga... Es esta agua de aquí del páramo... [...]

Adelaida: ¿Pero cómo así que somos esto, que somos el agua, que fluimos, yo no le entiendo ya nada?

Luis: Es muy fácil Adelaida, eso no tiene ciencia. ¿Usted ve el agua que hay aquí o no la ve?

Adelaida: Sí, por supuesto...

Luis: Esta agua es la que da vida, sin el agua nos morimos todos, ¿o no?

Adelaida: Ah, usted sí tiene toda la razón.

Luis: Pero ahora, ¿quién es quien conserva esta agua? mejor dicho, ¿quién cuida este páramo?

Adelaida: Mmm...

Luis: Pues usted Adelaida. Y Francisco... Y todos los vecinos de aquí de la región.

Adelaida: ¿Sí?

Ana Luisa: Pues claro, no ve que ustedes son los que viven aquí y cuidan la tierra, cuidan los animalitos, cuidan que no se contamine estas aguas... siembran con moderación, intercambian comida de aquí...

Adelaida: ¿Y eso qué tiene que ver?

Luis: ¿Qué? Todo. No ve que si usted cuida la tierra de por aquí, mantiene los arbolitos, siembra con compostaje del bueno, del orgánico, del adecuado, esa tierra va tener muy buen suelo y ese suelo es en el que está parada toda esta agua.

Francisco: Yo tampoco sabía.

Luis: Si el suelo está bien, los árboles están bien, y si los árboles están bien, el agua también. Y como ya le dije, el agua es vida. ¿No ve que ustedes son los héroes de este páramo?, ¡Ustedes son los Guardianes del Agua!

Francisco (ríendo): ¿Cómo así?

Luis: ¡Claro! Como ya le dije, ustedes son los que cuidan estas tierritas, ustedes son los que cosechan bien, pa' eso firmamos acuerdos con miPáramo, no solo para sembrar mejor, o que tengan mejores cosechas, sino que también ustedes están colaborando a cuidar esta

agua, el agua de la vida. ¿Y los héroes no son pues los que cuidan la vida? Entonces ustedes son héroes.

Francisco (sonrojado): Mjj sí, ya le entiendo... (Álvarez-Rivera, 2022)

Ana Luisa y Luis intentan, precisamente, que eso poético les quede en la mente como algo real, normal, no salido de sus cabales, sino ciertamente racional y bonito. Algo que para sus padres no es comprensible, se los hace comprensible y consciente. Lo que también indica una valoración de lo cotidiano, una obra de arte o literaria, un producto comunicativo/narrativo, que precisa la prótica como exaltante dentro de las narraciones. No solo la exaltación a la narración, sino a los personajes y a las personas reales a las que se refiere, de la zona del páramo.

El viaje hacia el páramo, el viaje hacia la naturaleza es tanto un rompimiento con lo cotidiano, la monotonía de sus vidas, pero aun así sigue siendo un hecho cotidiano. El encuentro al que ellos (tanto los personajes como las personas habitantes de la región) ya están acostumbrados y pasan por alto: el encuentro con la naturaleza; que este encuentro sea desde una forma más reflexiva, desde un autorreconocimiento. Por esto va, en acorde, la estética de lo cotidiano, que como bien menciona Mandoki, es una teoría que no se le ha prestado atención como arte mayor, o como interés canónico; son las Ciencias Humanas que empiezan a darle valor: la Comunicación en su misma línea invoca su interés allí. La Comunicación, por ejemplo, narrando la cotidianidad podría poner la estética de lo cotidiano en niveles más altos, si lo sabe hacer; no solo preocupándose por el mensaje o por los intereses de incidencia con el público objetivo o con las masas. Empero, siempre es complicado hacerlo de un momento a otro, primero toma su tiempo, y segundo la comprensión del humano no es fácil, y además en constante mutación. Pensar la Comunicación desde la estética permite abrir el panorama, ver por ejemplo (no solo desde el análisis de la construcción previa al mensaje, ni solo del mensaje, ni solo desde un análisis de públicos), la identidad, o el acto pos-mensaje, cómo es la recepción del mensaje y qué ocurre, en

términos bajtinianos sería el dialogismo. Esto permitiría una mejor comprensión de producción de mensajes y narraciones.

Mandoki (2008) menciona que el problema de la incomunicabilidad del dolor, apuntado por Wittgenstein, es igual o parecido al problema para comunicar el estado de *estesis*. Por esto, el dialogismo a veces, aunque genera nuevos textos por parte del espectador de la obra, es un proceso inexpresable: la identificación y los sentimientos encontrados en la narrativa no pueden desglosarse (empezando porque cada espectador es un individuo que percibe y siente en diferentes momentos de la narrativa y de diferentes modos), ni puede hablarse del estado que produjo la narrativa, como impacto estético.

Para el proceso de que el público objetivo pueda identificarse con la narrativa del guion, se puede tomar lo que propone Mandoki (2008), pues estudia las diversas situaciones de identificarse en una narrativa; no solo trata de las cuestiones culturales de la región, también habla de lo que tiene que ver con el encuentro del oyente con la obra, en ese momento dialógico. Argumenta que debe haber una conexión de igualdad entre oyente y personaje para que haya un sentido de identificación. Sin embargo, no puede excederse, pues el disfrute de la obra narrativa haría de olvidarse, también del mensaje de la narración. Debe haber un término medio, pues quien no se conecta con la narrativa, tampoco le pondrá un mínimo de atención. La distancia adecuada va en ese público objetivo que, en ideas bajtinianas, siempre el autor piensa a visión dialógica: así el autor de la obra no tenga muy claro quién es, así sea un público objetivo abstracto, siempre está definido.

Por esto, la identificación tampoco puede ser crear un guion desde la intención de dispersión o de entretener, si tiene como objetivo generar recordación y educación desde un mensaje. Mandoki (2008) explica la forma de Bertolt Brecht usar su Teatro Épico, para casos como

este; en el sentido en que debe haber un distanciamiento entre el público y la obra. Esto lo obtiene desde la concientización del público ante lo que está percibiendo en la narración, para que no sea solo una narración que hipnotiza o entretiene al oyente, sino que el espectador pueda tener una racionalización y una postura crítica frente a lo que le está proponiendo el guion de la obra.

Viaje por miPáramo es brechtiano en el sentido en que se propuso. Como ya se ha visto, no generar el campo hipnótico es un objetivo para que el oyente pueda comprender los mensajes que se le quieren entregar. El guion se mantiene con las posturas brechtianas cuando explicita y explica las cuestiones medioambientales, de una forma directa, pero también narrativa: es decir se habla desde y la misma clase social, con un respeto (no considerando al otro al que se le habla como un idiota o un ignorante que no sabe del tema y que educarlo significa un proceso de quitarle lo malo que tiene: la ignorancia; no, sino) que simbolice una igualdad al momento de hablar en el guion. No una igualdad de voces —pues sino, no se lograría la polifonía—, por el contrario, una igualdad de cultura, clase social, integridad y humanidad. Poner al oyente a pensar por sí lo que se le presenta. Se le hace reflexionar críticamente para que vea el problema (del medioambiente) y que de ahí tenga su respuesta dialógica, de acoplarse a los proyectos que benefician no solo su sociedad, sino la humanidad y el mundo. Una consciencia de sí genera una consciencia del otro que permite el desarrollo en paz y cooperación.

Mandoki (2008) expresa que la alteridad, significa cierto distanciamiento del héroe frente al oyente de la novela. Pero al mismo tiempo este distanciamiento no significa un alejamiento psíquico, es decir que los oyentes por algún motivo no sientan como propia la historia o al héroe que se está contando, pero aun así hay cierta cercanía de verse reflejado en ello.

La radio es el medio más adecuado para narrar su identidad, pues por tradición:

A la competencia televisiva la radio responde por un lado explotando su popularidad, esto

es sus especiales modos de "captar" lo popular, las maneras, "como se trabaja la adhesión y el sistema de interpelaciones a las que se recurre". E incluso la popularidad que implican sus propias características técnicas: no requiere otras destrezas que la facultad de oír, su "limitación" a lo sonoro —voz y música—, permitiéndole desarrollar una especial capacidad expresivo-coloquial, [...] El proyecto modernizador se hace en la radio proyecto educativo, dirigido especialmente a la adecuación técnica de los modos de trabajo campesino a los requerimientos y objetivos del desarrollo, y a la readecuación ideológica: superación de las supersticiones religiosas que hacen obstáculo a los avances tecnológicos y los beneficios del consumo. (Martín Barbero, 1991, p. 197)

Lo anterior confirma dos cosas: la radio como un medio que es capaz de quitar esa hipnotización de la que hablaba Brecht. Y segundo, el proceso educativo hacia el desarrollo de sociedades. En relación con lo popular, la radio desde propuestas bajtinianas y de Martín Barbero: la carnavalización, la narrativa medieval, Rabelais y la risa (Bajtín, 2003), son claves para saber qué es lo popular y conectar con lo popular, mas no para el caso adecuado de reflejar el carnaval en el guion *Viaje por miPáramo*, de una forma explícita. Lo importante del uso de la carnavalización fue el poder demostrar personajes que generen una alteridad en el oyente de cabalidad de su propio pueblo; pero que a su vez el oyente, al verlo supuestamente diferente, como individuo, se sienta parte de esa misma sociedad (en el hecho que sucede y hace parte del carnaval, considerado como la unión) de lo que se está narrando (que al fin y al cabo viene siendo la referencia de la sociedad misma en la que el oyente habita diariamente).

Las expresiones sociolingüísticas, las del dialogismo, y el enunciado concreto, están dentro de la polifonía: las expresiones precisas en la cultura de Norte de Santander, ya mencionadas en cada personaje del guion y su visible heteroglosia que bien se supo, viene desde el estilo de hablar y de las esferas sociales de donde viene cada personaje. El dialogismo que se espera, como respuesta, es precisamente el que se menciona a continuación, pues es el medio en el que se

conseguirá el bienestar de la sociedad de los habitantes de la zona cercana al Páramo de Santurbán; es decir, que así se consiguen los objetivos que una Comunicación para el Desarrollo se propone:

Toda comprensión del discurso vivo, del enunciado vivo, tiene un carácter activo, de respuesta (si bien el nivel de actividad suele ser muy diverso); toda comprensión está cargada de respuesta y en una u otra forma la genera obligatoriamente: el oyente se convierte en hablante. La comprensión pasiva de los significados del discurso escuchado es solo el momento abstracto de la comprensión total y activa que supone la respuesta, que se materializa en la consecuente respuesta real a viva voz. [...]

El hablante mismo está dispuesto a tal comprensión cargada de respuesta: no espera una comprensión pasiva, que, por así decirlo, solo reproduzca su idea en una cabeza ajena, sino la respuesta, el acuerdo, la simpatía, la réplica, la ejecución, etc. (los distintos géneros discursivos presuponen distintas etiologías, conceptos diversos de los hablantes o escribientes). (Bajtín, 2011, p.p. 23-24)

Es por esto que la teoría bajtiniana permite estar de acuerdo con las intenciones narrativas del guion *Viaje por miPáramo*: no caer en estereotipos al momento de narrar, de los diálogos, o de crear los personajes. Evitar caer en una perspectiva externa, e intentar caer en una perspectiva narrativa interna. Es decir, que se narre desde la voz de los campesinos y su lenguaje, no desde la perspectiva de un narrador. Y el narrador debía usar un lenguaje no literario sino cotidiano, no estilizado, sin exceso de poéticas ni figuras literarias. Del mismo modo, los temas no podían ser forzados sino coherentes. No se podía insertar los AVC o el compostaje de cualquier forma, o de forma directa, por eso la búsqueda de tantas estrategias.

Bajtín (2011) insiste que ignorar la naturaleza de los enunciados concretos (como complejo ideológico y discursivo de las formas de vida) de las personas que se van a narrar, al momento de la creación, llevan al formalismo, a la desconexión del carácter principal de la literatura: la expresión humana. Se vuelve un relato artificial, exceso de abstracción, deformación de la historicidad, y la tan importante conexión de que lo que se narre si esté conectado con la vida

misma. Martín Barbero (1991) complementa que lo popular se ve en el espacio cotidiano, pero también en la forma de hablar de las personas que habitan los lugares populares. Ese lenguaje que tiene la capacidad de burlarse de quienes hablan “correctamente”; como consecuencia, se entiende una “venganza” sobre ellos, que todo el tiempo les insisten que “hablen bien”. Pero no se trata de hablar “bien” o “mal”, sino de diferentes formas de hablar. Al quitar este prejuicio de “hablar bien o mal”, el público objetivo, en este caso el popular, siente conexión con el guion, tanto del componente espacial como del lenguaje.

Además de lo que ya se mencionó del cronotopo, y las cuestiones externas que afectan la cultura, como lo acaba de relacionar Martín Barbero, y como se encuentra en la cultura de Norte de Santander: las condiciones sociales, feudalismo, hermetismo, colaboración, lejanía, distanciamiento. En la escritura todo eso debe reflejarse. Lo feudal: plaza de mercado en el capítulo uno, por ejemplo. El frío, paisajes, la descripción de lugares, las casas de tapia, etc. Todo eso va formando la obra narrativa polifónica ya no en el sentido de los personajes o de sus voces, sino en la narrativa escenificada y general (algo que no menciona mucho Bajtín). La novela polifónica como la de Dostoievski también está en ese otro componente, en el de ser capaz de visualizar la diversidad de una sociedad literaria (es decir, la diegética), que en este caso depende de la social:

El espejo de recíproca identidad entre la cultura individual (de un sujeto en específico) y la cultura general de una sociedad (Mandoki, 2008), son los que permiten la magia de la identificación de un oyente en las narraciones. Un público que no es el objetivo, un público que llega al guion o a la radionovela por casualidad, también sentirá una identificación porque se trata de retratar y explorar no solo lo regional, sino también lo nacional. El ejemplo va en los contrastes ciudad/campo, en el personaje de Ana Luisa que ya se vuelve externa, que se vuelve de otra ciudad del país, y hay un extrañamiento del lugar en comparación con los habitantes locales. La

arquitectura del relato desde lo que implica lo cultural, contemporáneamente, no apunta a lo humano (porque es casi imposible decir con claridad qué es lo humano) pero sí a una humanística del relato, o a una vivificación del relato en que cualquier oyente (no público objetivo) se compagine con el relato (habiéndole gustado o no, la narración), se creería que eso es a lo que se enfoca toda narración...

Las cuestiones del páramo de Santurbán en la actualidad están en proceso un proceso convergente y popular; uno de los procesos comunicativos que se han visto de mayor potencialidad para difundir su mensaje ha sido el *Frailejón Ernesto Pérez*, una iniciativa de la que habla RTVC Señal Colombia (2022) que por medio de las redes sociales se hizo viral, ha permitido visualizar más estos proyectos comunicativos sobre el Páramo de Santurbán, su conservación, y el medioambiente en general. Si bien en la presente investigación la planta del Frailejón se toma como sinónimo del Páramo y como símbolo fundamental para representar el páramo, no va más allá de esto en la narrativo. Esta planta que para la cultura de los habitantes de allí tiene tanta importancia, ha tenido un papel en la guerra civil colombiana donde los grupos armados lo han quemado y utilizado para calentar sus noches en resguardo. Por este hecho es que la iniciativa del *Frailejón Ernesto Pérez* buscó una concienciación de la relevancia de esta planta, y seguidamente la educación de la comunidad general de la nación, para la conservación de dicha planta. Ese producto comunicativo tiene fundamentalidad en el área, y en relación con este proyecto, en el hecho de que tiene objetivos en común, el de que la gente se una a la causa medioambiental; sin embargo, no tienen los mismos fines, ni comparten las técnicas o ideologías: *Viajé por miPáramo* evita tocar temas de la guerra, o de la política, en el sentido en que sus intereses son solo medioambientales. Así como también la iniciativa de ese otro producto comunicativo, se toma como acoplación implícita; una especie de unión en los deseos medioambientales; pero a su vez

fue un reto que exigió que no fuera una copia de la tan popular iniciativa del *Frailejón Ernesto Pérez*; siendo pues un complemento, también hay una fuerte diferenciación. No tanto como un referente, sino como un contemporáneo: dos proyectos diferentes.

Esta popularidad, muchas veces es sinónimo de efimeridad, de que en algún momento este tema, esta narración, o estas representaciones simbólicas y comunicativas, pasarán de lado. Pero la narratología habrá indicado el aporte a lo que se puede hacer en un tema problemático como es lo del medioambiente (si es que algún día llega a superarse esto como problema), no importará si se olvida, desde que haya hecho algo favorable por la sociedad. Lo que no debe olvidarse es la narratología y los procesos como este que sigan luchando por favorecer y por crear narraciones benefactoras, ligándose o desligándose de lo literario, de lo artístico o no; mientras más diversidad habrá mayor enriquecimiento académico y espiritual.

Para finalizar, en el *continuum* de insistir la narratología y la tarea estética como incidentes en la comunicación, habría que iniciar una tarea por el cambio de pensamiento general y de los estudiosos de las comunicaciones, al tener en cuenta estas dos áreas no como un complemento, sino como una raíz al momento de hacer algo comunicativo.

Para hablar del rasgo diferencial de este guion, a otras obras narrativas, no solo es el hecho de la construcción detallada y concisa desde lo narratológico o lo literario, para la radio (cosa escasa); parte desde reflejar una sociedad que poco se inscribe como objeto o temática narrada. Para esto se requiere que la obra narrativa no sea solamente una sucesión de hechos, requiere que la obra por sí misma tenga identidad. La identidad de la obra deviene, en este caso, a partir de los símbolos que representan la estética de la narración misma; esto generará una representación y una recordación en el escucha de la narración.

Al terminar de leer una obra no somos los mismos que cuando la empezamos. Recurriendo a una imagen de otro campo artístico, diremos que quien ha captado verdaderamente un cuadro de Cézanne verá luego una manzana o una silla como si nunca las hubiera visto antes. Las grandes obras de arte nos atraviesan como ráfagas que abren las puertas de la percepción y arremeten contra la arquitectura de nuestras creencias con sus poderes transformadores. (Steiner, 2002)

Representación de lo simbólico —lo que el arte ha venido haciendo por mucho tiempo, y al considerar lo estético no como lo bello sino como una intencionalidad y toda una visión del artista, de intencionalidades, obsesiones y deseos creativos—, lo que debe generar en el escucha mediado por el efecto del dialogismo anda en esa manzana o esa silla, que ya universalmente se conocen como simbólicos en el arte. En medio de la pérdida de los rituales de nuestros tiempos, Byung-Chul Han (2020) habla de recuperar esos símbolos como el ritual; el cóndor, el frailejón o el páramo mismo, como símbolos, hablan de los sujetos y de los sujetos que los narran. Que haya más comunidad que comunicación (para valorar más la parte humana que la procesal o productivista), pero esto se consigue desde los símbolos. Otras formas de recibirlos, que para el público objetivo (quienes siempre están acostumbrados a lo que ven cotidianamente) será quitar esos prejuicios de que el arte, la estética, la literatura, las narraciones, o incluso la intelectualidad, son exclusivamente para algunas personas. Y es la Comunicación, en general las áreas de Ciencias Sociales las que tienen esta tarea a empeñar, a quitar ese prejuicio dañino, pues así lo cultural empezaría a ser disfrutado y a ofrecer todas sus virtudes a favor de las sociedades. Volver a los rituales, o crear nuevos, que permitan interconexiones sociales, la narrativa es (¿o era?) uno de ellos.

La narración de la radionovela no puede ser una concienciación del uso del agua o del páramo, sino un *memoriam* que subraya a esta y a un mejoramiento a los acuerdos y al compostaje; pero sobre todo una exaltación a las personas de la zona que trabajan a diario por mejorar el

medioambiente. De igual manera, en el sentido de que se pretende suponer que con las otras causas y productos comunicativos que ya se han dado en el país últimamente, ya las personas, el público en general del país, entiende la importancia de la naturaleza y el páramo, pero entonces este proyecto incita a que no se olvide eso, o a reforzarlo, y a que se siga conservando de esa manera: con diálogo, con narrativas, con comunicación, con acuerdos mutuos y beneficiantes a todos.

Bajtín es una base sólida para los futuros estudios de la Comunicación; por algo propone en sus ideas un aborrecimiento por los términos tradicionales del área que considera muy de ingenieros. En vez de *mensaje*, por esto propone *enunciado* (Todorov, 2013). El campo de la Comunicación implica que se indique y se encaje un poco más en los estudios humanísticos, en unos términos y procedimientos más de las Ciencias Humanas y no tan positivistas/cientificistas. Las narrativas y las artes son una solución a ello, mientras más artístico sea una proposición comunicativa, el humano entrará allí en su totalidad, alma, condición, exterioridad, interioridad, y cuerpo.

Esa falsa consideración de que el arte, la literatura, y las narrativas son solo para la gente que está inmersa en esas áreas debe volverse una consideración arcaica. El arte al igual que las narrativas está dentro de todo humano, y todo humano está dentro de ellas. Es una condición humana el narrar y el escuchar la narración.

Viaje por miPáramo de seguro que no es una obra maestra, pero intenta como producto comunicativo, ese paralelismo que hace Steiner...

En realidad, lo “artístico” en su totalidad, no reside en la cosa, ni en el psiquismo del creador considerado de forma aislada, ni en el del contemplador: lo artístico engloba los tres aspectos a la vez. Es una *forma particular de la relación entre creador y contempladores, fijada en la obra artística*. (Volóshinov, 1926)

La escritura de esta narrativa fue de una forma muy naturalista, muy tipo Émile Zola, en el sentido en que al investigar e impregnarse de lo referente a la cultura de Norte de Santander, la narrativa saldría por sí misma (Steiner, 2002). En el arte se tiene a veces la idea de que todo surge solo de una inspiración divina o kantiana, y la gran parte de veces no es así, una formación académica, autodidacta y estudiosa por parte de un artista (sobre todo en lo literario) permite una construcción narrativa y comunicativa más precisa, concreta, que solo tener la inspiración (que es cierto, hay que darle mucho valor a la inspiración, también). Esa comunión entre lo técnico, lo artístico, lo comunicativo, lo narratológico, lo humano, lo científico, lo investigativo, lo cultural, lo identitario, la relación dual entre creador y contemplador, y la participación de ambos, cocrean sin saberlo y permiten que causas como estas se desarrollen con fuerza, en la conjugación y en la preparación consciente está el valor de todo.

17.5. Referentes

El más importante de los referentes para la creación del guion de radionovela, fue Tomás Carrasquilla, el escritor antioqueño; pero más que él mismo, el estudio que hace Kurt Levy sobre su obra es el que permite conocer los detalles del por qué es un referente para esta investigación.

Tomás Carrasquilla fue un escritor que, como pocos, fue capaz de reflejar su época y su cultura. La cultura y la identidad antioqueña son muestras claras en sus páginas literarias, por esto, con su talento tenía la capacidad de hablar desde diferentes voces de diferentes clases de antioqueños. Por esto Carrasquilla fue capaz de componer las primeras novelas polifónicas de Antioquia, sobre Antioquia. Carrasquilla era capaz de ponerse esa máscara para hacerse pasar por otros personajes, en sus novelas: hablar desde la voz de esos personajes y no desde el autor. Este

multilingüismo, Carrasquilla lo argumenta teóricamente, dice como Bajtín, que el habla popular debe llevarse a la novela cuando se está narrando un pueblo en específico.

En lo que se refiere al estilo, Carrasquilla enuncia su teoría favorita diciendo: ‘Cuando se trata de reflejar en una novela el carácter, la índole propia de un pueblo o de una región determinada, el diálogo escrito debe ajustarse rigurosamente al diálogo hablado, reproducirlo hasta donde sea posible.’ (O.C. p. 2003). Innegablemente esto puede acarrear imperfecciones de sintaxis, quiebra de las reglas gramaticales, faltas de ortografía, etc. ¿Por qué preocuparse por eso? - dice Carrasquilla. Si es la manera popular regional de hablar lo que nos interesa, intentemos reproducirla, empapándola de sus propios jugos, aun desafiando las reglas gramaticales. Hasta el mismo Pereda, comúnmente mirado como el gran exponente del habla popular, no está libre de artificialidad —denuncia Carrasquilla— ya que, salvo algunos cambios menores, el lenguaje es básicamente correcto hasta en boca de la clase humana más baja. En ninguna parte el lenguaje popular se ajusta a la sintaxis en tal grado de corrección. (Levy, 1958, p. 98)

Una apología a lo popular, a la estética cotidiana, a lo que en la época de Carrasquilla se renegaba tanto puesto que hablar del populí en una novela era no hablar de lo culto, de lo supuestamente era lo verdadero en términos artísticos; lo que supuestamente valía la pena narrar. Un ejemplo más del clasismo en las artes.

Carrasquilla se propone reflejar una cultura del pueblo en sus novelas, pero también el comportamiento y el habla real, por eso defendió hasta su muerte su necesidad creativa de narrar su propio pueblo, como él pensaba, así, con las condiciones dadas por ese pueblo mismo.

La belleza de una obra no está en la elevada calidad de su tema sino en la ejecución, no en su *materia* sino en su *manera*. ‘El descubrimiento de América mal contado, no vale artísticamente como la fiel descripción de un perro con sarna.’ (O.C. p 2164), teoría que afirma honradamente el valor literario de ‘sucesos cotidianos y vulgares’, sean lo que fueren, siempre y cuando que estén bien escritos y sean exactos. (Levy, 1958, p. 101)

La teoría de Carrasquilla sigue siendo muy acorde con la de Bajtín. Para poder expresar un

significado, el significante debe estar ajustado a ese significado: ya lo dijo, si se narra el pueblo en una novela, en esa novela misma debe estar el lenguaje, los diálogos orales como son en ese pueblo. Pero esto también requiere una maestría de técnica, no solo para hacer esta alteridad, o esta polifonía, sino que también el estilo y el cómo se escribe, son las que determinan lo bello de una obra narrativa. Y no solo lo bello, sino también que esto genera el encuentro dialógico en quien lo lee.

Lo polifónico se logra reproduciendo el habla, la idiosincrasia y la visión de mundo del pueblo. Esto es precisamente lo que se necesita para *Viaje por miPáramo*. A pesar de que se debe hablar sobre la región del Norte de Santander, a diferencia de Carrasquilla que habla de Antioquia, por eso un estudio de la cultura del Norte de Santander era necesario conocer para poder crear una narrativa que los representara a ellos. Los tipos de personajes, y las costumbres mostradas en sus novelas, comparten culturalmente entre Antioquia y Norte de Santander, al menos, en la cultura nacional. Carrasquilla se toma como ejemplo y se estudia para trabajar el guion de radionovela, puesto que sus escrituras son referentes que pueden tomarse para saber cómo se debió escribir la representación de un pueblo y de una novela polifónica, ya materializado en narrativas hechas y concretas. Su lectura y la inspiración en su literatura aportan exponencialmente a la creación del guion.

17.6. Otros referentes estéticos que requiere el guion

Como toda creación de guion en el campo de la comunicación, incluso del cine, requiere tener también, además de los procedimientos de preproducción, unos referentes justificados que sirvan para acompañar, rodear, nutrir, apoyar y elucubrar los pensamientos, ideas, y cuestiones

narrativas de la creación. Estos referentes van acorde a la estética, a la forma y a las intenciones de *Viaje por miPáramo*.

17.6.1. Referentes literarios

Siervo sin tierra, de Eduardo Caballero Calderón (1989) fue una lectura precisa, que complementó, a diferencia de Carrasquilla, más en el sentido cultural de Norte de Santander, en las formas de hablar, de comportamientos y de situaciones de la región. Fue una inspiración, antes que nada, estructural y creativa, antes que polifónica. A medida que se leía, se desglosaba de allí escenarios, ideas y secuencias, diferentes a la de la novela, que se aplicaban al guion que se estaba construyendo.

La otra raya del tigre de Pedro Gómez Valderrama (1977). Narra un viaje, similar, a través de lo selvático y las proezas que este requiere.

Los pasos perdidos de Alejo Carpentier (1969). El realismo maravilloso de este autor expresa una estética de magia como normalidad, lo que es latinoamericano es simplemente mágico-normal. No es tan mágico-mágico como García Márquez, por esta cualidad es que se toma para la radionovela. Este libro también narra un relato de viaje, entre lo considerado las civilizaciones “cultas” y las “no-cultas”.

Los cuentos de Canterbury de Geoffrey Chaucer, *El Decamerón* de Giovanni Boccacio, y *El libro de las mil y una noches*. Como ejemplos claros de las metadiégesis, pero también en la estructuración de la radionovela, más adelante se detallará el por qué. Los dos primeros libros hablan de un viaje donde los personajes se van contando otras historias a medida que avanza la historia; lo que permite nuevos niveles narrativos. El tercero, *El libro de las mil y una noches*, a

pesar de que su narración principal no está guiada por un viaje, usa las mismas técnicas y hace parte de la estructuración general medieval, igual que los otros dos libros.

Nota: La mitología colombiana y latinoamericana, se tiene en cuenta de una forma muy periférica, pero allí en el guion, también se insinúa implícitamente el pensamiento, la ideología o la cosmogonía de estas culturas.

17.6.2. Referentes pictóricos

Por hacer una mención en general, el *arte naïf* del pintor Henri Rousseau, es un arte plástico o pictórico que genera el ambiente y la sensación estética para el guion de la radionovela *Viaje por miPáramo*. Pues en obras de ese estilo expresan una especie de paisaje, con tonos y vistas de la naturaleza, de la biodiversidad y de lo selvático: no solo representados en objetos o por temáticas, sino por el estilo artístico que enmarca una solidez y un barroquismo de la selva; fundamental al representar el cronotopo en el que sucede la narrativa.

En este tipo de arte, también se tiene en cuenta a un par de artistas, reconocidos, de la región: Beatriz González y Jorge Mantilla Caballero, actuales pintores que van en relación con la estética anteriormente mencionada, cada uno de ellos con sus intereses de representaciones sociales, de la gente y de las situaciones, no solo de la región sino de Colombia. Las tonalidades y las formas de representar la condición y la figura humana son aquellas que impregnan el guion.

17.6.3 Referentes cinematográficos

Los siguientes documentales se toman como un acto de demostrar, verificar, e inspirar la ambientación, los personajes, las formas de hablar, las condiciones de vida y la cultura:

Santurbán, Lo que la tierra no perdona. (2015) de Carlos Barriga Acevedo, en unión con la Universidad Nacional.

Sumercé (2019) de Victoria Solano.

La ruta del agua (2012), un cortometraje oficial del Ministerio de Ambiente y Desarrollo Sostenible de Colombia, con el fin de concienciar sobre el páramo de Santurbán, a la población externa a la región.

Estos anteriores son documentales que reflejan las personas de la región y también sus conflictos. Uno de los mayores conflictos de la región, que es la pelea por ese territorio en Santurbán, donde la minería parece que lleva ganas de explotar el lugar. No obstante, el uso de estos documentales se requiere no para meterse en esta problemática ni para mencionarla en el guion de la radionovela, pues como el proyecto de miPáramo es algo no político, el interés en el producto creativo va fundamentalmente en generar unión para conservar el páramo, no para activismos ni cuestiones políticas, más allá de lo científico.

17.6.4. Referentes musicales

Se tiene en cuenta la música de la región como diversa, los géneros como: la Guabina, el Torbellino, el Bambuco y el Pasillo; son ritmos que no solo surgen y son típicos en la región, sino que va más allá de lo cultural: emocionalmente estos ritmos también guían la forma de ser de las personas de allí. Por esto se tienen en cuenta, a pesar de que su lenguaje (el musical) no se implemente en el guion. En todo caso, como referente estético, siempre su esencia estará dentro de la narrativa.

17.6.5. Referentes de la radionovela

Los referentes de radionovela que se mencionan son acordes a la estética y a la relación de la cultura colombiana, pues es escaso encontrar información en la internet de radionovelas que se han sintonizado en el pasado, en la difusión de la sintonía clásica y no por internet. En el caso de la cultura de Santurbán, miPáramo produjo *Las historias de don Tulio* (2021) que envió a la Universidad de Medellín, como referente para la producción del presente proyecto. En esta es clara la intención de expresar lo popular y las situaciones propias del lugar.

Del mismo modo, *Carmen. Mujeres Antioquia* (2020), en unión con la Gobernación de Antioquia, el aporte de profesores de la Universidad de Medellín a este proyecto, permitió conocerlo cercanamente y hacer un uso compartido de las elipsis y metadiégesis. Las radionovelas que se vuelven símbolo de la escucha colombiana y generan una recordación, también sentimental, en los escuchas, es causado porque se sienten identificados no solo con lo que se narra, sino con la forma en que se narra esos personajes que comparten su cultura y sus lugares.

18. Preproducción del guion de la radionovela

18.1. Estructuras posibles para la narrativa

Por supuesto, las narraciones, como sus estructuras deben ser básicas, teniendo en cuenta el público objetivo, su nivel de formación educativa y su cuestión o ambiente cultural; dado que su acercamiento a las narrativas del canon o llamadas “cultas” o complejas es poco.

Las siguientes propuestas que se hicieron previas a la escritura del guion, van desde la teoría y no necesariamente comparten la historia principal, tan solo la estructura y su hilo narrativo.

1. Lineal, tradicionalista. Una estructura clásica que hable de un solo hecho, sin niveles narrativos. Un protagonista que debe tener x objetivo. El protagonista, como héroe que terminará salvando a todos de un problema x . La lección narrativa (usada en las fábulas o en *El héroe de las mil caras* de Campbell (1959)), es que a través la solución del problema fue de una forma ingeniosa y sorpresiva. Esta forma ingeniosa y sorpresiva puede ser el medio (no el tema en sí mismo) en que se puede insertar los paradigmas del compostaje y de los contratos o AVC ambientales con y de miPáramo.

2. Estructura de narrativa medieval. La forma en que se narran los cuentos del medioevo, son emplazados en unos niveles narrativos de segundo y tercer nivel donde el narrador consigue que dentro de esa narración misma, se encuentre otro narrador. Desde la teoría narratológica esto lo podemos ver aplicado en los libros de *Las mil y una noches*, el *Decamerón* de Boccaccio y los *Cuentos de Canterbury* de Geoffrey Chaucer. (Novelas medievales polifónicas a las que hace referencia Bajtín.) La intención con esto pues, para la investigación, por ende, al guion, es que haya una historia principal, donde se puede narrar los acontecimientos de un viaje

—un viaje a través del bosque hacia el páramo—, y en ese viaje se van contando historias (que harían pasar a un segundo nivel narrativo, una especie de subtrama), donde pueda expandirse de una forma más libre los acontecimientos narrados, por fuera del escenario principal del primer nivel narrativo, o el nivel base de la narración. Este método puede ser efectivo, en el sentido en que el público objetivo que son los campesinos del Norte de Santander, específicamente de la región cercana al páramo de Santurbán, adultos mayores; las narraciones orales, de narraciones de cuentos o anécdotas, pueden servir en la misma tónica y ambiente de sus costumbres culturales que ellos tienen, el ambiente de reunirse, sobre todo en las noches, para hablar y contar historias, cuando no hay nada que hacer —algo que ocurre en la geografía del campo—.

Puede usarse un conjunto de personajes, que cada uno narra una historia. Las historias pueden ir emplazadas desde el humor (*Castigat ridendo mores*), la fábula, los mitos (teoría de los mitemas de Claude Lévi-strauss (1955)), las representaciones dramáticas; para que con una lección (moral o no) pueda cumplirse el objetivo de la investigación, que es emplazar o insertar los conocimientos teóricos científicos, del compostaje y de los AVC con y de miPáramo.

Puede hacerse uso también de la figura del campesino como Héroe, sin hacer uso, obligatoriamente, de la técnica de los doce pasos del Viaje del héroe.

3. Drama/comedia situacional. Se referiría a una historia que ocurre en una misma locación, y de allí surgen los problemas o situaciones que guiarán la narrativa.

18.1.2. Decisión del tipo de narrativa

Decidida pues la forma estructural de la narración de la radionovela, luego de una conversación y siendo expuestas las tres ideas en conjunto con María Cristina Pinto y miPáramo,

se decidió por la técnica de estructura de narrativa Medieval: el cuento dentro del cuento, es decir, la metadiégesis como técnica primordial.

18.2. Título del guion

Viajé por mi páramo.

18.3. Formato

Arquitrama con tramas secundarias, inspirada en la Aristotélica que también menciona McKee. En términos de McKee (2018), la narrativa en el guion de la presente radionovela será una Trama educativa pues “Este género gira en torno a un cambio profundo en la visión que tiene el protagonista de la vida, de las personas o de sí mismo [...] a lo positivo.” (McKee, 2018, p. 109), guiada por conflictos de tipo externo (con la familia, con la sociedad, con el ambiente) y personales; sin antagonista.

18.4. Temas principales de la narrativa

- Familia.
- Saberes populares y ancestrales.

18.5. Premisa

En el campo, el saber popular es más sabio que la academia y la ciencia misma.

18.6. Intencionalidad

A través del médium narrativo de un viaje familiar, se permite narrar que los saberes culturales empíricos de una sociedad pueden ser más útiles a esa sociedad misma, mucho más útiles que los saberes académicos y de método científico. En este caso, las intenciones del proyecto miPáramo son precisamente traducir el lenguaje complicado de la academia hacia el lenguaje popular; por lo tanto, al valorar la cultura y las costumbres populares desde ahí se puede causar que las técnicas del compostaje y los acuerdos sean entendidos de una forma más precisa por parte del público objetivo (los campesinos cercanos al páramo de Santurbán). Por esto, desde las costumbres, desde las experiencias personales de los personajes en la narración (personajes que estarán inspirados en los vivientes reales del páramo de Santurbán) se permite expresar lo que miPáramo desea, desde la voz de ellos. Así, el público objetivo se identifica con estos personajes y se apropia del mensaje que quiere expresarse en la radionovela.

Mientras avanza el viaje que lleva la narración, el viaje que tiene un fin preciso y que ese fin está en suspenso (pues ese fin lo desconoce el escuchante de la radionovela) para así mantenerlo enganchado hasta el final, que es cuando se revela sorpresivamente (esta revelación es de tipo cliché y sentimental, que pueda acoger al escuchante a la catarsis popular). Los personajes se tendrán entre ellos en las interacciones dinámicas de la narración por parte de cada uno de ellos a otras historias, anécdotas, imaginaciones, sueños, etcétera, que llevan al objetivo de la técnica de la fábula: ofrecer una lección moral. La lección moral, en este caso, serán, de a poco, por pasos y de una forma muy implícita, las técnicas del compostaje y los acuerdos de miPáramo. Puede, entonces, el escuchante de la radionovela, disfrutar de una historia mientras en su inconsciente se le van instalando las técnicas y los conocimientos que miPáramo quiere que se les exprese. La forma en que pueda aprehenderse estas lecciones morales siempre es desde la autoidentificación

de ellos en los personajes y los acontecimientos de la radionovela con uso de las técnicas del humor para el recordamiento mental del escuchante. Desde los hechos narrativos de problemáticas burlescas, de confusiones, de sorpresas, de marrulllos, de ocurrencias inesperadas; haciendo uso de estos caracteres el humor surgirá y el escuchante estará atento.

La comedia es el género, que en la historia de la literatura (o las narraciones), ha tenido siempre un componente moralizante, o de lecciones morales, en relación con la *Commedia dell'Arte*, por ejemplo; por esto es que se toma como medio insinuante de trabajo para la producción de esta narración.

Este es el género tradicionalista de los conservadores: como busca moralizar y continuar las normas, reglas o ideas de una tradición busca que burlándose de las costumbres malas se puedan señalar y delimitar como malas. La burla y el ataque, con el arma de la risa haciendo muestra de estas malas costumbres (las malas costumbres que para este caso serán el cómo no debe utilizarse el compostaje y los acuerdos de miPáramo) las hará diferenciar de lo que son las buenas costumbres, las que no dan risa, pero las que quedan de aprendizaje, para que no se burlen de quien hace esas malas costumbres.

18.7. Universo ficcional

Contemporáneo-fantasioso. La ubicación geográfica es derredor al páramo de Santurbán. La narración atravesará un viaje tormentoso, pero satisfactorio a la vez; por lo tanto, la ambientación debe ser oscurantista (siguiendo, incluso, las técnicas medievales), místico, chamánico, raizal, de encuentro con la naturaleza, con los ancestros, indigenista, naturalista. Debe tenerse en cuenta que la historia sucede en los tiempos contemporáneos, ubicada en el Norte de Santander, lugar que tiene lenguaje y costumbres propias. Costumbres, incluso, mucho más

íntimas mientras más alejado de la ciudad estén, como es en este caso. El viaje a través del bosque, a través de la montaña, a través de los senderos. Un realismo fantástico que puede jugar con los sentidos o percepciones de los personajes, el lugar lo amerita o lo permite: la selva tiene sus simbólicos secretos.

18.8. Argumento

El siguiente argumento se escribió como un esbozo previo a la narración final:

Un cóndor se aposenta frente a ellos, el guía, trabajador de miPáramo sabe lo que sucede, la premonición que expresa el ver un cóndor en los bajos de la montaña. Intentando no alterarse mucho, continúa su paso por el camino, y se los muestra a la familia, campesinos de Santurbán, como una belleza exótica, pero por dentro sabe que es una premonición mala, el ver un cóndor en los bajos de la montaña significa que hay complicaciones arriba, en el páramo. Cuando un cóndor baja a buscar carroña, significa que el páramo está mal. Malos augurios para el viaje. Esta familia de campesinos había decidido subir del todo al páramo, a causa de que su hija, recién llegada de la ciudad, los visitaba luego de mucho tiempo; un tiempo en el que no había podido regresar a casa porque andaba estudiando. Nunca había ido al páramo, ni siquiera cuando estaba niña y vivía allí en el campo. Así que muy mochileros y ella en búsqueda de sus raíces ancestrales, decidieron irse con un guía, pero en un viaje de varios días: pues los padres, ancianos ya, no soportan un viaje de caminata tan larga un solo día. Con caballos, aún, cargando sus cosas, acampan y a falta de tecnología, de noche se cuentan historias, narraciones místicas, imaginaciones, anécdotas, mitos, experiencias. (En estas narraciones de segundo nivel, se verá el contraste entre los conocimientos y la ignorancia, entre el campo y la ciudad (como es narración dentro de la narración, puede jugarse con la diversidad de los espacios en los que no están inmersos los personajes de la narración

principal, los del viaje), entre conocimientos populares y académicos; los populares ganarán la retórica implícita, pero estos son los que darán las lecciones morales, de cómo debe conservarse los bosques, de cómo debe hacerse un compostaje, de cómo (se burlaron) de los encuentros con los científicos, etcétera). (Puede haber aquí una apuesta o una intención entre ellos del porqué cuentan las historias: como en *Los Cuentos de Canterbury*, donde apuestan por el que cuente el mejor cuento al final se gana una cena y lujos; ¿qué puede ganar alguien que viaja a un páramo?).

Hay que pensar también las narraciones dentro de las narraciones: en medio de una de las narraciones, por ejemplo, puede aparecerse un espectro de un indígena motón, en relación con lo que se estaba narrando.; puede ser también que por una mala experiencia del tendero que le vendió un compostaje malo, haya aprendido a compostar, etcétera. Queda por pensar estas historias secundarias, pero que son las más importantes (deben ser tres, tener en cuenta el tiempo de los capítulos, una por capítulo si es posible).

El esfuerzo del viaje es un poco difícil, debe tener la historia problemas externos del clima, del ambiente, del bosque; pero el obstáculo más grande es la ancianidad de los padres, las peleas familiares comunes y los reclamos por el pasado, generarán identidad en el escuchante. Para el clímax, llega un momento en que, hasta ahogados de la presión atmosférica, parece que se van a rendir, parece que van a decidir a devolverse. Parece que la vejez es una debilidad, pero realmente es una ventaja por sus experiencias.

Al llegar al páramo se dan cuenta que todas las ideas y narraciones de las que hablaron en el viaje se entrelazan. Se dan cuenta también del valor del páramo, de su belleza y su necesidad. Pero más importante es la anagnórisis que aquí ocurre; es que ellos mismos se dan cuenta que son los superhéroes del lugar. Esos campesinos se dan cuenta que son los protectores, y héroes del agua, del páramo, del abastecimiento de la ciudad. Ellos son los cuidadores de la ciudad, del

campo, de la vida. La satisfacción de haber llegado al páramo (el deseo de la hija) se confunde, en una última acampada feliz y poética de encuentro y unión familiar. Esa es la recompensa.

18.9. Tagline

¿Llegarán al páramo con sus callos?

18.10. Logline

Una familia se esmera por llegar al páramo cubriéndose de historias en las noches, las enseñanzas tomarán un giro inesperado.

18.11. Esbozo de Capítulos de la radionovela. (Estructura gráfica de la narrativa)

El siguiente esbozo es una construcción gráfica en tablas, por cada capítulo de la radionovela. Este esbozo es el que sirve de base para la construcción de la narrativa de guion, por actos, escenas o ideas que surgen; esto no quiere decir que el guion quedará exactamente igual a como aquí se plantea.

Tabla 3: Esbozo de narrativa.

Capítulo 1	Capítulo 2	Capítulo 3	Capítulo 4
Introducción de personajes e inicio de viaje (Contraste de campo-ciudad)	Tarde (Esta tarde mientras siguen caminando puede ser la historia moralizante del compostaje) -Obstáculo externo, clima, naturaleza.	Noche 1 y clímax (Esta noche puede ser la historia moralizante de los acuerdos de miPáramo) -Obstáculo de ancianidad.	Llegada al páramo. Superhéroes.
Iniciar con: «Luego de x horas en	Resumen del inicio del viaje desde	Segundo aliento, el desgaste o el	*Campesinos como héroes, reducen las

<p>viaje...» El hijo/ la hija llega de la ciudad, propone a sus padres ir al páramo. Todos los preparativos se hacen, el enganche al próximo capítulo es el cóndor.</p> <p>Se propone un primer acercamiento al páramo, el cambio en la atmósfera, - como el simple hecho de respirar-.</p> <p>Aquí puede introducirse al tema de la REFORESTACIÓN.</p> <p>Con esta misma introducción, puede darse una acción o diálogo de expectativa hacia el lugar del páramo. (Es decir, la chica que llega de la ciudad se sorprende al ver el buen ambiente de la casa de sus padres, y sus padres le dicen que, si esto le sorprende, no se imagina cómo estará de bien el del páramo (mayor biodiversidad) -Esto es lo que siembra el deseo de la protagonista de subir al páramo)) Luego pueden llamar o</p>	<p>narrador.</p> <p>Detener el viaje, por la chica. Los padres quieren seguir el viaje de forma animadora a su hija, pero la hija consciente de la edad de sus padres. (Finalmente decidimos que no paran, sino mientras caminando para dar dinamismo a la historia, se cuenta la metadiégesis)(Mostrar la fortaleza de los campesinos).</p> <p>Metadiégesis de las 1001 noches donde se les da la voz a otros personajes (personajes secundarios). Historia del compostaje: Narrado en voz de un indígena. Bondades, conexión con la tierra.-Narrando lo que pide mi páramo. Puede combinarse con la historia de la tienda.</p> <p>*Contraste universitario, que la chica diga que en la ciudad no les dicen eso teóricamente, pero es más certero los conocimientos ancestrales.</p>	<p>detenimiento aquí ya es de los padres.</p> <p>Metadiégesis: Ellos se enteraron de*Se narra sobre un acuerdo roto con miPáramo. *Puede ser que a ellos les vendían el insumo por terceros, de allí se dieron cuenta de miPáramo y sus acuerdos. Y que no se podía vender esos insumos, entonces se afiliaron. Beneficios de estar con miPáramo, sabor, cultivos mejores, (feudalismo) Intercambiaron productos con otras personas de la región, y no eran tan buenos como lo de los acuerdos. Esto fortalece lo de miPáramo.</p> <p>Continúa el viaje al siguiente día. (Clímax)</p> <p>Enganche: cansancio máximo por parte de todos. -Querían ya devolverse, lo proponen. Observan los frailejones, la niebla que abre la visión del páramo, etc. Hay que hiperbolizar y magnificar, poetizar</p>	<p>plagas enfermedades, salvan el medioambiente, higiene, mejora la comunidad.</p> <p>Llegan al páramo.</p> <p>Se hace una escena, una especie de «Picnic».</p> <p>La humedad del piso es el conector para hablar del agua y su importancia, resaltar lo sensorial, retomar el comentario del aire en el primer capítulo, sobre la pureza. No es solo el aire, también la tierra, el agua... los elementos y los sentidos.</p> <p>Hacer alguna actividad propuesta por la protagonista, tipo meditación para conectarse con la tierra. -De ahí es que se conecta también y para darse cuenta de que los padres campesinos son los héroes. La chica saca a sus padres de la cotidianidad, el pensamiento que ellos tienen del páramo como algo cotidiano o normal; no, la chica hace que</p>
--	--	---	---

<p>invocar al guía para proponerle que los lleve en el viaje a mi páramo. Se propone corregir al personaje protagonista frente a sus pensamientos, es decir, la chica imagina por ejemplo que allí en su casa pudieran tener muchas vacas, muchas siembras etcétera, pero los padres le corrigen, porque hay que conservar los procesos de bosques, reforestación, etcétera. Productividad o cuidado del ambiente, contraste. Se cuenta qué se prepara del viaje: lo que empacan, las viandas, los preparativos, el caballo, la carpa etc. Enganche con el siguiente capítulo: Salen de viaje, ven el Cóndor. Explicación de qué significa ver el Cóndor allí abajo: sequía en el Páramo.</p>	<p>Aquí hay un conflicto externo de problemas con la naturaleza, el guía de miPáramo es el que propone por donde si por donde no puede irse, qué hay que evitar. Esto detona la historia de la metadiégesis: el encuentro con una planta “Esto me recuerda una tal persona que me contó cómo hizo para que floreciera bien la planta, etcétera. Me insistían que hay que hacerle el compostaje etc” (Aquí también puede hablarse de los saberes ancestrales: ¿Para qué sirve cada planta?) Enganche al siguiente capítulo: Ellos se detienen a descansar, sucede algo místico.</p>	<p>lo que hay ahí en el páramo, teniendo en cuenta el público objetivo que ya conoce el páramo, hacerlo bellísimo.</p>	<p>los magnifiquen. Todos juntos ven el páramo hermosamente y al final como «¿y ahora qué?, ¿cómo nos vamos a devolver?». Ojalá pudiéramos llevarnos el páramo, pero toca volver a la casa, a la ciudad, a la «realidad»... Fin.</p>
--	---	--	---

Tabla 3. Elaboración propia.

18.12. Personajes para la narrativa

Es importante la preparación de los personajes al construir un guion, allí es donde el autor logra realmente tener una visión humana y completa de los personajes que le permitirá abarcar la historia con facilidad y destreza al manipular con coherencia los actos de cada uno de ellos. Preparando a fondo los personajes también permite conocerlos a ellos por sí mismos como si fueran sujetos reales; una resumida consideración de sus formas de ser y de sus hechos biográficos permite que el autor tenga mayor comodidad al narrar, en el hecho de ponerse en los zapatos de sus personajes, deviniéndolos personajes verosímiles.

La radionovela [...] fue protagonista en el diario devenir de las familias colombianas, por medio de narraciones e historias cotidianas, amores y aventuras, las cuales buscaban dejar un mensaje que se traducía en valores y que, de una u otra manera, hizo que el oyente compartiera un espacio para escuchar voces talentosas que dieron vida a personajes ficticios tan “reales” que parecían confundirse con las propias vivencias de los radioescuchas. (Caicedo Toro et al., 2020, p. 39)

Conocer a profundidad los personajes de la narración que se va construyendo posibilita que los personajes tengan vida. Pero el momento en que verdaderamente tendrán vida es cuando sus acciones hablen más por ellos que sus propias palabras. En las acciones cotidianas, no solo el oyente accede a la forma de ser del personaje, sino que también es clave para que se sienta identificado con ellos; lo cual, es objetivo primordial en el producto comunicativo del guion.

Las siguientes, son las propuestas que se hicieron previas, como origen de los personajes que participarían en el guion. Por supuesto, a medida que se iba construyendo el guion, los personajes fueron transformándose, lo cual también es válido y provechoso en una narrativa.

18.12.1. Protagonista

Hija universitaria (basada en la propuesta hecha previamente por miPáramo, de los personajes que en su página web tiene como símbolos). Esta chica, aventurera por nacimiento estudia antropología en una universidad pública de Bogotá. Por eso lleva varios años por fuera de su región. Se elige su nombre, por la investigación que el Instituto Caro y Cuervo hizo en la región, encontrando los nombres comunes de allí: “NOMBRES DE MUJER: [...] Albertina [...] **Ana Luisa**, Ana Matilde, Ana Rita, Anastasia, Angela...” (Figuerola Lorza et al., 1969, p. 317)

Por esto, se elige el nombre de Ana Luisa:

Dimensión física: Tiene 29 años, es alta, delgada, piel brillante y mestiza, cabello negro ondulado, ojos verdosos, nariz prominente. Su voz es dócil, suave, anda de forma introvertida, sonrisa siempre puesta, su condición física es vigorosa, llena de mucha energía. No es muy gestual ni kinesica pero transmite lo que siente en su forma de moverse.

Dimensión social: Todos los referentes sociales los aprendió de sus padres, es decir, como solo pudo relacionarse con ellos sus relaciones interpersonales se basan en las que tuvo con sus padres. Los niños en la región eran pocos, ella solo los veía de vez en cuando, iban al pueblo, a lugares centrados, y se le complicaba hablarles. Introvertida. La casa de sus padres no tiene vecinos, ni vecindario. Es muy alejada de una sociedad típica. Al entrar a la universidad pública, su relación interpersonal cambió y pudo tener amigos gracias a intereses comunes: clases, reuniones, cátedras, y otros encuentros.

Dimensión psicológica: Recién cursó una maestría en Ciencias Políticas, tuvo un pregrado en antropología (ambas en la Universidad Nacional de Bogotá). Su infancia, que la vivió en la región del Norte de Santander, estuvo muy conectada con la naturaleza y la agropecuaria. A partir de la televisión fue que se crío y conoció que existía un mundo citadino, un mundo que ella deseaba

conocer y al que se adaptó con mucho gusto, pero extrañó su lugar natal. Tuvo el deseo típico del capitalismo de ascender económicamente. Sus traumas de infancia fueron mínimos, en relación con los animales y las plantas, nunca le gustó el maltrato hacia ellos. Es una chica de mentalidad zen, tranquila, optimista, espiritual.

18.12.2. Padre campesino

El padre de Ana Luisa. (Campesino propuesto, basado en los personajes simbólicos de miPáramo, en términos metafóricos, es un mismo personaje de la madre: es decir, ambos tienen una misma personalidad, son casi que indivisibles). También, del estudio del Instituto Caro y Cuervo se toma su nombre: “NOMBRES DE HOMBRE: [...] Pamplona: Abelardo, Abrahán, Adriano [...] **Francisco**, Gabino, Genaro, Germán...” (Figuerola Lorza et al., 1969, p.p. 308-309).

Dimensión física: Francisco tiene 83 años, es bajito, delgado, piel trigueña con algunas arrugas, cabello blanco y liso, ojos cafés, nariz prominente. Siempre está en movimiento, y a pesar de su edad intenta seguirle el paso siempre a los más jóvenes.

Le gusta el confort de las costumbres y de lo tradicional, por eso comparado con su esposa es mucho más clásico en su vestimenta. Se protege del frío del páramo con una de sus sudaderas, botas pantaneras y la misma ruana y sombrero que ha usado los últimos 10 años.

Dimensión social: Ha vivido toda su vida en el páramo y solo cambió de vereda cuando se independizó de sus padres para vivir con su esposa y formar su propia familia. No son personas con mucho dinero, pero a punta de cebolla y papa ha logrado mantener a su familia y ayudar a enviar a su hija a la universidad, a pesar de que ella fue becada.

Dimensión psicológica: Es muy terco y testarudo, pero muy sensato. Siembra cebolla porque es la que más resiste a las bajas temperaturas del páramo y al igual que la planta cree que puede resistirlo todo, pues es lo que ha hecho durante toda su vida en el campo.

Es un hombre-hábitos, sin importar el lugar en que se encuentre o lo que necesite lleva sus días de la misma forma, se levanta a las 4 y 30 a.m., enciende la radio y espera el tinto de por las mañanas.

Se considera una persona feliz, aunque no sea muy histriónico para demostrarlo tiene una gran conexión con sus cosechas ya ante la ausencia de su hija en el hogar por el estudio las trata con amor como si de ella se tratara.

18.12.3. Madre campesina

Madre de Ana Luisa. Su nombre es Adelaida, basado en la investigación del Instituto Caro y Cuervo: “NOMBRES DE MUJER: [...] Cúcuta: **Adelaida**, Adelina, Agripina, Agustina, Albertina...” (Figuerola Lorza et al., 1969, p. 317).

Dimensión física: Tiene 76 años, es un poco más alta que su esposo, y algo corpulenta, piel trigueña tersa con muy pocas arrugas y mejillas que se mantienen sonrojadas por el frío, cabello café con varias canas y rizado, ojos claros. Bastante enérgica y se mantiene con una sonrisa.

Es mucho más moderna que su esposo y menos clásica en su vestimenta. Se protege del frío del páramo con una de sus sudaderas, botas pantaneras, una chaqueta gruesa y una gorra.

Dimensión social: Ha vivido toda su vida en el páramo con su propia familia, llevan 30 años juntos. No son personas con mucho dinero, pero haciendo las labores de la casa y las cosechas con el fin del apoyo a su hija, y a su esposo. Nunca está quieta y le gusta hablar con la gente

cercana de su casa, los pocos que viven por la región, sus vecinos. Es la lideresa de su casa, es la que tiene mayor poder y decisión sobre las cosas, pero siempre tiene en cuenta a su esposo.

Dimensión psicológica: Siempre está dispuesta a recibir nuevas ideas, fue su idea recibir a miPáramo en su finca a pesar del miedo de su esposo de que se tratara de una delimitación, es muy tranquilizadora para él.

También le gustan los hábitos y es muy católica, además del cafecito inicia el día con una oración por el bienestar de su tierra y de todos los que quiere.

Ama su familia y ama su finca, a pesar de ser tan empática y respetuosa con lo nuevo no cambiaría su vida en el páramo por nada. Pues tanto para ella como para su esposo el páramo es la tierra que vio nacer a sus ancestros y es en la que permanecerán hasta el fin de sus días.

Es muy empática con el ambiente y le preocupa lo que le pasa a su comunidad, a su finca y a su tierra.

18.12.4. Guía de miPáramo

Amigo de la familia y de Ana Luisa. Tomado su nombre del estudio del Instituto Caro y Cuervo en el Norte de Santander: “NOMBRES DE HOMBRE: [...] Pamplona: Abelardo, Abrahán, Adriano [...] **Luis** Alfonso, Luis Antonio, Luis Daniel, Luis Eduardo, Luis Felipe...” (Figueroa Lorza et al., 1969, p.p. 308-309). Este personaje es la encarnación de miPáramo. Tiene las características de la empresa, Luis Morales. Luis es un hombre de mediana edad, le apasiona la naturaleza y los avances tecnológicos, es ingeniero ambiental.

Dimensión física: Luis es un hombre de 32 años de contextura media, tiene un buen rendimiento físico, tanto en destreza, como en resistencia (puede hacer actividades por largos periodos de tiempo), es alto de piel trigueña y tiene manos toscas gracias a su trabajo con la tierra.

En su día a día viste con camisas, jeans y tenis cómodos, sin embargo, al realizar trabajo de campo utiliza calzado robusto y según el clima utiliza abrigos gruesos.

Dimensión social: Luis tiene gran capacidad para empatizar con quienes lo rodean, lo que lo lleva a generar lazos de confianza con gran facilidad, no tiene pareja ni hijos, pero considera grandes amigos tanto a los compañeros de miParamo, como a los campesinos de la región. Debido a su pasión por el saber, se desarrolla muy bien al dar capacitaciones a quienes se unen a los proyectos de la organización.

Dimensión psicológica: Luis se caracteriza por ser extrovertido, optimista, por su paciencia. Le apasiona los múltiples saberes, por lo que escucha con atención a todos los que comparten su experiencia. Además, es un gran apasionado por el trabajo de campo en el páramo, en especial el trabajo de reforestación, entre otros trabajos relacionados con la flora.

19. Conclusiones

Sí es posible crear, desde los elementos propios de lo narrativo, una narrativa justificada y una base, una especie de manual narratológico básico para la creación narrativa en el área de la comunicación, en específico a lo que no existía: para la creación de radionovelas.

La unión de la narratología, la literatura, la estética y la comunicación en la creación, se pueden ver vertidas en medio del proceso, dispuestas a los fines concretos que se tenían con un público objetivo, tales como encontrar una forma y unos recursos adecuados para expresar un mensaje comunicativo de forma narrativa. Que este mensaje, de conservación del medio ambiente y de la invitación para la adhesión a los acuerdos voluntarios por parte de los habitantes de la zona cercana al páramo de Santurbán, fuera planeado minuciosamente desde las áreas mencionadas, y que de igual manera la concienciación del mensaje mismo recalcará el valor de los habitantes mismos y su labor con el medio ambiente; como consecuente se produjo las intenciones de desarrollo en estas sociedades a través de la educación, dentro de la narración.

Dentro de las bases teóricas que se recogieron, a partir de estas áreas, las estrategias y funciones que se usaron, que permitieron generar un producto comunicativo concreto, de investigación/creación, fueron los siguientes conceptos que posibilitaron los hallazgos:

Se demostró que desde el **dialogismo**, al tenerlo en cuenta desde los inicios de la escritura del guion (al pensar en el público objetivo como un oyente específico al que se le escribe y se le habla de determinada manera, y del que se espera una respuesta), fue lo que permitió la construcción de la heteroglosia y el cronotopo a narrar, igual que los diálogos de los personajes que iban a interactuar en la narrativa: porque sus aspectos culturales y lingüísticos (desde sus costumbres y tradiciones), específicamente las de Norte de Santander, determinaron la composición de los mismos, y estos fueron los que generaron una identidad en el guion y una

identificación en el oyente frente a la narración. Tanto los personajes, como los **narradores** (y sus tipos) guiaron que dentro de las situaciones dramáticas estuvieran *in situ* los componentes culturales dialógicos.

Además de esto se tuvo en cuenta que (desde las diversas áreas que se fueron incluyendo en la investigación para enriquecer el guion, materias sobre todo estéticas, con fines de retener información complementaria para la gran amplitud que requiere la creación de una historia) algunos aspectos complementarios que aportó el teatro a la construcción de diálogos, entrelazando la teoría bajtiniana sobre Dostoievski, su escritura y su polifonía, al igual que otros aportes influyentes de la literatura rusa y colombiana (Carrasquilla, Caballero Calderón, ...).

Dentro de lo **polifónico**, al plantearse el dialogismo, el guion por sí mismo ya contendría dicho componente. Eso sí, exigió que se conociera la cultura de la sociedad que se estaba narrando, para poder hablar desde las diferentes voces que contiene esa sociedad. A pesar de que la narración no es más que un reflejo de la sociedad, desde la “bajtinología” y la polifonía como una línea macro que llevaba el relato, se consiguió el enmascaramiento o el distanciamiento que un autor debe tener cuando narra una sociedad externa a la suya o externa a su voz personal.

La inclusión consciente de los elementos que la narratología de Genette, Gaudreault y Jost, han analizado en el relato, permiten una maniobrabilidad de la narrativa que se inventa; los escritores antes de la teoría narratológica posiblemente no lo hubieran hecho de una forma tan consciente y visible como se puede hacer ahora gracias a las teorías narratológicas. En el caso del guion, el uso de las **metadiégesis** como elemento principal, tornan hacia la singularidad de lo que exigía este guion en específico, planteado con teoría literaria e influencia de una corriente estética como lo fueron los tipos de relatos de la Edad Media. Se utilizan varios niveles narrativos de acuerdo con lo que se necesitó específicamente en esta narración. Por supuesto, otros recursos

narratológicos no principales, estuvieron presentes (tiempo, elipsis, focalización) y que facultaron también, no solo la escritura consciente del guion, sino la verosimilitud, la coherencia y la cohesión de lo que se narró. Es de anotar y para tener en cuenta que de aquí se deduce que cada guion o narración tiene sus propias necesidades, y que, según cómo se plantee y se estructure, es que surgen esas necesidades de los elementos narratológicos. De ahí que haya una jerarquía en cada guion en el uso de esos elementos, pues ha de necesitar un guion más de unos elementos narrativos que de otros; por ende, cada guion es diferente en el uso de los recursos narratológicos.

Se propuso en esta investigación que la construcción de una narración no es una composición que surge tan solo de la inspiración o que viene de la nada. Fue una construcción precisa, con los elementos y teorías que hubo al alcance en el presente tiempo. Una línea narrativa y un entrecruzamiento de diálogos, situaciones dramáticas, método de investigación y de creación, incluyendo en la composición, el método que se utiliza comúnmente en los guiones que están pensados primeramente para lo audiovisual o el cine (todo el proceso de preproducción) y habiéndolo llevado a la radio.

De esto se argumentó, también, al proceso como un hecho enfocado a la comunicación, dando cuenta que las intenciones de los productos creativos literarios, estéticos y narratológicos tienen la amplia posibilidad de ser efectivos en las teorías comunicacionales: Martín Barbero, quien también tiene muy en cuenta la construcción de estos productos comunicativos partiendo del concepto de que las sociedades son un fenómeno cuyas tradiciones y costumbres arman la polifonía y lo carnavalesco, y que esto también produce los melodramas latinoamericanos como género identitario de la zona, relaciona las bases de la **Comunicación para el desarrollo** para posibilitar la identidad que debe tener el guion (y también generar un bienestar, mejoría y desarrollo en la sociedad de las personas que son el público objetivo), con el poder que tienen los

medios hacer funcionar el mensaje, desde el público objetivo, pues de ellos mismos y de su cultura surge, se fecunda el mensaje, porque se les tiene en cuenta como el punto de partida para crear el producto comunicativo. Y como ellos mismos lo reciben, difunden y comparten el mensaje, ellos mismos se están favoreciendo: es una muestra sutil de una especie de anarquismo comunitario mediado por la comunicación y los comunicadores.

La **radionovela** y la **radio**, como acompañantes de esas intenciones de desarrollo o cambio social, vistos desde la perspectiva del drama o el melodrama (componentes estructurales del teatro y de lo audiovisual), demostraron que fueron medios adecuados para desarrollar la narrativa y el mensaje comunicativo; un medio tradicional que se acoge a las costumbres de aquellos habitantes, la radio como medio que es capaz de llegar a lugares donde aún no hay internet, más allá de cualquier campo y montaña. La radio como un acompañante de esos sujetos alejados de la urbanidad, esas voces radiales contando historias para ser su compañía, a la vez que se incide en el mejoramiento de sus formas de vida.

El guion de esta radionovela, y con cada uno de estos conceptos en su interior, le dieron el aporte necesario, incluso, para derivar otros productos creativos de investigación (como la versión gráfica y la radionovela misma), y creando una apología a las ciencias humanas dentro de las sociedades, dentro de los problemas científicos naturales y comunicativos. Se refiere a que, en vez de separar facultades, áreas y fenomenologías, lo mejor es unirlas. La estética, por ejemplo, que es un valor no muy aprovechado para unirse en los casos de los productos comunicativos (por supuesto, estética entendida no como decoración de los productos sino como la que plantea filosóficamente y compositivamente la tarea creadora), demostró que, junto a la narratología, los problemas que la comunicación indica en nuestros tiempos pueden ser solucionados.

Solucionar grandes problemas como el del medio ambiente requiere grandes, contundentes y longevos cambios que por lo general solo los grandes causantes del problema pueden solucionar del todo (las grandes empresas que contaminan y otras situaciones político-sociales); la comunicación con las posibilidades de poder que tiene, también puede lograrlo; pero antes del hombre cambiar al mundo, primero el mundo tiene que cambiar al hombre, y eso es lo que las Ciencias Humanas logran en la simplicidad de proyectos pequeños como este al concienciarlo tan solo poniéndolo en otras perspectivas de mundo, y eso es lo que logran las narrativas audiovisuales y literarias, ver el mundo con otros ojos, pensamientos y sensibilidades.

20. Referencias

- Alianza BioCuenca. y miPáramo. (S.f.) *Metodología taller 1 innovadores*. Archivo Alianza BioCuenca.
- Álvarez-Rivera, F. (2022) *Viaje por miPáramo*. [radionovela]. Producto de investigación de la Universidad de Medellín.
- Ángel, A. (1975). *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. Bogotá, Colombia: Ediciones B.
- Anónimo. (2015) *Las mil noches y una noche*. Ediciones Cátedra (Grupo Anaya S.A.).
- Bajtín, M. (1979). *Problemas de la poética de Dostoievski*
<https://ayciunr.files.wordpress.com/2014/08/bajtin-mijail-problemas-de-la-poetica-dedostoievski-pdf.pdf>
- Bajtín, M. (1996). La palabra en la novela. *Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX*. coord. por Enric Sullà Álvarez. p.p. 59-62
- Bajtín, M. (2003) *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento. El contexto de Rabelais*. Alianza editorial S.A. 3.^a reimpresión.
- Bajtín, M. (2005) *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI Editores. S.A. de C.V. Buenos Aires, Argentina. 1.^a ed., 1.^a reimpresión. Tatiana Bubnova. (trad.) *Estetika slouesnogo tuorchestua*. (1979).
- Bajtín, M. (2011) *Las fronteras del discurso. El problema de los géneros discursivos: el hablante en la novela*. Las Cuarenta. 1.^a ed. Luisa Borovsky (trad.)
- Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra.
- Barriga, C. (2015) *Santurbán, Lo que la tierra no perdona*. [película documental] Universidad Nacional de Colombia. <https://www.youtube.com/watch?v=PBkTKCM-TQk>

- Boccaccio, G. (1974) *El decameron*. Editorial Bruguera S.A.
- Caballero Calderón, E. (1989) *Siervo sin tierra*. Editorial Bedout.
- Caicedo Toro, M.C., Ortiz Ruiz, I.R. y Suárez Ospina, A.M. (2020) La radionovela, utopía de una realidad. *La tercera orilla*. núm. 24. Junio 2020. pp. 38-47.
- Campbell, J. (1959) *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica. 1era ed. en español. Luisa Josefina Hernández (trad.)
- Camus, A. (1958) *Discours de Suède*. [Discurso de Suecia] Les Éditions Gallimard, 26.^a ed. Collection NRF. Jean-Marie Tremblay (Ed.) <http://athenaphilosophique.net/wp-content/uploads/2019/07/Camus-Albert-Discours-de-su%C3%A8de.pdf>
- Carpentier, A. (1969) *Los pasos perdidos*. Editorial Andina S.R.L.
- Cărtărescu, M. (2018) La utopía de la lectura. *Magazín Dominical*. El Espectador. 26 de mayo, 2018.
- Cervantes Saavedra, M. (2015) *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Real Academia de la Lengua Española. Penguin Random House grupo editorial. Reimpresión corregida y aumentada de la edición del IV centenario Cervantes.
- Chaucer, G. (2016) *Cuentos de Canterbury*. Ediciones Cátedra (Grupo Anaya S.A.). 13.^a ed.
- Cortázar, J. (2017) *Narraciones y Poemas* [CD]. Viva voz. Visor. https://www.youtube.com/watch?v=p3iK_Zprndg&t=25s
- Dostoievski, F. (1966) *Crimen y Castigo*, en *Obras completas* tomo II. Editorial Aguilar S.A. 9.^a ed. Rafael Cansinos Assens (trad.)
- Figuerola Lorza, J., Florez, L. y Montes Giraldo, J.J. (1969) *El español hablado en el departamento del Norte de Santander*. Instituto Caro y Cuervo.

- Gamboa, C. (2021) *Las historias de don Tulio*. [radionovela] Alianza BioCuenca. Proyecto miPáramo.
- García, L. (2013). *El sacristán* [radionovela]. COMUNEDCU y La Radio de la Asamblea Nacional (productor). Ecuador: Radio de la Asamblea Nacional.
- Garrido Dominguez, A. (2015) *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales (DETLI)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Union Académique Internationale. Universidad Complutense de Madrid. Miguel Ángel Garrido (dir.)
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995) *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Editorial Paidós.
- Genette, G. (1969) *Figures II*. Éditions du Seuil.
- Genette, G. (1972) *Figures III*. Éditions du Seuil.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona, España: Editorial Lumen. S.A.
- Gómez, F. (S.f.). *El concepto de dialoguismo en Bajtín*. <https://libgen.li/edition.php?id=3915497>
- Gómez Valderrama, P. (1977) *La otra raya del tigre*. Ediciones Nacionales Círculo de Lectores Edinal Ltda. Siglo XXI Editores de Colombia.
- Han, B. (2020) *La desaparición de los rituales*. Herder Editorial, S.L. 3.^a reimpresión en Colombia. Alberto Ciria (trad.).
- Hoyos Vélez, C. (2019). *Traducción al formato sonoro de la novela " Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón" de Albalucía Ángel*. [Trabajo de grado, Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá] Academia.edu
- https://www.academia.edu/download/69392171/Traduccion_al_formato_sonoro_de_la_novela_Estaba_la_pajara_pinta_sentada_en_el_verde_limon_Catalina_Hoyos_Velez.pdf
- Joyce, J. (2018) *Ulises*. El cuenco de plata. 2.^a ed. rev. Marcelo Zabaloy y Edgardo Russo (trad.).
- Kristeva, J. (1978) *Semiótica I*. Editorial Fundamentos.

- Kristeva, J. (1981) *El texto de la novela*. Editorial Lumen, S.A. 2.^a ed.
- Lévi-Strauss, C. (1955) El estudio estructural del mito. *Journal of American Folklore*, núm. 68 p.p. 428-555.
- Levy, K. (1958). *Vida y obras de Tomás Carrasquilla*. Editorial Bedout. Ministerio de Educación Nacional.
- López Lizarazo, C., Tamayo Acevedo, L.S. y Tamayo Acevedo, M.I. (2020) *Carmen. Mujeres Antioquia* [radionovela] Gobernación de Antioquia. Universidad de Antioquia. Universidad de Medellín. <https://mujeresantioquia.gov.co/web/index.php/carmen>
- Mandoki, K. (2008) *Estética cotidiana y juegos de la cultura. Prosaica I*. Siglo XXI Editores. 2.^a ed.
- Martín Barbero, J. (1991) *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Ediciones Gustavo Gili S.A.
- McKee, R. (2018) *El guión story. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Alba editorial s.l.u.
- MiPáramo. y Rare inc. (S.f.) *El compost*. Rare inc. Colombia.
- Nabokov, V. (2016a) *Laughter in the dark*. [Risa en la oscuridad] Penguin Random House UK.
- Nabokov, V. (2016b) *Lolita*. Editorial Anagrama.
- Nabokov, V. (2017) *Opiniones contundentes*. Editorial Anagrama S.A. 1.^a ed. en Colombia.
- Paz, O. (2006) *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*. Fondo de Cultura Económica. 4.^a ed.
- Peralta, J. (1885). Soledad. *Revista El Progreso*.
- Pinto Arboleda, M.C. y Zapata Cardenas, M.I. (2020) *PROTOCOLO PROYECTO DE INVESTIGACIÓN. Código FT-INC-013*. Versión 4. Universidad de Medellín.

- Proaño Benítez, K. S. (2019). *Soledad de José Peralta y la radionovela El sacristán: influencia de las estrategias narrativas melodramáticas en la novela de folletín y en la radionovela para la construcción del discurso político* [Bachelor's thesis, PUCE-Quito]. Pontificia Universidad Católica de Ecuador. Repositorio de Tesis de Grado y Posgrado.
<http://repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/17447>
- Real Academia Española (RAE). (2021) *Diccionario de la lengua española (DLE)*.
<https://dle.rae.es/narratolog%C3%ADa>
- RTVC Señal Colombia (2022) *Frailejón Ernesto Pérez, la historia de cómo se creó el personaje*.
<https://www.radionacional.co/actualidad/personajes/frailejon-ernesto-perez-la-historia-de-como-se-creo-el-personaje>
- Solano, V. (directora) (2019) *Sumercé* [película documental] Clementina Films.
<https://www.mowies.com/my-mowies/clementinafilms/pre-venta-sumerce/DsKQ-kpMc>
- Steiner, G. (2002) *Tolstói o Dostoievski*. Ediciones Siruela S.A. 2.^a ed. Agustí Bartra (trad.).
- Stonier, P. (director) (2012) *La ruta del agua* [cortometraje documental] Ministerio de Ambiente y Desarrollo Sostenible - Colombia. CI estudios.
https://www.youtube.com/watch?v=9SGC6uB_ATI
- Todorov, T. (2013) *Mijaíl Bajtín: el principio dialógico*. Instituto Caro y Cuervo. Mateo Cardona (trad.).
- Tolstói, L. (1959) *Anna Karénina*, en *Obras* tomo II. Editorial Aguilar S.A. 2.^a ed. Irene Aresco y Laura Aresco (trad.)
- Vallejo, I. (2021) *El infinito en un junco*. Ediciones Siruela. Penguin Random House. 3.^a reimpresión en Colombia.

Vásquez Rodríguez, F. (1998) Amigos invisibles. *Signo y pensamiento*. núm. 33. (XVII).

Universidad Javeriana: Departamento de Comunicación. p.p. 21-26.

Volóshinov, V.N. (1926) Slovo v zhizni i slovo v poézii [El discurso en la vida y el discurso en poesía]. *Zvezda*, 6. p.p. 244-267.

Volóshinov, V.N. (1929) *Marksizm i filosofija jazyka*. [Marxismo y filosofía del lenguaje]

Minuit. M. Bajtín (trad.) *Le marxisme et la philosophie du langage* (1977)

Volóshinov, V.N. (1930a) Stilistika khudozhestvennoj rechi. 1. Chto takoe jazyk?. [Estilística del discurso artístico. 1. ¿Qué es el lenguaje?]. *Literaturnaja uchëba*, 2. pp. 48-66.

Volóshinov, V.N. (1930b) Stilistika khudozhestvennoj rechi. 2. Konstrukcija vyskazyvanija.. [Estilística del discurso artístico. 2. La estructura del enunciado]. *Literaturnaja uchëba*, 3. pp. 65-87.

Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. <http://www.felsemiotica.org/site/wp-content/uploads/2014/10/Williams-RaymondMarxismo-y-literatura.pdf>

21. Anexos

21.1. Secuencia 1. Guion, cuatro capítulos. (Producto creativo #1 de la presente investigación)

Viajé por MiPáramo.

Radionovela en cuatro capítulos.

Por

FEDERICO ÁLVAREZ-RIVERA

EN COLABORACIÓN CON

JULIANA MARCELA RODRÍGUEZ ÁLVAREZ

Y

HAMILTON ORLEY CORTÉS GARCÍA

PRODUCTO CREATIVO DE LA INVESTIGACIÓN:

Procesos de apropiación TIC dentro de
una estrategia de comunicación en las comunidades de los municipios de la
zona de
influencia del Páramo de Santurbán
Liderado por MARÍA CRISTINA PINTO ARBOLEDA

Y PERTENECIENTE AL TRABAJO DE GRADO:

Estrategias narratológicas para la producción de guion radionovela para las
comunidades de los municipios de la zona de influencia del Páramo de
Santurbán.

FACULTAD DE COMUNICACIÓN

UNIVERSIDAD DE MEDELLÍN

2022

Capítulo 1.

Narrador: La fría madrugada de las afueras de Mutiscua no esperaba su alegre llegada. Al fondo, bajo el barranco veía subirse un potro ensillado con pocas maletas, sobre él la figura de una chica. Parecía ser un rostro que aparentemente era desconocido en la región, una mujer forastera. Una chica con una chaqueta rosa fosforescente, unas gafas oscuras y pantalón ancho. Abridada con su manto gris, Adelaida que se mecía en su silla mecedora en su casa de tapia, la observaba con rareza. Cobijándose con su ruana, de lejos veía a esa muchacha rara que andaba con esfuerzo. Relinchaba el caballo aproximándose. Tan empinado era que el caballo parecía con tacones andando en la cordillera, una piedra que pisó la mula se deslizó y la chica pegó un grito de miedo.

//Cabezote de introducción//

Adelaida: ¡Ana Luisa! Ay que belleza de sorpresa.

Narrador: Adelaida no esperaba la llegada de su hija Ana Luisa, seis años de ausencia no podían ser en vano los cambios.

Ana Luisa: Casi que ni llego, ma', todo me parecía como tan diferente, por poquito y me pierdo. Y usted sabe que yo no estoy acostumbrada a viajar en esto, de milagro no se fue colina abajo.

Adelaida: Pero hubiera avisado, que iba a venir y todo eso, su papá apenas hace tantico que se fue a trabajar... sí se me hacía como raro que no nos llamó anoche, ni en la tarde... ¿Este? ¿Y a qué vino?

Ana Luisa: ¿Cómo que a qué vine, es que ya no puedo...?

Adelaida: Ah, como ya usted no le gustaba devolverse pu' acá sabiendo que ya andaba no más que entre ciudad y ciudad, y nada que se asomaba pu' aquí, andando de pinchada...

Narrador: Ana Luisa se bajaba por el lado equivocado del caballo, por el lado izquierdo, y su madre burlándose de ella, casi se les alebrestra la bestia. Descargaron como pudieron, con esfuerzo los dos maletines grandes como baúles viejos y Ana Luisa, como quien descansando se recostó en la hierba.

Adelaida: ¿Y los estudios?

Narrador: Preguntó su madre, volviéndose a sentar en su mecedora. Y Ana, sin contestar, descalzándose los tenis, caminó hacia el barranco, a pata desnuda y su ma' la fue a regañar sin previo aviso.

Adelaida: Espere hija, le busco los chocatos pa' que se pueda sentir cómoda.

Narrador: Y cuando volvió se sorprendió, casi como riéndose, de lo que hacía.

Adelaida: ¡Ay!...

Narrador: Ana Luisa grababa con su celular el paisaje, las florecidas Astromelias que cuidaba con cariño su madre, junto a unas pequeñas hortalizas que con orden y linealidad aparecían de frente a ella como un panorama bello y exótico que contrastaba con la línea del horizonte. Todo esto, desconocido ya era para ella, como si ella no perteneciera allí, pero aun así, más que la belleza que percibía, se sentía bien de haber regresado.

Adelaida: Pa' qué estás grabando esa bobada, ese matorral de ahí que no tiene nada de bonito.

Ana Luisa: ¡Qué! ¡que no tiene nada de bonito! Todo esto está muy cambiado, hay como más arbolitos, como que yo ya no reconozco nada por aquí...

Adelaida: Ah no, es que usted ya no es ni de por aquí. ¡Tantos años que usted casi que como que nos abandonó!

Ana Luisa: Esos chamizos allí que les crecieron hojas, eso no estaba, ni rodeaban la casita tanto, todo esto era plano, yo que me acuerdo que... Ma' acá con tan buen espacio, y tan buena tierra, hasta sería bueno que tuvieran ganado, unas vaquitas y otros caballos o mulas, unas cuantas ovejas o cabras... no sé, como sembrar más papa, más lechugas y repollos de los que ya tienen. Acá, correr las cercas más lejos para que metan más cosas.

Adelaida: No, no, no, cómo se le ocurre, no ve como está todo de bonito, cada día está mejor la siembra y ya los arbolitos en la finca ya prendieron, ya esos no se pueden mover para ninguna parte porque se mueren.

Ana Luisa: Aah sí, esos chamizos de allí ya les crecieron hojas y ahora me acuerdo, nada de eso estaba antes...

Adelaida: Es que si viera usted, que las plagas que teníamos acá no nos dejaban crecer es pero nada y un día llevamos unas cositas para vender en las Fiestas de las Mercedes y no vendimos nada. Pero Doña Cristina me presentó a los muchachos de MiPáramo y a los diítas vinieron y si viera la amabilidad de todos... ellos arreglaron esto, nosotros a viva voz y a palabra les prometimos no mover nada, por eso le digo, ellos dicen que eso es reforestar, yo no sé, pero ahí firmamos pa' estar tranquilos ellos de que no íbamos a cambiar ni tumbar nada de ahí, por eso lo ve como cambiado, antes bueno haber firmado, no ve que hasta a usted le gustó como va quedando.

Narrador: El chocolate de la tarde, que había sido calentado con aguapanela, humeaba el frío. Ya el sol como que se iba yendo.

Ana Luisa: Oiga ma', ¿entonces ya no pueden mover nada de lo que les dieron para sembrar?

Adelaida: Noo y para qué los vamos a mover, eso nos cancela el acuerdo y además donde se nos mueran los arbolitos los que perdemos somos nosotros; respire, no ve que este aire tan puro es el que nos mantiene con fuerza a su papá y a mí, aproveche que esto tan bueno no lo deben tener por allá donde usted vive.

//Ana Luisa respira profundamente //

Ana Luisa: La verdad, no había caído en cuenta. Pero esto por acá sí se siente como muy limpio el aire, ¿No? La verdad, todo muy diferente de como me acordaba.

Adelaida: Y si viera, si esto lo ve cambiado, no se imagina cómo está de aquí al páramo. Eso le han trabajado a ese páramo, lo han cuidado como un bebé. Allá sí se respira pero bueno, puritico aire de verdad.

Ana Luisa: Oiga qué curioso, yo que nunca he ido al páramo, y eso que allá en Bogotá y en otras ciudades que alcancé a conocer, he visto que se habla más del páramo que aquí mismo... pues yo de niña no escuchaba casi hablar de él... ¿Por qué no vamos por allá?, yo quiero ver, como... respirar lo que dice del aire de allá, cambiar de ambiente, a meditar, yoga; ya he estado mucho en ciudad, mientras más lejos mejor... vámonos p'allá ma.

Narrador: Cuando llegó don Francisco, el papá de Ana Luisa, como con emoción le contó que se iban a aventuriar. "Vámonos pa'l páramo, aprovechar que vine a quedarme, a hacerles la visita, y nos relajamos por allá bien bueno." dijo Ana Luisa. "Pero pa' qué ir por allá si aquí hay mucho que hacer, y además eso es lo mismo de siempre por allá." **//Ana Luisa ríe//** "Lo mismo de siempre, pero

es que eso que hay allá, eso que es lo mismo de siempre, yo ni lo conozco." y entre aguapanela y tinto lograron convencerlo. A la mañana siguiente fueron a comprar las cosas necesarias pa'l viaje, a la plaza. Allí se encontraron con un viejo amigo:

Adelaida: Don Luis, qué bueno verlo por aquí... ¿haciendo las compritas pa la casa?

Luis: Sí, aquí haciendo unos ajusticos, pero todo está muy caro.

Adelaida: Todo está muy caro, eso sí es verdad, señor..

Luis: ¿Y los cultivos cómo van?, ojo pues no me vayan a cortar los árboles ni a cambiarme los sembraditos que tienen porque les mocho la cabeza.

Narrador: Dijo Luis, recochando.

Adelaida: Luis, vea le presento a Ana Luisa, mi hija, que precisito ahorita estaba preguntando si podíamos poner más cabritas, y sembrar más papa allá, pero yo le dije que eso ni riesgos..

Luis: Ah sí... ¡Pero se la ve muy poco por aquí! ¡Mucho gusto!

Adelaida: Sí, ¡imagínese que nos hizo poner en estas!: que le dio por que quería conocer el páramo; que dizque que no lo conocía, y de niña toda la vida viviendo aquí, ¡qué papás tan descarados que no la llevaron nunca! ¿No?

Narrador: Dijo Adelaida, mamando gallo. Ana Luisa reía tímida y muda, cuando Francisco se acordó:

Francisco (papá): ¿Y es que ustedes no trabajan por acá dizque también con el páramo?

Luis: Claro, don Francisco. Usted sabe que lo que sea que necesiten de todo eso, me dicen. ¿Por qué hombre? Y no sería mala idea que los acompañe. Ese es mi trabajo también.

Francisco: Oiga, si quiera, ya me estaba preocupando de irnos nosotros solos pu' allá.

Luis: Ah no, usted sabe que nosotros trabajamos es por la gente de la región, de aquí... Yo no soy guía, yo soy coordinador de mi Páramo, ¿cierto?, pero pues ahí me conozco la región, si me he recorrido casi todo hablando con la gente, pa' lo mismo de ustedes, lo de conservar el ambiente... ¿cuándo salen?

Francisco: Mañana.

Luis: ¿;Mañana!?

Adelaida: Sí, mañana tempranito. //riendo//

Luis: Ah pues hágale, ¡pa' qué soy bueno! Póngamela, que arrancamos.

Narrador: Y así sin más consiguieron quien les hiciera el camino con tranquilidad. Todos descansaron al saber que los acompañaría don Luis, tan buena gente, el trabajador de miPáramo. Y se fueron del pueblo a la casa, de nuevo, a empacar las cosas y dormirse temprano para salir a las cuatro de la mañana del día siguiente. Cuando salieron con los tres burros ya ensillados, se encontraron con don Luis que los esperaba sobre su bonita mula en el portón de la casa, el camino pa' arriba sería largo. Y no habían andado media hora, cuando preciso el sonido de un ave que reconocía cualquiera de por allí.

//Sonido de Cóndor//

Francisco: ¡Cóndor!

Narrador: Replicó don Francisco con angustia.

Luis: ¡Jm^[1]! Arriba debe estar jodido eso, entonces...

Ana Luisa: ¿Cómo así?, ¿por qué?.

Luis: No ve que si está por aquí abajito el cóndor, eso significa que por allá arriba está seco, y se vino a buscar carroña por aquí... mal, mal presagio pa'l viaje... Será mejor devolverse...

Francisco: ¿Sí será?.

FIN CAPÍTULO 1.

Capítulo 2

Luis: ¡Jm! Arriba debe estar jodido eso, entonces...

Ana Luisa: ¿Cómo así?, ¿por qué?

Luis: No ve que si está por aquí abajito el cóndor eso significa que por allá arriba está seco, y se vino a buscar agua por aquí... mal, mal presagio pa'l viaje... Será mejor devolverse...

Francisco: ¿Sí será?

//Cabezote de introducción//

Adelaida: ¡No, qué va! sígale que eso no es nada. Tengamos esperanzas.

Luis: Rodéenlo, de lejitos, que no lo vayan a espantar ni molestar.

Narrador: Y rodeando el ave grande, las bestias siguieron moviendo sus patas sobre el húmedo camino de tierra, monte arriba.

Ana Luisa: ¿Cuánto falta?

Francisco: ¡Mj!^[2] ¡Apenas llevamos cuatro horitas de camino y ya está cansada!

Ana Luisa: No, no. Es que si viera las ganas que tengo de llegar al páramo.

Narrador: Mientras pasaban por allí donde se abría entre matorrales, una amplia vista a la montaña de al frente, un hombre de delgada figura voleaba con fuerza un azadón contra la tierra. De lejos le pegó el grito amistoso, de quien se emociona a ver un viejo amigo después de tanto tiempo, pero poco por decirse.

Francisco: ¡Don Flavio! Buenas...

Flavio: ¡Buenas! Tiempo sin verlos.

Francisco: Vamos de pasadita que vamos pa'l páramo a ver cómo va la cosa allá, que la niña no lo conocía.

Flavio: ¡Ah, pues me echan un ojo a Cristina a ver cómo está y me la saludan!

Francisco: ¡Qué le aproveche la cosecha, Don Flavio! ¡Nos hablamos!

Francisco (a Madre, Ana, y chico de miPáramo): Vean les cuento un chisme, y si estoy mal en lo que les voy a decir que me desmienta Don Luis. Imagínese que ese don Flavio fue el que, ¡mj^[3], mejor dicho!, la siembra que cogía por ese entonces, cuando don Flavio tenía la tienda, yo me venía hasta por acá; solo que porque la gente decía por allá por la casa que dizque era bueno lo que le echaba él pa la cosecha, y, le digo que me arrepentí de haberle comprado esos menjurjes pa' las papas. No, ya a mí me daba como una pereza de esas cosas que me mandaba Flavio, eso no tenía ni nombre, y toda la tienda de Flavio olía a eso (como a veterinaria). No ve que uno le echaba eso a las matas y eso empezaba a oler maluco, como a químicos, como todo artificial. Jueeeeeeee, eso hasta me ponía llorosos los ojos. No me lo aguantaba era nada. Cuando vine a reclamarle y me dijo: dizque que el abono quemaba la tierra **//(carcajadas)//** ese sí que era pero bobo.

Adelaida: ¡Claro, si eso es un mito!

Francisco: ...y había hasta otros más bobos que le creían el cuento. Que dizque "El abono quema la tierra y me le paro a quien sea que no me crea -decía- porque lo digo yo y lo sostengo, lo he visto". **//(risas)//**

Ana Luisa: Pa', pero eso si es mentira pero mentira, si yo en Bogotá leía, pero no se imagina, ¡tanto sobre eso!. Lo que pasa es que los microorganismos con los cambios de temperatura, al mezclar el compostaje, los anélidos, los ácaros, los insectos y...

Francisco: Yo si no se es nada de los ane-yo-no-sé-qué, pero que florece bueno y que del cultivo salen más siembras de las normales, eso ya pa mí, buena vida. Más si me gano unos pesitos de más, porque sale más barato con ese abono.

Adelaida: Este si es bien interesado, siempre pensando en la plata... **//(risas)//**

Francisco: No es que solo me importe la plata, pues, sino que si las cosas salen mejor y no hay que gastar tanto para mejorarlas, es una belleza eso ¿Cierto, don?

Luis: Ah, eso sí es verdad, usted tiene razón. ¿Bueno, y entonces qué le dijo a Flavio cuando le dijo eso de que dizque quemaba la tierra?

Francisco: A los días fue que le reclamé, y hasta machete me sacó. Pero yo no me iba a poner de peliadera por allá, yo tranquilito le dije: "Tranquilo, dejémos así entonces, no se preocupe" y ahí me lo invité a unas cuantas cervezas, como pa' calmar la cosa. Eso sí, le dije que no le volvía a comprar esos químicos. Antes fue usted, hombre Luis, que en ese tiempo fue a decirnos lo del cuidado de los arbolitos y la tierra de allá de la casa, entonces ahí me ofreció eso del compostaje, pero qué belleza, no me arrepiento pues nada. ¡Pero bueno, bueno, sí era! ese abono de mi Páramo se lo eché primero al poquito cultivo de repollos y después empezaba a oler a tierra fresquita, entonces ahí sí ya se lo eché a todo lo otro de las papas y las lechugas, y hasta las flores y los otros arbolitos cercanos pa' que la tierra cambiara a buen aspecto. ¡bueno, pero bueno, hombre ese abono!

Adelaida: No, ¿y no ve cómo floreció de bueno? Usted comió allá abajo de la sopa que le hice de verduras que le hice.

Ana Luisa: ¿Cómo así? ¿Eso fue lo que me dio usted? yo pensé que ustedes solo bajan al pueblo pa' vender lo que sembraban.

Adelaida: ¡Cómo va ser, por dios! ¡Cómo no vamos a comer lo que sembramos!, o es que ahora va a decir que estaba maluco. ¿La ciudad le dañó la lengua?

Ana Luisa (riendo): No, no. Bueno sí estaba, sino que yo pensé... ¡Ay no! pero qué bueno que esté orgánico todo, todo saludable...

Francisco: Sí, porque usted le prueba la cosecha a otro, que no usa el compostaje, y no le sabe a lo mismo. Se lo aseguro.

Adelaida: Hombre, pero aquí viendo, y es que ese Flavio era hasta conchudo... ¿No se acuerda?

Narrador: Ana Luisa andaba escuchando con atención y placer, las historias que sus viejos por teléfono no le contaban cuando estaban distanciados. Don Luis, extrañado, tampoco sabía de las historias en las que él estaba metido.

Adelaida: No ve pues que dizque nos dijo que le alquiláramos un campito ahí en la casa; que porque ese terreno estaba muy bueno.

Francisco: ¿Cuál? ¿El de nosotros?

Adelaida: ¡Claro, no se acuerda!

Francisco: Ve, no me acuerdo.

Adelaida: Mj. ¡Usted si no se acuerda es de nada! Que quería tumbar el bosquecito de al lado, pa' él llevar maquinarias; que dizque pa' preparar la tierra y arar con burros todo eso. Mejor dicho, eso iba a hacer lo que le daba la gana allá que pa' sembrar sus cositas. Pero eso que monta, casi, una fábrica ahí al ladito. Eso si quiera no se dejó llevar usted por lo que le decía el tal Flavio.

Luis: Y ahí sí grave, porque ustedes firmaron con miPáramo los acuerdos voluntarios, de conservar el ambiente, el páramo, ¿cierto?

Adelaida: Sí, no, y no solo por eso, sino porque es que como que va a dañar la tierra así como así. Si eso afecta ahí mismo las maticas, los árboles, hasta los animalitos, todo eso que antes ayuda al páramo.

Luis: No, pero hizo bien, doña Adelaida.

Adelaida: No, es que eso no podía dejarse hacer. A mí por eso ese Flavio como que me cae mal.

Francisco: Eeeehhh pero tranquila, al fin y al cabo el Flaviecito es buena papa.

Adelaida: ¿¿sí?! ¿no acabó de decir, pues, que casi le vuela el pescuezo a usted, con ese machete?

Francisco: Tranquila, pero es que eso ya es tiempo pasado.

Adelaida: No, no, no vuelva ni a saludar al tal Flavio, Francisco, se lo digo ya.

//Se escucha un trueno, y viento//

Adelaida: ¡Ay jueeeeeeee!

Ana Luisa: ¿Sí traje los plásticos y las carpas pa' cubrirnos?

Francisco: No... no le preste cuidado a eso, vea que ya allí estamos a tres curvas de ese monte de allí, que se ve, de llegar a un escampadero, creo que alcanzamos hasta allí donde Cristina. Le pedimos con su permiso que nos dé un espaciécito donde pasar la noche. Seguramente ahí en la caballeriza. **//(risas)//**

Adelaida: Pero habrá que apurarle, porque si no...

Narrador: Y con el miedo de que el cielo se les cayera y la lluvia los empapara, apuraron el paso a ver si al rancho de doña Cristina alcanzaban a llegar.

FIN CAPÍTULO 2

Capítulo 3

Narrador: Finalmente llegados a Siete lagunas sin mojarse, pues aún no llovía. El paisaje de montañas amarillentas y cielos blancuzcos, la humedad y el frío característico de la región se hacía más fuerte y la oscura noche empezaba a abarcarlo todo. Los grandes charcos se repartían en un valle, un bonito valle al que Cristina tenía el placer de ver todos los días.

Francisco: ¡Misiá Cristina!, ¿cómo ha estado?

Cristina: ¿Y ustedes qué hacen por acá? ¡qué bueno verlos!

Narrador: Y empezó a llover, diluvio de grandes y alargados ventarrones y gotas fuertes. Todos se entraron sin pedir permiso si quiera, pero misiá Cristina no se enojó. Francisco, habiéndole presentado los muchachos y habiéndole contado la pequeña aventura que llevaban y a la que se encaminaban, le pidió con humildad y sutilmente si podían quedarse allí, en su rancho, tan solo esta noche. Cristina dudó, pero luego pensó que en el patio de adentro podían acomodarse todos hasta dormir con sus burros. Todos cayeron profundos al acostarse a dormir.

//Cabezote de introducción//

Adelaida: ¡Ay, no se imaginan lo que a yo soñé anoche! Que se me aparecía un colibrí y se le posaba en el hombro a Ana Luisa ¡Cómo es de raro ver un colibrí quieto! Y Ana Luisa ni se inmutaba, seguía ahí. Y preciso cuando eso dejó de llover y se ponía todo lo más de bonito, porque...

Francisco: Bueno, bueno, no más de cuenticos, que nos coge la tarde para seguir, que el camino es largo.

Narrador: Adelaida se puso seria. No alcanzó a decirles la parte que a ella le había parecido más importante, mucho menos que hasta ella sentía que sería buenos presagios, a diferencia de haber visto el Cóndor cuando salieron. Se organizaron pues rápidamente, y de pena no quisieron aceptarle desayunito a misiá Cristina. Tomaron, eso sí, aguapanela caliente para no hacerle el mal gesto de rechazarle. Mientras el sol salía por las montañas, asomándose, ellos también salían al último tramo de ida que era un poco cerrado por los árboles.

Narrador: Ana Luisa de pronto se distrae y se queda atrás en el camino, mientras sus padres siguen caminando, se acerca a un

arbusto bajo, con hojas apretadas, muy poco marcadas y muy pequeñas. Está lleno de flores blancas cuyos pétalos se asemejan a campanas, y entre sus manos coge un fruto redondo de piel lisa y morado que le recuerda a las moras que comía cuando era niña en la finca con los papás. Sin darse cuenta de lo que sucede alrededor arranca un par de frutos pero cuando intenta seguir el camino la asusta la voz fuerte de Luis que la regaña.

Luis: ANA ¡¿QUE ESTÁ HACIENDO?!

Narrador: Luis los detiene a todos y los para junto el arbusto.

Ana Luisa: Ay don Luis, ¡me asustó!... aquí, recogiendo agraz del que teníamos en la finca hace mucho tiempo.

Francisco: No. Eso es mortifño venenoso...

Adelaida: Reventaderas, también se llaman...

Luis: Muy lindas, pero no se pueden comer.

Ana Luisa: ¡Cómo que no, Luis! si eso es lo mismo que comer fruta.

Luis: Se lo digo, eso es venenoso.

Narrador: En todo caso, Ana Luisa como regañada, no comió ningún fruto, los soltó y siguieron el camino, a pesar de que ella, caprichosa seguía mirando de reojo las plantas de reventaderas, todas iguales y repetidas que rodeaban el camino.

Adelaida: Ay hija, hágale caso. ¿No se acuerda la otra vez que usted tenía como nueve años que hubo esa peste allá más abajito de Mutiscua y usted se comió unas fresas, y le dio lo que le dio?

Ana Luisa: ¿Qué? Yo no me acuerdo.

Luis: ¿Qué fue?

eso... ¿Pero qué fue lo que le pasó a Ana Luisa?

Adelaida: No, que entre tanta fruta, ella le echaba mano a todo, y se comía unas fresas que los Alarcón le dejaban coger, y también cogía esa reventadera que usted dice y ahí fue que

se intoxicó, porque había una plaga por allá más abajo de Mutiscua... pero eso fue hace años... estaba ella niña, imagínese.

Ana Luisa: Hey, ma, Tampoco tan vieja soy...

Adelaida: En todo caso de no haber sido por el remedio que le dio nuestro amigo Barí, usted no se hubiera salvado.

Francisco: Cierto... y nunca nos dijo de qué fue el remedio...

Adelaida: Plantas sagradas... usted sabe cómo son ellos de inteligentes, se la saben todas... así no compartan el secreto.

Francisco: ¡Eh! Esos curanderos si son unos berracos...

Luis: Bueno, pero en todo caso no fue por la plaga que ella se enfermó, eso debió haber sido que comió de esos frutos que ella cogía y seguramente se le fue una reventadera, pues, de las malas. Porque no todas las reventaderas son malas pero esas que hoy tenía en la mano sí, y seguramente que las que se comió de niña también. Por acá todavía hay mucho de lo que aprender, Ana Luisa.

Ana Luisa: Sí, tiene razón.

Adelaida: Ay no, no, no, no. Yo no doy más. Paremos un momentico.

Francisco (ahogado): Eh, francamente yo no me esperaba tampoco que fuera así de duro. Como que se me ha hecho más largo el camino.

Ana Luisa: ¿Y es que falta mucho?

Adelaida: Ay yo no sé, pero la edad no viene sola...

Francisco: Va a tener que reconsiderar la subida.

Adelaida: ¿Cuántos años hace que no veníamos por aquí? que ya no se me hace lo mismo de largo el camino, esta vez se me ha hecho eterno.

Francisco: No, mejor dicho ¡Cuando esto era tranquilo y no había tanta gente, tanto turista, ni tanta riña!

Adelaida: Bueno, pero Ana Luisa puede seguir si ella quiere...

Luis: Hombre, no falta mucho... pero pues paremos...

Adelaida: Ah, tan lindo don Luis... aproveche que usted aún está jovencito. Pero será esperarlos, entonces que ustedes dos vayan y volvemos. Yo me quedo con su papá aquí en la carpa que usted trajo, que ni hemos usado.

Ana Luisa (como enojándose): Ah pero ¿cómo así? ¿Me van a dejar sola, sabiendo que desde la casa sabían que yo quería era venir con ustedes? ¿A qué voy a ir yo sola por allá?

Luis: No, esperemos un ratico, y dependiendo de cómo se sientan, decidimos si seguimos o nos devolvemos, al menos donde Cristina.

Narrador: Entonces pararon, y medio acomodaron la carpa con un par de sábanas a que se recostaran Francisco y Adelaida. Hasta alcanzaron a descansar las pestañas y dormir un poco. Mientras eso, Ana Luisa y Luis susurraban, bajo la sombra de un árbol.

Luis: ¿Y cómo le ha parecido el viaje?, agotador ¿no?

Ana Luisa: Un poco... pues yo no estoy acostumbrada a esto, pero sí pues hago deporte semanalmente...

Luis: ¿Ah sí? ¿Y qué hace?

Ana Luisa: No, pues trote... voy al gimnasio... aunque por aquí no hay gimnasio //risa nerviosa//

Narrador: Los temas por conversar se acababan, el viaje parecía casi llegar a su fin, pero no avanzaban. Ana Luisa no sabía qué sentir, creía haberle metido muchas expectativas al viaje, aunque las ansias por ver el páramo no se le quitaban. El silencio se volvió incómodo, ella se fue a ver el paisaje de las montañas, el paisaje que se veía lejano. Callaba, pensativa, con los ojos profundos como si estuviera ida, como si estuviera en otro lado... Ella parada, se recostó contra un árbol. Luis, acostado en la grama miraba el cielo. Parecía que las esperanzas de llegar al páramo se acababan; parecía que Adelaida y Francisco harían que se tuvieran que devolver a la casa. Parecía inevitable...

Luis: ¿Usted no se imagina cómo brillan los reflejos de las aguas del páramo, espere y verá que llegue a verlo...!

Ana Luisa: ¿Ah?

Luis: No, que ya va ver como es de bonito el páramo, no se desanime que ya casi llegamos, téngale paciencia a sus papás.

Narrador: Ana Luisa apenada le agradeció, se le contagió la emoción de Luis. Cuando en ese momento Adelaida y Francisco se despertaron, comentándoles la conversación a Ana Luisa y a Luis, por chismosos.

Ana Luisa: ¡Y ustedes sí estaban muy dormidos! ¿no? Levántense entonces, para que sigamos...

Narrador: No tardaron mucho en organizar de nuevo la aventura y siguieron camino arriba, cuando el paisaje se abría, los árboles dejaban de rodearlos, una neblina corrió lenta como la tortuga y se empezaba a ver despejado. Y conjunto al grito que Ana Luisa pegó, que pareció haberse escuchado hasta en Mutiscua, todos asustados, hasta pensaron que se había herido, no la entendían.

Ana Luisa: ¡¡¡Mireee, por allá se ve!!!

Adelaida: ¿Qué?

Ana Luisa: Mireee, mireeee, ¿no veee?

Francisco: ¿Pero qué?

//Gritos de Ana Luisa, de emoción que aparentan ser de terror//

Capítulo 4

Ana Luisa: ¡¡¡Mireee, por allá se ve!!!

Adelaida: ¿Qué?

Ana Luisa: Mireee, mireeee, ¿no veee?

Francisco: ¿Pero qué?

//Gritos de Ana Luisa, de emoción que aparentan ser de terror//

Ana Luisa: ¡Los frailejoneeeees! ¡Mireloooos!

Francisco: ¡Ah! Pero usted si es chistosa. ¡Por eso nos asustó!

//Cabezote de introducción//

Narrador: Ana Luisa tan emocionada, como si fuera una niña, salió corriendo hacia los frailejones. Parecía que había olvidado su vida en el campo, ya era una ciudadina, le parecían extraños, pero maravillosos, los frailejones, que hacían caer en cuenta que ya casi llegaban al páramo.

Adelaida: ¡Pero cómo va a soltar así los bolsos y tirarse del caballo de esa forma!

Francisco: Déjela que disfrute... mire que para lo que uno es normal, para ella es hasta raro.

Luis (burlándose): ¿Raro?, rara será ella.

Narrador: Ana Luisa riéndose, se devolvió dándole un cariñoso golpecito a Luis en la espalda, y sonriéndole se montó en su mula. Todos siguieron el camino, bastante agotados, pero la neblina era inminente, a pesar de eso ya vieron el lago, y de nuevo Ana Luisa se notaba expresiva, tan feliz que esa alegría se la contagió a todos. Y finalmente cuando menos lo pensaban llegaron al páramo de Santurbán... pero la sorpresa fue mucha para todos, de lo conservado que estaban sus aguas, sus laderas, todo el paisaje...

Luis: Venga descarguemos allí los bolsos, mientras yo armo la carpa y las sábanas para tener lugar de descansito.

Adelaida: Ay, muchas gracias.

Francisco: Pues yo le ayudo aunque estoy cansadísimo.

Luis: No se preocupe don Francisco, que para eso vinimos. Yo me ocupo.

Narrador: Y entonces tenía intención de ir a acompañar a Ana Luisa. Pero, al parecer, nadie había visto dónde se había ido.

Francisco: ¿Usted vio la niña?

Adelaida: La niña, ¿cuál niña?

Francisco: Pues Ana Luisa.

Adelaida: Ah... pensé que estaba diciendo de otra niña, como ella de niña ya nada tiene, me confundí.

Francisco: Pues sí, yo le digo así.

Adelaida: No, no la he visto... qué se hizo...

Narrador: Pensaron que estaba en la laguna del frío páramo, pero con tanta neblina no alcanzaban a ver mucho más allá de donde ellos estaban. De repente la vieron, cuando empezaban a preocuparse, ella estaba tranquila sentada junto a las aguas.

Francisco: ¡Anaaa!

Narrador: Ana se sobresaltó, tembló por un instante, se asustó del grito. Ni que hubiera hecho algo pa' semejante grito, pero su papá era así, ni siquiera estaba enojado, ni siquiera le había gritado porque estuviera de mal humor, solo un llamado.

Adelaida: Mire cómo la asustó...

Francisco: Ah y yo qué hago... ahí me disculpa, Ana.

Narrador: Ana Luisa regresando le dijo que no pasaba nada, "tranquilo papá, solo es que estaba bien concentrada, viendo el reflejo, y luego cerré un poco los ojos, respirar un poco el ambiente... y ahí volví con ese grito". Rio.

Luis: Por ese lado es mejor ni acercarse, por allá donde usted estaba dicen que no se puede ir... es el camino que da a por allá donde se perdió la última vez un extranjero que fue sin guía, ni acompañado de nada. Es que aquí se pierde la gente facilito. Es mejor evitar.

Narrador: Y Ana Luisa, como evitando sus palabras:

Ana Luisa: ¿Y por qué no comemos algo, hacemos un picnic con este paisaje tan bonito?

Narrador: Volviendo todos a donde estaba Luis, cerca a los caballos, habían visto que Luis se había adelantado a la idea de Ana Luisa, y había organizado muy cómodamente todo el espacio, unas sábanas como de acampar, como para acostarse allí a comer algo, viendo el pasar de las nubes, de los bichos, el suave sonido del agua.

Adelaida: Ay, ojalá no llueva.

Francisco: No dé malos agüeros, que se nos viene encima.

Narrador: Ana Luisa fue la primera en lanzarse hacia la sábana del picnic y luego Luis, pero en lo que tardaron Adelaida y Francisco en sentarse, Ana Luisa como que se iba quedando dormida con los ojos cerrados, y de momento reaccionó, ya se le ocurría algo:

Ana Luisa: Les propongo que hagamos algo... que puede ser raro para ustedes, pero les aseguro que les va a hacer bien...

Adelaida: ¿Qué será, ya?

Ana Luisa: Usted ve que las aguas aquí se mueven sin que uno se dé cuenta... caen de la niebla al lago sin que uno vea mucho el caer... o que el agua del lago va bajando de ahí por diferentes caminos, quebraditas... arroyos pequeños que...

Adelaida: ¿Con qué va a salir ya?, con alguna de sus...

Francisco: Pero déjela hablar...

Adelaida: ¡Ehj, pero déjeme hablar a mí también!

Ana Luisa: No, no es nada raro, decía lo del agua porque... porque quería que fluyéramos... que meditáramos... pues, meditar es como concentrarse en uno mismo, relajarse, no pensar en nada... en nada, sino en que nos conectáramos con la naturaleza, ser conscientes de ella... que fluyéramos como el agua, por eso decía lo del agua... dejarnos llevar de la tranquilidad...

Francisco: ¿Y cómo?

Ana Luisa: No, pues... déjese llevar... siéntese... solo cierre los ojos y respire...

//silencio//

Ana Luisa: ¿No se da cuenta? Ustedes son como esta agua que da vida a las plantas, a los bebés, a familias enteras de diferentes ciudades de por aquí, de Cúcuta, de Bucaramanga... Es esta agua de aquí del páramo...

Adelaida: Y déle Ana Luisa con sus cosas raras...

Luis: No, pero Ana Luisa tiene razón... abran los ojos un momentico, que yo veo que no la están entendiendo... Ana Luisa lo que dice es que ustedes hacen parte de esto, de la naturaleza, de este páramo, ¿o no?

Adelaida: Sí. | **Francisco:** Sí.

Adelaida: ¿Pero cómo así que somos esto, que somos el agua, que fluimos, yo no le entiendo ya nada?

Luis: Es muy fácil Adelaida, eso no tiene ciencia. ¿Usted ve el agua que hay aquí o no la ve?

Adelaida: Sí, por supuesto...

Luis: Esta agua es la que da vida, sin el agua nos morimos todos, ¿o no?

Adelaida: Ah, usted sí tiene toda la razón.

Luis: Pero ahora, ¿quién es quien conserva esta agua? mejor dicho, ¿quién cuida este páramo?

Adelaida: Mmm...

Luis: Pues usted Adelaida. Y Francisco... Y todos los vecinos de aquí de la región.

Adelaida: ¿Sí?

Ana Luisa: Pues claro, no ve que ustedes son los que viven aquí y cuidan la tierra, cuidan los animalitos, cuidan que no se contamine estas aguas... siembran con moderación, intercambian comida de aquí...

Adelaida: ¿Y eso qué tiene que ver?

Luis: ¿Qué? Todo. No ve que si usted cuida la tierra de por aquí, mantiene los arbolitos, siembra con compostaje del bueno, del orgánico, del adecuado, esa tierra va tener muy buen suelo y ese suelo es en el que está parada toda esta agua.

Francisco: Yo tampoco sabía.

Luis: Si el suelo está bien, los árboles están bien, y si los árboles están bien, el agua también. Y como ya le dije, el agua es vida. ¿No ve que ustedes son los héroes de este páramo?, ¿Ustedes son los Guardianes del Agua!

Francisco (riendo): ¿Cómo así?

Luis: ¡Claro! Como ya le dije, ustedes son los que cuidan estas tierritas, ustedes son los que cosechan bien, pa' eso firmamos acuerdos con miPáramo, no solo para sembrar mejor, o que tengan mejores cosechas, sino que también ustedes están colaborando a cuidar esta agua, el agua de la vida. ¿Y los héroes no son pues los que cuidan la vida? Entonces ustedes son héroes.

Francisco (sonrojado): Mjj sí, ya le entiendo...

Adelaida: Ay, no. Tan bonito. No fue con la meditación, pero ahora como que sí me relajé, ya, con lo que nos dijeron... estoy hasta que lloro.

Francisco: No crea usted, que yo también estoy en las mismas...

Adelaida: No, es que esas flores que nos echó Luis, ¿quién no se pone así?

Luis: Sí señora, se lo repito, ustedes y sus vecinos, ustedes todos los campesinos son los héroes aquí.

Ana Luisa: Eso que usted acaba de decir... me llegó hasta el alma, que ni se imagina...

Narrador: Y con el páramo al frente, todo fue mágico. Hubo un momento bastante bonito, de quietud, de silencio y el rumor de la naturaleza. Ana Luisa rompía el silencio, hablando suavemente sin dañar ese momento.

Ana Luisa: Es que, yo lo presentía, yo sabía que algo me llamaba aquí, que había que hacer algo aquí y era precisamente a eso quería venir hoy, aunque no lo sabía allá en la casa, pero sí... que ustedes vieran esto, a pesar de estar tan acostumbrados a estos paisajes y... se dieran cuenta del valor de su trabajo... Gracias, ma, pa... se los digo en nombre de mucha gente, que sé que valora como nosotros esta aguita de aquí, la importancia de un páramo como este... volvamos a cerrar los ojos, solo sintamos la naturaleza con el alma...

Narrador: Y otra vez vino el silencio con los ojos cerrados, y sus padres sintiéndose también, disimulaban con sus brazos limpiarse las gotas de lágrimas que se asomaban poquito por sus ojos. En ese momento, un colibrí salió de ningún lado, como aparecido de la nada, volando rápidamente y se posó en el hombro de Ana Luisa.

Adelaida: ¡Mire, si ve, eso era lo que había soñado!

Ana Luisa: Ma', ¿pero entonces no estábamos concentrados? Se nota que usted ni cerró los ojos.

Adelaida: Pero el colibrí sentado en sus hombros, mírelo, ¿no le parece raro?

Luis: No pero eso es bueno... yo porque ni le había escuchado que usted soñó eso, pero eso limpia el mal presagio que tuvimos abajo, con el cóndor, ¿se acuerda?... clarooo, no, yo sé que la figura del colibrí es más importante. Ya aquí nos lo demostró, todo está bien en el páramo.

Ana Luisa: Ay ojalá pudiéramos llevarnos el páramo...

Luis: No, acá está muy bonito...

Ana Luisa: ¡Pero tan lejos! Yo digo es por extrañar esta belleza, pero aquí está bien conservado... pero a nosotros nos toca volver a la casa, a la ciudad, a la "realidad"... ¡y sí que me va a hacer falta este lugar y sobre todo ustedes...!

Narrador: Y quitándose un poco la nostalgia, Ana Luisa sacó los alimentos que estaban conservados en las maletas, empezaron a servirse los fiambres, y todos comieron, y descansaron acostados en la tarde que avanzaba, pero algo quedaba en duda...

Francisco: Venga, pero ¿y entonces? ¿ahora qué, cómo nos vamos a devolver?

//silencio y todos ríen nerviosamente//

FIN

[1] Onomatopeya, expresión fonética.

[2] Onomatopeya, expresión fonética.

[3] Onomatopeya, expresión fonética.

21.2. Secuencia 2. Radionovela grabada (Producto creativo #2 de la presente investigación)

En versión comprimida: [Anexo. Secuencia 2. Radionovela Viajé por miPáramo completa.zip](#)

O por capítulos:

21.2.1. Capítulo 1

[Anexo. Secuencia 2. Radionovela Viajé por miPáramo. Capítulo 1.mp3](#)

21.2.2. Capítulo 2

[Anexo. Secuencia 2. Radionovela Viajé por miPáramo. Capítulo 2.mp3](#)

21.2.3. Capítulo 3

[Anexo. Secuencia 2. Radionovela Viajé por miPáramo. Capítulo 3.mp3](#)

21.2.4. Capítulo 4

[Anexo. Secuencia 2. Radionovela Viajé por miPáramo. Capítulo 4.mp3](#)

21.3. Secuencia 3. Producto derivado de la radionovela, en versión gráfica (Producto creativo #3 de la presente investigación)

[Anexo. Secuencia 3. Radionovela gráfica y cartilla miPáramo.pdf](#)

21.4. Secuencia 4. Vídeos referentes de conversación entre miPáramo y los campesinos de la zona de Santurbán (contextualización cultural)

https://1drv.ms/u/s!At5EMpsvPG_qhocwe3xXY6noFmSJtA?e=3Mx7TD

https://1drv.ms/u/s!At5EMpsvPG_qic1_Ye4ijqkYSnbXlg?e=oJsAia

21.5. Secuencia 5. Fichas de investigación

[Anexo. Fichas de investigación.](#)