

Del libro a la cabina de radio: narrativas de la ciudad en la adaptación radiofónica de la novela *El camino en la sombra*



From the Book to the Radio Booth:
Narratives of the City in the
Radio Adaptation of the Novel
El camino en la sombra

Yubely Andrea Vahos Hernández

Universidad de Antioquia, Colombia

yubely.vahos@udea.edu.co

 <https://orcid.org/0000-0003-4091-5072>

Reconocimientos: Artículo derivado de la investigación “Del libro a la cabina radiofónica: narrativas de la ciudad en la adaptación para radio de la novela *El camino en la sombra*”, tesis para optar por el grado de Magister en Comunicaciones de la Facultad de Comunicaciones y Filología de la Universidad de Antioquia, Colombia.

Cómo citar este artículo: Vahos Hernández, Y. A. (2025). Del libro a la cabina de radio: narrativas de la ciudad en la adaptación radiofónica de la novela *El camino en la sombra*. *Estudios de Literatura Colombiana* 57, pp. 138-158. <https://doi.org/10.17533/udea.elc.357224>

Editoras: Paula Andrea Marín Colorado
Vanessa Zuleta Quintero

Recibido: 16/05/2024
Aprobado: 24/12/2024
Publicado: 31/07/2025

Copyright: ©2025 *Estudios de Literatura Colombiana*. Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2025. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional



Check for
updates



Del libro a la cabina de radio: narrativas de la ciudad en la adaptación radiofónica de la novela *El camino en la sombra*

From the Book to the Radio Booth: Narratives of the City in the Radio Adaptation of the Novel *El camino en la sombra*

Yubely Andrea Vahos Hernández, Universidad de Antioquia, Colombia



Resumen:

En este artículo se abordan las narrativas de la ciudad en el radioteatro *El camino en la sombra*, producido por la Radiodifusora Nacional de Colombia a partir de la obra homónima de José Antonio Osorio Lizarazo. El abordaje se nutre de aportes teóricos de disciplinas como la historia, los estudios literarios y los estudios de producción de radio. En el artículo se sostiene que la narrativa de la ciudad consignada en el radioteatro se enmarca en el proyecto estatal de crear una cultura nacional basada en la modernización técnica y en la preservación de tradiciones culturales valoradas por los gestores de la emisora. Con tal propósito, se analizan de forma comparativa los veinte capítulos del radioteatro *El camino en la sombra* y la novela homónima (edición de 1965).

Palabras clave: radioteatro; literatura urbana; adaptaciones literarias; lenguaje radiofónico; José Antonio Osorio Lizarazo.

Abstract:

This article examines the urban narratives in the radio drama *El camino en la sombra*, produced by the Radiodifusora Nacional de Colombia and based on the homonymous work by José Antonio Osorio Lizarazo. The analysis draws on theoretical contributions from disciplines such as history, literary studies, and radio production studies. The article argues that the city narrative presented in the radio drama aligns with the state project of creating a national culture grounded in technical modernization and the preservation of cultural traditions valued by the station's administrators. To this end, a comparative analysis is conducted of the 20 episodes of the radio drama and the novel *El camino en la sombra* (1965 edition).

Keywords: radio drama; novel; city; radio language; José Antonio Osorio Lizarazo.

Introducción

El radioteatro *El camino en la sombra* fue una producción emitida por la Radiodifusora Nacional de Colombia a mediados de la década de los setenta. Su guion fue realizado por Gonzalo Vera Quintana, su música estuvo a cargo de Rubén Darío Godoy y su actuación estuvo en manos del grupo teatral de la emisora. Durante los capítulos que la conforman, sus productores escenificaron, mediante la hibridación creativa de las herramientas técnico-expresivas de la radio, con los hilos de la trama homónima urdida por el escritor José Antonio Osorio Lizarazo, un drama sobre el trayecto que recorrió la familia García en su proceso de integración a la ciudad de Bogotá. Si retomamos el sentido que recorre el título de la obra, podemos afirmar, reinterpretando la lectura que Neira (2002) realizó de la novela de Osorio, que la radionovela construye el camino de perplejidad, exclusión, angustia y pertenencia que recorrió una familia a la sombra de un medio que le exigió modificar sus valores y actitudes para llegar a comprender sus dinámicas.

Esa producción se inscribe en una apuesta de largo aliento de la Radiodifusora Nacional de Colombia (RNC): adaptar obras literarias nacionales o universales al formato y al lenguaje radiofónico. En el caso abordado en este artículo, la novela elegida fue la obra homónima del escritor y periodista José Antonio Osorio Lizarazo, publicada en 1963. Si nos atenemos a la trayectoria de la emisora estatal colombiana, no era una gran novedad que aquella incluyera adaptaciones en su programación. Sin embargo, la obra de la que se ocupa este artículo es un caso singular en esa lista que incluye producciones tan diversas como *El proceso*, de Franz Kafka, o *Salve Regina* de Tomás Carrasquilla. Ello se debe a que fue la primera producción emitida por esa emisora que empleó el lenguaje radiofónico, con la intención de construir una historia cuyos sucesos acaecieron en una ciudad colombiana.

En un nivel más profundo, la determinación sostenida de adaptar clásicos de la literatura que resulta perceptible en la Radiodifusora Nacional responde a un interés más ambicioso. Los diferentes líderes de la emisora debieron gestionar una programación que favoreciera la apropiación de la cultura nacional por parte de la audiencia (Rea, 2013,

p. 23). Esta meta se persiguió mediante la conversión de referentes de la cultura letrada a la que pertenecían los artífices de la idea de nación, a formatos y lenguajes propios de un medio ampliamente usado por las masas nacionales: la radio.

Los procesos que se entrecruzan en la producción de aquella radionovela hacen preciso inscribir este artículo en el campo de los estudios culturales, porque posibilitan un tipo de crítica basada en la articulación de lo simbólico, lo económico y lo político, y permiten pensar productos —como las novelas y las radionovelas— como parte crucial de flujos de sentidos sociales que los trascienden y los incluyen (Grimson y Caggiano, 2010, p. 21). Así, en estas páginas, privilegiamos el análisis comparativo del lenguaje escrito y del lenguaje radiofónico, con el afán de analizar las inflexiones en el sentido presentes en ambas. Para tal fin, nos apoyaremos en el rastreo de las necesidades comunicativas y las apuestas de formato y de contenido que modularon cada producción (Williams, 1981). Además, el sentido de estas será explicado a la luz de los contextos históricos y las relaciones institucionales que propiciaron la aparición de las obras homónimas, siguiendo la propuesta de Rea (2013) y Berman (2018).

A raíz de lo anterior, este artículo es un estudio del radioteatro *El camino en la sombra*, en cuanto discurso que arroja indicios sobre la manera en la que el proyecto nacional encarnado en esa emisora se posicionó con relación a un aspecto crucial de la trayectoria de Colombia en ese periodo: el crecimiento veloz de las ciudades.

Dos momentos de un camino

El intelectual colombiano José Antonio Osorio Lizarazo (1900-1963) participó de dos campos de acción cultural: el periodismo y la literatura. En el primero, se situó en el llamado periodismo folletinesco; en el segundo, plasmó su vocación narrativa en novelas cuyo estilo se inscribió en el realismo social.

Su primer oficio fue como reportero judicial, trabajo que le permitió escribir sobre chicherías, cantinas, callejones, y explicar lo que él comprendía como los valores y trayectorias de los sujetos que habitaban esos espacios. Sin embargo, de acuerdo con Vergara Aguirre (2014, p. 14), esa afirmación —que en el caso de Osorio se ha tornado en un lugar habitual

para explicar su obra— debe ser tomada con cautela. En sus crónicas, aquellos sujetos fueron contruidos como personajes tipo que suscitaron una atracción truculenta entre los lectores de la prensa bogotana.

A lo anterior, el investigador añade la función propedéutica que el escritor le asignó a sus crónicas. Osorio se proponía exhibir el relieve de “los miserables” para ilustrar sobre aquellas elecciones personales y estructuras sociales que conducían a la inmoralidad y a la autodestrucción, con la ciudad como punto de observación. De forma semejante, en la narrativa de Osorio persistió una marcada definición del bien —laboriosidad, aseo, respeto por la familia—, que fue presentado como horizonte desde el cual criticar la persistencia de prácticas opuestas a aquel.

En términos tipológicos, la toma de postura que, como periodista, Osorio practicó en la crónica folletinesca, tuvo una correspondencia literaria en la escritura de novelas situadas en el realismo social. Para Osorio Lizarazo, la novela debía ser una herramienta para evaluar problemas sociales, políticos y económicos. De allí la importancia que le otorgaba a la búsqueda de una prosa sencilla que facilitara la comprensión de las ideas esbozadas en su obra a través de personajes tipo (Moreno Gómez, 2019, p. 98). En suma, el autor privilegió una conciencia comunicacional de aquello que escribía, pese a que esto implicaba insistir en un estilo que palidecía ante las propuestas de escritura literaria que empezaban a tomar fuerza en Colombia, desde fines de la primera mitad del siglo pasado. Tal singularidad se explica porque Osorio Lizarazo se veía a sí mismo como un nacionalista que buscaba captar lo “auténticamente” nacional en sus novelas, “posición que cimentó en la filiación entre realismo literario y nacionalismo político, en oposición al subjetivismo y el universalismo de las vanguardias” (Calvo, 2009, p. 101).

El escritor colombiano asumió un proyecto de nación orientado por la perspectiva política del Partido Liberal, y fue reconocido por los artífices de esta. Una prueba de lo anterior es que la publicación de seis de sus novelas ocurrió durante los dieciséis años en los que el Partido Liberal gobernó el país (1930-1946). La sinergia entre el autor y el proyecto que rigió el país en ese lapso le permitieron crear una serie de significados que participaron de lo que Calvo (2009) denominó “un campo institucionalizado de producción, circulación y uso de una cultura popular colombiana” (p. 94). Es decir, aquellos rasgos de su novelística que autores como Moreno Gómez (2019) leyeron en cuanto demostraciones de que Osorio hizo suya la voz de los marginados para criticar la trunca modernización de Colombia son, fundamentalmente, parte de una voluntad institucional por tornar a las masas en objeto privilegiado de la acción educativa de la política cultural de la República Liberal.

Tal proyecto adquirió forma en instituciones como la Biblioteca Nacional de Colombia, el Museo de Arte Colonial y el lugar que ocupa esta investigación: la Radiodifusora Nacional de Colombia. Este espacio fue creado como una dependencia de la Sección de Extensión Cultural —adscrita al Ministerio de Educación Nacional—, y encarnó la concepción de cultura que había hecho carrera entre los intelectuales de la República Liberal. Para ellos, la cultura era una fuerza activa que permitía el despegue de la sociedad colombiana hacia los horizontes de la modernización (Silva, 2000, p. 6).

Educar suponía urdir estrategias cuya recepción le permitiera a Colombia transitar hacia una forma moderna de organización social, consistente en el fortalecimiento de algunos rasgos culturales nacionales, enfocados a través de la lente del progreso. Tal objetivo explica, por un lado, la subordinación de las instituciones culturales respecto al Ministerio de Educación y, por el otro, la centralidad que adquirió la Radiodifusora Nacional.

Detengámonos ahora en algunos hitos de la historia de la emisora estatal que derivaron en la transmisión de *El camino en la sombra*. La Radiodifusora Nacional de Colombia fue inaugurada el 1 de febrero de 1940 por el presidente Eduardo Santos. Él y sus copartidarios esperaban que fungiera como organismo de comunicación oficial del Estado, espacio formativo para la población y punto de encuentro de las regiones con la capital del país. Estos objetivos se materializaron en una programación rica en debates de actualidad económica y política, franjas educativas orientadas a diversos perfiles etarios y muestras de lo que sus gestores asumieron como representativo de la cultura nacional. Sin embargo, a medida que esa emisora adquiría carácter de órgano estatal permanente —y el proyecto educativo de la República Liberal era relevado por apuestas de otros gobiernos— hubo modulaciones en los mecanismos para el logro de tales metas.

Las radionovelas fueron introducidas como parte de la programación de las emisoras privadas que habían empezado a resonar desde 1956 en Colombia. Rápidamente, esos productos revelaron su potencia expresiva para producir emociones en la audiencia. En palabras de Emmett (2021), las radionovelas le enseñaban al oyente a realizar el “radical trabajo de reimaginar las posibilidades de la realidad” (p. 26). Las virtudes ya citadas no fueron ajenas a la emisora estatal: ellos decidieron apropiarse de ese formato para generar la vinculación de las masas al proyecto modernizador del Estado. Así, la emisora, guiada por la idea según la cual el pueblo era una masa necesitada de ilustración para transitar a la modernidad, pero depositaria de tradiciones que debían ser preservadas (Martín-Barbero,

1991, p. 228), optó por incluir en su programación adaptaciones radiales de dos tipos de obras literarias: clásicos universales y libros nacionales de tono costumbrista (rural).

Si el lector se atiene a esas tipologías, la adaptación para radio de la novela *El camino en la sombra* puede ser oída en cuanto ruptura respecto a una tradición adaptadora, dado el perfil urbano de los espacios que habitan sus personajes y la aparición de la obra en 1965. No obstante, si retomamos los argumentos esgrimidos anteriormente sobre la participación de la novelística de Osorio en el proyecto nacionalista de la República Liberal, ese radioteatro constituye un caso revelador de la persistencia de una idea liberal de modernización que trascendió la Revolución en Marcha de las décadas de los treinta y cuarenta. *El camino en la sombra* responde a la necesidad de acordar la programación con los aires de cambio que trajo consigo la década de los setenta. Según Bolaños-Florido (2021), esto obedece a la existencia de un enfoque difusionista o de “democratización cultural” con fines educativos (p. 152).

La ciudad a la sombra de dos caminos (el escritural y el radial)

A lo largo de las últimas décadas, varios académicos han debatido en torno a la presencia de la ciudad en la obra novelística de Osorio. El argumento que abrió esa disputa fue ofrecido por Volkening (1972, p. 326). Este investigador, basado en la lectura de las novelas del escritor, afirmó que aquellas que, como *El camino en la sombra*, hacen parte del ciclo de novelas cuya trama transcurre en Bogotá constituyen la epopeya colombiana de la gran ciudad. Esta interpretación fue retomada por Neira (2002, p. 70), quien, gracias a la unión de las técnicas del análisis literario con conceptos de las Ciencias Sociales, leyó aquellas novelas en cuanto testimonios de la reflexión de Osorio sobre los cambios sociales que trajo consigo el crecimiento urbano en nuestro país. En contraste con lo anterior, guiado por la pregunta en torno a la vida del autor, Calvo (2009) postuló que la ciudad no era el elemento central de la novelística de Osorio: él situó en ese lugar al proyecto nacionalista del cual participó el autor. Moreno Gómez (2019) dio un paso más: él afirmó que las obras de Osorio

no son una narrativa sobre la ciudad; son evaluaciones de “algunos problemas humanos y socioculturales relacionados con el fallido proceso de modernización en Colombia” (p. 4).

La distancia entre ambas posturas radica en la elección de puntos opuestos de lectura: aquellos autores que postularon la esencia urbana de las novelas de Osorio estudiaron el contenido de estas, en tanto que los detractores de ese argumento privilegiaron la aproximación al autor. Para emprender la comparación entre ambas producciones serán rescatadas ambas posturas: de la primera, reivindicamos la posibilidad de abordar unas narrativas de la ciudad a través del análisis de las dos producciones; de la segunda, asumimos la inscripción de lo urbano como elemento subordinado a un proyecto de cultura nacional.

Partiendo de esta precisión, es importante aclarar por qué la ciudad fue un tópico relevante tanto para Osorio Lizarazo como para la Radio Difusora Nacional de Colombia. En Colombia, la concentración de la propiedad de la tierra, la ausencia de empleo bien remunerado en el sector agrario, la falta de inversión gubernamental en el campo, la situación de violencia y el consecuente desplazamiento favorecieron la migración del campo a la ciudad a lo largo de las décadas del siglo xx en las que se construyeron las obras que nos ocupan. La población residente en las cabeceras municipales creció desde 1938 a un ritmo promedio anual de 3,8 %, mientras que la población residente fuera de la cabecera creció a menos de 1 % anual. Ahora bien, el período intercensal de mayor crecimiento de población urbana fue el de 1951-1964 (tasa media anual de crecimiento de 5,6 %). Esto implicó una alta concentración de población en las grandes ciudades. Bogotá, por ejemplo, tenía 330 312 habitantes en 1938, pero hacia 1950 tenía 715 250 pobladores y diez años más tarde (1964) contaba con 1 697 311 habitantes (Centro de Investigación sobre Dinámica Social, 2007, p. 14).

En la novela de Osorio Lizarazo, la ciudad que habitaron los personajes fue, justamente, Bogotá. La familia vivía en un callejón periférico que devino en el espacio a partir del cual el autor exhibió el crecimiento urbano, cuyo signo es la incorporación de esos resquicios a la ciudad. Para Osorio, sin embargo, lo relevante de esa elección era reflexionar, a partir de los García, sobre cómo los campesinos recién llegados se insertaban en la periferia de la urbe y asumían su origen rural en cuanto lastre que debían combatir. En palabras de Osorio:

Ella (Rosario, la madre) no hubiera podido traducirlo en palabras, pero anhelaba la elevación de sus hijos, expulsados de su origen rural y lanzados a una agitación ciudadana que requería otros métodos de desenvolverse, distintos a los de andar detrás de las yuntas o manejar las peonadas (p. 42).

En ambas dimensiones, el diagnóstico del autor fue implacable. Instruidos en la avaricia de la madre, los García lograron el bienestar económico, pero en el proceso se tornaron en explotadores de aquellos que se hallaban en posiciones de mayor vulnerabilidad que la suya y en subordinados de sujetos que gozaban de un prestigio y una holgura económicas superiores. La primera categoría fue simbolizada en Matilde, la niña recogida que trabajaba para la familia; la segunda, en las amistades prestantes de una de las hijas: Raquel, quien cultivó una serie de relaciones de homenaje y apariencia con políticos y funcionarios. Ahora bien, para el autor, los frutos de esa búsqueda eran una soledad modulada por la prosperidad y la persistencia de la exclusión, que había perdido el carácter económico, pero se afincaba en lo simbólico.

En el radioteatro, la Radiodifusora Nacional también situó la acción en la capital del país, pero la descripción de lugares bogotanos se diluyó. A fin de darle un carácter más nacional a la obra, marcadores geográficos, como el número de la calle que habitaban los García, fueron omitidos del relato. En su lugar, el narrador ofreció únicamente los nombres de aquellos lugares que merecían ser destacados por su valor cultural, como las iglesias. Veamos un ejemplo: después de que Lucía, una de las hermanas García, empezó a ser cortejada por Rigoberto, un citadino, la madre le pidió a su hijo que saliera a hacer averiguaciones sobre aquel hombre. En la obra de Osorio, se enuncia que, durante ese encargo, el joven se encontró con el pretendiente y fue con él a tomar mistelas al Parque de Santander. En el radioteatro, Rigoberto dijo:

Pero qué placer tan enorme tenerlo por aquí, mi queridísimo y futuro cuñado. De veras que esto me causa un regocijo, pero completamente inesperado. Inmediatamente nos vamos a tomar unas mistelitas en un establecimiento que acaba de abrirse en el Parque de Santander. Está recién ornamentado de bancos de flores y unos elegantísimos pinos (RNC, aprox. 1976, capítulo 4).

Además, la preocupación por los retos de la integración perdió centralidad ante el afán por dramatizar la tensión entre las tradiciones de la familia campesina y los retos que la vida urbana le planteaba a aquella. En el capítulo dos (RNC, aprox. 1976), el narrador describió la noche en cuanto momento de encuentro familiar. No obstante, a medida que

avanza la producción, desaparecen anotaciones como esa. En su lugar, se tornaron recurrentes los soliloquios de Rosario —primero angustiados, luego melancólicos—. Dos fragmentos resultan ilustrativos: en el capítulo cinco, después de que el novio de Lucía se ha marchado y la familia descubrió que ella esperaba un hijo, la madre pensó: “Perdí a mis hijos por culpa de esta desalmada, por esta perversa que no se sabe de dónde aprendió esas habilidades para lo malo. Yo no me explico cómo se dejó tentar por el diablo” (RNC, aprox. 1976). El siguiente fragmento apareció en el capítulo seis, cuando Raquel sonsacó a la madre para que destinara parte de sus ahorros a la compra de nueva ropa. Entonces la madre pensó: “¿Adónde ha ido a parar mi autoridad? Jamás me he sentido tan impotente, ni cuando Feliciano se escapó con la plata. Raquel llega a mandar y a disponer, y yo no soy capaz de impedirselo” (RNC, aprox. 1976).

En el primer apartado, la madre dejó oír su angustia porque su experiencia no le permitió evaluar los riesgos de consentirle a Rigoberto cortejar a su hija. En el segundo apartado, la madre reconoció que sus hijos habían dejado atrás los valores que ella defendía; aceptó que ellos estaban reemplazando la autoridad de la tradición por las novedades que la ciudad les ofrecía, y que ella difícilmente podría insertarse en esa lógica.

A partir de este tipo de situaciones, podemos afirmar que los creadores del radioteatro establecieron una jerarquía de valores escenificada en una oposición entre el campo y la ciudad (Williams, 2001, p. 72); en esta, la carga positiva: frugalidad con el dinero, unión familiar fue ligada a la experiencia rural, en tanto que sus contrarios fueron vinculados a la ciudad. Pero esta oposición no es tajante: la Radiodifusora Nacional mostró aprobación respecto a algunas actitudes que los hijos asumían a raíz de su comprensión del contexto al que habían sido trasplantados, a condición de que los atributos loables de la tradición no fuesen puestos en entredicho. En el capítulo ocho, Feliciano le explicó a la madre sobre la inconveniencia de emplear la violencia para educar a su nieto; él afirmó: “Eso sí que no. Eso es muy arcaico. Los hijos no se educan así. Por eso es que se vuelven sinvergüenzas, y se largan de la casa. A Juliancito lo vamos a levantar con cariño y arrumacos” (RNC, aprox. 1976).

En ambas producciones, una determinación moduló la experiencia urbana de los García: Feliciano decidió retomar la tradición combativa de su padre y vincularse a las guerrillas liberales durante la guerra de los Mil Días. En la novela, el autor resaltó la vinculación de las mujeres en la causa política. Ellas se comprometieron a recoger remesas que serían guardadas en la tienda y, posteriormente, enviadas al campo de batalla. El autor las narró imbuidas de una determinación guerrera que las movía

a arriesgar su seguridad para contribuir con el triunfo del partido y honrar la lucha a la que primero el padre y ahora el hermano consagraron sus vidas.

Asimismo, él enfatizó en la forma silenciosa que adoptó el conflicto en la ciudad. Así, en su narrativa, en Bogotá la guerra estuvo marcada por la vigilancia encubierta de los esbirros del Gobierno sobre los familiares de los combatientes y por las estrategias de las mujeres para eludirlos y colaborar con la causa familiar. Ellas desplegaron artimañas como recorrer las iglesias bogotanas a horas pactadas, arrodillarse juntas y entregar información entre dientes como si musitaran un rezo y, más tarde, echar a andar por las calles sin mirarse, aprovechando el aura de anonimato que ofrecía la ciudad. Si de esta manera lograban transmitirse las últimas novedades, la vía para la entrega de las remesas era valerse de Matilde, la joven recogida por los García. Ella iba a las casas de las otras familias escabulléndose por callejuelas poco transitadas y simulaba hablar con las otras empleadas mientras recibía los insumos que se precisaban. La joven también aprovechaba los días de mercado: iba a la plaza, simulaba elegir los alimentos entre otras sirvientas e, inclinadas sobre la mercancía, intercambiaban datos sobre los hombres que luchaban en el campo.

En el radioteatro, el equipo de Gonzalo Vera acentuó la atmósfera de vigilancia que la ciudad le imprimía a la guerra. Las mujeres hablaban con temor de las constantes visitas de esbirros disfrazados de obreros a la tienda y de hombres que, desde la calle o la acera de enfrente, miraban durante largo rato hacia la casa de la familia. En el capítulo once (RNC, aprox. 1976), Raquel expresó que, a raíz de la guerra, Bogotá se hallaba sumida en el miedo.

Sin embargo, hubo un esfuerzo por situar la participación de las García en la guerra como resultado de sus emociones (el afecto, el rencor) y alejar sus acciones de la conciencia política partidista que se le atribuía a personajes como Feliciano (Arroyave Álvarez, 2019, p. 96). Cuando un guerrillero fue a llevarles noticias de Feliciano y a pedirles su apoyo para sostener la guerra, el narrador explicó su asentimiento argumentando que Raquel ayudaría para arrancarse el malestar que le produjo ser despedida de su empleo, pese a haberle mostrado su fidelidad y su eficiencia al Gobierno y para entretenerse durante aquellos meses en los que las fiestas y los encuentros en la ciudad estaban prohibidos (RNC, aprox. 1976, capítulo 10).

Finalmente, el radioteatro mostró cómo la fuerza de los lazos familiares les permitió a las García sobreponerse, tanto al vuelco doméstico que supuso la guerra, como a los retos de integración económica y social

que la ciudad le planteó a esa familia. A diferencia de lo ocurrido en la novela, el final no sucedió tras la muerte solitaria de las mujeres, sino con el inicio de un periodo de prosperidad que, aparentemente, les permitiría cumplir su deseo de mejorar las condiciones materiales de existencia.

Llegados a este punto, es preciso hacer dos aclaraciones sobre los procedimientos de la comparación realizada entre ambas producciones. En primer lugar, no consideramos el radioteatro en tanto forma supeditada a la novela escrita (Castrillón, 2015, p. 74). Ambos productos son el resultado del encuentro de dos tipos de contexto: uno sociocultural que determinó el rol de Osorio Lizarazo y de la Radiodifusora Nacional en la creación de un sentido cultural de la nación colombiana y otro técnico que determinó la adscripción de ambos productos en las tradiciones de la novela realista y de los radioteatros con fines propedéuticos de la emisora estatal. En segundo lugar, para tornar un radioteatro y una novela en obras susceptibles de ser puestas en relación, partimos de los tipos de lenguaje que fueron empleados en ambas: el lenguaje radiofónico en el primero y el lenguaje escrito en la segunda. Lo anterior se justifica en el argumento según el cual, pese a la diferencia en lo relativo a los mecanismos de los que se vale cada uno, su función de compendio de herramientas que vehiculan la comunicación de una idea o un mensaje les es común (Cappello, 2020, pp. 1-5). En consecuencia, interpretamos las narrativas de la ciudad que le pertenecen a cada uno en tanto manifestaciones de intenciones comunicativas que, si bien guardan relación, son propias de las necesidades históricas ante las que se posicionaron tanto Osorio Lizarazo como la emisora.

El lenguaje radiofónico

El melodrama fue el principal resorte expresivo que moduló los usos del lenguaje radiofónico en el radioteatro *El camino en la sombra*. Los recursos técnicos de la radio fueron puestos, en primer lugar, al servicio de uno de los mecanismos retóricos que integran ese pulso narrativo: la producción de suspenso (Fernández Reyes, 2008, p. 11). En el producto cultural del que se ocupa esta investigación, la capacidad de otorgarle ritmo a la producción de emociones y construir la dirección que estas debían tomar (atributos propios del suspenso dramático) fueron potenciadas por los creadores para favorecer la comprensión de la producción entre los oyentes. Cada uno de los veinte capítulos operó como una puerta entreabierta que, mediante la música, la voz, el silencio y los efectos sonoros,

le permitía al oyente recordar lo que había ocurrido previamente, conocer las nuevas peripecias que protagonizaba la familia, pero, al tiempo, sugería tal cantidad de interrogantes que la sintonización de la entrega venidera era indispensable para la cabal comprensión de la historia (Martín-Barbero, 1992, p. 34). En este sentido, vale aclarar que aquello cuya solución se prometía eran las tensiones emergentes (la forma como la familia asumiría el embarazo de Lucía, los problemas financieros), pero, aun cuando estos fueran superados por los García, su acumulación a lo largo de los capítulos añadía la sensación de que el dilema tutelar del radioteatro se tornaba más enrevesado, situación que alentaba al oyente a sintonizar la obra hasta el final.¹

El melodrama fue usado, en segundo lugar, para ritmar otra determinación comunicacional: los elementos constitutivos del lenguaje radiofónico se tornaron en vehículos para escenificar las acciones, los deseos, los pensamientos y los conflictos de la familia García, en primer lugar, como fuerza que alentó el avance de la narración y transmitió la acción narrada; en segundo lugar, en tanto experiencia arquetípica que moldeó una ciudad cuyo contorno estaba subordinado a los roles que desempeñaron los García, y cuyo clima estaba signado por sus dramas. Citando a Ang (1985), podemos afirmar que la ciudad “perdió su carácter arbitrario y devino un espacio que enfocó el tono de la acción y le dio resonancia a la trayectoria de los personajes” (p. 30). El tránsito de las García por los estertores de la guerra de los Mil Días es elocuente respecto a lo anterior. Durante el periodo en el cual el grupo de hombres de Feliciano empezaba a tomar las determinaciones que derivaron en su muerte, las voces de los personajes y del narrador fueron portadoras de algunas manifestaciones de un suspenso que tensionó la narración hasta el último capítulo. Uno de sus mecanismos fue el presagio: cuando las García, fortalecidas por el encarcelamiento injusto de Lucía y Betulia, decidieron vincularse de forma a la red de colaboradores urbanos de la guerra, la voz de la madre adquirió un tono y un lenguaje que anunciaban el desenlace ominoso. En el capítulo quince, ella afirmó: “Mira, Raquel, mira allá: una gran mariposa negra. ¡Mira! Nunca se presentan en las casas, sino cuando alguien va a morir” (RNC, aprox. 1976).

La ciudad también participó de esa tensión. El narrador describió el golpe insistente de un viento helado, la niebla que parecía amortajar las calles, el paso de una patrulla de policía. De acuerdo con la pulsión melodramática, en momentos como el mencionado, lo urbano adquirió

¹ Lo que aquí se denominan tensiones emergentes corresponden al nivel microestructural del suspenso. Es decir, el desenlace de las peripecias en las que se ven envueltos los personajes una y otra vez a lo largo de la producción. Existe también el nivel macroestructural, que está construido por las tensiones que únicamente encuentran su solución al final de la producción.

sentido en la realización cotidiana de la vida familiar (Ang, 1985, p. 42). Pero detengámonos en el tratamiento del que fue objeto el lenguaje radiofónico para producir esa narrativa melodramática de la ciudad.

En el radioteatro pueden oírse dos tipologías musicales. En el primer segmento, que culminó con los rumores del inicio de la guerra, predominó la presencia de aires andinos; estos acompañaron las ilusiones que ritmaron la instalación de la familia en la ciudad, y las incertidumbres que trajeron consigo la apertura de la tienda. En el segundo segmento, que se prolongó hasta el final del radioteatro, los aires inspirados en la música clásica europea puntuaron la partida del hijo al combate, la

La versión radiofónica de la novela de Osorio Lizarazo da cuenta de un destiempo entre la historia nacional y las políticas culturales estatales urdidas para intervenir sobre ella, de cómo las estrategias creadas por intelectuales al servicio de la República Liberal –entre los que se halló Osorio Lizarazo– continuaron siendo el horizonte de acción de la emisora.

vigilancia de los esbirros, el apresamiento de las hermanas o la muerte de Feliciano. De acuerdo con Bolaños-Florido (2021), las decisiones de esta naturaleza estaban sustentadas en la premisa según la cual la emisora debía divulgar las músicas que representarían los mayores logros de la cultura occidental y la tradición nacional, entendida como las producciones andinas. Situados en esos límites, los creadores organizaron una suerte de gramática que permitiera la comprensión de la novela.

El punto de partida para abordar la música en el radioteatro son las funciones de esta en la radio, expuestas por Fernández (1994, pp. 56-64) y Camacho (1999, pp. 21-39). Así, la primera función de la música con relación a la ciudad fue situar a los persona-

jes en las calles: cuando un personaje abandonaba la casa, su tiempo en movimiento era descrito con la voz alegre, rápida y aguda de los tiples, las guitarras y los requintos, si su misión no conllevaba riesgos. Un ejemplo de ello surgió cuando Feliciano salía a repartir los duraznos en conserva y las almojábanas frescas que preparaban las mujeres de la familia antes de adquirir la tienda (RNC, aprox. 1976, capítulo 2).

La segunda fue crear una atmósfera que expresara los estados de ánimo que suscitaban en los sujetos algunos hechos ocurridos en la porción de ciudad que habitaban; esto se tornó más frecuente durante la guerra, cuando la incertidumbre de las mujeres ante una ciudad que se revelaba hostil con ellas fue expresada mediante acordes lentos y agudos ejecutados

con violines y oboes. Después de que Lucía y Betulia fueran apresadas, la mujer fue rodeada con ese tipo de halo mientras permanecía junto a la ventana contemplando las calles (RNC, 1976, aprox. capítulo 14).

La tercera fue otorgarle textura al tiempo vivido por la familia en la ciudad. Mientras la vida familiar estuvo signada por el vértigo de modernizar sus costumbres bajo las órdenes de Raquel, y todos recorrían la ciudad comprando vestidos, visitando amistades y asistiendo a misas, la música denotaba el veloz discurrir del tiempo. Entre tanto, cuando la existencia de las García devino en la rutina de esperar el fin de la guerra y superar los males que se abatían sobre ellas, el ritmo de la música fue más pausado, aunque fue interrumpido por aires con tambores fuertes que se asemejaban al latido de un corazón en momentos como aquel en que, durante una visita al mercado, Raquel se enteró de la muerte de su hermano (RNC, aprox. 1976, capítulo 18).

La voz del narrador adquirió un rol crucial en la producción. Él se ocupó de darle forma a una ciudad que careció de paisajes sonoros en la obra. Él, mediante fragmentos de la novela de Osorio Lizarazo, tuvo la misión de encarnar a Bogotá. Era esa voz quien nos informaba las actividades, las atmósferas y los recorridos que marcaban a los personajes cuando abandonaban la casa. Asimismo, esa voz dotada de un tono grave y solemne, cuyas inflexiones orientaban al oyente —tanto respecto a las emociones que se instalaban en el radioteatro como respecto a la velocidad temporal y la ubicación espacial de los personajes— era una suerte de testigo omnisciente que informaba al oyente aquellos detalles que precisaba para comprender la historia (Arias-García, 2019; Hayes, 2012).

Ahora bien, asumir al narrador en tanto testigo puesto al servicio del oyente tiene dos implicaciones importantes para el estudio del lenguaje radiofónico: en primer lugar, su función fue crear un marco visual que fungiera como referente para orientar la imaginación de los oyentes (Ong, 1987, p. 73). En segundo lugar, su voz era la marca más audible de las aspiraciones propedéuticas de la emisora, al enseñarle a los oyentes a imaginar y entender la obra, así como al ligar el radioteatro al libro que le dio origen.

En el capítulo ocho (RNC, aprox. 1976), el narrador informó la recién adquirida costumbre del hijo de Rosario: recorrer los establecimientos nocturnos de la capital. Cuando había finalizado una conversación entre madre e hijo, en la que la madre indagó por las nuevas ocupaciones de Feliciano, el narrador adoptó su rol omnisciente, asumió un tono de voz tenso y afirmó, citando a Osorio Lizarazo:

En realidad, la señora Rosario no sabía que su hijo frecuentaba diferentes tipos de reuniones. Había adquirido el relieve que le correspondía por las hazañas cumplidas en la breve contienda que acababa de transcurrir. Ostentaba con orgullo su título militar, adquirido con rapidez, pero a fuerza de valor y destreza (RNC, aprox. 1976, capítulo 8).

Otra intervención del narrador en lo relativo a la ciudad fue audible durante el capítulo veinte, cuando un soldado liberal llegó a casa de las García a recoger las remesas que habían recolectado los colaboradores del partido en la ciudad. Gracias a esa voz, el oyente pudo enterarse de que el soldado dejó las mulas ocultas en el río San Francisco, avanzó agazapado entre las sombras hasta la casa de las García, golpeó su ventana, entró, y repitió el procedimiento cinco veces, hasta ubicar cinco bultos en los animales. La voz del narrador también resultó elocuente sobre el riesgo que acarreaba esa actividad, y preparó un suspenso que derivó en el asesinato del soldado tras culminar el último viaje. No obstante, ese desenlace fue informado mediante la voz del soldado: “Narrador: el sargento se escurrió hasta llegar al río San Francisco. Llegó, cargó los bultos. Luego puso en camino las bestias. De pronto se vio rodeado de sombras (sonaron varios disparos precedidos por la queja de un hombre). Militar: “Me muero” (RNC, aprox. 1976, capítulo 20).

Pero el valor de la voz del narrador se completó con la voz de los personajes. En la producción radial, a diferencia de lo ocurrido en la producción escrita —donde las conversaciones solían ser paráfrasis realizadas por el narrador—, las voces de cada sujeto de la obra marcaron el ritmo narrativo de todos los capítulos y les otorgaron sentido a los sucesos del radioteatro. Así, retomando a Sarlo (2012), podemos afirmar que en *El camino en la sombra* no solo se discurrió por las peripecias de la familia García en la ciudad, sino que esos trayectos fueron experiencias comunicables gracias al discurso dialógico. En el radioteatro, las preocupaciones nacionalistas de Osorio Lizarazo y el afán formativo de la emisora encontraron un lenguaje que procuraba parecerse al de los oyentes de la obra.

En el capítulo veinte, después de que resonó el disparo que le dio muerte al soldado que recogió las remesas para los revolucionarios, Rosario y Raquel conversaron:

Rosario: Fue él, fue él. El sargento Rojas. Lo mataron, estoy segura.

Raquel: “Sí, fue por los lados del río San Francisco”. Minutos más tarde, cuando, tras requisar a Rojas, los militares llamaron a la puerta de las García para indagar si ellas estaban relacionadas con el difunto, podemos oír el siguiente intercambio:

“Rosario, dirigiéndose a los militares: ¿Por qué irrumpen así en mi casa?”

Militar: Podemos hacerlo. En el día o en la noche. A la hora que nos dé la gana. Pero esta vez lo hacemos con sobrados motivos.

Raquel: ¿Qué motivos?

Militar: ¿Oyeron los disparos?

Mujeres: No, no oímos nada.

Militar: Estoy leyendo sus mentiras en la cara. ¿Quién estuvo aquí hace un rato? (RNC, 1976, capítulo 20).

La voz, puesta de manifiesto en el acento, el vocabulario y el fraseo fue, además, un indicador del origen —rural o urbano— de los personajes. Rosario poseía una cadencia veloz, un timbre fuerte y una acentuación que permite situar su procedencia en un municipio de Boyacá. Lo anterior adquirió mayor verosimilitud al escuchar todos los capítulos: ella acudía a expresiones como “su mercé”, “mijo” y una serie de onomatopeyas que los colombianos sabemos ligar al altiplano cundiboyacense. En contraste, personajes como Rigoberto fueron dotados con una cadencia suave, un timbre cantarín y un acento que resulta fácil asociar con los llamados “cachacos” bogotanos. Teniendo como referencia tales personajes antípodas, adquiere sentido una inflexión que se profundizó a lo largo de la obra: a medida que Raquel abandonaba los hábitos familiares para convertirse en telegrafista, su voz perdía los matices que la emparentaban con la madre y ganaba un lenguaje poblado de un vocabulario más próximo a su rol social como mujer educada que habitaba una ciudad.

Conclusiones

Retomar el radioteatro *El camino en la sombra* constituyó una oportunidad para reflexionar sobre las respuestas que articuló la Radiodifusora Nacional de Colombia ante los retos que los cambios producidos en la década de los setenta les plantearon a las ideas sobre la cultura del país que ella encarnó. Abordar tal producción arrojó elementos para afirmar que la reacción de esa institución fue la recuperación de un proyecto de nación ensayado antes. Los líderes de esa institución retomaron el espíritu modernizador, propedéutico y culto (de acuerdo con el canon europeo y con una comprensión de lo popular determinada por este y modulada por las manifestaciones asociadas con el centro del país) de la República Liberal, pese a que habían transcurrido más de treinta años desde su clausura.

Así, frente a un puñado de ciudades que crecían de forma abigarrada y unos migrantes que demandaban su integración en la cultura y la economía urbanas, la emisora ofreció un relato de migración a la ciudad en el cual ese arribo supuso un amoldamiento de los sujetos al nuevo entorno, al tiempo que sus tradiciones permanecían casi intactas. En suma, la versión radiofónica de la novela de Osorio Lizarazo da cuenta de un destiempo entre la historia nacional y las políticas culturales estatales urdidas para intervenir sobre ella, de cómo las estrategias creadas por intelectuales al servicio de la República Liberal —entre los que se halló Osorio Lizarazo— continuaron siendo el horizonte de acción de la emisora.

Las páginas anteriores también dieron cuenta de la subordinación de las determinaciones narrativas audibles en el radioteatro respecto a la intención comunicacional que las sustentó. El rumbo que el equipo a cargo de la adaptación de *El camino en la sombra* le otorgó a la trama se afincó en la apuesta de la política cultural de la emisora estatal que posibilitó su aparición. Así, la novela de Osorio Lizarazo fue objeto de una honda reinterpretación orientada a construir una historia que pudiera atraer a una audiencia nacional y popular. Esto supuso relegar los rasgos de la obra que buscaban problematizar la modernización y la codicia desde la Bogotá de inicios del siglo xx, y otorgarle protagonismo a aquellos que dramatizaban la oposición entre tradición y modernidad, para enseñarle a la audiencia a desear para sí el mejoramiento económico y cultural, propios de la vida urbana, sin abandonar aquellos valores que, en la comprensión de la emisora, eran cualidades rurales.

Existe un trayecto notorio entre ambas producciones: ese que va desde la novela vinculada al realismo social hasta el radioteatro construido bajo la égida del melodrama. En relación con lo anterior, este artículo se sostiene en la afirmación según la cual elecciones como la consistente en tramar un radioteatro mediante los recursos técnicos, narrativos y expresivos del lenguaje radiofónico no son contingentes. Recursos como la música, la voz del narrador o las voces de los personajes, cargados con una dosis de suspenso y un discurrir emotivo, fueron los portadores de la idea de ciudad que habitó la producción. Si el escritor interpeló a sus lectores mediante su palabra, la emisora instruyó y entretuvo a sus oyentes mediante el lenguaje radiofónico. Afirmar lo anterior tiene una implicación valiosa para la comprensión de esta y otras producciones radiales: el lenguaje propio de ese medio no es una convención añadida a una producción para suplir la ausencia de imágenes, ni un ajuste necesario para divulgar una obra literaria, sino una matriz sociotécnica cuyos elementos son usados para expresar las ideas de los creadores. Además, como esta

investigación hace visible, mediante la distancia entre el sentido que tuvo la ciudad en ambos productos, adaptar la novela hasta convertirla en radioteatro supuso construir una nueva obra a la luz de las preocupaciones de un autor diferente: la Radiodifusora Nacional de Colombia.

El presente artículo deja también algunas sendas abiertas a futuros investigadores. Los argumentos presentados se centraron en la importancia de los recursos de la radio en la divulgación de la política cultural del Estado colombiano a mediados de la década de los setenta. Sin embargo, hace falta ahondar en la participación de la radio en la articulación de otras propuestas de organización de la sociedad e indagar por las funciones que este medio cumple en la actualidad.

Además, durante el proceso de investigación se trabajó a partir de una serie de formulaciones sobre la radio que requieren mayor investigación empírica. ¿En qué planos concretos la radio ayudó a la construcción de un sentido de pertenencia nacional? ¿De qué maneras los oyentes de radio aprenden a comprender los códigos sonoros del lenguaje radiofónico? ¿Cómo los realizadores deciden la disposición de los elementos del lenguaje radiofónico en sus producciones? Interrogantes que dan cuenta de la necesidad de problematizar la radio, su historia, sus técnicas, sus tradiciones de gestión metodológica y cultural y la relación con sus audiencias. —♦♦—

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ang, I. (1985). *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. New York: Routledge.
- Arias-García, E. (2019). La figura del narrador en la ficción radiofónica seriada: El caso de Taxi key. *Index.Comunicación* 9 (2), pp. 101-134.
- Arroyave Álvarez, H. (2019). Resentimiento como respuesta emocional al daño en dos grupos de mujeres en el conflicto armado en Colombia. *Revista de Psicología Universidad de Antioquia* 11 (1), pp. 93-115.
- Berman, M. (2018). *La construcción de un género radiofónico: el radioteatro*. Buenos Aires: Eudeba.
- Bolaños-Florido, L. (2021). Lo cultural y lo popular en la Radio Nacional de Colombia, 1940-1985. *HiSTOReLo. Revista de Historia Regional y Local* 13 (27), pp. 146-182. <https://doi.org/10.15446/historelo.v13n27.89101>
- Calvo, O. (2009). Literatura y nacionalismo: la novela colombiana de J. A. Osorio Lizarazo. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 37 (2), pp. 91-119.
- Camacho, L. (1999). *La imagen radiofónica*. México: McGraw-Hill Interamericana.
- Cappello, G. (2020). El melodrama como pulso esencial: una mirada desde la narrativa serial. *Comunicación y Sociedad* 1 (17), pp. 1-23.
- Castrillón, C. (2015). *Todo viene y todo sale por las ondas: formación y consolidación de la radiodifusión colombiana, 1929-1954*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Centro de Investigación sobre Dinámica Social. (2007). *Ciudad, espacio y población: el proceso de urbanización en Colombia*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Emmett, L. (2021). Feeling at home: Sound, affect and domesticity on radio soap operas. *Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media* 19 (1), pp. 23-39.
- Fernández Reyes, A. (2008). El suspenso del melodrama: entre modelos narrativos y modelos de conducta. *Culturales* 4 (8), pp. 7-52.
- Fernández, J. (1994). *Los lenguajes de la radio*. Buenos Aires: Atuel.
- Grimson, A. & Caggiano, S. (2010). Respuestas a un cuestionario: posiciones y situaciones (Alejandro Grimson y Sergio Caggiano). En N. Richard (ed.). *En torno a los estudios culturales: localidades, trayectorias y disputas*. (pp. 17-31). Santiago de Chile: Editorial ARCIS.
- Hayes, J. E. (2012). White Noise: Performing the White, Middle-Class Family on 1930s Radio. *Cinema Journal* 51 (3), pp. 97-118.
- Martín-Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Martín-Barbero, J. (1992). *Televisión y melodrama: géneros y lecturas de la televisión en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Moreno Gómez, S. (2019). *La novelística de José Antonio Osorio Lizarazo: la modernización sin modernidad en Colombia*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia sede Bogotá].
- Neira Palacio, E. (2002). *La gran ciudad latinoamericana: Bogotá en la obra de José Antonio Osorio Lizarazo*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.
- Ong, W. (1987). *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Osorio Lizarazo, J. (1965). *El camino en la sombra*. Barcelona: Editorial Aguilar.

- Rea, L. (2013). *Argentine Serialized Radio Drama in the Infamous Decade, 1930–1943: Transmitting Nationhood*. Farnham, UK: Ashgate.
- Radiodifusora Nacional de Colombia. (1976 aproximadamente). Radioteatro la novela *El camino en la sombra* [programa de radio]. en G. Vera (Productor). Bogotá: Radiodifusora Nacional de Colombia.
- Sarlo, V. (2012). *Signos de pasión: Claves de la novela sentimental del Siglo de las Luces a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.
- Silva, R. (2000). Hondas nacionales: La política cultural de la república liberal y la Radiodifusora Nacional de Colombia. *Análisis Político* 41, pp. 3-22.
- Vergara Aguirre, A. (2014). *Historia del arrabal: Los bajos fondos bogotanos en los cronistas Ximénez y Osorio Lizarazo, 1924-1946*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Volkening, E. (1972). Literatura y gran ciudad. *Eco Revista de la Cultura en Occidente* xxiv, pp. 323-352.
- Williams, R. (1981). *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós.
- Williams, R. (2001). *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós.