El radiodrama de género fantástico

Guzmán Urrero Peña

En torno al radioteatro y a sus derivaciones, David Mamet ha elaborado un interesante análisis crítico. En *Una profesión de putas* (Debate, 1995), recuerda sus preferencias radiofónicas y a través de ellas nos hace reflexionar sobre los mecanismos internos de esta modalidad literaria. A su modo de ver, «la radio resulta un excelente campo de entrenamiento para los dramaturgos. Más que cualquier otro medio dramático, enseña al escritor a concentrarse en lo esencial, porque pone inmediatamente de relieve que caracterizar a los personajes o el escenario equivale a robar tiempo y, a debilitar el relato. Trabajando para la radio aprendí cómo funciona *toda* gran obra dramática: dejando la *dotación* de los personajes, los lugares y, sobre todo, la acción en manos del público. Sólo reprimiendo el deseo de *caracterizar* se puede empezar a entender el modelo de la obra perfecta. (...) Escribir para la radio te obliga y te *enseña* a pegarte al canal, es decir, a la historia. Todo el meollo del teatro está en la *historia*; lo demás sólo es un envoltorio, y esto es lo que enseña la radio».

Que el autor de una radionovela deba responder a la demanda del público, afinar su estrategia enunciativa o incluso encaminar diversas formas de serialidad es un hecho reconocido por los seguidores de este formato. Al igual que los escritores televisivos y cinematográficos, los libretistas radiofónicos conocen muy bien las expectativas del oyente. Ya desde los primeros balbuceos de la radiofonía, la traducción sonora de obras teatrales ofrecía un espectáculo sencillo y seductor. Pero no se oculta la afición de estos guionistas a las paraliteraturas, y tampoco es raro que, entre sus aparejos, destaque el encasillamiento de género.

Desde sus orígenes, el radiodrama fue adoptando los disfraces que le han servido hasta nuestros días. Y es natural que, al igual que sucede con el cine popular, esta modalidad narrativa no pueda ser manejada sin aludir al modelo norteamericano. De modo que hablemos, pues, de ese trasiego en el cual se canalizan aportaciones de aire folletinesco, diseñadas en ciudades como Nueva York y Los Ángeles.

Una muestra: según la versión canónica de la *soap opera* estadounidense, el público hispanohablante disfrutó de novelones románticos y enrevesados, y también hizo caso a seriales que prodigaban misterios en cada jor-

nada. El propio Guillermo Cabrera Infante, muy dado a disfrutar de todas estas urdimbres, confirma una filiación genérica de sabor netamente popular y menciona en uno de sus escritos un radiodrama cubano bien misterioso: *Chan-Li-Po*, creado en 1928 por Félix B. Caignet.

Al parecer, a Mamet también le gustaban los seriales policiacos: fue en Chicago donde, siendo un muchacho, disfrutó con uno de los más eficaces, *Suspense* (1942), emitido por la CBS. En esto el escritor americano proporciona al lector la clave sentimental de lo que dio en llamarse la edad de oro de la radio estadounidense. Estudiosos y radioescuchas veteranos son capaces de datar ese periodo, situado entre 1930 y 1950, y también coinciden al establecer el parentesco de dicha producción: los cómics, los seriales cinematográficos y esas revistas confeccionadas con pulpa de papel –las *pulp magazines*–, cuya mayor hazaña fue generalizar el consumo de una literatura de imaginación militante, más enérgica que esmerada, en cuyo discurso convivían la amenaza extraterrestre, las pesadillas góticas y paganizantes, un desmañado erotismo y los recitales de algún héroe con las cualidades exigibles para escalar en la pirámide del darwinismo social. Tres autores, H.P. Lovecraft, Robert E. Howard y Edgar Rice Burroughs, acotan lo más notable de ese repertorio que continúa siendo imprescindible para proporcionar substancia al moderno folletín.

Si creyésemos a ciertos analistas, las creaciones de este orden formarían parte de lo más desdeñable del catálogo. Como señal de respeto al gusto popular, hay otros historiadores que difieren y optan por defenderlas. Al fin y al cabo, las producciones que las emisoras norteamericanas dedicaron a la fantasía *pulp* son realmente divertidas y contienen interpretaciones que no deben ser execradas. En el peor de los casos, cabe absolverlas con la misma simpatía que inspira la serie B cinematográfica.

En las próximas páginas apuraremos la opción de inspeccionar este museo, y al demorarnos en sus pormenores, habrá ocasión de citar radiodramas dignos de memoria, como aquellos que en 1929 dieron fama a Carlton E. Morse: *The Cobra King Strikes Back* y *Land of the Living Dead.* En cualquier caso, le corresponde al lector valorar el interés de seriales radiofónicos al estilo de *Buck Rogers in the 25th Century* (1932), *Superman* (1940-1952) y *Jack Armstrong, the All-American Boy* (1933-1951). Con todo, quizá sea importante consignar que, al margen del pintoresquismo e ingenuidad de esos héroes, no quedarán fuera de este artículo experiencias más propensas a la admiración, como el espacio *Mercury Theater on the Air,* que a partir de 1938 dirigió Orson Welles en la CBS.

Guiados por semejante inmoderación de lo imaginario, propusimos una entrevista acerca de esta perspectiva argumental a dos buenos conocedores

de la materia, José Luis González y Juan José Plans, distinguidos entre los conferenciantes que protagonizaron en el Museo Romántico de Madrid las Primeras Jornadas de Literatura Fantástica. De González, coleccionista y estudioso de las producciones seriadas –tanto en el cómic como en la radio y el cine– merece destacar la copiosa fuente de datos que ofrecen sus escritos. Oportunamente, esa predilección por el detalle queda contextualizada por un segundo interlocutor, Plans, entre cuyas páginas más notables figuran aquellas que ha dedicado a la extrañeza y el ensueño.

Adviértase que, fiel a su compromiso con el oficio de guionista radiofónico, Juan José Plans ha recibido el Premio Nacional de Radio en 1972 y el Premio Ondas en 1982. Además de articulista y locutor, fue responsable del Festival Internacional de Cine de Gijón, y en paralelo, ateniéndose a un registro muy de su agrado, se ha dado a conocer como uno de los pocos narradores españoles que caracterizan gran parte de su obra con las rúbricas del terror, el suspense y la ciencia-ficción. Así lo ha puesto de manifiesto en libros como *Las langostas* (1967), *Crónicas fantásticas* (1968), *El gran ritual* (1974), *Paraíso final* (1975), *Babel Dos* (1979), *El último suelo* (1986) y *Lobos* (1990). Su labor como ensayista es también la de un aficionado a los géneros populares, cuyos matices analiza en *Historia de la novela policiaca* (1970) y *Pasión de Drácula* (1990). De esa simpatía se nutre asimismo alguna que otra entrega cinematográfica, en la línea del filme *¿Quién puede matar a un niño?* (1976), de Narciso Ibáñez Serrador, cuyo guión adapta una novela de nuestro autor, *El juego de los niños* (1976).

—Hagamos en primer lugar una breve referencia metodológica. En cuanto empeño dramático, parece claro el enraizamiento del guión radiofónico en la fórmula del libreto teatral. Sin embargo, pese a esta imitación a que se somete su arte, los guionistas han ido consolidando un lenguaje propio, en el cual no escasean muchos rasgos de la escritura cinematográfica, cuyos efectos toman aquí un gran relieve. Como se puede colegir, nos hallamos ante un género mestizo, muy diverso en su orientación.

JUAN JOSÉ PLANS: Respecto al tema del guión, encontramos tres niveles narrativos que atañen muy directamente a los sentidos del espectador: la escritura –esto es, el lenguaje literario–, el sonido y la imagen. Cada uno de ellos exige una colaboración distinta por parte de los espectadores. En el medio radiofónico, al carecer éste de imágenes, cada oyente ha de intervenir activamente en el proceso narrativo, para de ese modo compensar tal ausencia. Como es obvio, la obra enuncia una historia y además impone su ritmo y temporalidad, pero el público debe fantasear para reconstruir com-

petentemente los estratos de realidad que, a través de la emisión, tan sólo se sugieren. Este conciso esquema permite comprobar cómo es intensificado un proceso imaginativo que en otros medios, por ejemplo el cine o la televisión, es menos libre y especulativo. Por otro lado, no ha de olvidarse una función divulgativa. De igual forma que los folletines publicados en la prensa diaria permitían a los lectores adentrarse en el mundo literario, también la radiofonía ha difundido los títulos clásicos de la literatura universal. Y en este punto hago una precisión que atañe muy particularmente al género fantástico: la bibliografía de Verne, Wilde, Stevenson y de otros creadores que tocaron esa modalidad ha sido objeto de un copioso repertorio de adaptaciones radiofónicas.

—Considerando los seriales de radio que han alcanzado celebridad en el entorno anglosajón, parece que el género de terror ha sido muy pródigo en títulos.

JOSÉ LUIS GONZÁLEZ: No me cabe la menor duda de ello. Para comprobarlo no hay más que repasar la repercusión de los programas de terror que se emitieron en Estados Unidos a lo largo de la llamada «edad de oro» de la radio en dicho país. El primero del que tengo noticia es *The Witch's Tale*, un radiodrama que estremeció al público entre 1931 y 1938. Sus guiones, muy poderosos y de inagotable inventiva, eran obra de un escritor llamado Alonzo Deen Cole, cuyo quehacer literario dio origen a un folletín de discreta existencia –si no me traiciona la memoria, creo que apenas llegó a publicarse el tercer número–. Sin embargo, los estadounidenses suelen recordar con mayor delectación radiodramas posteriores, probablemente más atrevidos en sus argumentos. Entre las piezas más intensas de ese catálogo figuran *Lights Out* (1934-1947), *Inner Sanctum* (1941-1952), *The Mysterious Traveler* (1943-1952), *Suspense* (1942-1962) y *Escape!* (1947-1954). Por fortuna para el curioso, muchos episodios de ese conjunto aún pueden ser disfrutados a través de reediciones discográficas.

—Cuando se analiza la producción norteamericana durante dicho periodo, se tropieza de inmediato con un parentesco muy ceñido entre los guiones radiofónicos y el folletín propio de las revistas populares. Esta solidaridad entre ambos lleva incluso a una coincidencia de sus escritores. Pienso, por ejemplo, en Robert Bloch, cuyos cuentos de terror para la revista Weird Tales *eran adaptados por él mismo para su emisión a través de programas como* Stay Tuned for Terror, *muy renombrados a mediados de los cuarenta.*

J.L. GONZÁLEZ: Sin duda, es muy cierto que autores como Bloch o Ray Bradbury identifican esa alianza entre los dos medios, e imagino que irán surgiendo nuevos ejemplos a lo largo de este diálogo. Pero hay un tema que no debe escaparse a nuestra reflexión, y es el vínculo que asimismo se afianzó entre la radio y el cine. Advierta que actores de mucho éxito en las películas de Universal Pictures, como Peter Lorre o Boris Karloff, fueron también estrellas en producciones radiofónicas de aquel mismo periodo.

—A poco que se considere, la proliferación del radiodrama fantástico en los Estados Unidos contrasta vigorosamente con la exigüidad de dicho género en España. Es verdad que, en su periodo de apogeo, circularon seriales como El hombre invisible *(1948), de Antonio Losada, junto a otros que, aun perteneciendo a distinto orden argumental, incluían algún asunto de este jaez, como* ¿Es usted un buen detective? *(1948), de Luis Gossé de Blain, y* El Coyote *(1953), de José Mallorquí. Pero, con todo, el balance desconcierta por su escasez de títulos.*

J.J. PLANS: Sucede así porque, más allá del entorno radiofónico, el género que nos ocupa tampoco ha fecundado otros márgenes de la narrativa. En el prólogo de uno de mis libros, Francisco García Pavón dejó escrito que España dispone de fantaseadores pero no cuenta con escritores fantásticos. Sin lugar a dudas, la frase resume esa condición de nuestras letras e ilumina por contraste la carencia que usted plantea. Convengamos en que lectores y autores parecen optar por el costumbrismo, y a diferencia de lo que sucede en los países anglosajones, este hecho condiciona las tendencias argumentales de nuestra literatura, aun a pesar de muy notables excepciones, altamente imaginativas. Pensémoslo: ¿cómo concebir un escritor como Bram Stoker o Guy de Maupassant en nuestra geografía? ¿Acaso es el nuestro un contexto favorable al auge de narradores como Ambrose Bierce? Indudablemente, la respuesta a ambas preguntas es negativa, y el estudioso no puede sustraerse a esa conclusión. La reticencia es generalizada: si en alguna oportunidad un ensayista piensa en publicar una monografía sobre esta materia, el editor desaconsejará el proyecto, pues un sondeo de esa especie no suele disponer del apoyo institucional. De ahí que haya muy pocos especialistas en nuestro país, donde tan sólo cabe resaltar el esfuerzo de autores como Rafael Llopis, responsable de una *Historia natural de los cuentos de miedo* (1974).

—Desde este punto de vista, la aceptación del serial fantástico en Estados Unidos es síntoma de una preferencia muy extendida entre los lectores

anglosajones, que no encaja –al menos aparentemente– en la producción ni en el gusto de los españoles. Pero en tal caso, no es fácil comprender por qué un personaje como Tarzán interesó tanto en nuestro país a los consumidores de novelas, historietas y películas, sin ganarse el favor de los oyentes radiofónicos.

J.L. GONZÁLEZ: El de Tarzán es un buen ejemplo, pero habría que tramarlo sobre un marco sociocultural más amplio sobre el que quizá nos extenderíamos en exceso. Como usted sabe, la popularidad de este personaje es inaudita entre los estadounidenses, a tal extremo que el rancho donde habitó su creador, Edgar Rice Burroughs, creció hasta formar una ciudad llamada Tarzana. Por otro lado, el héroe fue visto en su época como una especie de paladín etnocéntrico, metáfora a partes iguales del ideario colonial y del retorno rousseauniano. Quizá ese modelo escapista, cargado de referencias mitológicas, fuera especialmente grato para el público estadounidense, más entusiasmado con su criatura que la audiencia española. Tampoco hay que dejar de lado una razón burocrática, y es que considero muy difícil el acceso de nuestras emisoras a los costosos derechos de difusión del personaje. Bien distinta era la situación en la orilla opuesta del Atlántico, donde Burroughs y sus herederos se lucraron con varios seriales radiofónicos. De todos ellos, destacaría el emitido a comienzos de la década de los treinta y otro posterior, más competente, emitido entre 1950 y 1951, con Lamont Johnson en el rol principal.

—En el caso de Tarzán, se da un paralelismo entre las producciones cinematográficas, el cómic y los radiodramas, si bien estos últimos fueron más fieles al original literario. Esa mutua fecundación es de gran interés, tanto en los aspectos narrativos como en lo que concierne a su mercadotecnia. Aproximando ese proceso a Europa, les propongo ahora un caso similar: un serial de la BBC, The Quatermass Experiment *(1953), de cuya versión cinematográfica se hizo cargo la productora Hammer Films dos años después.*

J.J. PLANS: Para el público británico, *Quatermass* fue una serie de ficción científica equiparable a lo que acá fue *Diego Valor*. Se trata, sin duda, de un producto impresionante, cuya repercusión aún es de notar. De manera singular, me interesan los largometrajes que inspiró su trama. El primero de ellos, *El experimento del doctor Quatermass* (*The Quatermass Experiment,* 1955), de Val Guest, es una obra notable. Su secuela, *Quatermass II* (1957), también fue filmada por Guest, pero me interesa más *¿Qué suce-*

dió entonces? (*Quatermass and the Pit*, 1967), de Roy Ward Baker. A mi modo de ver, el último es el mejor título del ciclo. No obstante, el verdadero interés de la producción de la BBC y de las películas citadas reside en su inspiración literaria. Al basarse en conceptos y perspectivas argumentales propios de H.P. Lovecraft, su éxito contribuyó a difundir entre los lectores la obra de este escritor.

J.L. GONZÁLEZ: A pesar de sus carencias literarias, la radio ha secundado admirablemente los terrores de Lovecraft. Según leí no hace mucho, una emisora le propuso adaptar un relato suyo, «Sueños en la casa de la bruja», pero él no lo consintió. Más tarde, tras su fallecimiento, proliferaron las versiones radiofónicas de sus cuentos. Entre estas últimas, suele destacarse una adaptación de «El horror de Dunwich» que fue radiada a comienzos de la década de los cuarenta.

J.J. PLANS: Cuando hablamos del género fantástico, Lovecraft es un creador sobre el que merece la pena extenderse. Nos sorprende por el estilo, fuera de lo habitual. Un estilo en el cual quizá sea posible hallar su admiración por Stevenson –pienso en la coherencia interna de relatos como «El grito» y «En las montañas de la locura»–. Por lo demás, es cierto que a partir de Lovecraft surgió un tipo de escritura terrorífica que llega a fascinar, sobre todo en el terreno estilístico, y más en particular por el inesperado empleo de la adjetivación. Sus discípulos han sabido emular ese criterio y, sobre todo, la manera que tenía de idear mundos primigenios, llenos de horror y situaciones inverosímiles. Por otro lado, si bien parece fascinante ese logro, me interesa en mayor medida el modo de formular el suspense que tenían autores como Henry James. Desde el punto de vista radiofónico, tampoco es Lovecraft un autor de fácil adaptación. Algunos oyentes me envían cuentos de ese estilo, con el fin de que los convirtamos en libretos de radio, pero suelen ser bastante caóticos y de problemática resolución. Teniendo en cuenta esa dificultad, si he de seleccionar un relato para su emisión por las ondas, escogería, sin dudarlo, «En las montañas de la locura».

—Volvamos a la gestación de los estereotipos del género. Otro escritor muy querido por los guionistas radiofónicos fue Sax Rohmer, el creador de Fu Manchú. Sus folletines fueron adaptados con profusión desde que la revista Collier's *patrocinó un serial titulado* The Collier Hour, *escrito y producido por Malcolm LaPrade. ¿Creen que su espectador medio se interesaba por un personaje de fama o por una puesta en escena sugestiva?*

J.L. GONZÁLEZ: Me inclino a pensar que, en la función de LaPrade, los oyentes disfrutaban con la escucha de aventuras que antes habían leído en *Collier's*. Pensemos en el contexto. Aquella serie fue emitida en 1927, a través de la NBC, cuando aún los radiodramas eran una novedad. Además, la estructura de cada episodio imitaba fielmente la estructura de la revista. Incluso disponía de un personaje, el *Editor*, que leía con cierta grandilocuencia una introducción a los relatos. Bien distintos son los seriales posteriores: *The Day the World Ended* (1929), *Daughter of Fu Manchu* (1930) y *Yuan Hee See Laughs* (1931), todos ellos protagonizados por el excelente Arthur Hugues, muy cuidados en lo que se refiere a los diálogos y a los efectos sonoros. Por cierto, usted mencionaba en su pregunta la puesta en escena, y ese concepto cobra mucho sentido si hablamos del radiodrama que la CBS emitió desde septiembre de 1932: *Fu Manchu Mysteries*. Este programa se radiaba desde un escenario, donde los actores, ataviados a la manera de sus personajes, emocionaban al público con sus evoluciones. Quien daba vida al villano oriental era John C. Daly. Su enemigo, el heroico Nayland Smith, era interpretado por Charles Warburton, un actor shakespeareano, muy identificado con el personaje de Shylock.

J.J. PLANS: La emisión desde un teatro, para de ese modo impresionar a los espectadores con la presencia física de los intérpretes, es una práctica que he llevado a cabo en programas dramáticos como *Sobrenatural* e *Historias*. Obviamente, la escenificación comprende la lectura del guión por parte de la compañía de actores. No obstante, aun tratándose de una propuesta sencilla, el espectador llega a implicarse con intensidad en la dramaturgia. En nuestro caso, la acogida es muy favorable, y cuando escenificamos el programa en el Teatro Jovellanos, el público ovetense llena la sala. No me cabe duda de que este tipo de propuesta es muy favorecedora en el terreno cultural. De hecho, el teatro debiera figurar entre los objetivos de las cadenas públicas, tanto en su vertiente radiofónica como en la televisiva.

—Aprovechando esta mención a los actores, podemos encaminar en esa línea nuestro diálogo. Por no salirnos del género fantástico, cabe recordar a un intérprete que lo cultivó largamente, Bela Lugosi, estrella ocasional de seriales de radio como Suspense. *También viene al caso mencionar a Brent Morrison, quien protagonizó la versión radiofónica de* Drácula *en 1931.*

J.L. GONZÁLEZ: Aunque Morrison es un actor de indudable prestigio, pueden darse por perdidas las bobinas de su *Drácula*. No deja de ser curio-

so que este radiodrama, aun coincidiendo en el tiempo con la película de Tod Browning, fuera interpretado por alguien distinto a Bela Lugosi, de quien, por cierto, sí poseemos registros: existe un disco que contiene algunos de sus episodios en la serie que usted menciona. Lleva por título *Bela Lugosi: Suspense*. De todos modos, ya que nos referimos a la figura del vampiro en los medios masivos estadounidenses, quiero recordar una producción muy querida por los radioyentes de ese país: *I Love a Mystery* (1938-1945), cuyo productor y principal guionista, Carlton E. Morse, introdujo en muchos de sus episodios argumentos inspirados en la criatura de Bram Stoker.

—Ha tenido Morse una merecida fortuna en la radio. Pero más que el juicio de quienes lo admiran, podría informarnos de su talento la lectura de sus libretos. A su parecer, ¿cuáles son las principales influencias que recogen esos guiones?

J.L. GONZÁLEZ: Su proclividad hacia la trama aventurera y misteriosa tiene dos antecedentes muy obvios: H. Rider Haggard y Arthur Conan Doyle. En el género gótico fue su maestro el ya citado Stoker. Sin duda, Morse hizo propaganda entusiasta de los tres autores.

—Su mención de Stoker me recuerda a otro personaje que realizó una versión radiofónica de Drácula*: Orson Welles.*

J.L. GONZÁLEZ: Muy hermosa, por cierto. Lo más interesante de esa adaptación es la fidelidad y el temple dramático con los cuales Welles abordó el texto original. Fue emitida en 1938, y forma parte de los montajes del Mercury Theater. A este propósito, le contaré algo escasamente conocido. Orson Welles interpretó dos papeles antagónicos: Seward y el Conde Drácula. Para darnos idea de su brillantez, tiene interés resaltar el modo en que los especialistas norteamericanos aún alaban ese trabajo. Ni siquiera una versión tan ambiciosa como la producida en 1974 por el *Radio Mystery Theatre* de la CBS llegó a rebasar ese listón. Y eso, aun contando en su reparto con actores tan dotados como Mercedes McCambridge.

—¿Qué importancia les conceden a los montajes del Radio Mystery Theatre*?*

J.L. GONZÁLEZ: Bien, la verdad es que muchos de sus guiones estaban impregnados del viejo encanto del radiodrama clásico, elaborado por escri-

tores como Carlton E. Morse. Su productor era Himan Brown, quien acabó siendo otro de los grandes apoyos del equipo de guionistas. De todos modos, para comprobar la calidad de sus emisiones, basta con acceder a alguna de las numerosas grabaciones que se han ido comercializando durante los últimos años.

—Si nos ceñimos al periodo que va desde 1929 hasta 1950, las principales monografías acerca de este asunto coinciden en subrayar la calidad literaria de guionistas como Norman Corwin, Willis Cooper y Arch Oboler. ¿Destacarían a alguno de ellos por encima de los demás?

J.L. GONZÁLEZ: De los autores que usted menciona, yo prefiero a Oboler, y hago esa elección por múltiples razones que sería extenso detallar. Hay en su carrera un detalle interesante: alternó su actividad radiofónica con la producción de seriales cinematográficos. Por otro lado, fue un creador atrevido. Basta reparar en el hecho de que su primer radiodrama, *Lights Out*, introducía tramas granguiñolescas, estremecedoras, tan descomedidas que, en un primer momento, los responsables de la emisora consideraron que no era apropiada su difusión. De todos modos, el recuerdo de Oboler permanece vivo en la obra de posteriores libretistas. Ajustándonos a nuestro país, el propio Juan José Plans comparte con este guionista americano un inequívoco sentido del espectáculo y una fantasía admirable.

J.J. PLANS: Curiosamente, hay excelentes novelistas que no pueden escribir un libreto radiofónico porque son incapaces de *oír* su relato, pues desconocen el valor de la palabra dicha en voz alta. Entiéndase que con esta frase describo una habilidad, cuya ausencia no resta méritos a quienes se centran en una sola cara del proceso. De todos modo, aunque lo que me agrada es elaborar mis propias creaciones, los programas dramáticos que he dirigido últimamente, como *Sobrenatural* e *Historias*, suelen ofrecer versiones de los títulos clásicos de la narrativa fantástica. Versiones muy fieles, que suelen ir acompañadas por todo un aporte documental y crítico, en el cual se incluye la biografía de los autores y muchos otros detalles con los cuales puedo hacer más comprensible cada obra.

—En esta línea, el rigor de un programa como Historias *contrasta con el perfil folletinesco y aparatoso de las creaciones que venimos comentando. Permítanme que vuelva a estas últimas para recordar a Brent Morrison, uno de sus intérpretes más renombrados. Antes lo citábamos a propósito de Drácula, pero quizá su creación más famosa sea* La Sombra, *una figura*

fundamental del radiodrama anglosajón. Desde el 31 de julio de 1930, este personaje protagonizó el espacio Detective Story Hour, *y a juicio de sus historiadores, nada caracteriza tanto a los seriales de aquel periodo como las aventuras de dicho héroe. ¿Coinciden ustedes en ese argumento?*

J.L. GONZÁLEZ: Sin duda, considero justa esa apreciación, fundada no sólo en la popularidad del personaje sino en su trayectoria. Una anécdota servirá para explicar lo que digo. El espacio *Detective Story Hour* estaba patrocinado por una compañía minera, la Blue Coal Company, con la intención de vender una revista llamada igual que el programa. Tal fue el éxito del personaje central, *La Sombra*, que los lectores acudían al quiosco a solicitar una revista con ese nombre. Fue entonces cuando el escritor Walter B. Gibson empleó un pseudónimo –Maxwell Grant– para elaborar las novelas de *La Sombra* que todos conocemos, llevadas asimismo a la radio, al cine y al cómic. Usando como banda sonora una composición de Saint-Saëns, la serie fue protagonizada por Bill Johnstone entre 1938 y 1943. Posteriormente, Johnstone cedió su lugar a ese soberbio intérprete a quien usted mencionaba: Brent Morrison. A modo de curiosidad, le diré que la invisibilidad del héroe fue un detalle inspirado en otro serial de éxito, *The Amazing Interplanetary Adventures of Flash Gordon* (1935).

—También Orson Welles prestó su voz a La Sombra.

J.L. GONZÁLEZ: En efecto, Welles dio vida a *La Sombra* y a su *alter ego*, el millonario Lamont Cranston. Llevó a cabo ese trabajo contratado por la Mutual Network, desde septiembre de 1937 hasta agosto de 1938. Sin embargo, no parece claro que el actor diese importancia a ese quehacer. De hecho, no pocas veces llegaba al estudio sin haber leído los guiones. Eso ponía particularmente nerviosos a sus compañeros, entre quienes se contaba la magnífica Agnes Moorehead.

—Moorehead figuraba entre los integrantes de la compañía de Welles, el Mercury Theatre. Fueron John Houseman y Welles quienes llevaron ese proyecto a un estudio de radio, iniciando desde la CBS la programación del Mercury Theatre on the Air. *Aparte de sus adaptaciones de* Frankenstein *y* Drácula, *ha pasado a la memoria popular su emisión del 30 de octubre de 1938, en la que adaptaban* La guerra de los mundos, *de H.G. Wells. ¿Cómo creen que puede explicarse el pánico motivado por dicho programa?*

J.J. PLANS: Pensemos en la fecha de emisión: octubre de 1938. Las tensiones internacionales permiten comprender el modo en que reaccionó el

público norteamericano, aun a pesar de que la emisión de Welles llevaba anunciándose desde una semana antes. No es difícil imaginar que el oyente que escuchase el programa creyera en la posibilidad de una invasión alienígena porque ya temía muy seriamente la amenaza exterior, encarnada en países como Japón.

J.L. GONZÁLEZ: Cuando se revisa el formato del programa, cabe advertir que casi todo el drama simula un boletín informativo. Todos los resortes fueron tocados para hacer creer que los extraterrestres habían iniciado un ataque destructivo. Así, una transmisión musical desde el Park Plaza Hotel de Nueva York queda interrumpida por un noticiario. En éste figura la entrevista a un astrónomo del Observatorio de Mount Jennings, en Chicago, comentando unas supuestas explosiones de gas en Marte. Vuelve luego a oírse la orquesta del Park Plaza, pero la melodía no dura mucho, porque un tal profesor Pierson habla desde el Observatorio de Princeton, antes de conectar con el Museo de Historia Natural de Nueva York, donde los sismógrafos registran movimientos telúricos. La situación se altera decisivamente cuando un meteorito se estrella en Nueva Jersey, cerca de Grovers Hill.

—Lo más atractivo de esa dramatización son los constantes golpes de escena que varían el rumbo del relato. Por ejemplo, el supuesto meteorito es en realidad un cilindro metálico de veinte metros, del cual surge un monstruo de ojos fosforescentes. Un rayo de fuego es su arma contra los terrícolas, y el propio reportero que guía la transmisión perece carbonizado. En este sentido, parece que Welles se limita a llevar hasta sus últimas consecuencias la estructura y artificios del radiodrama por entregas.

J.J. PLANS: Pero ese factor no explica el pánico de los norteamericanos. Ciertamente, el *Mercury Theatre on the Air* ya había programado otras adaptaciones, en la línea de *Drácula*. Bajo este ángulo, me gustaría insistir en un detalle que antes comenté: la función inspirada en H.G. Wells había sido publicitada por la cadena CBS durante una semana, pero el público, atenazado por el temor a una invasión *real*, no calificó la transmisión como un juego de ficciones. Muy al contrario, creyó en todo cuando se le relataba. Algo muy semejante sucedió en la década de los cuarenta, cuando una emisora peruana repitió la experiencia.

—Quizá por acentuar ese alarde, el propio Orson Welles solía contar cómo un buen amigo suyo, el actor John Barrymore, no reconoció las voces del Mercury Theater *y también fue presa del miedo a los marcianos.*

J.L. GONZÁLEZ: No me sorprende demasiado esa confusión. Imagine a qué extremos llegó la ola de terror. Las familias huían de sus hogares, la policía de Nueva York llegó a recibir más de dos mil denuncias en quince minutos y muy pronto se dieron casos de alucinación colectiva. Incluso hubo áreas de Nueva Jersey donde la gente creyó ver meteoros y criaturas extraterrestres. No obstante, volviendo a su anterior pregunta, le diré que el juego de arquetipos aquí empleado es, sin duda, muy redundante en el contexto de los medios masivos. De ahí que los oyentes cooperasen tan activamente a la hora de adjudicar sentido a esa narración de marcianos y desastres.

—Hablamos de un género como la ficción científica, en el que no es difícil adivinar una propuesta ideológica que suele doblegarse a las exigencias del mercado. Pienso ahora en uno de los primeros héroes espaciales, Buck Rogers, *creado en 1929 por Dick Calkins y Philip F. Nowlan, a partir de un relato de este último,* Armaggedon 2419 A.D. *Atendiendo al perfil superheroico de Rogers y a su claro etnocentrismo, quizá se pueda explicar su éxito a partir del modelo doctrinal que defendía. De hecho, su adaptación por parte de Jack Johnstone es uno de los mayores éxitos de la radio estadounidense y dio lugar a una extensa mercadotecnia.*

J.L. GONZÁLEZ: Como usted sabe, Eco habla de una ideología de la consolación, claramente aplicable al caso de *Buck Rogers*. De todas formas, me interesa sobremanera ese folletín, pues resume bastante de cuanto llevamos dicho. Además de resaltar el estilo de vida americano por oposición al *peligro amarillo*, permitió estructurar una maquinaria productiva que dio lugar a todo tipo de negocios. La CBS emitió cuatro episodios a la semana desde 1931 hasta 1939, e incluso llegó a crearse una asociación infantil de admiradores, los *Solar Scouts*, que me recuerda promociones más recientes, a propósito de franquicias como *Star Trek* o *La guerra de las galaxias*. De idéntico modo, cuando en 1940 George Lowther diseñó su adaptación radiofónica de *Superman*, cuidó mucho ese aspecto comercial, e incluso popularizó lemas al estilo de «¡Es un pájaro! ¡Es un avión! ¡Es Superman!».

J.J. PLANS: En España hubo un caso similar. Los cuadernos apaisados de la historieta *Diego Valor* (1954), dibujados por Buylla y Bayo, dieron lugar a toda suerte de productos: desde álbumes de cromos hasta un himno infantil, sin olvidar una adaptación dramática en la radio. Conviene aclarar a este respecto que las emisoras de la época cultivaban este tipo de forma-

tos. Yo mismo empecé en la radio en 1969, con un programa de argumento fantástico que se titulaba *Escalofrío*. Con el tiempo, la producción dramática se ha ido olvidando, aunque el público todavía se apasiona cuando se le ofrecen representaciones de calidad. Lamentablemente, los medios disponibles no bastan para realizar montajes de gran envergadura, y si bien me gustaría adaptar novelas como *Cumbres borrascosas*, su elevado número de personajes me impide concretar esa iniciativa. En contraste, durante su periodo de apogeo, las producciones dramáticas eran elaboradas por cuadros de actores muy nutridos, que nos permitían radiar novelas como *Tirant lo Blanc* y *Ben-Hur*.

—*En los países anglosajones, ese tipo de dramatizaciones continúan comercializándose en forma de* audiolibros, *registrados tanto en* CDs *como en* cassettes. *Así sucede, por ejemplo, con la versión en diez episodios que la BBC hizo de* El Señor de los Anillos *en 1961.*

J.L. GONZÁLEZ: El caso de la obra de Tolkien no es el único, e incluso caben adaptaciones en sentido inverso al que menciona. Un radiodrama tan popular en el Reino Unido como *Hitch Hiker's Guide to the Galaxy* (1978), de Douglas Adams, ha dado lugar a varias novelas de gran éxito editorial.

J.J. PLANS: En este tipo de iniciativa, la fidelidad al texto es fundamental. A la hora de escribir los guiones, procuro ser muy fiel al original literario en el cual me inspiro, a tal extremo que incluso detallo diferencias entre distintas ediciones de una obra como *Frankenstein*, de Mary Shelley. Por desgracia, en España este modelo radiofónico empieza a estar en desuso. Como antes indiqué, la razón es obvia: los programas dramáticos exigen un esfuerzo económico que no todas las empresas pueden afrontar. Es necesario formar una compañía estable y llevar a término un laborioso proceso de montaje. Afortunadamente, cuando en 1993 propuse un espacio de estas características en Radio Nacional, el apoyo de sus responsables permitió la elaboración de un radiodrama de tema fantástico, capaz de atraer a una audiencia fiel. Y dado que los jóvenes lo siguen con interés, no está de más insistir en su labor de fomento literario. Una labor que, realizada a otro nivel y abriendo el abanico de adaptaciones, permitiría difundir nuestro acervo literario a través de las ondas.