

*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 parece 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 doblarse 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, Armageddon 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.