

# 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. Cagnet.

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 paganzantes, 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 25<sup>th</sup> 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*