

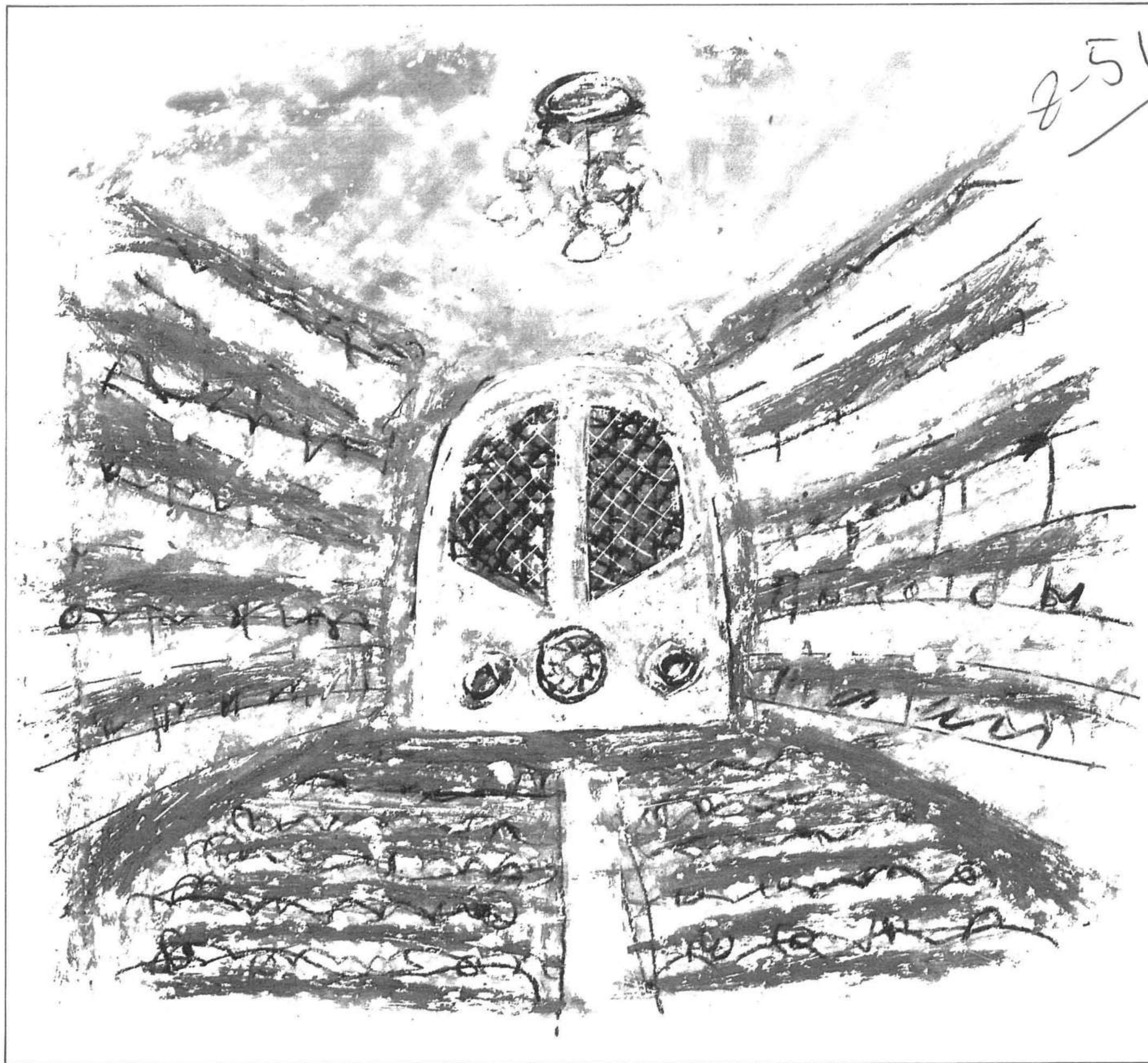
37

CUADERNOS
EL PÚBLICO

*Escenarios
de la
radio*



8-510



1

Escenarios de la radio

Cuaderno coordinado por Pedro Barea



EL PÚBLICO



MADRID, NOVIEMBRE 1988

Periódico mensual de teatro,
editado por el Centro de
Documentación Teatral.
Instituto Nacional de las Artes
Escénicas y de la Música.
Ministerio de Cultura.

Director:

Moisés Pérez Coterillo.

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL

Capitán Haya, 44.
28020 Madrid.

Teléfonos:

Redacción: (91) 270 57 49
y (91) 279 32 96.

Suscripciones: (91) 270 51 99.

Portada

Pedro Arjona

Imprime:

EGRAF, S. A.
Pol. Ind. de Vallecas.
Luis I, 19.
28035 Madrid.

Depósito legal: M-524-1985.

NIPO: 302-88-005-6.

ISSN: 0213-4918.

Este cuaderno se vende conjunta e
inseparablemente con el número 62.

Índice

Cuando la radio conmovió al mundo	5
Nota sobre el radioteatro a la sombra de Orson Welles (Román Gubern)	9
La invasión marciana de Welles o la perfecta verosimilitud de la ficción radiofónica (Armand Balsebre)	14
Teatro, radio y fantasía (Alfonso Sastre)	19
Arte y experimentación en el teatro radiofónico de Samuel Beckett (María Antonia Rodríguez Gago)	29
El teatro como espejo del ecosistema tecnológico (Pedro Barea) ...	39
Los primeros pasos del teatro radiofónico español (Pedro Barea) ..	47
Por entonces todo podía ser teatro radiofónico en España (Esteban Torres)	59
Texto del guión radiofónico de "La guerra de los mundos"	65
Misero Próspero (guión radiofónico de José Sanchis Sinisterra)	77

Ilustraciones de época obtenidas en los archivos de: Hemeroteca Municipal de Madrid, Hemeroteca Nacional y Hemeroteca de la Facultad de Ciencias de la Información (Universidad del País Vasco).

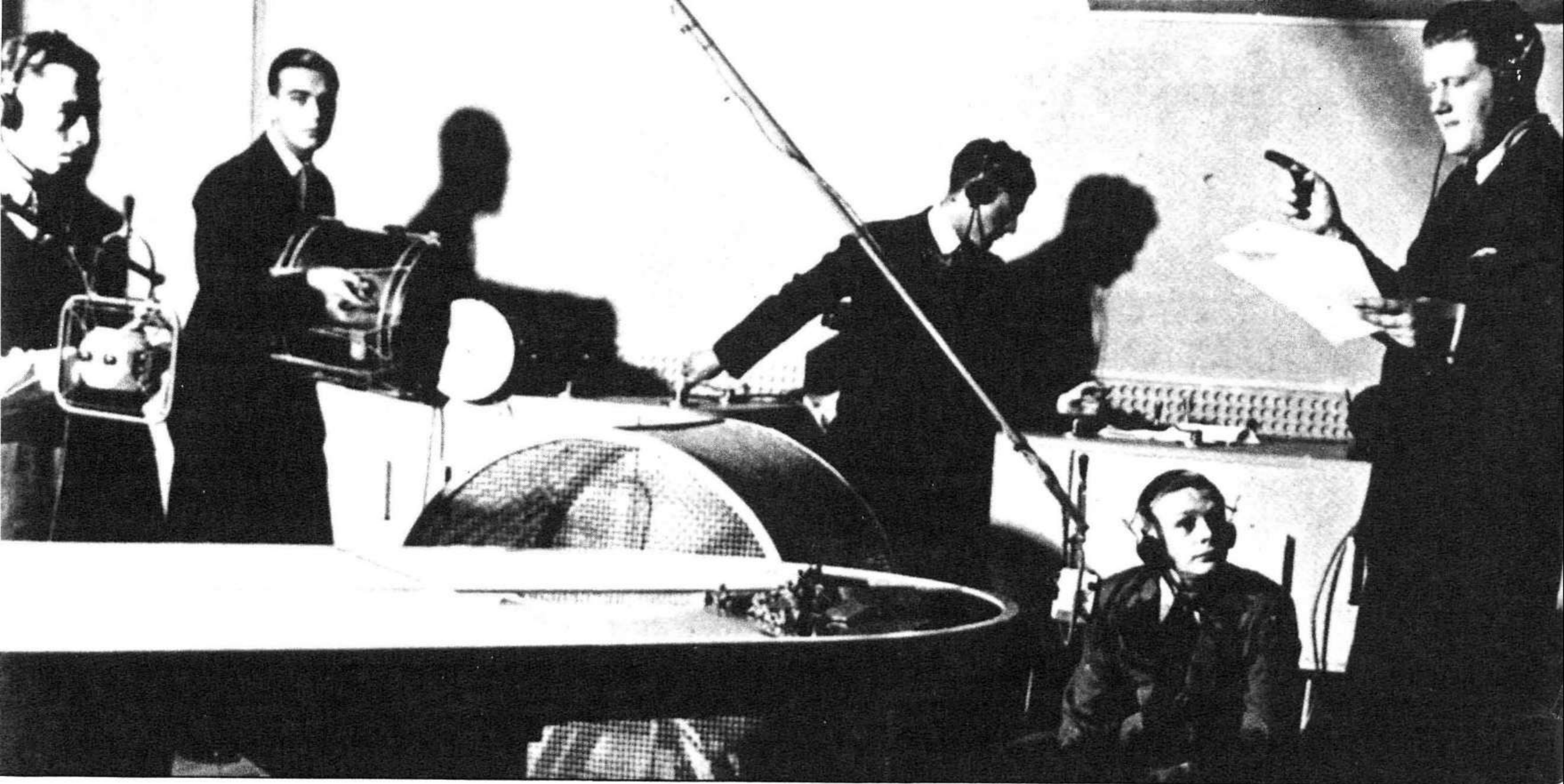


Orson Welles en rueda de prensa después de la emisión de "La guerra de los mundos".

E

n el cincuentenario de la mítica emisión de "La guerra de los mundos" bajo la batuta de Orson Welles —un ejemplo histórico de utilización *dramática* de la radio, de la mano de un mago genial—, se ha

querido abordar en este monográfico de EL PÚBLICO un tema tal vez injustamente inhabitual en nuestras páginas: la historia, la realidad actual, los límites y las posibilidades de utilización de la radio como ámbito de lo teatral. Teatro radiofónico, radio teatral o terminología por inventar: un territorio tal vez inexplorado todavía, por mucho que no sean escasos los ejemplos de una actividad teatral *en* la radio, que han buscado y buscan el ejercicio de un lenguaje que sea propio a la vez del teatro y del medio radiofónico. Con el ánimo declarado de no ser en absoluto exhaustivos, se recogen en este cuaderno diversos testimonios y análisis en torno al *caso Welles* y otros artículos sobre diversos aspectos de la actividad teatral a través de la radio, con las firmas de Román Gubern, Armand Balsebre, Alfonso Sastre y María Antonia Rodríguez Gago (con un minucioso estudio del teatro radiofónico de Samuel Beckett). Pedro Barea y Esteban Torres abordan diversos aspectos históricos y teóricos de la radiodifusión teatral en nuestro país. Asimismo se incluyen, por último, dos ejemplos de guiones dramáticos concebidos específicamente para la radio, para ser *oídos*: "La guerra de los mundos", *puesto en el aire* por Orson Welles hace cincuenta años, y "Miserable Próspero", un inédito de José Sanchis Sinisterra.



Cuando la radio conmovió al mundo

La guerra de los mundos, que resultó ser uno de los mitos históricos de la creación dramática por radio, se emitió el 30 de octubre de 1938, a las ocho de la tarde, víspera del tradicional "Día de las Brujas" americano, una especie de "Día de los Inocentes". La evidente sombra del día no bastó para alertar a la población, quizá por las variaciones horarias del país, de la gran humorada. Conociendo el talante del autor, no es muy difícil hoy imaginar con qué fruición viviría la enorme travesura juvenil que le surgió casi sin querer.

En realidad, sólo era una adaptación libre de la novela *La guerra de los mundos*, de H. G. Wells, publicada en 1897, que el recreador radiofónico incluiría dentro de un programa titulado *Primera persona del singular*. Los intérpretes pertenecían al grupo *Mercury Theatre*, que encabezaba un joven de veinticuatro años llamado Orson Welles, también director y realizador del espacio estelar de un medio al que había llegado precozmente. El programa estaba dentro de una sección semanal que emitía por la CBS a través de 92 emisoras. Hasta ese día se había dedicado a ofrecer adaptaciones teatrales o novelas famosas. El inquieto Welles se planteó la posibilidad de atreverse a más llegando a la situación más increíble, los marcianos, en una sociedad que se decía incrédula respecto del tema, intentando demostrar la capacidad de la radio para

evocar lo imposible: "Yo sólo había pretendido demostrar la ingenuidad del mundo radiofónico", dijo Welles al día siguiente.

La emisión finge una fiesta pública, organizada por la emisora, en la que se incluyen supuestas noticias que van entrando a lo largo de su transcurso "dado lo excepcional del tema". Poco a poco las noticias, cada vez más frecuentes y nerviosas, ocupan el programa convirtiéndose en un "reportaje en directo", sustituyendo al locutor-presentador por supuestos reporteros y finalmente por un periodista que lleva el embuste hasta el final. El ritmo se acrecienta y se acentúa el clímax con inclusión de entrevistas, sonido "en el lugar de los hechos", declaraciones oficiales, intervención de expertos... de acuerdo con el protocolo de lo periodístico y las técnicas informativas, y confirma el poder de la "actualización" radiofónica, del "presente" como tiempo de la acción en radio, y de las posibilidades de representación de la realidad que el sonido permite.

WELLES, AUTOR RADIOFÓNICO

"Con espléndida audacia, Orson se presenta (Dublín, 1931) a los directores como una estrella del teatro de Nueva York. Nos encontramos, cuenta Mac Liammoir, en presencia de un chico alto, mofletudo, de labios carnosos y expresivos, con ojos almendrados de estilo asiático. Su voz, marcada por un fuerte acento americano, tenía las poderosas

entonaciones de un predicador o de un dirigente" (Bazin, 1972: 24).

Durante el otoño de 1938, y en busca de la diversidad que quería tener el Teatro del Aire, el grupo Mercury había ofrecido en la CBS *Julius Caesar*, *12th Night*, *The Merchant of Venice*, *Oliver Twist*, y una versión condensada en ochenta minutos de *La vuelta al mundo en ochenta días*. Por entonces se tenía en el Mercury el proyecto de llevar a la radio una obra de ciencia-ficción, habiéndose dudado entre *Le Nuage pourpre* de Shiel, y *Le Monde perdu*, de Conan Doyle, hasta que al final se decidió que fuera *The War of the Worlds*, de H. G. Wells. Como adaptador fue elegido en principio Howard Koch, que luego sería coautor de la mítica *Casablanca* (aunque en la polémica subsiguiente a la emisión Welles negó a Howard Koch la autoría del guión, adjudicándosela al equipo o a John Houseman y Paul Stewart). Koch trabajó, al parecer, febrilmente mientras Welles preparaba su versión para el teatro de *La muerte de Danton*, de Georg Büchner. Demasiado ocupado Welles, Koch intentó añadir elementos dramatizadores a una historia que presentaba "escasa caracterización o profundidad" (Higham, 1986: 128), de forma que se tomó un descanso, y urdió la posibilidad de fingir un simulacro de reportaje/retransmisión radiofónico, al estilo del que se había podido oír un año antes, como consecuencia del incendio del "Hindenburg", el zepelín alemán que ardió varado en Lakehurst, Nueva Jersey, en el momento en el que el locutor de ra-

dio informaba de la grandeza del ingenio aéreo. Había que darle el aspecto de lo real, y, al azar sobre un mapa, se tomó un nombre geográfico cualquiera —Grovers Mill— que podía representar el emblema de un enclave rural, idílico quizá, de sueño americano, como lo fue Grovers Corner en *Nuestra Ciudad*, de Thornton Wilder (vid. Higham, *ibíd.*). Con todo, la autoría de la obra está muy confusa. Bazin atribuye el cambio final al propio Welles, como se lo atribuye también su biógrafa más afectuosa, Leaming... y, aun no siendo en este caso lo fundamental, demuestra, una vez más, la capacidad de aquel hombre para convertir en rocambolesco, azaroso y legendario todo lo que tocaba, incluso su biografía.

Welles atravesaba uno de los momentos críticos de su vida, con la discutible presentación pública de *Too Much Johnson*, el fracaso de su sueño de filmar teatro, y la enfermedad, de modo que se entrega vehementemente a su trabajo por entonces más alimenticio y tangible: la radio. Porque Orson Welles era un habitual del medio. Además de los radioteatros, prestaba su voz (1937 a 1939) a uno de los personajes más característicos de la mitología de los *mass media* norteamericanos: "The Shadow", La Sombra, "surrido más o menos simultáneamente en los 'pulp' y en la radio, pero con una primera aceptación a través de este último medio (...). Una de las características radiofónicas de 'The Shadow' era su risa inquietante, así como el tono ampuloso en que se pronunciaba la frase 'leit motiv' tras el planteamiento de un interrogante: 'The Shadow knows' ('La sombra lo sabe')" (Coma, 1977: 113). Esa voz conocida que encarnaba al Lamont Cranston, La Sombra, personaje que era capaz de hacerse invisible —truco bien fácil en la radio— para acabar con toda clase de villanías ajenas, ese actor que por entonces era ya con sólo veintiún años un popular hombre de radio... es el que aborda como sin querer, y sin tenerlas todas consigo, la emisión de *La guerra de los mundos*.

La CBS pasaba el radioteatro de Welles a la misma hora que el programa radiofónico más popular del país, el del ventrículo Edgar Bergen: *Chase and Sanborn Hour*. El personaje de Bergen, el muñeco Charlie McCarthy, dejaba un único resquicio para Welles: aquellos momentos en los que el presentador llevaba a un cantante invitado que, si no era suficientemente atractivo, hacía que los radioyentes tanteasen el interés de la oferta de Welles, para volver después al muñeco mecánico. Este hábito, y la casualidad de que el corte en el programa de McCarthy



Dos escenas de "La guerra de los mundos", película dirigida por Byron Haskin en 1952.

se produjera después de advertir que aquel programa concreto era una adaptación teatral, cuando se simulan las primeras noticias de la invasión marciana en Nueva Jersey, fue determinante, al parecer, del gran engaño que tuvo en vilo a todo el país (Leaming, 1986: 170-171).

Se ensayó un jueves, se grabó y perfeccionó haciendo correcciones hasta el último instante, bajo la supervisión de Welles —con cambio de algunos nombres, pero no de Grovers Mill—, y estaba dispuesta para ser emitida a las ocho de la tarde del domingo 30 de octubre de 1938, víspera de Todos los Santos, del Día de las Brujas, una especie de Día de los Inocentes norteamericano. El realizador era el habitual de la serie que acababa de empezar en el mes de septiembre: Paul Stewart. "Welles hizo la señal a la orquesta para que atacara el tema del Mercury Theatre, en concierto para piano en Si bemol, de Tchaikovski" (Higham, *ibíd.*). La adaptación resultó tan verosímil y tan eficaz que, quizá por influencia de los momentos prebélicos, o la credibilidad que habían alcanzado los informativos en el medio, provocó indescriptibles situaciones de pánico.

El programa se realizó íntegramente con fórmulas de directo, con técnicas de informativo, y con la apariencia de un reportaje, en un momento en el que la radio americana transmitía boletines casi constantemente. El hallazgo de Welles fue darle aspecto de habitualidad, formato de programa como cualquier otro.

Tanto más sorprendente resulta el fenómeno social de *Invasion from Mars* cuanto que a lo largo de la audición no se oculta en ningún momento el carácter de dramático, con títulos de crédito inequívocos, y lectura —por Welles, y por sus actores fijos y voces que podían considerarse ya conocidas, y más para los oyentes habituales del radioteatro— de un texto que alude a la obra de H. G. Wells. Al final, Welles desvela, incluso, la broma motivada por la efemérides: "Señoras y caballeros, les habla Orson Welles, terminada la emisión, para asegurarles que *La guerra de los mundos* no tiene otra significación que la que brindaba la festividad. Ha sido la versión del Mercury Theatre de lo que normalmente se suele hacer envolviéndose en una sábana, saliendo de repente de un arbusto y gritando ¡¡buh!! (...). El invasor gesticulante, ardiente y globular de su sala de estar era un habitante de la calabaza con remiendos, y si el timbre de su puerta suena y no hay nadie al abrir, no ha sido ningún marciano, sino... 'Hallow'en'" (Welles. Cierre del programa).

PRESTIGIO DEL PERIODISMO RADIOFÓNICO

“Koch se inspiró en la famosa emisión radiofónica, un año antes, del incendio del Hindenburg, el zepelín alemán que ardió en llamas al amarrar en Lakehurst, New Jersey. El locutor, en medio de la descripción de la grandeza del enorme aparato en el momento de llegar a la torre de amarre, vio estallar las llamas en su interior y morir a la gente, y él mismo rompió en sollozos y gritos de angustia durante la transmisión” (Higham, 1986: 124).

Todo el éxito que acompañó a Welles en su espectacular programa hubo de estar motivado por la fuerza que la información radiofónica iba tomando entre los oyentes norteamericanos. La radio alcanzó en los Estados Unidos, tanto una gran implantación como un rápido desarrollo (Gutiérrez Espada, 1982: 47 a 53; Díaz Mancisidor, Faus *et al.*), por encima del resto del mundo, influyendo en ese desarrollo la situación social a la vez que aspectos de tipo “técnico y lingüístico”. La crisis de 1929, que afectó también a las empresas periodísticas, había trasvasado la publicidad de la prensa a la radio, que se erigió como gran competidora. Una fecha culminante en esa batalla fue 1932, año en el que la Associated Press llega a vender a la radio, con carácter preferencial, la primicia de los resultados electorales de aquel año. La prensa presionó a la United Press y a la American Press para que retiraran sus servicios informativos a la radio. En 1933 la CBS crea la primera agencia que iba a distribuir solamente para el medio radiofónico: la Columbia News Service. Hasta 1934 no se llega a un acuerdo entre prensa, agencias y radio.

La radio tomaba ya una actitud de funcionalidad periodística, surge un modo de hacer competitivo con la prensa, un modo de escribir y comunicar a través del medio que le estaba permitiendo desafiar en eficacia a la prensa escrita precisamente en su terreno: la información, jugando con el directo y elaborando de modo nuevo el estilo narrativo más preocupado por ganarse un crédito como comunicadora que por los alardes ingenuos de los pioneros: “ya no obsesiona tanto llegar más lejos, como hacerlo bien”. La transmisión de la llegada de Charles Lindbergh a Washington después de atravesar el Atlántico sin escalas —primera de contenido previsto, cubierta por la CBS y la NBC en 1927—, el azar del desastre del dirigible Hindenburg el 6 de mayo de



Orson Welles retransmitió “La guerra de los mundos” el 30 de octubre de 1938.

1937, cuando Herbert Morrison pretendía transmitir la llegada de la aeronave para acabar dando testimonio, por la WLS, de Chicago, de un desastre en el que murieron 36 personas de las 97 que había a bordo —la radio testigo de lo impensado—, y la crisis de Munich, 471 emisiones desde el 10 al 29 de septiembre de 1938, de ellas 98 desde Europa, con participación en directo de los protagonistas, donde se utilizó por vez primera el múltiplex, también en la CBS —la radio que acercaba a los oyentes al epicentro de la información trascendental para sus vidas—, iban poco a poco acreditando el interés público y la especificidad del medio. La posibilidad del diferido, de las grabaciones, permitía, además, la planificación, la seguridad de los contenidos dentro de la programación de las emisoras, la puntualidad de entrega del producto radiofónico a la audiencia y, sin duda, una estética más elaborada.

Welles juega con ese modo de hacer —periodístico, con apariencia de directo, apoyándose en el crédito que el medio merecía ya a los oyentes—, y del que su propia empresa CBS había sido impulsora y con éxitos de primer orden. En ese marco sacó adelante *La guerra de los mundos*. Juan Cueto, mencionando a Pierre Nora, ha calificado a los *mass media* de “factorías de lo histórico” (Cueto, 1982: 6-7). La historia es ya acontecimiento, noticias, con “un color sensacionalista, un sonido espectacular, un ámbito de consumo suasorio y planetario, un tiempo fugaz, y provocan esa sensación cotidiana de anormalidad permanente, alarmista, desordenante, extraordinaria”.

Según los cálculos (Higham, 1986: 132), alrededor del 12 por 100 de la audiencia escuchó el programa, y más del 50 por 100 de los oyentes lo dieron por real.

Desde la guerra de 1812, “América no había sufrido una invasión extranjera y jamás fue bombardeada desde el aire (...). De cualquier manera, consciente o no, Welles había llamado la atención sobre los peligros del aislamiento y la falta de preparación con la misma agudeza con que lo hiciera Shaw en su *Heartbreak House*” (Higham, *ibíd.*). Y hace esa advertencia en un momento en el que Hitler había hecho ya sus primeras cabalgadas por Europa, y estimulando la idea de que los Estados Unidos no estaban preparados para una hipotética invasión fuera de quien fuera: ‘Lejos de organizar o intentarlo siquiera, una respuesta coherente a lo que ellos creían ser unos ejércitos invasores, los viriles americanos habían huido como niños ante el truco teatral de

Welles en la víspera de Todos los Santos. ¿Qué ocurriría si se produjese una invasión auténtica? ¿Qué ocurriría si un avión de larga distancia permitiera a las fuerzas aéreas alemanas bombardear Nueva York?’” (Higham, 1986: 133).

“Era la época de Munich, no estaba lejos el día en que un locutor anónimo interrumpía un programa de variedades para anunciar, con voz trémula, que Pearl Harbour acababa de ser destruida por los japoneses” (Bazin, 1972: 37-38).

El *Mercury Theatre of the Air*, dirigido por Orson Welles, había alcanzado tal éxito, que la sopa Campbell se convirtió en la *sponsor* de su programa. A la vez, la empresa patrocinaría entre 1938 y 1940, un espacio/serie en la que actuaba como productor, director, actor y narrador: *The Campbell Playhouse with Orson Welles*.

Al fin, la constatación de que la pieza radiofónica, disfrazada con los atributos de lo real, iba a tener un impacto que nun-

ca logró la novela. La evidencia de la realidad no es ya texto, es noticia *massmediática*. El modelo narrativo del acontecimiento actual, dice Juan Cueto (Cueto, *oc.*) es el telediario. Y en él, habrá que pensar, no se diferencia lo real de lo fingido. Es decir, su aceptación como realidad viene del hecho mismo de ser difundido, de parecer noticia, de participar del protocolo de lo que hoy es la historia. Quizá el 30 de octubre de 1938 se fijó la fecha de consagración de la radio como una de las cumplidas “factorías de la historia”, no literarias o preindustriales, y que “tenía(n) como modelo lo literario, es decir, el cerrado y tranquilizador orden burgués del discurso novelístico” (Cueto, *ibíd.*), sino otro tipo de factorías amplificadoras de los hechos: las de los *mass media*.

NOTA:

El programa se conserva en discos de pizarra de la época, de los que se han hecho copias de modo poco convencional, muchas de ellas piratas (Audio Rarities; LP LPA 2355: 1946; Evolution 4001 2 LPs: 1969; Longines Symphonette Society SY 5251: 1972; Murray Hill S 44217 2 LPs...), de acuerdo con un sino habitual en la primera época de Welles (el magnetofón fue inventado por el danés Valdemar Poulsen en 1898, pero no tuvo eficacia práctica habitual hasta que el ingeniero alemán Basf Ludwighafer creó la primera cinta para grabaciones en 1934, generalizándose su uso a principio de los años cuarenta).

BIBLIOGRAFÍA

- BAZIN, A.: *Orson Welles*. Éditions du cerf. Paris, 1972.
- COMA, J.: *Los cómics, un arte del siglo XX*. Editorial Guadarrama, colección Punto Omega. Barcelona, 1977.
- CUETO, J.: *Mitologías de la modernidad*. Aula Abierta Salvat. Barcelona, 1982.
- GUTIÉRREZ ESPADA, L.: *Historia de los medios audiovisuales*. Pirámide. Madrid, 1982.
- HIGHAM, C.: *The Rise and Fall of an American Genius: Orson Welles*. New English Library. Londres, 1986. (Versión castellana: *Orson Welles. Esplendor y caída de un genio americano*. Plaza y Janés biografías. Barcelona, 1986).
- LEAMING, B.: *Orson Welles*. Tusquets Editores, 1986.



Nota sobre el radioteatro a la sombra de Orson Welles

ROMÁN GUBERN

D

Desde que comenzó a dibujarse el destino de la radiodifusión para el mercado de masas en Estados Unidos, en 1920, aunque fuera todavía en forma embrionaria, fue inevitable que en su programación de entretenimiento se incluyese una fórmula de ficción narrativa dialogada que no tardaría en conocerse con el nombre de "radioteatro". En 1923, en efecto, la estación WLW de Cincinnati ofrecía ya lecturas de dramas a cargo de miembros de la Shuster-Martin School. Y en ese mismo año la prestigiosa actriz Ethel Barrymore, que interpretaba a la sazón en Broadway la pieza *The Vanishing Lady*, interpretó esta obra ante el micrófono de la estación WJZ. Era perfectamente normal que la radio, un medio sin tradición y con gran voracidad programadora, se apropiase de una forma de expresión artística preexistente, de sólida y milenaria tradición, y que tenía un vehículo de comunicación esencial en la palabra hablada.

No obstante, el radioteatro acusaba diferencias muy fundamentales en relación con el teatro tradicional y no sólo en la evacuación de su universo visible (cuerpos de los actores, decorados, luces, etcétera). Nadie reparó, al principio, en los problemas que planteaba otra invisibilidad, la de la "audiencia invisible" de la



Welles en "Citizen Kane".

programación radiofónica (que tuvo el efecto de introducir las encuestas de audiencia en el negocio publicitario). Esta dramática ausencia física se puso precisamente de relieve en el que, acaso, fue el primer programa cómico de la radiodifusión norteamericana, obra de Ed Wynn para la estación WJZ en 1922. Ed Wynn estaba acostumbrado a actuar ante las audiencias "vivas" del teatro, del music-hall y del vaudeville, y quedó paralizado por la acongojante falta de respuesta del público a sus chistes. Para salvar el apuro se tuvo que improvisar a toda prisa una audiencia formada por los empleados de la emisora para que Wynn pudiera actuar con cierta comodidad. Este episodio reveló tempranamente que, en el trasvase de fórmulas teatrales a la radio, no sólo se perdía algo en el polo del espectáculo, sino también en el otro polo.

El radioteatro puede definirse, desde el punto de vista de las carencias espectaculares, como una forma de antipantomima, como una negación del teatro gestual. Pues si la pantomima evacua la voz del actor, el radioteatro evacua, en cambio, la expresión corporal y facial. Por eso el radioteatro es un "teatro de voces", cuyos actantes son propiamente personajes *acusmáticos* (según la terminología de Michel Chion), es decir, son *voces sin cuerpo* que convierten a su representación en una modalidad artística del ámbito estético del *vococentrismo* (Chion). Y son *voces sin cuerpo* porque su expresión corporal, su gestualidad y su facialidad están ausentes de nuestro campo visual,



Fragmento de "Fraude" ("For Fake").

pero pueden muchas veces inferirse en nuestra imaginación y con notable exactitud en los casos (raros) en que conozcamos el físico del actante. Éste es un tema interesante y que ha hecho correr mucha tinta, pues si el radioteatro es propiamente un "teatro para ciegos", ¿significa esto, necesariamente, que es un "teatro para la imaginación"?; ¿el radioteatro sólo se oye, o se oye y también se imagina?

Hace bastantes años pregunté a Mario Vargas Llosa si cuando escribía una novela veía en su imaginación la apariencia física de sus personajes. Se quedó pensando un rato y me contestó que algunas veces los veía, en otras eran sólo una silueta, en otras una forma de caminar y en otras eran rigurosamente invisibles. Mi pregunta era un poco ociosa porque mi experiencia personal como guionista de cine, en un medio en el que la iconicidad es tan importante, me ha permitido verificar que casi nunca veo el rostro de los personajes cuyas vidas estoy construyendo en el papel, aunque con bastante frecuencia imagino con precisión decorados, ambientes y hasta estilos de ilumina-

ción. De todos modos, es sabido que las voces escuchadas por la radio tienden a sugerir estereotipos de "hombre gordo", "rubia esbelta", "muchacho atlético", etcétera. Me remito a todo lo que Fuzellier ha escrito sobre el asunto, a la vez que creo que sigue siendo un problema psicológico pendiente de clarificación por qué cada voz tiende a sugerir un estereotipo muy estable en amplias audiencias y por qué tan raramente este estereotipo imaginado coincide con el personaje real. Es uno de los muchos enigmas cuya solución nos deben los expertos en psicología de la percepción y en psicología social. Pero debemos añadir que cuando Orson Welles representa oralmente a personajes distintos en su archifamosa *La guerra de los mundos* (la voz del narrador y la voz del profesor Richard Pierson), quien no sepa que se trata de la misma personajocutora no se representa imaginariamente al mismo sujeto, porque el tono, el ritmo, las inflexiones y los matices vocales son muy distintos, orientados a sugerir estereotipos diversos en el radioescucha.

CONVERGENCIA CON EL CINE

Aunque, como quedó dicho, el radioteatro nació como género en el alba de la radiodifusión de entretenimiento, de hecho no se consolidó, curiosamente, hasta después del nacimiento público del cine sonoro, en octubre de 1927. A los cómics les ocurrieron algo parecido, pues los cómics épicos o de aventuras, dibujados con estilo "realista" en lugar de caricaturesco, se inauguraron en 1929 con el *Tarzán* de Harold Foster por varias razones, entre las que figuran la divulgación de la estética fotográfica en soportes impresos de difusión masiva (revistas y periódicos) y en la extensión de la práctica popular de la fotografía, por la presión del estilo naturalista en la ilustración de revistas y de la publicidad comercial y por la influencia del popularísimo cine de aventuras de Hollywood. En el caso de la radio es menester señalar un origen común en la convergencia de ambas propuestas, pues los mismos progresos de la tecnología electrónica (válvulas termoiónicas, micrófonos, etcétera) que desde mediados de los



Orson Welles y Barbara O'Neill en "Ten Million Ghosts".

años veinte permitieron el nacimiento del cine sonoro, permitieron también un salto cualitativo en la calidad de la técnica radiofónica. Esto explicaría la aparente paradoja de que el radioteatro, a pesar de su aiconicidad, resultara ser más tributario o afín del cine sonoro —de su banda sonora, en concreto— que del propio teatro.

La espléndida explosión del radioteatro norteamericano en los años de la Depresión puede admitir todo tipo de explicaciones, desde las tecnológicas a las económicas: en aquellos años de crisis económica el disfrute de la programación radiofónica seguía siendo gratis, en contraste con el cine y los espectáculos teatrales y deportivos. En 1930 la cadena NBC ofrecía adaptaciones semanales de dramas clásicos en su espacio *Radio Guild*. Pero la palma de la popularidad se la llevaban las *soap operas*, un macrogénero de ficción narrativa dialogada en el que se mezclaban la intriga urbana y la comedia sentimental, el melodrama y la acción, con el propósito decidido de suscitar risas y lágrimas en su vasto público.

Tan vaga es su caracterización, que ha debido recurrirse al término *soap* (jabón, en inglés) debido a su frecuente patrocinio inicial en la radio por marcas de jabón. Y está claro que esta caracterización dice muy poco acerca de sus contenidos, que hunden sus lejanas raíces en la novela de folletín y en el melodrama del siglo anterior.

En Estados Unidos, hasta 1928, la programación radiofónica estaba compuesta fundamentalmente por música, además de algunos dramas de corte didáctico, inspirados en temas clásicos, o episodios de la Biblia o de la historia de los Estados Unidos. Pero todo cambió cuando Freeman Fisher Godsen y Charles J. Correll, inspirándose en la tira dibujada de *Andy Gump* que publicaba el "Chicago Tribune", iniciaron la primera ficción serializada con gran éxito comercial y fundaron un nuevo género radiofónico. El título de la serie era *Amos 'N Andy* y, patrocinada por Pepsodent, comenzó a ser emitida por la cadena NBC el 19 de marzo de 1928. A partir de este momento los hechos se precipitaron y aparecerían unos géneros

bautizados como *broadcast drama*, *serial drama*, *daytime serial* y *soap opera*, cuyas fronteras no siempre estarían demasiado claras. Los seriales diurnos, por ejemplo, apuntaban claramente a una audiencia de amas de casa, compradoras de productos de limpieza y del hogar, que se convertirían en sus firmas patrocinadoras (*sponsors*); mientras que los seriales vespertinos se orientaban a toda la célula familiar, con un perfil bastante diferente.

Este género despegó vertiginosamente. Así, el 29 de noviembre de 1929 la NBC inició el serial *The Rise of the Goldbergs* (escrito, producido e interpretado por Gertrud Berg), que duraría hasta 1946 y en 1949 renacería en la televisión. Mientras que en abril de 1932 nació el serial *One Man's Family*, que estaría en antena a lo largo de veintiocho años. La radio estaba demostrando su creciente fuerza, incluso frente al cine, y en agosto de 1929 la película *Fast Life* empezó a serializarse por radio a través de la estación WGBS de Nueva York. La radio se estaba convirtiendo en un nuevo poder social porque la Oficina del Censo reveló, en 1931, que de los 30 millones de hogares norteamericanos, 12 millones poseían ya receptores radiofónicos. La década de los treinta iba a convertirse, en efecto, en la Edad de Oro de la radio, intuida prontamente por las agencias de publicidad. En 1932, una de las mayores agencias del país, Lehn and Fink, invirtió todo el presupuesto publicitario del dentífrico Pebecco Toothpaste en el medio radiofónico.

De este modo se consolidaron los seriales radiofónicos, que continuaban sus episodios diariamente, como los cómics y las novelas de folletín, bajo el patrocinio de empresas comerciales. Una mirada al panorama radiofónico de 1933 revelaba el éxito de los siguientes seriales: *The Rise of the Goldbergs* (Pepsodent), *Little Orphan Annie* (Ovaltine), *Skippy* (General Mills), *Just Plain Bill* (Kolynos), *Myrt and Marga* (Wrigley), *Buck Rogers in the Year 2433* (Kellogg) y *Clara Lu and Em* (Colgate). La conexión entre seriales y cómics serializados se detecta fácilmente en esta relación.

La explosión de dramas radiofónicos en los treinta afectó también profundamente al negocio de la publicidad patrocinadora y al estilo de los anuncios. Así apareció, por ejemplo, el anuncio con música y efectos sonoros. Esta expansión supuso también la creación de un nuevo mercado de trabajo para los actores teatrales en paro durante la Depresión, salvados por la era dorada de la radio. La boga de los seriales cubrió toda la década, de la ma-

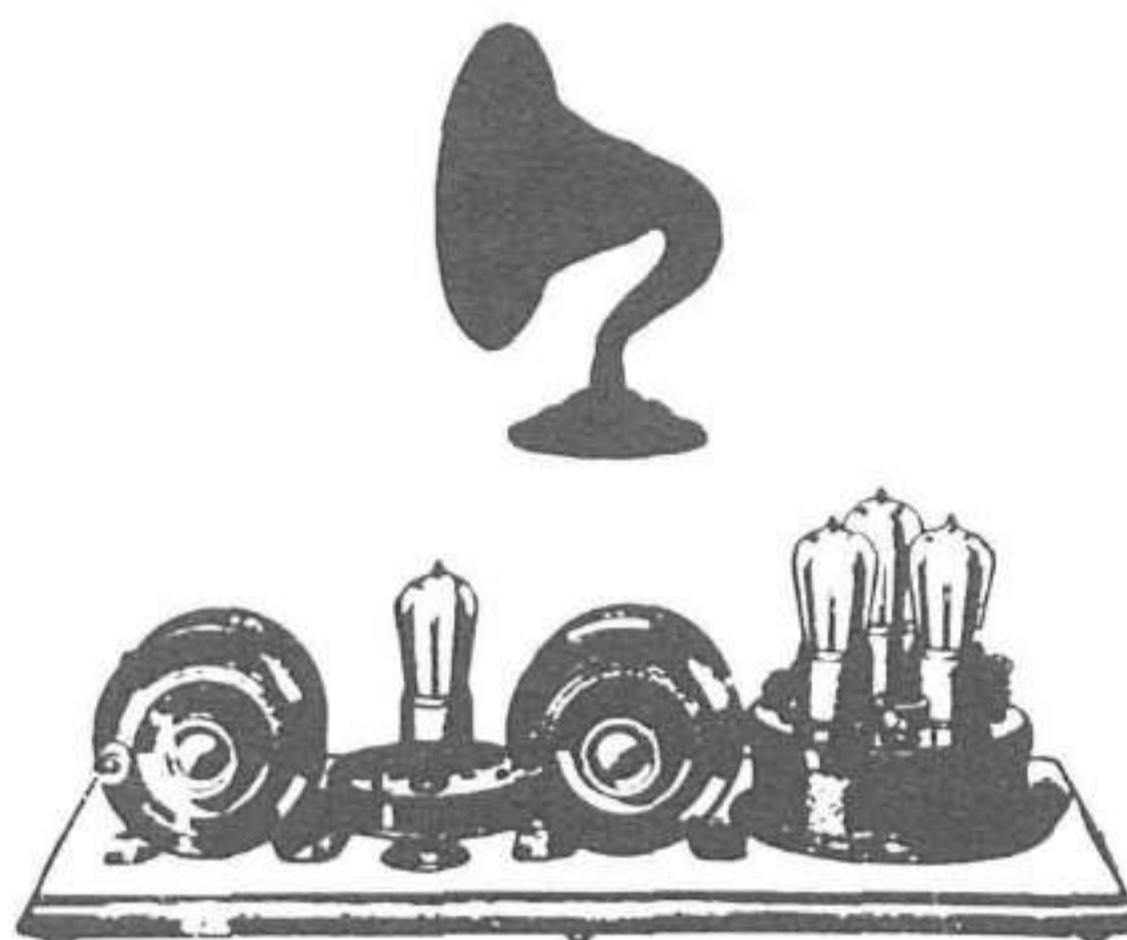
no de la expansión social de la radio. En 1940 existían ya en Estados Unidos 743 emisoras de AM y nueve emisoras experimentales de FM. Pero la entrada del país en la Segunda Guerra Mundial en 1941 modificó drásticamente el panorama de la programación. Y al acabar la contienda, la televisión, nueva reina de los medios electrónicos, heredaría de la radio su condición de vehículo privilegiado de las *soap operas*.

LA PRESENCIA DEL SUSURRO

Pero volvamos a la convergencia entre el radioteatro y la banda sonora de las películas. A diferencia del teatro convencional que se representaba en los años treinta, el cine sonoro y la radio aportaron la elocuente presencia del *susurro*, gracias a la amplificación electrónica del sonido, y que no tiene nada que ver con el artificioso *aparte* teatral de los actores en el escenario. Aportaron también una revalorización del universo acústico de los ruidos, que había sido, sin embargo, importante en el efectista teatro de melodrama del siglo XIX, con sus aparatosas tormentas y demás parafernalias sonoras, pero que había caído en desuso en la época. No es cosa de entrar aquí en la estética y la poética del universo de los efectos sonoros (ruidos), tan expresivos que a veces suplen con ventaja a cualquier descripción oral y que han sido teorizados desde mucho antes del manifiesto futurista prerradiofónico *L'Arte dei rumori* (1913), de Luigi Russolo. Pero es menester recordar, con Noël Burch, que la ambigüedad o polisemia de ciertos ruidos en "off" del cine puede disiparse mostrando icónicamente la fuente del ruido, desvelamiento que le está vedado a la radio. Y, por último, la *música*, ausente de la mayor parte de representaciones teatrales (salvo la ópera, la opereta y las comedias y revistas musicales), es elemento capital en el radioteatro y en el cine, tanto en función diegética (como la orquesta latina de Ramón Roquello en el Hotel Park Plaza de Nueva York, al comienzo de *La guerra de los mundos*) como extradiegética, cual un viento antinaturalista que, sin revelar su origen, colorea dramáticamente a la narración. Y, por fin, el radioteatro copió la estructura discontinua que en el cine el montaje hace posible.

Es sabido que la espléndida floración del radioteatro en los años treinta culminó con la experiencia del Mercury Theatre of the Air y, más concretamente, con su célebre transmisión del 30 de octubre de 1938 de *La guerra de los mundos*, di-

Atwater-Kent



Reconocidos

como los receptores que reproducen el sonido con mayor fidelidad - Del manejo más fácil Sin deformación ni resabio fonográfico en el altavoz

LOS ACUMULADORES

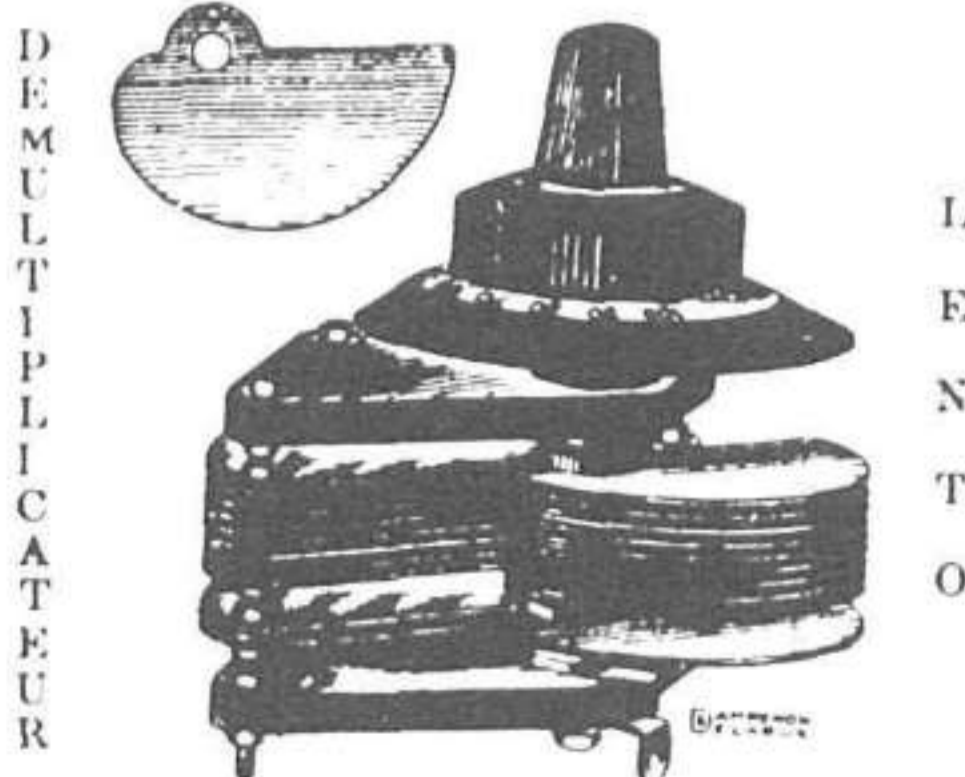


Adoptados por las mejores firmas de T. S. H. y de automóviles
Suprimen muchos ruidos en la recepción

Pour obtenir le rendement maximum de vos APPAREILS,
munitex-les de

Condensateurs Gravillon

avec



et nids d'abeille L. M. R. type amateur ou à diamètre constant. Les meilleurs et les moins chers sur le marché. Demandez prix à votre fournisseur.

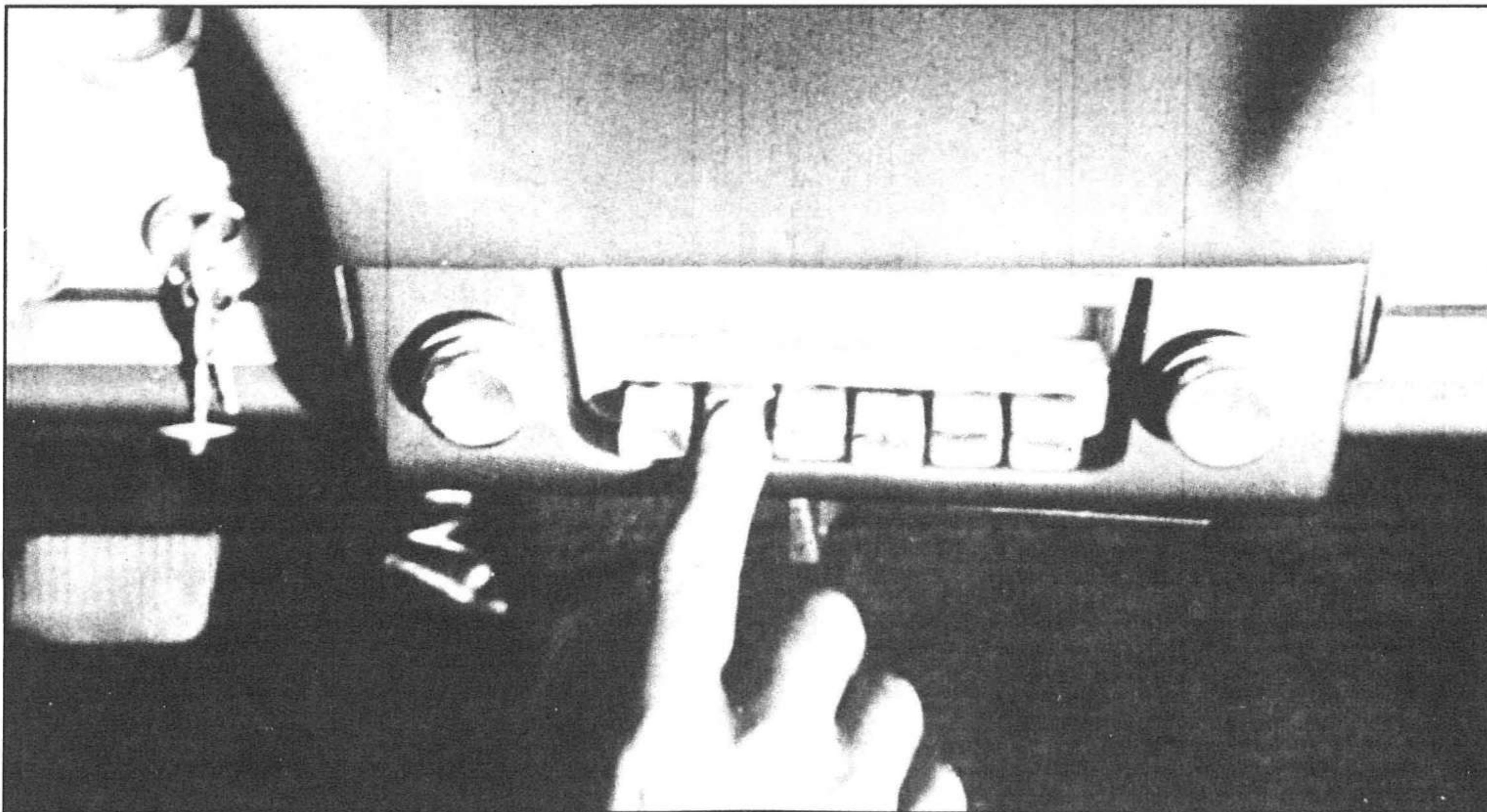
Agent général: André Lomairo, 11, rue du Viaduc, Brux.
Téléphone 386 26

rigida por Orson Wells sobre un guión escrito de mala gana —según su propio testimonio— por Howard Koch, inspirándose lejanamente en la novela homónima de H. G. Wells, quien, por cierto, se disgustó mucho por el estropicio causado con su título.

Lo que más asombra del pánico radiofónico (primer fenómeno de histeria colectiva inducido por la radio) que produjo esta emisión radica en la *confusión de géneros*; a saber, en la lectura de una ficción radiofónica como si fuera un reportaje auténtico transmitido en directo. En primer lugar, porque el programa de la CBS era un espacio de radioteatro que llevaba meses de transmisión dominical regular (si bien con escasa audiencia) y se inició indicando claramente su adscripción genérica: "La CBS y sus estaciones afiliadas presentan a Orson Welles y al Mercury Theatre en una pieza radiofónica de Howard Koch sugerida por la novela de H. G. Welles *La guerra de los mundos*". Y en medio de la batalla por la invasión de Nueva York, ya entrada la segunda mitad de la pieza, vuelve a reiterarse: "Están escuchando una presentación de la CBS de Orson Welles y el Mercury Theatre en una dramatización original de *La guerra de los mundos* de H. G. Wells. La interpretación continuará después de un breve intervalo". Y al final del programa Orson Welles reitera que todo ha sido una ficción. El segundo anuncio invalida en buena parte, por tanto, la tesis de que el pánico procedió del segmento de audiencia que no había escuchado el principio de la emisión.

Por añadidura, el presunto reportaje ofrecido en directo era totalmente inverosímil, pues en sólo cuarenta y cinco minutos de tiempo real se asistía al despegue de las naves de Marte (planeta situado a 40 millones de millas de la Tierra, según recuerda el profesor Pierson en el programa), a su aterrizaje en Nueva Jersey, a su penetración en el mundo humano, a su desarticulación del sistema de comunicaciones de Estados Unidos y su ocupación de Nueva York.

Por consiguiente, el fenómeno del *pánico radiofónico* inducido por la emisión de Welles aparece indisociable de otro fenómeno colectivo, el de la *credulidad de las masas*. Aunque este fenómeno ha provocado abundante reflexión teórica (como el conocido estudio de 1940 de H. Cantril, H. Gaudet y H. Herzog), vale la pena añadir algunas observaciones, ponderadas desde el presente, en este aniversario del sonado evento. Creemos que fueron cuatro las razones principales que explican el ataque de histeria colectiva desencadenada por la famosa emisión.



La mano de Charlton Heston en "Touch of Evil" ("Sed de mal").

IMPRESIÓN DE REALIDAD

En primer lugar, como se ha dicho, el estilo de reportaje en directo, con múltiples conexiones y hasta interrupciones (idea de Welles y no de Koch), autentificó lo narrado, provocando la antes citada confusión de géneros, de modo que una pieza de radioteatro fue confundida con un reportaje, a pesar de su designación explícita como ficción y de las flagrantes inverosimilitudes precitadas. Un engaño similar resultaría imposible en un medio como la televisión, ya que la aiconicidad de la radio resulta una obvia ventaja a la hora de mentir/imaginar. Vale la pena señalar que Welles volvería a demostrar su afición hacia la fabricación de ficticios reportajes y noticiarios de actualidades al inicio de su *Ciudadano Kane*, para relatar en un cortometraje (presuntamente documental, incluso en el estilo) la vida del magnate protagonista tras su fallecimiento. El estilo de reportaje fue responsable, por tanto, de lo que los semiólogos llamarían más tarde *impresión de realidad* de lo narrado.

En segundo lugar, esta impresión de

realidad fue reforzada por la abrumadora invocación a expertos y autoridades oficiales (científicos, militares, gobernantes) que efectuó Welles para autentificar los hechos, a pesar de que la censura previa de la CBS obligó a cambiar algunos nombres de títulos o instituciones para atenuar su realismo: el Museo de Historia Natural de Nueva York se convirtió en Museo de Historia Nacional, la Guardia Nacional se trocó en Milicia (institución militar inexistente en el país) y la Oficina Meteorológica de los Estados Unidos se mudó en la inexistente Oficina Meteorológica del Gobierno. Pero aún así, la lista de expertos y autoridades invocadas por Welles para autentificar y oficializar los hechos fue impresionante: la Oficina Meteorológica del Gobierno, el profesor Farrell del Observatorio Mount Jennings de Chicago, el profesor Richard Pierson del Observatorio de Princeton (Nueva Jersey), el doctor Gray del Museo de Historia Nacional, el profesor Morse de la Universidad McGill (Canadá), el profesor Indelkoffer de la Sociedad Astronómica de California, el general Montgomery Smith, el director de la Cruz Roja Nacional, el capitán Lan-

sing del Cuerpo de Señales y el secretario del Interior hablando desde Washington. La cantidad y calidad de los testimonios parecía abrumadora.

La tercera razón, expuesta ya por los sociólogos de la época, responsabilizó a las ansiedades colectivas latentes debidas a la depresión económica y al clima político que precedió a la Segunda Guerra Mundial, que había producido ya la intervención de Hitler en Austria. Pero esta explicación resulta insuficiente. Cuando se produjo el ataque a Pearl Harbour en 1941 y el país entró en guerra de verdad, no se produjo un pánico colectivo similar.

Lo que obliga a buscar una cuarta razón, la del pánico ante una amenaza exterior incontrolada, activadora de una xenofobia tremendamente potenciada por la incierta identidad y extraordinarios superpoderes de los seres del espacio exterior, jamás vistos con anterioridad. En 1941 los ciudadanos sabían cómo eran los japoneses y lo que podían esperar de ellos. Pero en 1938 (como en 1988) nadie sabía lo que era y de qué era capaz un marciano. El peor de los miedos es el miedo a lo desconocido.

La invasión marciana de Welles o la perfecta verosimilitud de la ficción radiofónica

ARMAND BALSEBRE

“Creo que es hora de que la radio se dé cuenta de que, por grandiosa que sea una obra en escena, no puede serlo tanto en una transmisión radiofónica. El Mercury Theatre no tiene intención de trasplantar su repertorio escénico a la radio. Por el contrario, planeamos llevar a la radio las técnicas experimentales que han dado tan buenos resultados en otro medio, y tratar a la radio con la inteligencia y respeto que un medio tan bello y poderoso se merece”. (Orson Welles en “Orson Welles”, Barbara Leaming, Tusquets, Barcelona, 1986).

14

E

l ingenio de Orson Welles trasciende la historia efímera del teatro escénico, la radio, el cine o la televisión, porque supo descubrir en cada uno de estos medios los rasgos específicos que definen la expresión artística. Aquí reside, sin duda, la significación del

sello Welles, que imprime a cada uno de sus productos un toque de genialidad y sensibilidad artística inalterables con el tiempo.

Que asistamos públicamente, cincuenta años después, al recuerdo de un programa radiofónico es algo realmente insólito. La cualidad de fugaz y efímero en todo aquello que *suena* a radio se ha trocado esta vez en huella perenne en la imaginación de las distintas generaciones de radioyentes que durante estos años han recordado directa o indirectamente el suceso de la invasión marciana de nuestro planeta.

La alquimia mágica de Welles y su obsesión por el éxito concedieron al programa de la CBS de aquel domingo neoyor-

quino un destino excepcional: la perduración, que distingue casi siempre la cualidad artística de una obra, superando la influencia magnificadora de algunos factores sociales y políticos coyunturales de aquel momento, finales de 1938.

No obstante, un destino menos sublime han tenido las otras múltiples apariciones radiofónicas de la compañía de Orson Welles “The Mercury Theatre on the Air”, adaptando las obras clásicas de Shakespeare, Verne o Victor Hugo, como aquellos magníficos seis episodios de *Los Miserables* (1937), con Welles como “Jean Valjean”. Si la imagen sonora de estos radiodramas todavía ilumina hoy alguna memoria, probablemente se deba más a la permanencia histórica de algunos de los productos comerciales de las firmas que financiaban los programas (*Campbell's soup*) que a su impacto comunicativo directo entre aquella audiencia crédula, pero familiarizada ya con las convenciones del género dramático: se trataba *tan sólo* de relatos de ficción, decodificados por los radioyentes como representaciones ilusorias de una realidad imaginaria, convencionalmente encuadradas en un intervalo de programación previamen-

te conocido. La *impresión* de realidad se desvanecía inmediatamente finalizado el programa con la sintonía del siguiente espacio, o muchas veces antes, una vez anunciada la pausa para los *comerciales*. El anuncio publicitario nos recordaba que la verdad de la realidad radiofónica se había esfumado.

TERCER HOMBRE

Son las convenciones sonoras y narrativas del radiodrama las que deciden los códigos y actitudes del radioyente en el proceso de interpretación de la realidad sonora. Los radioyentes han asumido ya la existencia de ese *tercer hombre* que es el narrador, observador privilegiado de una realidad que no podemos *ver* y que él ya ha vivido o está viviendo para contárnosla; de las pausas musicales como nexo de distintas secuencias, que no invocan a la interpretación de un tema por una orquesta que está actuando en el estudio o en una sala de conciertos, sino que simplemente connotan la acción con una fuerza expresiva determinada y nos anuncian el cambio de dimensión espa-

cial y temporal; de la ruptura de los esquemas naturalistas de ese *espacio y tiempo*, que permite transportar a nuestra imaginación de un presente a un futuro lejano, de un lugar a otro, en unos segundos, con un cambio de decorados instantáneo y casi imperceptible.

La reiterada formulación de estas convenciones sonoras y narrativas en los distintos radiodramas ha constituido desde siempre una manera inequívoca de escuchar, predeterminando una actitud comunicativa del radioyente, por encima del propio contenido, más o menos verosímil, ya fuera más o menos próximo a la realidad *real* de la calle.

Contrariamente, mientras el radiodrama se erige desde un principio en el representante más genuino de la ficción radiofónica, los programas de noticias o programas informativos se instalan en la imaginación de los radioyentes como árbitros de *lo real*, con unos códigos totalmente distintos.

En 1938, tal como sucede ahora, muy pocos dudaban de la verdad de las informaciones que aquellas voces anónimas y lejanas transmitían a todas horas, desde un pequeño estudio de radio, entre un espacio de humor y otro musical, entre la publicidad y los consejos religiosos o el consultorio sentimental. Hablasen de una nueva guerra entre China y Japón o de la entrada de las tropas alemanas de Hitler en Austria, el radioyente norteamericano no albergaba dudas sobre la verdad de ambos sucesos ocurridos a miles de kilómetros, aunque la lectura de la noticia no estuviera acompañada de sonido de disparos de artillería o de las voces de los grandes mandatarios contendientes.

Aunque en sus primeros años, década de los veinte, los informativos de la radio tenían una gran servidumbre de la prensa, la agresiva estructura comercial que los enfrentaba y el bloqueo en el suministro de noticias de agencia decretado por la presión de la prensa en 1933 obligó a las cadenas radiofónicas a la creación de unos servicios de noticias enteramente propios, que inevitablemente propició la creación de un estilo periodístico más específicamente radiofónico y *creíble*.

Con la definición de estilos y géneros radiofónicos se consagraron también las diferencias. La estructura del relato informativo a través de monólogos no dramáticos de los periodistas y las entrevistas breves y concisas con personajes conocidos de la realidad social contemporánea distaba mucho de aquellos monólogos dramáticos del narrador y los diálogos emotivos de los distintos personajes de un radiodrama, acompañados de músicas



15



Un jovencísimo Orson Welles protagonizó el escándalo de "La guerra de los mundos".



Marlene Dietrich y Orson Welles en uno de los números del "Mercury Wonder Show".

y efectos sonoros. Una diferencia que se apreciaba simplemente con el ritmo distinto de las voces o el carácter sonoro de las sintonías y, repito una vez más, con independencia del contenido temático de éste o aquel programa.

SUBVERSIÓN DE LOS CÓDIGOS

La gran diferencia de *La guerra de los mundos*, de Welles, con respecto a otros radiodramas, fue precisamente la subversión de los códigos particulares de cada género radiofónico, siempre aislados, todavía hoy, en compartimentos estancos, únicamente conectados por su relación de segmentos sucesivos de una misma secuencia sonora: la programación diaria de una emisora. Y en esta subversión, en la presentación de un radiodrama con la estructura expresiva de un programa informativo, está la clave *interna* que explica la trascendencia comunicativa y social del programa.

Desde uno de los estudios de la CBS en un rascacielos de New York, junto a una pequeña orquesta, un especialista en

la producción de efectos sonoros y unos cuantos operadores en el control de emisión, Orson Welles y cinco actores más se bastaron para representar una veintena de personajes y recrear una imaginaria invasión marciana desde New Jersey a todo el país en tan sólo una hora.

Orson Welles estructuró el principio de la narración a partir de breves noticias sobre la previsión meteorológica, explosiones en Marte y la caída de un *meteorito* en Grovers Mill, New Jersey, que alternaba con la transmisión de música por una orquesta en el hotel Park Plaza de New York. Un *tempo* acelerado en el ritmo de la narración, guardando una cierta simetría entre la duración de las voces y la de la música, con lectura rápida, boletines breves, conjugando varias voces en distintos lugares y combinando también el género informativo *noticia* con el género informativo *entrevista*, y la multiplicidad de acontecimientos, produjo la *ilusión* en los radioyentes de que apenas transcurridos ocho minutos del comienzo de la emisión, el tiempo radiofónico vivido había sido mucho mayor y convertía en perfectamente verosímil y *real* la continuidad dra-

¡Sensacional!

La aparición del
Telefunken
Super 650

J. Aoustin
INGENIERO

..

Aragón, 262
BARCELONA

Accesorios y
Piezas sueltas
para
T. S. H.

HELLESENS



Welles en escena, durante una representación de "Time Runs".

mática entre el primer instante en que se informa de las explosiones detectadas en Marte y el momento de la descripción de la nave marciana caída en Grovers Mill, ocho minutos *radiofónicos* después. Las elipsis lógicas de toda continuidad dramática pasaron inadvertidas para los radioyentes. Incluso los fragmentos de veinte segundos de las *interrupciones* musicales de las orquestas, entre noticia y noticia, parecieron *excesivamente* largas para una audiencia que estaba en vilo esperando el desenlace de los hechos. Con el reportaje *en directo* describiendo la salida de los marcianos de la nave y los primeros enfrentamientos con el ejército, la impresión de realidad se acentuó.

A partir de esos instantes únicamente era necesario solicitar la concurrencia de líderes de opinión respetables y creíbles que confirmasen lo que estaba sucediendo para neutralizar cualquier duda sobre la verdad de los hechos. Así, Orson Welles hizo desfilar alternativamente, y a veces a través de un mismo actor, las voces del astrónomo Pierson, del gobernador de New Jersey, del capitán Lansing, del secretario del Interior, del vicepresidente de

operaciones McDonald, etcétera. Estas opiniones y declaraciones se entrelazaban con noticias de *fuentes fidedignas*, de instituciones imaginarias como el "Government Meteorological Bureau" o la "California Astronomical Society".

LENGUAJE DESCRIPTIVO

Pero tales recursos expresivos no hubieran sido suficientes por sí mismos para localizar en ellos la razón de la fuerza comunicativa del programa. El listón máximo de su credibilidad, donde se aprecia el trabajo de orfebrería de Orson Welles y el guionista Howard Koch, se concentra en el mismo texto. Un exhaustivo lenguaje descriptivo utilizado en todo momento por los narradores de la invasión marciana. Un lenguaje concreto, repleto de lugares comunes, localización perspectivista del observador, que describe los objetos y las situaciones con una absoluta minuciosidad, apelando constantemente a la *metáfora* y la *comparación*. Una estructura sintáctica sencilla, con frases muy cortas y repeticiones de

palabras que dotan al lenguaje verbal de una absoluta naturalidad.

El sentido descriptivo del texto de *La guerra de los mundos* hizo inevitable que el radioyente imaginase con todo detalle lo que estaba pasando, produciendo imágenes mentales que hacían visible y, por tanto *real* y próximo, lo ausente o extraño. La facilidad para *producir* imágenes auditivas, a través del texto dramático, actuó como un agente comunicativo incontestable, responsable de que el radioyente se mantuviese pegado al aparato receptor hasta el final. He aquí, como ejemplo, un fragmento del programa, cuando el reportero describe la primera aparición de los invasores marcianos:

"Dios santo, algo está saliendo de la sombra, retorciéndose como una serpiente gris. Ahora otro y otro, parecen tentáculos. Sí, puedo ver el cuerpo de la cosa. Es grande como un oso y brilla como si fuese cuero mojado. Pero ese rostro es indescriptible. Me cuesta trabajo obligarme a seguir mirándolo. Los ojos son negros y brillan como los de una serpiente. La boca tiene forma de uve y la saliva cae de sus labios sin bordes que parecen temblar o palpar. El monstruo, o lo que sea, apenas puede moverse, parece paralizado por..."

En esta sucesiva utilización de la *comparación*, de la descripción del color, tamaño, forma y localización espacial del objeto que se percibe, está la clave *imaginativa* del texto de Orson Welles y Howard Koch. Palabras que componían, segundo a segundo, en la mente del radioyente, todo un paisaje de formas concretas e imágenes *reales*, retratado con un mayor o menor grado de definición emotiva según el tipo de entonación dramática de las voces de los personajes en cada momento.

Contrariamente a lo que alguna vez se ha dicho, la música y los efectos sonoros tuvieron en *La guerra de los mundos* una significación mucho menor. El texto y la voz fueron los auténticos artífices del éxito comunicativo. Los dos instrumentos que Orson Welles dominó siempre a la perfección, al servicio de las características expresivas específicas de cada uno de los medios en que trabajase en cada momento. Pero fue en la radio, la *imagen invisible*, donde Welles reveló los primeros secretos de su ingenio. Luego..., como dijo una vez Truffaut, hasta "los filmes de Orson Welles constituyen maravillosas emisiones de radio".



Teatro, radio y fantasía

ALFONSO SASTRE

Q

ué ha sido, qué viene siendo y qué podrá ser, en el futuro, del drama radiofónico? La pregunta, así formulada, es demasiado ambiciosa, sobre todo si se tiene en cuenta la poca entidad

que ha tenido siempre el fenómeno en el área de la "radiodifusión española", y la también escasa experiencia que a este respecto tenemos la mayoría de quienes nos dedicamos a la escritura de dramas. En cuanto a lo primero, recordemos los grandes rasgos de esta menguada historia. Todavía yo me acuerdo de lo que eran durante los años cuarenta las relaciones entre la radio y el teatro en Madrid. Las emisoras instalaban sus micrófonos en los teatros —creo recordar que una vez por semana— y transmitían las representaciones. Durante los entreactos (que eran dos), los locutores hacían entrevistas a las primeras figuras, actores y actrices, pues todavía no se daba la figura, que costó mucho imponer, del director de escena. Sucede a esta fórmula la de los "teatros del aire": las obras son adaptadas para la radio y leídas-interpretadas en directo ante los micrófonos por los "cuadros de actores" de las emisoras, que para entonces ya son tres: Radio Madrid (antes Unión Radio), EAJ2 Radio España Madrid y Radio Nacional de España. Tales adaptaciones obedecían a un sistema

muy sencillo: lectura de algunas acotaciones como componente narrativo y particular atención a los efectos sonoros y a las músicas. El siguiente paso es la escritura de radiodramas, caracterizada sobre todo por la liberación espaciotemporal permitida y hasta aconsejada por el hecho de que el escritor no tiene, para hacer este trabajo, que atenerse a las servidumbres



Escena de "Macbeth", de Shakespeare, en la revista "Ondas".

de un escenario material y a las no menos graves de la mentalidad de las empresas para las cuales una verdadera obra de teatro es una obra en tres actos. (Y no sólo las empresas se caracterizaban por tan anacrónica poética para el drama: todavía cuando yo estrené *Escuadra hacia la muerte* en 1953 pude leer, en la crítica que publicó Gonzalo Torrente Ballester en el diario "Arriba", algo así como que —estoy citando de memoria— la obra estaba bien pero quedaba por ver si el autor era capaz de escribir una verdadera obra teatral, o sea, una obra en tres actos. También teníamos que aguantar que se dijera que hacíamos teatro "cinematográfico" por el mero hecho de contar las historias en más o menos numerosos cuadros, cosa que ya entonces era una vieja o más bien antigua e ilustre práctica teatral: Shakespeare, Lope de Vega y "tutti quanti"). Adaptaciones de cuentos, novelas serializadas y seriales directamente escritos para la radio son otros tantos fenómenos de la radiodifusión española, servidos por los "cuadros de actores" radiofónicos, medio en el que se destacaron grandes figuras de la escena... invisible, como Matilde Conesa, Pedro Pablo Ayuso o Teófilo Martínez: voces que, entre algunas otras, llegaron a ser muy populares y queridas.

OBRA NOCTURNA

Los tres nombres que acabo de citar me conducen al segundo de los aspectos que

hacen demasiado ambiciosa la pregunta que he planteado al principio: la poca experiencia que en ese campo del drama radiofónico tenemos los autores de teatro por estos pagos y, concretamente, mi experiencia personal. Vale hablar un poco de esto aunque nada más sea para reducir la importancia teórica de lo que aquí pueda yo escribir. No es probable, creo yo, que sean muchos los autores en Europa que puedan decir, aún hoy, que no han escrito más que un drama directamente para la radio: en función de las características y posibilidades propias de ese medio. Tal es mi caso: en 1971 la SER me encargó la escritura de una obra que sirviera de base al trabajo con el que proyectaban concurrir —y así lo hicieron— al Premio Italia de aquel año. (Los actores que acabo de citar formaron parte muy destacada del reparto y la dirección corrió a cargo de Vicente Mullor. La obra, de fuerte carácter anti-imperialista: un drama de fantástico terror a propósito de la guerra de Vietnam, fue vetada por la parte norteamericana del jurado, según me dijeron por entonces, o al menos eso es lo que yo creo recordar). No voy a contarla ahora aquí, pero sí puedo decir que trataba de un fenómeno epidémico de licantrópica que tenía su origen en un campamento norteamericano en Vietnam. La aparición de casos sospechosos en las inmediaciones de la base de Torrejón de Ardoz eran estimadas como una interpretación delirante por los psiquiatras, a fin de cuentas funcionarios del sistema y guardianes de su orden público. La riqueza sonora y la importancia del silencio como signo radiofónico eran elementos de aquel trabajo. El silencio como un sonido *sui generis*, emblemático de la censura, era una clave de aquel experimento. Esta obra nunca fue radiada en España, de manera que forma parte de mis inéditos. Tengo noticia de alguna representación como teatro visible en Francia y de una edición alemana del texto: no es mucho, efectivamente. Escribiendo esto, acabo de acordarme de que allá por los cincuenta hice un radiodrama que se tituló *Pedro en la ciudad*, y que se dio por Radio Nacional de España. Lo demás es que varias adaptaciones de mis obras se han dado en la radio. Muy importante para mí fue la que hizo Carmen Vázquez Vigo en Radio Madrid, después de que la censura le prohibiera varios de mis títulos. Se trata de una pieza inédita, *El cuervo*, obra nocturna y terrorífica. Habiéndola escuchado Claudio de la Torre, que entonces era director del Teatro María Guerrero, a mis instancias, le gustó tanto que unos días después ya la puso en ensayos en el tea-

tro y se estrenó allí al mes, con gran disgusto de las autoridades del Ministerio. Entre sus oyentes de aquella noche, también recuerdo a Juan Antonio Bardem, que me contó el mucho terror que pasó escuchándola. Esta obra se dio luego, durante varios años, por la BBC y en la noche de San Silvestre: un fin de año para el terror metafísico. Mi relación —al menos, conocida por mí y recordada ahora— con la radio, se agota con la versión de mi *Celestina* que se dio en 1983 en la RIAS de Berlín. La dirección fue de Götz Naleppa, y entre los actores hubo varios de la Schaubühne de Peter Stein: Jutta Lampe —que hizo Melibea—, Peter Fitz



Sombrero "radio", modelo "antena", en la revista "Radio Gresca".

—Calixto— y Christine Oesterlein, que presentó a una Sor Lucrecia de mi invención. ¿Otra obra nocturna? (Empleo esta expresión pensando una vez más en las *Nacht Stücke* de ETA Hoffmann).

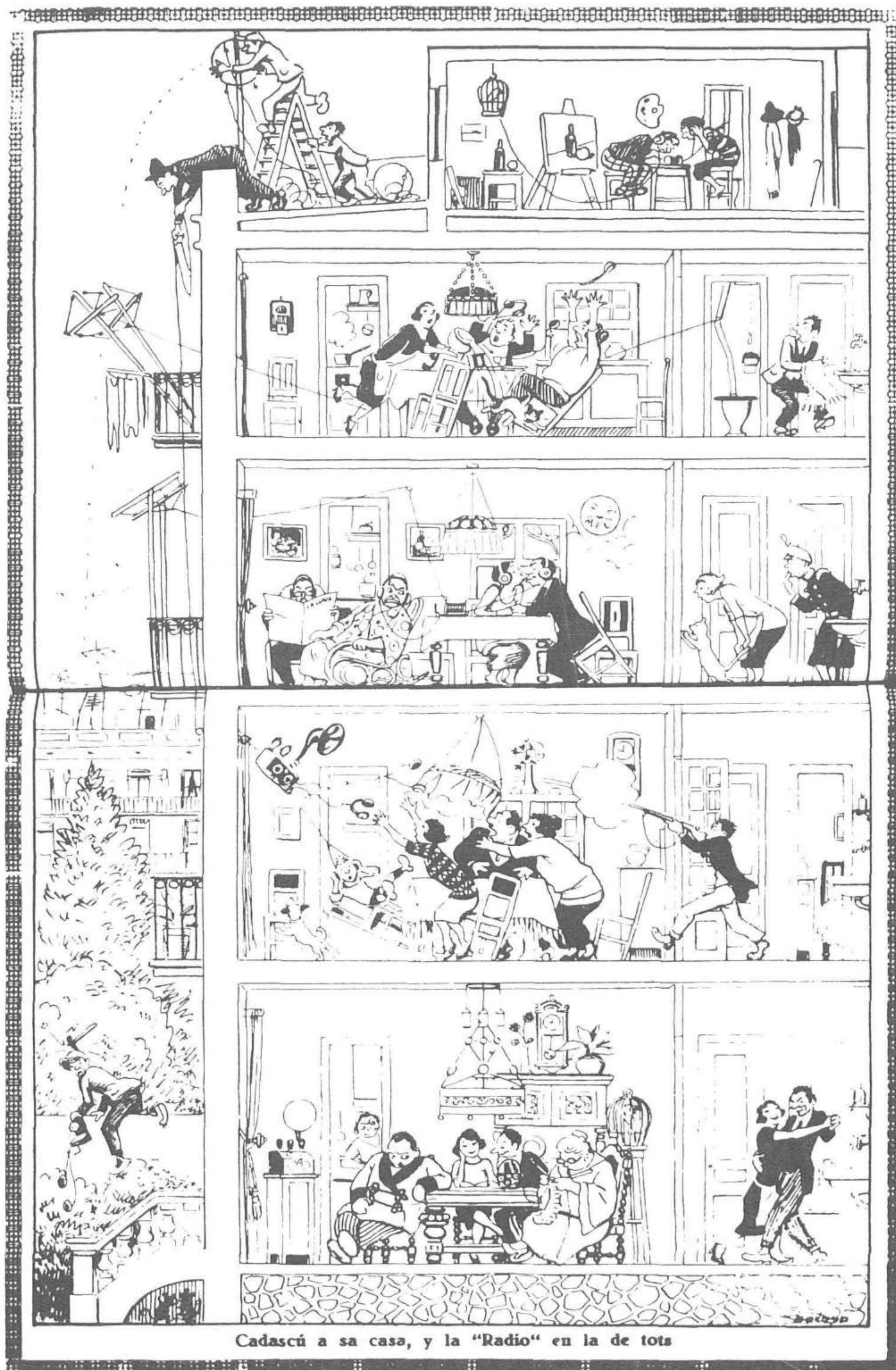
Discúlpese lo que las anteriores líneas tengan de menor anecdótico, pues cumplen aquí la función ya dicha y, además, abren el campo a una reflexión interesante. Salió Alemania como una plataforma de interés por el drama radiofónico, y salió, con aire anecdótico, el carácter nocturno y terrorífico de mi experiencia. Ya puesto a hacer esta reflexión, me acordé de que hace nada menos que veinticinco años se celebraron en Madrid unas "Jornadas de Radioteatro", en el marco, si no

lo recuerdo mal, de las actividades culturales de la Embajada alemana en colaboración con la Südwestfunk. Para mí significaron un cierto descubrimiento del género, y nunca olvidé luego la audición de una obra japonesa titulada *Marathon*. Busco entre mis papeles y encuentro referencias bastante precisas. Su autor: Naoya Uchimura. Se había estrenado el año anterior, 1962, y en el equipo figuraba un "Groupe de Bruitage" de Radio Osaka. Esto lo veo ahora entre mis notas de entonces: un "grupo de ruido", pues... Pero la importancia del sonido en aquel fenómeno era, sin necesidad de leer el programa (que es lo que ahora hago), muy evidente. Recuerdos: el ambiente urbano de Tokio y el corredor de fondo. El ritmo obsesivo de su respiración y las frases entrecortadas de un monólogo expresivo de angustias, sueños, proyectos. Aquella obra no era más que eso, y nada menos que eso: un drama para la radio y para ningún otro lugar. Muestra, pues, de un género autónomo: otra cosa que el teatro visible y otra cosa que el cine y la televisión. No cualquier cosa subsidiaria y dependiente: un área de trabajo artístico muy particular. Leyendo ahora aquellos papeles encuentro la presentación que se nos hizo de la obra y me parece interesante reseñarla pues tiene este *Marathon* cierto carácter de modelo de pieza teatral escrita para la radio. La obra describe "el estado de ánimo de un corredor de maratón durante la carrera para seleccionar los participantes japoneses de la Olimpiada". El protagonista del radiodrama no es un protagonista de la carrera: no figura entre los favoritos. Está allí porque lo ha descubierto y entrenado un antiguo corredor de maratón. Éste se llama Sasabe; aquél, Honda Jiro. ¿Y cómo es la cosa? Durante la carrera, la voz de Sasabe lo acompaña: "le da consejos, le hace advertencias, le señala el ritmo de la marcha, lo estimula, frena, le infunde ánimos y lo lleva a la victoria".

Los elementos fundamentales de la pieza, en cuanto a lo que ella tiene de lenguaje (de habla), son el diálogo interior entre Honda y Sasabe, y los recuerdos de Honda durante su carrera, cuyo "leit-motiv" rítmico reside en el "uno-dos, uno-dos" con el que Sasabe marca el ritmo. (Lo que Sasabe dice no es, claro está, uno-dos, uno-dos, sino "itschi-ni, itschi-ni", que viene a ser lo mismo). Éste es el ritmo de la carrera de Honda y el de la obra, que transcurre a este ritmo de pasos y de respiración. Este de la respiración lo recuerdo como muy esencial y presente. También hay, en el orden sonoro —o de "ruido", valga el neologismo—,

la música instrumental y los efectos sonoros o, quizá, música concreta, pues siendo sonidos tomados de la realidad pasan a formar parte de una especie de partitura compuesta por: sonidos de locomotora, ruido del desprendimiento de tierras en una catástrofe minera que forma parte de los recuerdos de nuestro corredor (y digo nuestro porque lo acompañamos con un interés mezclado de cierta angustia), aplausos y gritos de los espectadores, el tic-tac del cronómetro y el del reloj en la noche anterior a la carrera, con más componentes de música instrumental: una celesta "que vela el ritmo al evocar los recuerdos de una niñez feliz" y una música arrítmica que subraya y-o expresa los momentos del agotamiento. Las referencias al pasado que hemos citado son el recuerdo de Honda: la evocación de la derrota que sufrió su entrenador en Los Ángeles y los acontecimientos de la noche anterior, durante la que el miedo le impedía dormir; también su trabajo en la locomotora, episodios de su infancia —como hemos dicho acompañados con la melodía de la celesta—, con la memoria de que sus padres desaprobaban que él corriera, y el recuerdo de la catástrofe de la mina, en la que quedó sepultado. También entonces tuvo que realizar un terrible esfuerzo para salir adelante, como ahora que corre y sufre las penalidades de su carrera. Yo estoy de acuerdo con la nota que ahora leo, según la cual esta obra "es una creación sonora polifónica de refinada estructura" y en que "el ritmo forma parte de la acción". "Mantener el compás, no perder la cadencia", es la enseñanza de Sasabe. "Perder el compás es perder". Ello vale no sólo para la carrera sino también para la obra, y apunta al carácter muy musical, en un sentido amplio, que caracteriza una obra —¿teatral?— para la radio.

Hablé antes también de la índole "nocturna y terrorífica" de mi escasa experiencia, y así van encajando las piezas de esta reflexión, con la ayuda de otro nombre alemán, el de quien fue el adaptador para Alemania de esta obra de Naoya Uchimura: Bernhard Rübenach, autor también de un brillante trabajo teórico sobre el drama radiofónico que dio a conocer durante aquellas jornadas tan lejanas ya en el tiempo y sin embargo tan próximas en cuanto a que en ellas se expresó un pensamiento nada ligero ni oportunista sobre las características de este campo particular del arte en la radio. Bajo el título "En torno a la dramaturgia y a la historia de la obra radiofónica en Alemania", Rübenach expone una teoría no sólo interesante sino que, en mi opinión, es hoy por hoy



Cadascú a sa casa, y la "Radio" en la de tots

"Cada uno en su casa y la radio en la de todos", frase para un medio que revolucionó la comunicación.

suficiente, aunque a cualquier lector se le ocurren comentarios críticos desde distintos puntos de vista. El problema reside —residía ya entonces y sigue siendo así ahora, tantos años después— en plantearnos si la radio puede, además de ser una plataforma para la difusión de otras artes narrativas y dramáticas (la radio como un medio de contar, mediante algunas “adaptaciones para la radio”, obras de teatro, cuentos y novelas, o relatos convencionalmente “radiofónicos” por el hecho de que la banda sonora tenga una importancia más o menos destacada), plantearse como una poética propia. Creo que se puede dar una respuesta positiva —y a mí me lo parece ésta de Rübénach— aunque en el proceso de la radio-difusión española se den casos que invitan más bien a un hondo pesimismo. Vaya aquí una señal de lo que digo: anoche mismo escuché por Radio 1 de RNE la obra radiofónica con que esta institución concurre al Premio Italia de este año: *El abrazo del Winnipeg*, de Jorge Díaz. Lo siento por el admirado compañero, que ha escrito muchas cosas interesantes y notables para la radio, pero aquí estamos ante una muestra de una vulgaridad casi aplastante que, además, o por eso mismo, huele (suena) a mentira, lo cual no es

propio del arte, pues una cosa es la mentira y otra, muy otra, la ficción. Mal teatro y peor radio, o viceversa, es el riesgo de esta tarea cuando se realiza o sin talento —y no es tal el caso de Jorge Díaz, todo lo contrario— o sin consciencia de las posibilidades propias de un cierto tipo de drama: el radiofónico. También se puede hacer, sin duda, lo que generalmente se hace: usar la radio para la difusión de materiales concebidos para otros medios.

RÜBENACH Y BRECHT

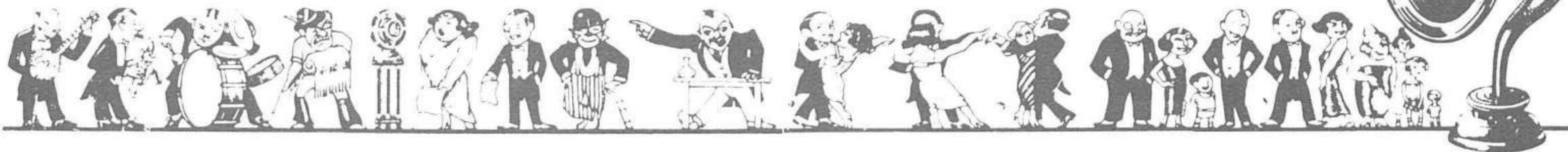
Y no se quiere mostrar, hablando así, desdén alguno por esa vía en que la radio no viene a ser más que un escenario convencional sólo que invisible. Uno se pregunta, por ejemplo, que hay de particularmente radiofónico en una obra, al

parecer, concebida “para la radio” por Bertolt Brecht: *El juicio de Lúculo*. O en *El vuelo de Lindbergh*. En cuando a *Réquiem de Berlín*, tiene de particularmente radiofónico que fue encargada a Brecht por Radio Francfort y que fue transmitida por la Südwestfunk —que antes hemos citado al hablar del patrocinio de aquellas Jornadas de Madrid— en sus instalaciones de Baden-Baden. *El vuelo de Lindbergh* o *Vuelo sobre el océano* —Brecht le cambió el título, supongo que para evitar que se pensara erróneamente el tema, que no trata del rapto del hijo del famoso aviador sino de su hazaña— se ha dado por distintas radios y escenarios. El cambio de título se hizo con ocasión de que la pieza fuera radiada en 1950 por Radio Stuttgart). Por no hablar de las adaptaciones radiofónicas que el mismo Brecht hizo de *Macbeth* (radiada en 1927, Berlín)

22



“Nuevo tormento imaginado por Satanás”.



y *Hamlet* (también radiada en Berlín, 1931) de Shakespeare.

En realidad, yo no sé si Brecht hizo alguna aportación seria, práctica o teórica, en este campo; pero a juzgar por sus trabajos sobre "teoría de la radio" que él escribió entre 1927 y 1932 y que ahora leo durante la preparación de este artículo, no lo parece. Acercarse democráticamente a los acontecimientos reales y plantear debates públicos, y naturalmente "en directo", pues no otra cosa se hubiera podido hacer en las condiciones técnicas de aquel tiempo, le parecía una propuesta primordial para una radio de nuestro tiempo. En cuanto a las producciones "especialmente realizadas para la radio", pensaba que tendrían que ocupar "un segundo lugar pero, ser en cambio, de un nivel muy alto". Pensaba que los músicos deberían escribir "obras destinadas exclusivamente a la radio". Así dice —"exclusivamente"— según la traducción que tengo a mano y que corresponde a la edición por L'Arche (París, 1970) de sus "Ecrits sur la littérature et l'art, Travaux 7". ¿Música, pues, sólo para escuchar por la radio? ¿Y cómo habría de ser una música así? ¿Y qué dice del teatro? En cuanto a eso, cita las experiencias "interesantes" de un Alfred Braun que por entonces hacía radio en Berlín y que hizo cine después de la guerra, pero sin definir la "interesantez" de tales experiencias. Bastante pobre lo que añade entonces (1927) sobre el teatro radiofónico: "Es necesario —escribe B. B— experimentar la novela radiofónica que intenta crear Arnold Bronnen y multiplicar todas esas tentativas". Piensa Brecht que para ello las radios deben contratar "a los mejores de entre los mejores", y hasta da una pista casi publicitaria: la de "el gran narrador Alfred Döblin", que "vive en Berlín, en el 244 de la Frankfurter Allee". Una verdadera recomendación a favor del autor de la gran novela *Berlin Alexanderplatz*, que ya entonces mereció la atención de otros medios como el cine y en los últimos años de la televisión.

Brecht fue pesimista en cuanto al uso artístico de la radio, en función de los bajos salarios disponibles para ello. Tengamos también en cuenta que el Brecht de

aquellos años pensaba que "el arte y la radio deben ponerse a la disposición de proyectos didácticos". Notable, desde el punto de vista teórico, puede ser su idea de que en la radio "si bien la visión está excluida, ello no significa que no se vea nada, sino al contrario: precisamente se ven una infinidad de cosas". "Tanto como se quiera ver", concluye. Ve Brecht la radio en sus principios como un lugar en el que "se decía algo a alguien". (Ello me recuerda aquella obra de Maeterlinck en la que un niño, en la angustia de su soledad, hacía un mutis diciendo: "voy a decirle algo a alguien". Cualquier cosa y a cualquiera: el caso es no sentirse tan solo). Por entonces la radio era, según Brecht, "un simple sustituto". No tenemos el texto alemán a mano, pero no hay que ser muy listos para adivinar aquí la famosa palabra "ersatz". "Sustituto —explica Brecht— del teatro, de la ópera, del café-concierto, de las páginas sociales de la prensa".

No está claro para mí que Brecht pretendiera para la radio una función no sustitutiva de otras funciones: comunicativa —yo diría comunicatoria— o didáctica. Eso es lo que pueden "aportar" a la ra-

dio y a la sociedad las piezas que el mismo Brecht nos propone como modelos: *El vuelo sobre el océano* y la llamada *Pieza didáctica de Baden-Baden*. Tampoco parece tener especial sustancia su afirmación de que "la aplicación a la radio de los trabajos teóricos de la dramaturgia moderna, es decir, de la dramaturgia épica, daría resultados extraordinariamente fecundos", y resulta contradictorio con su propia práctica el que afirmara que el drama shakespeariano "es prácticamente inutilizable para la radio". Y ninguna alternativa: poca cosa, definitivamente, en mi opinión.

Habría que esperar a trabajos como el que he citado de Rübenach para que empezaran a diseñarse las líneas de una poética —digámoslo así— de la pieza radiofónica, y a experiencias como la de Orson Welles en torno a la novela de H. G. Wells *La guerra de los mundos*, para que se produjera una prueba popular de las virtualidades propias de la radio como teatro (o del teatro como radio, ¿qué más dará?). Yo dejo aparte este extraordinario fenómeno que fue la experiencia de Welles porque es muy conocida. Traducida al cine pude verla hace unos meses en una estación de televisión en California, y no deja de ser interesante: es un film en el que la materia o el tema es, precisamente, el teatro radiofónico y concretamente aquella experiencia.

Nosotros estamos ahora en Rübenach, y he de decir que mi simpatía que por este texto puede basarse también en el hecho de que las experiencias tal como él las cuenta tienen que ver con, digamos, mis adivinaciones en torno a este tema. Mi *Cuervo*, que fue antes radio que teatro, y mis *Cintas magnéticas*, que son radio y sólo secundariamente se han dado alguna vez (en Francia) convertidas en teatro visible, condicionan, sin duda, mi particular atención a varios pasajes de aquella ponencia de Rübenach que yo trato ahora de rescatar de la ignorancia y-o del olvido. Lo hago en persecución de los materiales que podrían ser los propios de este tipo de obras, y dejando a un lado, de momento, las particularidades técnicas del género, tan importantes, sin embargo.

Voy a hacer una cita larga de las tan-

Pour obtenir le rendement maximum de vos APPAREILS,
munissez-les de

Condensateurs Gravillon

avec

D
E
M
U
L
T
I
P
L
I
C
A
T
E
U
R

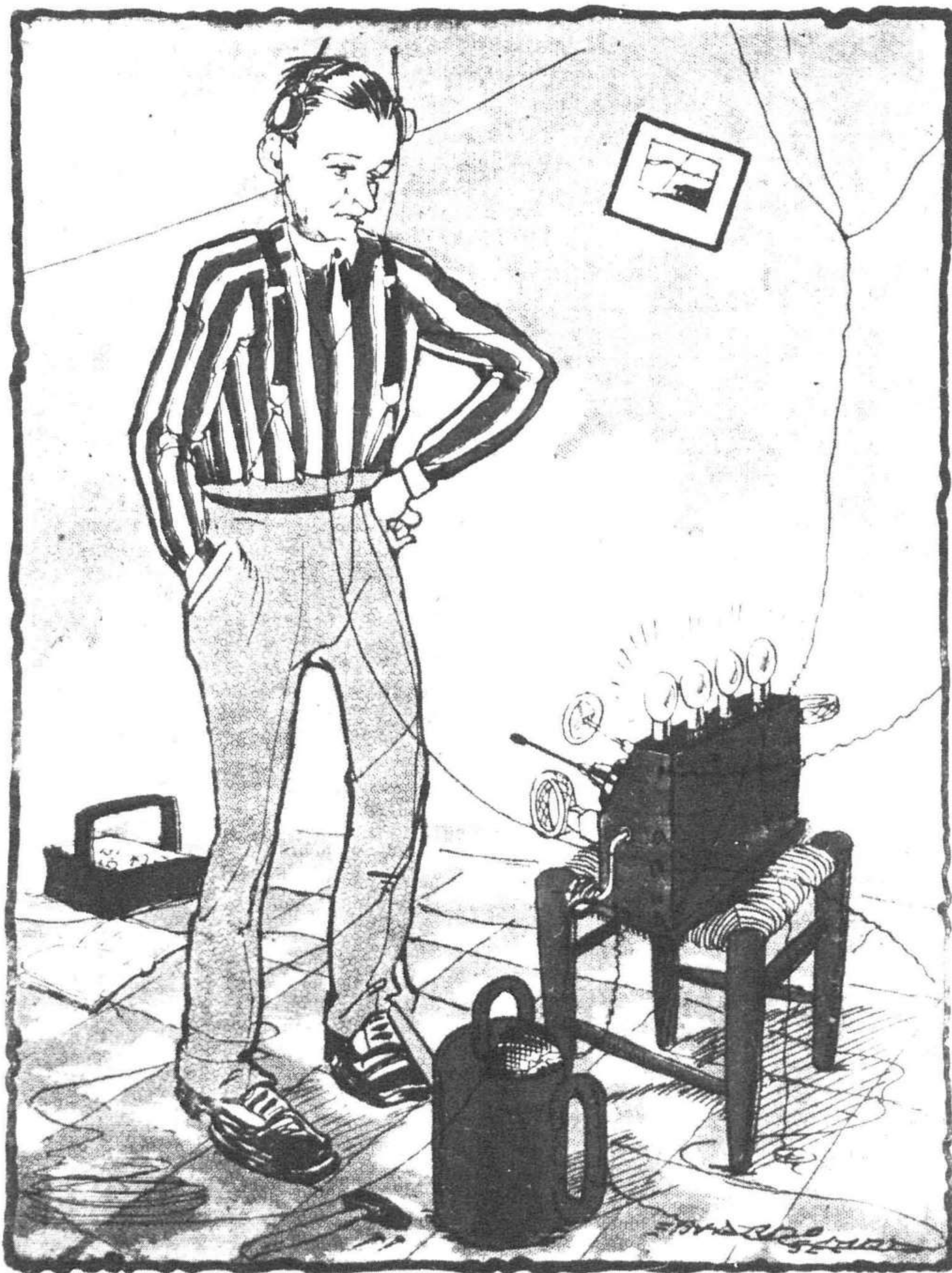
L
E
N
T
O

et vide l'abeille L. M. R. type amateur ou à diamètre constant. Les meilleurs et les moins chers sur le marché. Demandez prix à votre fournisseur.

Agent général: André Lomairo, 11, rue du Viaduc, Brux.
Téléphone 386 26

tas veces ya citada ponencia, y no me importa su longitud porque me parece que en ella se apunta una línea muy válida. Dice así este texto: "Investigaciones de carácter psicológico llevadas a cabo con los radioyentes han demostrado que es de gran importancia el hecho de que la emisión tenga lugar por la noche. Se sabe que el cansancio propio de esta hora del día favorece en gran medida la visión interior; que un agotamiento corporal coadyuva a la creación imaginativa desarrollada al escuchar una obra radiofónica. Este estado en que uno, olvidándose de sí mismo, se hunde en un mundo evocado por el oído —Kierkegaard llamaba al oído 'el instrumento de la intimidad'— me parece haber influido notablemente en la temática de la obra radiofónica y en su afinidad con la noche, el sueño y el miedo. A propósito de esto, deseo citar un aforismo de Nietzsche que, al fin y al cabo, estaba enterado de lo que se refiere al conocimiento espiritual del mundo por medio de los sentidos. Nietzsche escribe: 'el oído, órgano del temor, sólo ha podido desarrollarse en tal alto grado en las tinieblas y en la semioscuridad de los espesos bosques y de las cavernas, de acuerdo con la manera de vivir de la edad del temor, es decir, de la edad de mayor duración que ha existido en la historia de la humanidad: en la claridad el oído es menos necesario. Por ello se explica el carácter que posee la música como arte de las tinieblas y de la semioscuridad'. A mí —continuá Bernhard Rübenach— me parece encontrar en este aforismo (...) una explicación de por qué la obra radiofónica literaria, poética, ha experimentado un mayor auge bajo el cielo plomizo del norte, en Inglaterra, en Alemania, en Polonia, mientras en los países mediterráneos todavía no ha encontrado el terreno apropiado para echar raíces; quizá sea demasiado despejado el cielo..., demasiado luminoso, para poder llevar a cabo un hechizo a través del oído".

Sonaba un poco a Taine aquella explicación que hoy, al reconsiderarla, presenta un cierto carácter profético, en la medida en que nada muy interesante parece haberse producido, bajo este sol, en este dominio, aunque sí ha progresado la importancia social de la radio en términos generales. El sueño democrático que Brecht tenía para la radio sí ha cumplido, aunque sea en los términos "light" en que se producen las cosas; pero, ciertamente, en las emisoras suenan los teléfonos y muy distintas gentes intervienen en los programas con sus ideas, problemas e inquietudes. También sobre esto habría mucho que hablar, por lo que se refiere a



—¡Vaya! Definitivamente, esto es algo que no me cabe en la cabeza.

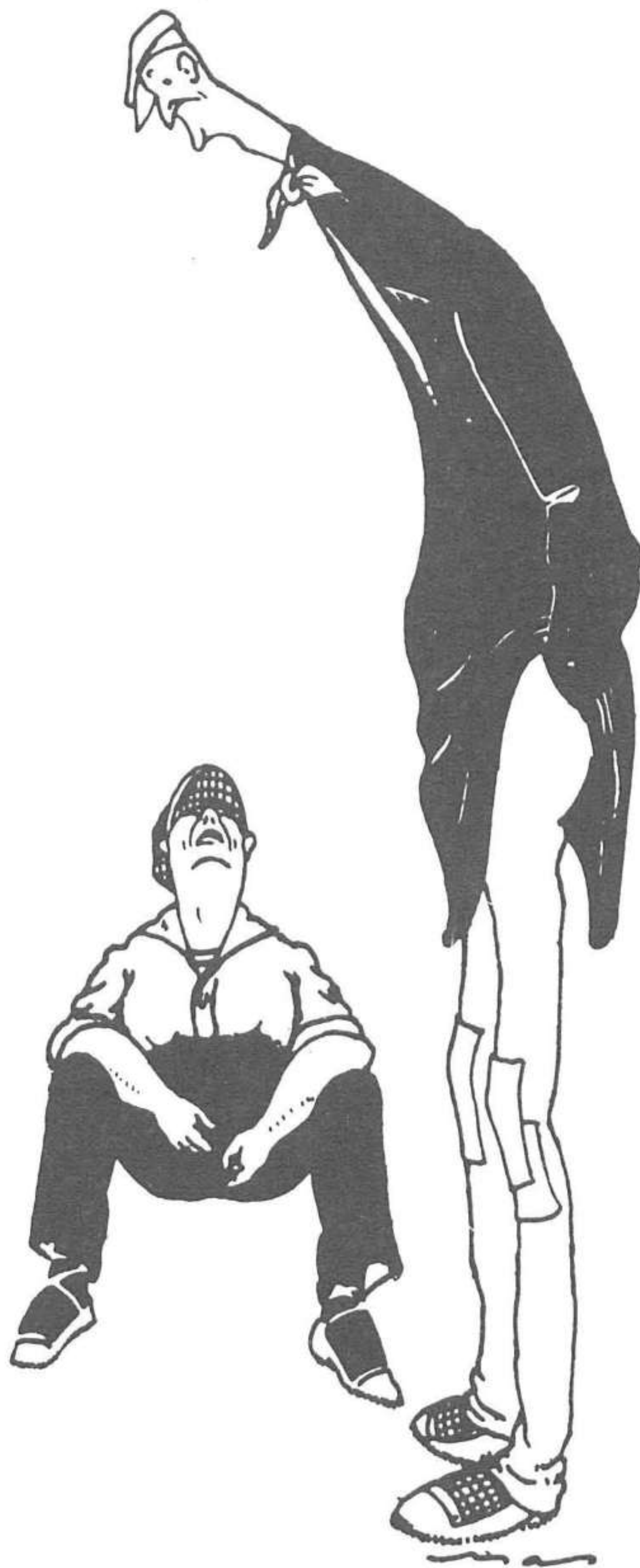
España. Una modesta crítica se permitió el autor de este artículo, en otro que publiqué en el diario "El País" hace no mucho tiempo, bajo el título "Voces amigas": una dudosa amistad, para mí, la de esas voces de los locutores. Con buen instrumento analítico se ha trabajado ya en este campo y, aunque sea poco, valga

con una cita orientadora: la ponencia que leyó el profesor Josep Lluís Gómez Mompart, de la Universitat Autònoma de Barcelona, en el Fórum Internacional sobre los Usos de la Semiótica (Granada y septiembre de 1987) bajo el título: "Los predicadores mass-mediáticos, artífices del nuevo discurso radiofónico en España".

¿El teatro radiofónico no sería, pues, propio de las tierras solares? Es mucho decir, aunque la precariedad de la pieza radiofónica en España podría entenderse como una confirmación de esa tesis. Sin embargo, la importancia de la experiencia, por ejemplo, de lo que ha significado el teatro en la radio italiana podría atestiguar la invalidez de esa hipótesis "a la Taine". Tengo aquí la memoria que editó la RAI sobre la actividad que se desarrolló en su Tercer Programa durante los veinte años que se cumplieron en 1971: cuantiosa producción de teatro en la radio, aunque la "hipótesis Taine" parece afirmarse con alguna fuerza en el análisis de los materiales: por un lado, muchas adaptaciones de teatro para la radio —Adriano Magli habla en la presentación de esta memoria/antología de "Motivaciones diversas de una programación dramática" y comenta que la falta de "radiodramas" los conduce a incrementar las "radiocomposiciones" o tratamientos libres de obras literarias—, y por otra, la mucha presencia de autores anglosajones —como Pinter o Stoppard—, alemanes —como Weiss o Martin Walser—, suizos —como Frisch o Dürrenmatt— y otros. También, claro está, italianos —desde adaptaciones de Pirandello hasta radiodramas de autores como Lérici, Landi o Vaime— y hasta de españoles. (Recuerdo que se dio una versión de un drama mío que, en efecto, aunque no concebido para la radio, resulta muy "radiofónico": *Asalto nocturno*).

La falta de radiodramas propiamente dichos fue también un achaque alemán, sólo que ello ocurrió en los principios (la radiodifusión alemana empieza a transmitir en el otoño de 1923). Entonces no se hacía otra cosa que adaptar obras teatrales. Se concebía la radio como "un teatro sin elemento visual" (Rübenach cita a Schmidtbonn como autor de esta definición). Pero ya en el año 1927 se empieza a imponer la idea de que "la pieza radiofónica es una forma literaria especial y que la radio es un nuevo medio de expresión artística". Ya desde el 24 hubo, por otra parte, en Inglaterra, piezas concebidas para la radio. Situación de una obra radiofónica que dio Radio London en 1924 (*A comedy of danger*, de Richard Hughes): en una mina cunde el pánico porque se ha apagado la luz eléctrica. Escenario para la radio: la oscuridad. También en Alemania se busca entre las sombras, y en el 25 se titulará *Spuk* (Espectro) una obra de Rolf Gunold basada en relatos de ETA Hoffmann. "Se creyó —cuenta Rübenach— que la radio sería el medio ideal para la representación de

sueños y fantasmas, de lo irreal y de las apariciones". No se ve nada a través de la radio; "ergo" su materia dramática propia sería lo invisible. Opinión, sin duda, muy reductora, y desmontada en debates y prácticas posteriores, cuando escritores como Brecht, Bronnen, Döblin, Eich, Wiechert o Wolff, presentaban multitud de temas, sobre todo desde el punto de vista de una fuerte crítica social. Menos oscuridades y fantasmas; y sin embargo (cito a Rübenach): "la vida del hombre corrien-



—Para mí, la culpa de la crisis de empleo también la tiene la radio.

te, el paro forzoso, los estudiantes obreros, el pacifismo, la pena de muerte, la solidaridad mundial en los casos de catástrofes y calamidades, las proezas en el campo del deporte, el progreso técnico...". El fenómeno se interrumpe brutalmente, como no podía por menos, con la ocupación del poder en los nacionalsocialistas.

No vamos a hacer aquí una historia, pero he de insistir en lo interesante del proceso alemán como modelo de la generación de un nuevo problema y quizá de la construcción de un nuevo género, o de una nueva perspectiva para la destrucción teórica y práctica de los géneros como fetiches sagrados e incommunicables, y sí vale decir en pocas líneas lo que acontece después de la guerra, a la caída del nazismo. Pues lo que ocurre es la consagración de este trabajo en su autonomía (relativa, claro está: como todo). Entonces escriben para la radio autores como Dylan Thomas, Beckett, Frisch, Böll... Es entonces cuando dos obras tienen el privilegio de señalar dos tendencias esenciales del drama radiofónico: *Detrás de la puerta*, de Wolfgang Borchert (me acuerdo que nosotros la pedimos a finales de los cuarenta para nuestro Teatro de Agitación Social), y *Sueños*, de Günter Eich. El primero (1947) recoge la línea del radiodrama crítico, social, político e histórico. El otro (1950) revela a un autor, Eich, que ha sido considerado en Alemania "como el autor de piezas radiofónicas por excelencia". Aquí está otra vez la imagen nocturna de la existencia y el mundo de los fantasmas y de las obsesiones incontrolables por los medios propios del entendimiento racional.

La historia se hace más compleja con la aparición de los dramáticos de la televisión. Pero esa es ya otra historia, aunque no quiero abandonar el tema sin recomendar —para una buena información— la lectura del libro de Ingeborg Münz-Koenen "Dramática de televisión" (hay edición cubana, 1984). En él encontramos algunas citas que podrían ser referidas igual a la radio. Así, la de un teórico soviético, S. Gerschkovitsch, cuando escribió que el arte había abandonado el "templo" y había llegado a la "casa"; que había dejado de ser una "fiesta" para convertirse en lo "cotidiano". Cierto: aquí tenemos el televisor. Aquí tenemos también la radio.

EL AURA DE LO ÚNICO

También vale para decir esto mismo la cita de Paul Valéry que hizo (1936) Wal-

ter Benjamin en su artículo sobre "La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica": "como el agua, el gas y la electricidad"... pulsar un botoncito... y las imágenes vienen o nos abandonan. ¿Y qué es lo que se deteriora de este modo? "Lo que se estropea es el aura", viene a decir Walter Benjamin. El aura de lo único: el aura de lo vivo o del directo: de lo único e irrepetible. Esto, por lo que a la radio y a la televisión se refiere, no era verdad antes de la tecnología de las grabaciones electrónicas, cuando el teatro se hacía en vivo ante los micrófonos y o ante las cámaras.

¡Aparece de pronto Aristóteles en este artículo! ¿Y cómo es eso? De momento ha aparecido de la mano de lo que fue una poética del teatro para la televisión durante la época de la emisión en vivo o directo de las obras: lo propio del drama de televisión sería una acción a suceder en un escenario único e interior y con particular atención a los rostros de los actores. Por su lado, el teatro radiofónico ya había empezado como una expresión muy libre en cuanto a la elección de espacios y al transcurso de los tiempos dramáticos, y además con el "aura" de lo vivo, único e irrepetible, como ahora sigue teniéndola el drama de escenario visible: condición que reclama para el teatro un espacio no ocupable por las artes de la reproducción que contienen, como elemento negativo, la fijación de la obra, cuando de las artes dramáticas y narrativas se trata, pues aquí no hablamos de las reproducciones de obras plásticas o del grabado con relación al "aura" propia del dibujo.

Aristóteles aparece también por otro lado y con mayores y mejores consecuencias para una reflexión, pues la idea de un teatro radiofónico es poco menos que una puñalada a lo que parece esencial en el teatro (theatron): una cosa desde la cual ver (sala) y una cosa que ver (lo que pasa en el escenario). Personas en acción sobre un espacio visible, y ahí está que Aristóteles determina la "opsis" como una de las seis partes esenciales de la tragedia. El "teatro para leer" estaría también en este dudoso territorio del teatro no teatral.

Sin embargo, a poco que se piense se da uno cuenta de que por este camino no puede llegar la sangre al río: la estructura séxtuple descrita por Aristóteles ya está fuertemente contrastada por la historia y ha mostrado su carácter proteico que le ha permitido transitar por veinticinco siglos de historia sin fracturarse para dar lugar a otra cosa. Aporías más fuertes que la de la invisibilidad ha asumido con mucho garbo y entereza: tampoco es man-

Radio Telefonía



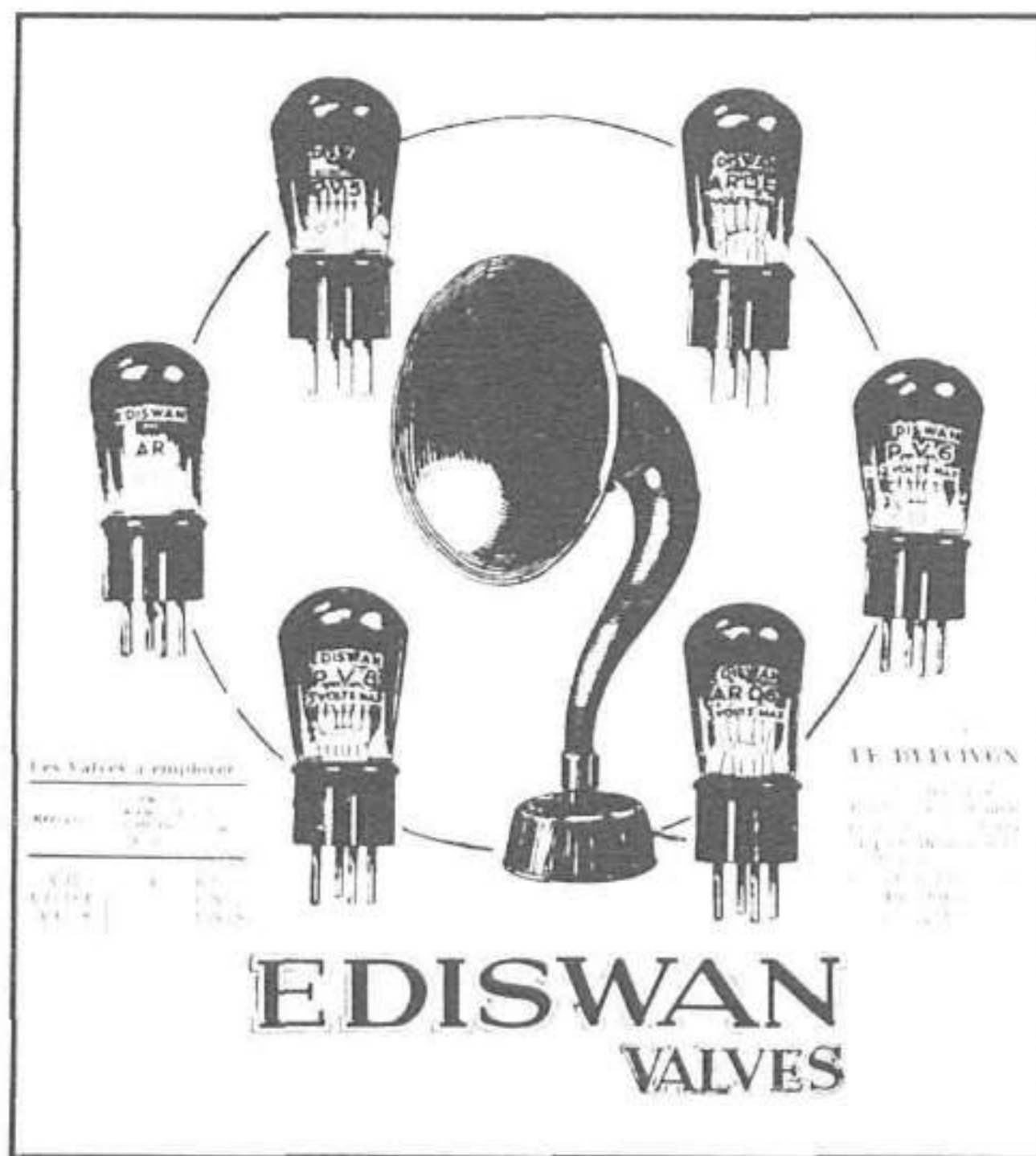
SUPREMA

EXCLUSIVA DE VENTA DE LOS RECIPTORES

BELL

FAMOSA marca, preferida mundialmente por los técnicos como garantía de insuperable calidad, para los receptores y accesorios de T S H. Cuantos aficionados deseen conseguir sus aparatos receptores, antes de comprar las piezas necesarias deben investigar cuáles tienen el mérito de la cuidada fabricación que precisa para obtener un completo resultado, sin cuyo seguridad se pierde ordinariamente tiempo y dinero. Los accesorios BELL, son fabricados por verdaderos maestros en radio ingeniería. Los receptores BELL reúnen cualidades inimitables para la simplicidad de montaje, fácil graduación y exquisita sensibilidad. Los altavoces BELL, carecen de aspereza, dejando oír las sonoridades musicales y voces humanas, con dulzura y naturalidad encantadoras. Esta es la marca que en todo el universo ha sabido conquistar su fama.

SUPREMA: PELAYO. 56 - BARCELONA
Y EN LOS MEJORES ESTABLECIMIENTOS DE RADIOTELEFONIA



ca, por ejemplo, la hipótesis de un teatro mudo (sin el elemento "lexis"), y, sin embargo, el mimodrama ha sido, es y sigue siendo una forma del drama, en la que la falta de palabras no es una enfermedad (la mudez) sino una prueba de fuerza para la exaltación de los otros elementos. También tenemos —y esto en la historia del drama es más aceptado como fiel a la estructura "tradicional"— un drama sin música, al menos sin música en el sentido instrumental de la palabra. Etcétera:

podríamos examinar, pero no vamos a hacerlo, los múltiples casos de hipertrofia de éste o aquel elemento: la música (ópera), los caracteres (el drama psicológico), el lenguaje o "lexis" (teatro poético), o las ideas.

¡En este caso la aporía es completamente irrisoria, pues el drama se representa en el escenario visible —y tan visible— de la imaginación, superalimentada en este caso por el hecho de la falta del dato visual! Las claves residen aquí en dos elementos de la estructura aristotélica que resultan privilegiados: el lenguaje (lexis) y la música (melopoia). Entiendo aquí este último elemento de una manera amplia que incluye desde la música instrumental a lo que antes llamábamos el "ruidaje": la importancia y la calidad del sonido es, sin duda, una propiedad del radiodrama. La imitación naturalista de los ruidos reales, callejeros, fabriles, meteorológicos (lluvias, vientos, truenos) u otros habrán de quedar integrados en lo que podríamos llamar una partitura más perceptible como tal por el oído del radioescucha de lo que lo es por el espectador de un drama en el teatro. Rübénach, en el ensayo tantas veces citado ya, avisaba, en momentos en que se empezaba a equipar los estudios con instalaciones estereofónicas, de que el sonido estereofónico no debería ser utilizado en la pieza radiofónica "desde el punto de vista de la creación de una ilusión naturalista". Mi pensamiento en torno a este problema no va por la vía de considerar la grabación de sonidos reales como mero material para partituras de esa índole de música que en un tiempo se llamó "concreta". Pienso más bien que el efecto en la conciencia del oyente del drama ha de ser doble: el de reconocimiento del sonido, natural o artificial, tal como se da en la vida humana, y el de la extrañeza que procede de la presentación poética o artística de ese efecto. En otros lugares he hecho apuntes para una teorización de lo "siniestro" que van en este sentido.

¡Habría tanto que hacer y que pensar en este campo! Desdichadamente, la proliferación de la actividad radiofónica en España no ha ido acompañada de inquietud alguna por el desarrollo de esta especie teatral. ¿Habría algo que intentar a partir de ahora? ¿Tendremos alguna responsabilidad, quienes apenas hemos escrito para la radio, en la pobreza de este panorama? ¿Era razonable escribir para unos espacios inexistentes con el propósito de crearlos?

Haciéndome ahora preguntas como éstas se me ha ocurrido pensar también en otra provincia del teatro que entre noso-



El jazz del *Café de París* se trasladó en 1926 a Londres, a través de las ondas.

tros presenta un panorama más parecido al desierto que a otra cosa: el teatro para niños. También se mueve uno con poca soltura en esta provincia, tan florida y luminosa en otras áreas culturales, que no en la nuestra. Son signos evidentes de nuestra pobreza objetiva o también del reaccionarismo de nuestras instituciones culturales —el teatro y la radio entre otras—, pues me niego a considerar que hay un desierto porque no ha habido talentos individuales capaces de contribuir a poblarlos con obras y producciones más o menos notables. Tampoco me gustaría que estas observaciones resultaran hirientes para quienes, con mejor o peor

fortuna, han venido intentando lo uno y lo otro: el teatro para la radio y el teatro para los niños: provincias que quedan objetivamente asociadas por el hecho de ser consideradas ambas como áreas menores de la actividad teatral. ¿Es que lo son acaso? No, desde luego que no. No voy a hablar ahora de los niños porque aquí estamos hablando de otro asunto, pero sí de la radio un poco aún y antes de terminar. El día y la noche están poblados de gentes que escuchan, en sus soledades, las voces y las músicas siempre a punto en el dial de sus transistores, y estoy seguro de que en ese mundo hay no ya una cierta disponibilidad sino un decidido de-

seo de que el teatro tenga una presencia en ese aire de la soledad. Recientemente he podido observar que un programa nocturno de RNE, compuesto por radiodramas de misterio y terror —*Miedo* era su título, y aquí estamos volviendo a aquello de la nota nocturna y terrorífica—, es echado de menos al haberse interrumpido durante el verano. Vaya esto como homenaje a quienes están manteniendo, seguramente mal pagados y sin muchos estímulos ni compañía, el fuego, ay, mortecino, de los dramáticos en la radiodifusión española.

El libro, la radio y la televisión: he aquí un mundo en el que el mensaje se transmite a la individualidad del receptor. ¡Qué área tan importante para nuestro trabajo! Dice Günter Kaltfen en su trabajo sobre "Arte dramático en la pantalla": "La televisión es una vivencia particular y personal, aun cuando millones de personas estén viendo la misma programación al mismo tiempo". (Cit. Ingeborg Münz-Koenen, *op. cit.*). Dice Rübenach sobre el drama radiofónico: "el proceso de la recepción produce un efecto (...) individualizante, debido a que cada oyente crea algo únicamente válido para sí mismo (...). En una palabra: mientras el teatro colectiviza, la obra radiofónica individualiza en el momento de la recepción". El paradójico carácter de un mensaje dirigido a la intimidad de, a veces, millones de personas constituye una llamada a la sensibilidad de quienes siempre quisimos hacer un teatro popular rico en todos los matices y complejidades del alma humana.

El otro aspecto de la llamada al trabajo teatral-radiofónico es propiamente poético: aquí se trata de explorar las posibilidades de la imaginación sonora como creadora de verdaderas "visiones" de la imaginación.

NOTA BENE:

Una vez terminado este artículo, me queda la inquietud de haber minusvalorado el relieve que hayan podido alcanzar algunas experiencias que yo desconozca. Estoy atento a la radio y a sus programas, pero no tanto como para garantizar que sea acertada sin restricciones la tesis del atraso de este campo artístico entre nosotros. Últimamente he tenido noticia de que en la Universidad de Valencia, y bajo la dirección de Antonio Tordera, Mercedes Ibáñez Gozalo está escribiendo sobre este tema.

En cuanto a *Las cintas magnéticas*, yo poseo una grabación que me regalaron entonces los amigos de la SER. Su texto está incluido en mi libro *El escenario diabólico*, en "Libros de la Frontera", Barcelona, 1973. También hay una traducción alemana editada por la revista "Akzente", München, 1978.



Samuel Beckett.

Arte y experimentación en el teatro radiofónico de Samuel Beckett

MARÍA ANTONIA RODRÍGUEZ GAGO

"El arte de la radio no se puede reproducir en la página escrita, sino como una pálida sombra" (1).

La cita que encabeza este trabajo pertenece a un gran maestro de la radio, Donald McWhinnie, y plantea las dificultades con que nos enfrentamos al escribir sobre teatro radiofónico, sobre piezas que fueron creadas exclusivamente para ser oídas y cuyo efecto dramático depende de la fuerza que tengan para recrear en la imaginación del oyente "un mundo", sólo con la ayuda de voces, sonidos, música y silencio. Leer los textos de las obras radiofónicas de Samuel Beckett es enfrentarse con esa "pálida sombra", a la que alude McWhinnie, ya que estas piezas fueron concebidas para nacer en la radio. Samuel Beckett escribe sus obras pensando en un medio concreto, ya sea novela, teatro, radio o televisión; le molesta profundamente que sus obras sean transferidas de un medio a otro —especialmente en lo que se refiere a sus obras dramáticas. Se ha negado, en muchas ocasiones, a conceder permiso para televisar sus obras teatrales, o para que sus obras de radio se encarnen en la escena. En las raras ocasiones que ha concedido estos permisos, siempre se ha arrepentido. En 1957, Beckett escribía a un amigo: "si no podemos separar claramente los géneros, o sacarlos de la confusión en que se encuentran actualmente, más nos valdría ir a casa a dormir" (2).

La precisión y la claridad son características fundamentales en la obra de Beckett.

Los autores de teatro para la radio, conscientes de las ventajas y las limitaciones de este "medio ciego", suelen adecuar a él su visión artística. En el caso de Beckett nos da la impresión que el proceso ha sido el inverso. Este autor ha experimentado con la temática y la técnica radiofónicas, adaptando el medio a su peculiar visión artística. Ciertamente, éste no ha sido un proceso muy extraño para un escritor que ha repetido en varias ocasiones que su arte es sólo una cuestión de "voces" y de "sonidos fundamentales". Sus personajes están obsesionados por una voz, o voces que, procedentes de la oscuridad, son un flujo continuo en sus mentes. Esta es una situación que se transfiere a la radio de un modo natural.

Aunque las obras dramáticas de radio se producen en un estudio, donde realmente *toman vida* es en la imaginación de los oyentes y son éstos quienes dotan a estas piezas con todo el elemento visual del que la radio carece. Cada oyente puede crear en su mente el escenario que más le satisfaga para una determinada obra, ya que no está mediatizado —como en el teatro o la televisión— por los elementos visuales. Sin embargo, aunque más imaginativo, el arte de la radio es un arte difícil. En primer lugar, porque depende fundamentalmente de la palabra

hablada, que muere nada más pronunciarse y cuyo significado a veces es difícil de captar. En segundo lugar, por la atención y concentración que una obra dramática radiofónica requiere. Escuchar con atención es un gran problema en nuestros días ya que los medios visuales —especialmente la televisión— nos han acostumbrado a las formas de comunicación más rápidas y fáciles. La radio, sin embargo, posee una ventaja única y es la de crear en los oyentes la ilusión de que un determinado programa está hecho para cada uno de ellos individualmente. Podemos encerrarnos solos en una habitación a oscuras y, no obstante, disfrutar de la experiencia radiofónica. Esta comunicación individual, de mente a mente, que sólo la radio posee, atrajo, sin duda, a Samuel Beckett a este medio, ideal para el drama subjetivo y poético que él escribe.

El mundo onírico encuentra también en la radio su forma ideal de representación. La obra de Frederick Bradnum: *Sueños Privados y Pesadillas Públicas* (1957), es un ejemplo clásico que parece tener en mente no sólo a Beckett sino también a Brecht. El rechazo del naturalismo que se dio en todas las artes a principios de siglo llevó a muchos autores, Proust, Kafka y Joyce notablemente, a profundizar en la conciencia individual como la "única realidad" humana y a mostrarnos "paisajes del alma" por medio de la técnica del monólogo interior. Esta técnica es per-

fectamente adecuada al teatro radiofónico, como demostraría Dylan Thomas, en 1954, con su extraordinaria obra: *Under Milk Wood*. Si esta obra es un ejemplo perfecto de un "sueño privado" hecho *real* en las ondas, la obra de Giles Cooper: *The Disapreeable Oyster* (1957), es una clara muestra de "pesadilla pública", parafraseando el título de Bradnum. En la pieza de Cooper las acciones se suceden con el ritmo vertiginoso e inevitable de las pesadillas. Acontecimientos aparentemente reales se van convirtiendo en incoherentes y absurdos.

Hacer extraño lo real es uno de los logros más importantes del estilo beckettiano. Su primera obra radiofónica: *All That Fall* (*Todos los que caen*), estrenada en 1957, es un excelente ejemplo de "realismo estilizado". Este concepto era totalmente nuevo en la radio de mediados de los años cincuenta y debe su origen a Beckett y al genial director de dramáticos de la BBC, Donald McWhinnie.

I. BECKETT Y LA BBC

La idea de que Beckett comenzó a escribir para la radio contratado por la BBC, que se repite frecuentemente, es tan inexacta como el repetido cliché de que Beckett fue en algún tiempo secretario de Joyce. El primer contacto de Beckett con la BBC es de 1952, cuando éste envió al productor de radio P. H. Newby el texto del poema *Cascando*, que no llegó a emitirse (3). Después del éxito de *Esperando a Godot*, la BBC, a través de su "Tercer Programa", estableció de nuevo contactos con Beckett para obtener los derechos de emisión de la obra, que consiguieron en 1955, pero tampoco en esta ocasión llegaron a emitir la pieza. Como relata Martin Esslin, estos intentos infructuosos consiguieron, no obstante, que el nombre de Beckett resultara familiar en el departamento de dramáticos de la BBC y en 1956 hubo nuevos contactos para que Beckett escribiera "algo" para el Tercer Programa. El 18 de julio de 1956, John Morris se entrevistó con Beckett en París y ese mismo día escribió a Val Gielgud—director, entonces, de los espacios dramáticos de la BBC— lo siguiente: "Esta mañana vi a Samuel Beckett en París. Le gustaría mucho escribir una obra original para el Tercer Programa y creo, incluso, que ya ha escrito algunas páginas. Tengo la impresión de que conoce muy bien los problemas de escribir para la radio y estoy seguro de que escribirá algo bastante bueno. Dice que su producción es impredecible. Unas veces trabaja muy



Cartel de "Qué dónde", dirigida por Alan Schneider en el teatro Harold Clurman, de Nueva York.

despacio y otras muy deprisa. No quiere comprometerse a darnos una fecha fija..." (4).

Aunque Beckett no se comprometiera a nada, dos meses más tarde, el 27 de septiembre de 1956, envió a John Morris el manuscrito de su primera obra radiofónica: *All That Fall*. Adjunta al manuscrito había una nota explicando que la obra necesitaba una clase especial de "bruitage" (sonido) y, dado que le era muy difícil expresar por escrito sus ideas sobre efectos sonoros, le gustaría entrevistarse con el "bruiteur". El 22 de octubre de 1956 se celebró en París el primer encuentro entre Beckett y Donald McWhinnie, uno de los grandes pioneros de la radio, que iba a encargarse de dirigir *All That Fall*. Esta entrevista inició una estrecha amistad y colaboración fructífera, que duraría hasta la reciente desaparición de McWhinnie.

Sin la existencia del Tercer Programa de la BBC y de un director del genio de Donald McWhinnie, probablemente no existiría Beckett como dramaturgo de radio. Quizá no sólo Beckett, sino toda una generación de autores en lengua inglesa como: Giles Cooper, Henry Reed, Bill Naughton, Rhys Adrian, Frederick Bradnum, Harold Pinter, Tom Stoppard, etcétera, que escribieron para la radio animados por la independencia y el nivel artis-

tico del Tercer Programa que saltó a las ondas en septiembre de 1946. Con el "Tercero", como se llamaría a este canal, la BBC pretendía satisfacer "los deseos de unas minorías cambiantes que querían ampliar sus conocimientos con programas radiofónicos serios". Cualesquiera que fueran las intenciones, lo cierto es que este espacio radiofónico gozó de unos privilegios de los que ni el "Light Programme" ni el "Home Service" disfrutaban.

El Tercer Programa tenía seis horas de duración, de seis de la tarde a doce de la noche, no tenía una programación fija, ni dependía su existencia del número de oyentes. Además, la autocensura que la propia BBC se había impuesto excluía al "Tercero". Este canal no se creaba solamente para satisfacer a los oyentes más "serios", sino también para hacer experimentos en el campo de la radiodifusión y comprobar "si la radio servía como medio para transmitir mensajes estéticos e intelectuales difíciles, o si servía únicamente como fuente de información y entretenimiento" (5).

El "Tercero" fue un programa polémico en el Reino Unido desde sus orígenes, pero gozó de un gran prestigio y admiración en el extranjero y convertiría a la BBC en un ejemplo a seguir para las radios de otros países. En casa la polémica



A. Mandell en "Compañía", bajo la dirección de S. Gonstarski.

continuó, y en 1957, la BBC redujo el tiempo en antena del "Tercero" de cuarenta a veinticuatro horas semanales. A partir de 1970 los espacios de este programa se repartieron entre Radio 3 y Radio 4. Muchos dramaturgos se vieron afectados por el cierre del Tercer Programa, en 1970. No así Samuel Beckett, cuyas obras han seguido emitiéndose en Radio 3, de la BBC, con bastante frecuencia.

II. BECKETT Y EL TEATRO DE RADIO

No pretendo hacer aquí un estudio exhaustivo de las obras radiofónicas de Beckett, sino, más bien, presentar éstas al lector interesado, ya que son piezas muy poco conocidas en nuestro país y son, a juicio de muchos expertos, experimentos magistrales en el arte radiofónico.

Aunque la obra radiofónica de Beckett no es muy extensa, sobre todo si la comparamos con otros autores de teatro de radio en lengua inglesa como: Louis McNeice, Henry Reed o Frederick Bradnum, por citar sólo algunos de los más prolíficos; sin embargo, las breves piezas de Beckett, por su originalidad técnica y maestría lingüística han influido notable-

mente en el drama de radio, animando a otros autores a escribir y experimentar en este medio. Obras como: *A Slight Ache* (1959), de Harold Pinter, o *If You're Glad I'll be Frank* (1966), de Tom Stoppard, nacieron tras el ejemplo de Beckett.

La producción radiofónica de Samuel Beckett se compone de las obras siguientes: *All That Fall (Todos los que caen)* 1957, que, además de por otras razones que luego explicaremos, es importante dentro de la obra beckettiana, ya que marca la vuelta de Beckett a su lengua materna. A partir de mediados de los cincuenta, Beckett elegirá el inglés como lengua favorita para sus obras de teatro y el francés para su narrativa —con muy pocas excepciones—. Beckett ha dicho, en distintas ocasiones, que el inglés es una buena lengua dramática por "su concreción y por la relación estrecha que existe entre cosa y vocablo" y también que "en inglés es muy difícil no escribir poesía". Concreción y lirismo caracterizan a toda su obra dramática. Y su primera obra de radio es un buen ejemplo de ambas características. A *Todos los que caen*, le siguieron *Embers (Cenizas)*, en 1959, y *Words and Music (Palabras y Música)*, en 1962, ambas escritas originalmente en inglés y posteriormente traducidas por Beckett al francés, como es habitual. Sin embargo, su cuarta pieza radiofónica:

Cascando (1963) fue escrita originalmente en francés para la RTF y en 1964, en versión inglesa del propio autor, se emitió por la BBC.

Además de estas cuatro obras, Beckett escribió en los años sesenta otras dos piezas para radio, que él considera inacabadas, pero que han sido publicadas y una de ellas emitida por la BBC con un reparto estelar.

El primero de estos "apuntes" o "bosquejos" radiofónicos —como su autor los llama— es: *Esquisse radiophonique*, que apareció en el número 5 de la revista *Minuit*, en septiembre de 1973. Traducida por Beckett al inglés con el título de *Radio 1*. La segunda de estas piezas inacabadas es *Pochade Radiophonique*, publicada también en *Minuit* número 16, noviembre de 1975. En abril de 1976, la BBC (Radio 3) emitió un programa especial para celebrar el 70 aniversario de Beckett. En este programa se estrenó *Pochade Radiophonique*, con el título de *Rough for Radio (Apunte radiofónico)*, con Harold Pinter, Billie Whitelaw y Patrick Magee como protagonistas. Esta obra se publicó posteriormente en inglés con el título de *Radio 2*.

Presentaré brevemente estos "textos de radio para voces no para cuerpos" (Beckett a B. Rosset) y su aportación especial al arte radiofónico.

**"ALL THAT FALL"/
"TODOS LOS QUE CAEN"**

La primera emisión de esta pieza es del 13 de enero de 1957, en el Tercer Programa de la BBC, dirigida por Donald McWhinnie que en su excelente libro: *The Art of Radio (El Arte Radiofónico)* tiene una magnífica descripción del montaje de esta obra, cuyo potencial dramático depende, según Beckett, de que "salga de la oscuridad" (6). Sólo a través de voces y sonidos se puede crear la realidad del Pueblo de Boghill y sus habitantes. Es la primera vez que Beckett nos presenta un escenario concreto: un pueblo del sur de Dublín —con ecos de su Foxrock natal— con sus casas, su iglesia, su hipódromo, su estación, etcétera, y una colección de personajes típicamente irlandeses, con un lenguaje que oscila de un modo natural de los coloquialismos más vulgares a un profundo lirismo.

McWhinnie, al dirigir *All That Fall*, se dio muy pronto cuenta de que su naturalismo era sólo superficial y buscó para la obra un estilo que se alejase lo más posible del realismo convencional. La obra comienza con "sonidos rurales": ovejas, pájaros, vacas, pollos, etcétera. Para conseguir "estilizar" estos sonidos, así como el de los pies de Maddy Rooney —protagonista de la pieza— al arrastrarse por el suelo, McWhinnie hizo que su equipo técnico manipulase con medios electrónicos los cientos de grabaciones de sonidos naturalistas que existían en los archivos de la BBC. Desmond Briscoe, el responsable de los efectos sonoros, nos cuenta que para grabar *All That Fall* se creó todo un sistema nuevo de sonido basado en la aceleración, reducción y fragmentación de sonidos naturales y su posterior grabación con métodos radicalmente nuevos. Después de los hallazgos y los experimentos realizados por el equipo de sonido durante la grabación de la obra de Beckett, la BBC creó un "Taller de Sonido". Este avance técnico en el campo radiofónico está directamente ligado a la creación de *All That Fall*.

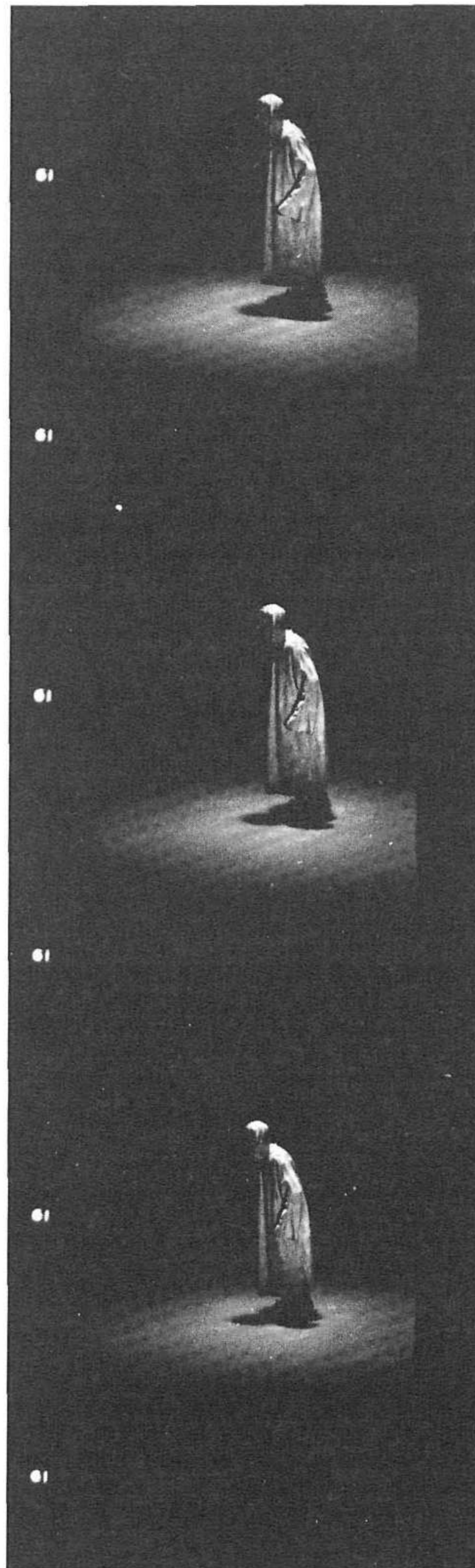
El argumento de esta pieza es fácilmente parafraseable —cosa atípica en las obras de Beckett. *All That Fall* presenta el viaje de ida y vuelta de Maddy Rooney a la estación de ferrocarril, para esperar a su marido Dan y las peripecias que le suceden en el recorrido. Estructuralmente la obra está dividida en tres partes: el viaje hasta la estación, la espera en la estación y el regreso a casa.

Hay una dicotomía entre voces y sonidos. Beckett utiliza los efectos sonoros de un modo experimental, no sólo para com-

plementar a las palabras, sino quizás principalmente para presentar a los personajes y a los temas centrales de la obra. El viaje de Maddy está puntuado por las siguientes señales acústicas: 1) Sonidos del campo, que sitúan la acción en un ambiente rural. 2) Sonido de los pies de Maddy arrastrándose al caminar, que indican la decrepitud de la protagonista. 3) Música del cuarteto de cuerda de Schubert "La Muerte y la Doncella", que introduce el tema de la muerte como posible solución a los sufrimientos de la vida. 4) Ruidos mecánicos de vehículos: carro, bicicleta, coche... introducen a diversos personajes. 5) Sonido percusivo del bastón del ciego Dan, que nos acompaña en el viaje de regreso a casa. 6) Sonidos naturales de viento y lluvia, que hacen más penosa la vuelta a casa de Maddy y Dan.

La profusión de pausas y silencios sirven frecuentemente para poner a prueba la atención y los nervios del oyente. En la radio un silencio excesivamente largo nos hace pensar en una avería en el equipo de sonido, o en que quizá la obra ya ha terminado. Para los personajes no hablar supone no existir; Maddy, muy consciente del medio, nos dice: "no creáis que porque estoy en silencio no estoy atenta a todo lo que sucede..."; así vuelve a reafirmar su existencia.

Temas centrales en *Todos los que caen* son la esterilidad y el decaimiento físico. Todos los habitantes de Boghill están enfermos o desvalidos, a punto de "caer", como sugiere el título de la obra que procede del salmo de David: "El Señor sostiene a todos los que caen y a todos los encorvados endereza" (145:14), y que va a ser el tema del sermón del domingo en Boghill. Maddy y Dan se dan cuenta de la ironía implícita en el salmo y reciben el título del sermón con una sonora carcajada. En un mundo de esterilidad y vejez el único que realmente muere es un niño, atropellado por el tren. Con la noticia de esta muerte acaba la obra. Como de costumbre, Beckett presenta temas trágicos con un filtro de humor corrosivo. La comedia en *All That Fall* está en la vida rutinaria de los vecinos de Boghill y, sobre todo, en su lenguaje plagado de: clichés, refranes, "double entendres", dichos locales, etcétera. Valga como ejemplo una de las escenas más cómicas de la obra plagada de dobles sentidos y connotaciones sexuales. Uno de los personajes que Maddy encuentra en su viaje a la estación es el Señor Slocum, agente de bolsa jubilado y, al parecer, un antiguo admirador suyo. El Señor Slocum se ofrece a llevar a Maddy a la estación en su coche, pero



ésta es incapaz, sin ayuda, de subir al vehículo. El Señor Slocum tiene que bajar y empujar a Maddy por detrás como si fuera un fardo. Estas son las exclamaciones de Maddy que acompañan a los jadeos de su amigo, en su esfuerzo por ayudarlo a subir al coche:

Señora Rooney: ¡Oh!... ¡Más abajo!...
¡Sin miedo!
Ya hemos pasado la edad en que...
¡Ahí!... ¡Ahora!... Empuje ahí con el hombro... ¡Oh! (Risas) ¡Qué bien!
¡Empuje!... ¡Empuje!...
¡Por fin!... ¡Estoy dentro! (Jadeos del Señor Slocum, etcétera).

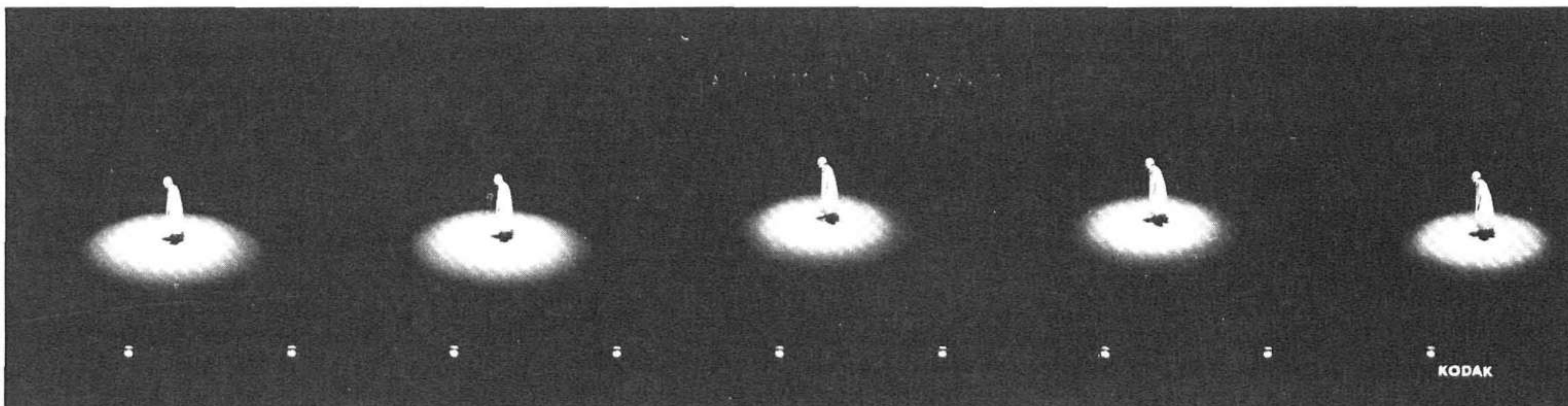
El oyente ve realmente al Señor Slocum ayudando a Maddy a subir al coche. Esta

“EMBERS”/“CENIZAS” (1959)

A principios de 1959, Beckett envió a la BBC el manuscrito de su segunda pieza radiofónica con el título de *Ebb (Marea)* escrito con lápiz. Beckett cambiaría más tarde este título, que nunca le gustó, por el definitivo: *Embers*. La obra se estrenó en el “Tercer Programa” el 24 de junio de 1959, dirigida también por Donald McWhinnie y con dos grandes actores irlandeses a quienes debemos interpretaciones inolvidables de personajes beckettianos: Jack McGowran en el papel del protagonista, Henry, y Patrick Magee doblando los papeles de los profesores de música y equitación de Addie. McWhinnie consideraba a la pieza “más interesante incluso que su predecesora”, no así Beckett, que no la valoraba muy satisfactoriamente, pero creía que “merecía la pena realizarla”.

otros muchos narradores beckettianos —Hamm, Krapp, Malone, o el protagonista sin nombre de *Compañía*—, Henry inventa también “historias” para no estar sólo. En esta pieza, Henry nos cuenta la historia de Bolton y Holloway, dos ancianos en un “momento de crisis”. La ficción de la historia se pone claramente al descubierto por las constantes contradicciones y modificaciones que de ella hace su narrador: “persianas... no cortinas”, “luz... no sin luz”, “sentados ahí en... no de pie”, etcétera. El oyente está presente en el acto creativo. Finalmente, Henry abandona la historia con un “no good”. Aunque él no está satisfecho con su narración, sin embargo, consigue crear una poderosa imagen de dos ancianos en una habitación suplicándose ayuda, ante un fuego que se está apagando:

“Sólo cenizas... sonido de apa-



“Nur Noch Gewölk”, puesta en escena de Beckett para la televisión, S. D. R, Stuttgart, 1977.

escena es totalmente visual y confirma la afirmación de Marshall McLuhan: “la radio es un medio eminentemente visual... la televisión un medio táctil”.

Todo en *All That Fall* lo vemos a través de los ojos de Maddy Rooney, la visión es, por tanto, fundamentalmente subjetiva. Los vecinos de Boghill nacen de la necesidad que la protagonista tiene de no estar sola. Su esposo, Dan, frío, racional y amante del orden, sirve de complemento y acústicamente de contrapunto a la “irracionalidad” y humanidad de Maddy. Sin embargo, el mundo provinciano de Boghill —*tan aparecido al de Watt*— tiene una entidad propia y verificable fuera de la mente de Maddy. No sucederá así en la segunda pieza radiofónica de Beckett, *Embers*. En esta obra todo sucede en la mente de su protagonista, el mundo exterior prácticamente no existe.

Como experimento radiofónico ésta es la primera —quizá la única— obra de teatro de radio sin ningún silencio. Las doscientas pausas que, según Zilliacus, tiene la obra están invadidas por el ruido del mar. Este sonido se creó artificialmente en los talleres de la BBC y según uno de los miembros del equipo de producción sonaba como su aspiradora. De nuevo, McWhinnie “estiliza” un sonido natural para conseguir que la pieza tenga un equilibrio y un ritmo musicales. El resto de los sonidos: goteras, cascos de caballo, portazos, gritos de Addie, etcétera, fueron amplificados exageradamente, con el fin de alejarlos de toda impresión naturalista.

Embers es el monólogo interior de Henry que, sentado a la orilla del mar, trata de establecer contacto con su padre —que, al parecer, murió ahogado— y al fallarle éste, con su esposa Ada. Como

garse... llama apagándose... mundo blanco, ni un sonido. (Pausa).”

El sonido del mar que escuchamos en la pausa contradice las palabras de Henry. El mar tiene una doble función en esta pieza, no es sólo un elemento que tortura la mente de Henry, también es la fuente de su creatividad. Sólo compone historias y evoca personajes cuando está a su lado. Aunque odia su insidioso sonido: “una vez fui a Suiza”, nos dice, “para alejarme de este maldito ruido”, es obvio que no puede estar mucho tiempo alejado del mar y la lucha de Henry para silenciar su sonido crea la tensión dramática de la obra. El ruido del mar es el único que Henry no puede controlar y fracasará en su intento de acabar con él. Las últimas palabras de la obra “ningún sonido” son contradichas por el sonido del mar.

Entre los personajes que Henry evoca sólo su mujer, Ada, tiene voz propia y un considerable espacio acústico en la obra. De la confrontación Ada/Henry surge la comedia, llevando al oyente a un mundo de rutinas familiares y de problemas insignificantes. Ada nos presenta también "la otra cara" de Henry, otras facetas que nos ayudan a conocerle mejor.

Ada cree que su esposo aburre a todo el mundo con su incesante charla y que si sigue así, terminará quedándose solo:

Ada: ... "Te quedarás sólo con tu voz, no habrá otra voz en el mundo más que la tuya. (Pausa). ¿Me oyes?"

Esta predicción de Ada se cumple al final de la obra, cuando Henry parece haber perdido todos sus poderes para conjurar sonidos y voces. El fuego de su inspiración se ha apagado convirtiéndose en cenizas: "llamas no... cenizas... fuego muriendo... fuego muerto". Esta breve pieza de cuarenta y cinco minutos de duración es específicamente radiofónica. Sólo los oyentes pueden entender la tortura de Henry, causada por el omnipresente sonido del mar, ningún lector es consciente de este tormento, ya que en la página escrita el mar es simplemente (Pausa). La ambigüedad entre realidad y ficción que trasciende *Embers*, también se destruiría si se representara.

"WORDS AND MUSIC"/PALABRAS Y MÚSICA (1962)

En una carta fechada el 26 de julio de 1962, Beckett escribe a su amigo, el editor americano Barney Rosset, lo siguiente: "a principios de este año escribí dos piezas cortas para la radio, una en inglés (adjunta) para la BBC y mi primo John Beckett y la otra (*Cascando*) en francés para la RTF y Mihalovici. John ha escrito la música... Mihalovici todavía no" (7).

La primera pieza a la que Beckett alude es *Palabras y música*, escrita en tándem con su primo el compositor John Beckett. La obra se estrenó el 12 de noviembre de 1962, dirigida por Michael Bakewell. Felix Felton interpretó a Croak y Patrick Magee al personaje Palabras. La originalidad de esta obra estriba en que, por primera vez en la historia del teatro de radio, la música es uno de los personajes principales, con un espacio acústico tan importante como el del personaje Palabras —con quien comparte el protagonismo—. En sus teorías sobre el drama musical, Wagner nos dice que las palabras representan la poesía, el intelecto y el pensamiento, mientras que la música

transmite los sentimientos. Palabras y Música, en este mini-drama musical, evocan pensamientos y sentimientos, respectivamente.

Palabras y Música presenta el proceso mismo de la creación, los problemas y las frustraciones que conlleva el acto creativo. Croak, la figura consciente del artista, tiene dos esclavos: Palabras y Música —o Joe y Bob, respectivamente—. Estas dos distintas fuerzas artísticas parecen representar la parte irracional e inconsciente de la creatividad, que Croak modifica y estimula —a veces a golpes de bastón— utilizando su sentido crítico.

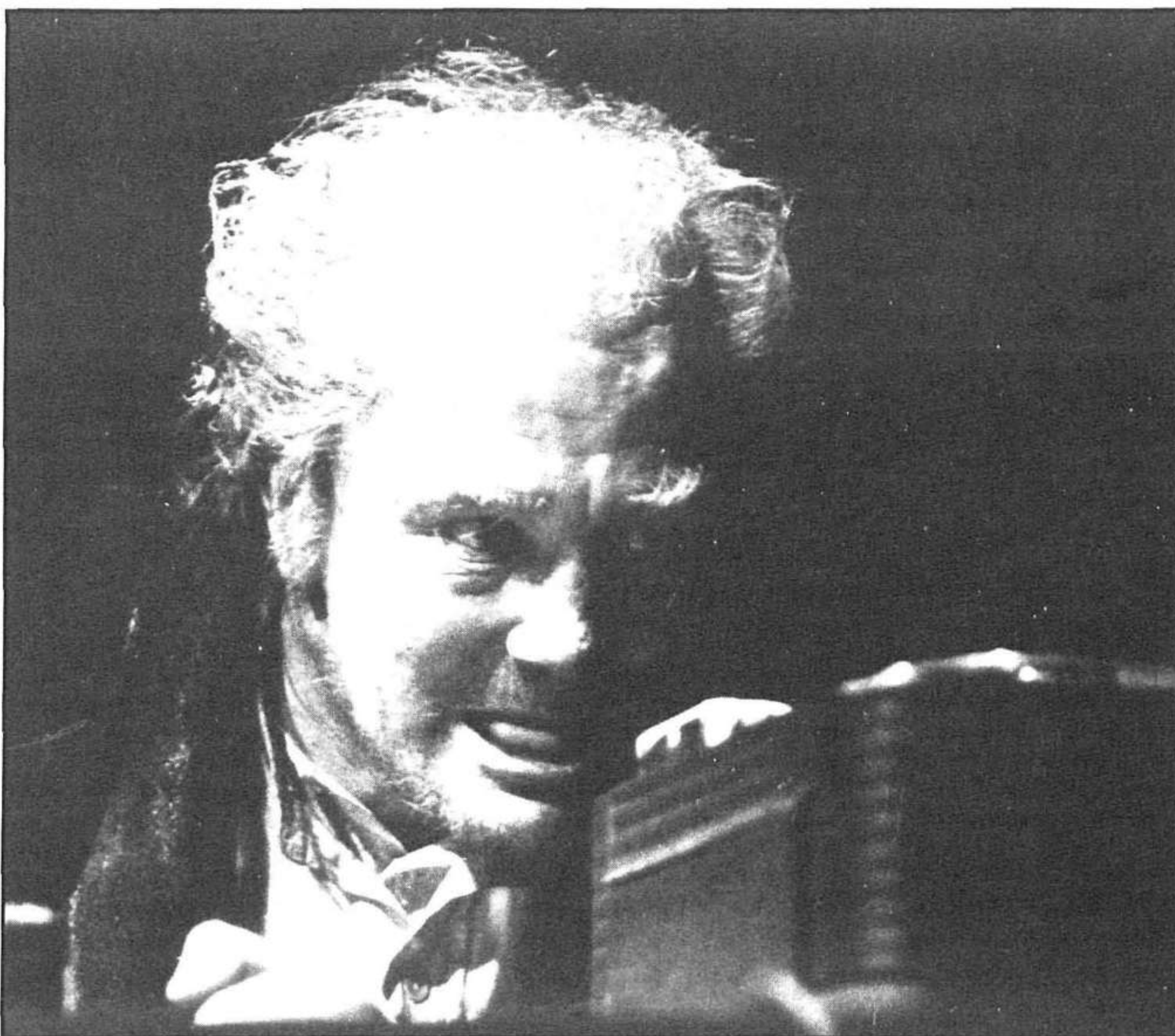
La obra comienza con el sonido de una orquesta afinando sus instrumentos, es decir, con el personaje Música, junto con los ruegos: "¡Por favor!... ¡Por favor!", de Palabras suplicando silencio para poder concentrarse mejor. Se establece así, desde el comienzo, la tensión dramática entre estos dos personajes que persistirá hasta el final de la obra, cuando, al menos momentáneamente, unen sus esfuerzos creativos.

Palabras trata de elaborar una especie de "composición escolástica sobre el tema de la Pereza" (8).

Palabras: ... "De todas las pasiones la pereza es la pasión más poderosa y, ciertamente, no hay pasión más poderosa que la pasión de la pereza..."

Interrumpe su torpe y repetitiva composición, al oír el sonido de los pasos de Croak a quien humildemente llama: "My Lord". Música le recibe también con un "sonido de humildad". Después de excusarse por su tardanza e intentar reconciliar a sus siervos —a quienes llama: "mis consuelos"—, Croak les comunica que el tema sobre el que tienen que trabajar hoy es: el amor. La visión de un rostro de mujer "en las escaleras de su torre" ha sugerido a Croak este tema. Beckett parodia aquí, sin duda, la idea romántica del poeta recluido en su torre, ya que Croak es una especie de poeta.

Los esfuerzos que Palabras y Música hacen para complacer a su dueño son



P. Magee, en "La última cinta de Krapp", realizada por D. McWhinnie en Londres.

realmente cómicos. Su falta de armonía y precisión exasperan a Croak quien les sugiere otros temas: Edad, Rostro, esperando obtener mejores resultados. Finalmente, Palabras y Música consiguen, despojándose de perífrasis y retórica, componer juntos un poema típicamente beckettiano, y Croak satisfecho, o aburrido, desaparece.

La obra dura veintisiete minutos, treinta segundos y, como dice Esslin, es tan "radiofónica" que ni la página escrita ni cualquier otro medio que no sea la radio puede representarla.

"CASCANDO" (1963)

Esta es la primera pieza de radio que Beckett escribió en francés, a petición de su amigo el compositor rumano Marcel Mihalovici. *Cascando* se estrenó el 13 de octubre de 1963 en la RTF, con una duración de veintiún minutos. Dirigida por Roger Blin e interpretada por el propio Blin y Jean Martin. La obra trata, como el

propio Beckett dice: "de un personaje llamado Woburn que nunca aparece". Presenta de nuevo el tema de la creatividad, pero desde un ángulo diferente, Beckett no se repite formalmente nunca. A diferencia de las otras obras de radio que comienzan con sonidos, *Cascando* empieza con la voz potente y segura de sí misma de Opener (Controlador): "Es el mes de mayo... para mí (*Pausa*). Correcto (*Pausa*). Abro". Lo que "Opener" abre, o conecta, es una voz jadeante y agitada que repite palabras desesperadamente, tratando de contar la historia de Woburn. Este segundo personaje se llama Voz y es una voz narrativa, diferenciándose así de Palabras en la obra anterior, que era una voz poética.

Esta voz, como el Innombrable, pretende contar la historia definitiva que acabe con todas las historias, para así poder descansar y encontrar el ansiado silencio —ilusión que contemplan muchos narradores beckettianos—. Como Palabras en *Words and Music*, Voz representa la parte subconsciente del escritor:

Voz: ..."historia... si pudieras terminarla... podrías descansar... dormir... antes no... oh ya sé... he terminado tantas... miles y miles... todo cuanto hice... en mi vida... con mi vida".

Ahora, Voz cree que tiene al personaje definitivo y corre en su busca. A medida que la historia avanza vemos, sin embargo, que Woburn es una criatura, "típica de Beckett", que con un largo gabán pasea por una playa —como Henry en *Cenizas*— con "el mar a la derecha y las colinas a la izquierda".

La Música, que en la pieza precedente era «sentimental, poética, de amor, suave, desafinada, etcétera», queda reducida en esta pieza a una línea de puntos. El lector no tiene ninguna "pista" acerca de la clase de música adecuada para esta pieza. Como en la pieza anterior, *Cascando* es una experiencia en el campo del sonido ligada exclusivamente a la radio. La función del personaje Música no es sino repetir y hacer familiares los diferentes motivos que aparecen en la historia de Woburn.

Beckett juega en esta obra con la convención de que en teatro de radio *todo* está pregrabado, no hay más que apretar un botón, para que los sonidos cobren vida. El Controlador en esta obra no hace sino "abrir o cerrar" o, al menos, es lo que pretende hacer creer al oyente. Al final de la obra se descubre la relación estrecha y *vital* entre los tres personajes. Voz y Música unen sus esfuerzos en una especie de "crescendo" para alcanzar a Woburn y Opener reconoce que "casi" lo han conseguido animándoles con sus exclamaciones: "¡Bien!... ¡Bien!". La armonía conseguida entre Voz y Música ha sido suficiente para satisfacer a Opener, aunque éstos fracasasen en dar alcance al personaje Woburn. Beckett dijo hace ya muchos años: "Ser un artista es fracasar, como nadie se atreve a fracasar, ese fracaso es su mundo y el alejarse de él traición..." (9). *Cascando* y *Palabras y Música* son, en cierto modo, dramatizaciones de la fidelidad del artista al fracaso. Un "fracaso" que Beckett, siguiendo una especie de "vía negativa", ha sabido utilizar en toda su obra como fuente de creatividad.

Comentaremos brevemente las dos obras incompletas que Beckett escribió para radio, ya que han sido publicadas y una de ellas emitida. Ambas son improvisaciones o "borradores" sobre temas ya tratados en las otras obras de radio, aunque en una vena mucho más cómica.



S. Beckett dirigió "La última cinta de Krapp con R. Cluchey, Berlín, 1977.

“ESQUISSE RADIOPHONIQUE”/ RADIO I (1973)

La descripción que sigue de esta obra se deriva de una lectura de la pieza, ya que ésta no ha sido estrenada en la radio. El protagonista es un hombre (El) que está obsesionado, como Croak y Opener, por otros dos personajes, Voz y Música. Estos personajes no-creados están reducidos en el texto a una línea de puntos. Hay un cuarto personaje, una mujer (Ella) que invitada por el hombre, aunque él niega que le haya invitado, escucha la corriente de música y palabras. El origen de ambas es misterioso, pero la mujer menciona “dos interruptores” que, al conectarlos, hacen brotar la voz o la música. Como en todas sus obras radiofónicas, Beckett hace a sus personajes reflexionar sobre el medio y de un modo indirecto también a los oyentes. Brecht también utilizaba este efecto distanciador en sus obras de radio.

Como Henry en *Cenizas* el personaje (El) está desesperado porque sus consuelos: voz y música se están acabando: “ACABANDO”, exclama y llama por teléfono a un doctor —que también nos recuerda a Holloway en *Cenizas*— para suplicarle ayuda. El doctor no puede ayudarle de momento por otras “obligaciones profesionales”, pero le promete que le visitará “mañana por la tarde”. Con estas palabras la obra termina. Martin Esslin que, en 1976 trabajaba como director de espacios dramáticos en la BBC, intentó estrenar esta pieza tratando la voz como si fuera un murmullo ininteligible, pero Beckett se negó.

“POCHADE RADIOPHONIQUE”/ RADIO 2

Este segundo “esbozo” radiofónico sí llegó a estrenarse y con un gran reparto, como he mencionado anteriormente. En abril de 1976, Radio 3, de la BBC, estrenó *Pochade Radiophonique* con el título de *Rough for Radio (Apunte Radiofónico)*. Harold Pinter interpretó al “Animador” —personaje que controla la acción—, Billie Whitelaw fue la “Taquígrafa” y Patrick Magee creó el breve pero difícil papel de “Fox”. La pieza es casi una farsa sobre las dificultades y los orígenes de la creatividad, tema, como hemos visto, favorito de la producción radiofónica de Beckett. Como dice Katharine Worth, la pieza ha de dirigirse como si fuera una especie de “Grand Guignol” (10). El animador y su Taquígrafa con la ayuda de Dick, personaje mudo, pero con un sonoro látigo, tra-



“May B”, teatro y danza inspirados en la obra de Beckett, por la compañía de Maguy Marin

tan de “extraer” de su víctima, Fox, una frase o palabra que no haya utilizado antes nunca. Asistimos a una verdadera “sesión de tortura”. Director y ayudante tienen que utilizar el látigo de Dick para que Fox hable.

Entre sesión y sesión, Fox permanece atado, amordazado y encapuchado, a fin de que el precioso mensaje que tiene que comunicar no se le escape.

El Animador es el típico intelectual pedante al que Beckett no puede menos que ridiculizar asignándole frases como: “Ah, estos viejos espectros de mis tiempos de crítico de libros” o “Señorita: ¿Ha leído el *Purgatorio* del divino florentino?”, la respuesta de la Taquígrafa acentúa la comedia: “Desgraciadamente, no, señor, sólo he ojeado superficialmente el *Infierno*”.

Las palabras que Fox repite son una parodia de un típico monólogo interior beckettiano:

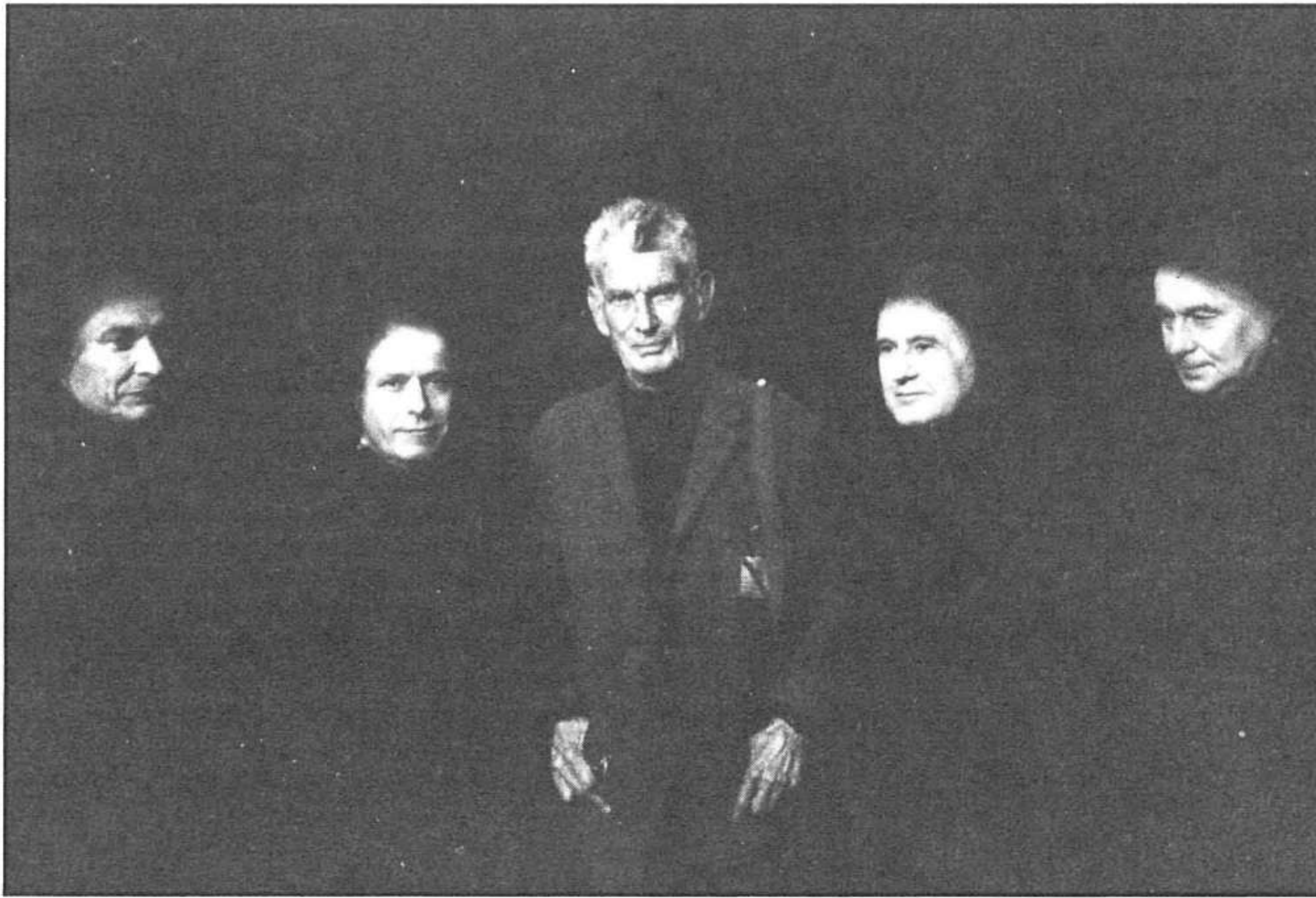
F: cansancio, qué cansancio, mi hermano dentro de mí, mi viejo gemelo, ah ser él y él —pero no, no no (Pausa). No no”.

El hecho de que Fox haya encontrado un hermano gemelo le parece una novedad al Animador, y para estimular aún más la creatividad de aquél, sugiere a la Taquígrafa que le dé un beso, Fox se des-

maya y no vuelve a hablar más. Para dar coherencia al monólogo de Fox, el Animador lo modifica ante las protestas de la Taquígrafa.

Rough for Radio es la más “naturalista” de las piezas de teatro de Beckett, aunque, como hemos apuntado, el naturalismo está exacerbado hasta convertirse en farsa. Es extraño que Beckett, tan perfeccionista y minucioso con su producción literaria, no llegara a revisar este “borrador” o apunte radiofónico. Es posible que quisiera que la pieza conservara la cualidad de ser algo *inacabado*, cualidad que no se transmite al oyente y quizá, por esta razón, a Beckett no le gustó la versión estrenada por la BBC, aunque estuviera interpretada por sus actores favoritos, Billie Whitelaw y Patrick Magee y por uno de sus más fervientes admiradores, Harold Pinter.

Sin duda alguna, la técnica radiofónica ha ejercido una fascinación considerable en Samuel Beckett y también es cierto que éste se hizo un experto en el arte de la radio al colaborar y participar con Donald McWhinnie en casi todos los montajes de sus obras. Apuntábamos al principio alguna de las razones que llevaron a Beckett a escribir para la radio, notablemente el hecho de que en este medio de comunicación y sólo en éste “la parole sort du noir”, de una manera literal. Vo-



F. Becker, E. Droner, W. Langwitz, A. Querbach y S. Beckett durante el rodaje de "Qué dónde", Stuttgart, 1985.

ces procedentes de la oscuridad juegan un papel fundamental en la creatividad beckettiana (11). Desde las cintas que Krapp escucha en su habitación solitaria hasta las voces que oye el mundo protagonista de *That Time (Aquella Vez)*, además de las innumerables voces en las mentes de sus narradores. La necesidad de dar forma artística a estas voces interiores junto con la imposibilidad —según Beckett— de poder hacerlo de una manera satisfactoria, origina la tensión dramática de toda la obra beckettiana. Beckett es, sobre todo, un gran poeta dramático, que cree que la tarea del artista contemporáneo es: "hallar una forma que acomode al caos" (12), y sus experimentos en teatro de radio son notables ejemplos en este sentido.

(1) Donald McWhinnie: *The Art of Radio*, Faber & Faber, Londres, 1969, pág. 151.

Todas las traducciones de los títulos de las obras de Beckett, así como las de las citas incluidas en este trabajo, son de la autora del mismo.

(2) Carta de Beckett a su editor americano Barney Rosset, 27 de agosto de 1957. Citada en el libro de Clas Zilliacus: *Beckett and Broadcasting* ABO AKADEMI, ABO, 1976, pág. 3. Este es el libro mejor documentado sobre el teatro de radio y televisión de Beckett.

(3) Las fuentes utilizadas en este apartado sobre las relaciones de Beckett con la BBC son las siguientes:

— Donald McWhinnie (1969). *Ibid.*

— Clas Zilliacus (1976). *Ibid.*

— Martin Esslin: "Samuel Beckett and The Art Broadcasting", *Encounter*, septiembre, 1975.

(4) Citada en el artículo de Martin Esslin (1975). *Ibid.* (nota 3).

(5) Martin Esslin: "The Mind as a Stage-Radio Drama". *Theatre Quarterly*. Vol. I, núm. 3, 1971.

(6) Beckett a B. Rosset. En Zilliacus. *Ibid.*, pág. 3.

(7) Zilliacus. *Ibid.*, pág. 96. Mihalovici compuso la ópera Krapp en 1959 inspirándose en *La Última Cinta*.

(8) Ruby Cohn: *Back to Beckett*, Princeton University Press, 1973, pág. 201.

(9) Samuel Beckett: *Proust and 3 Dialogues with Georges Duthmit*, Calder & Boyars, Londres, 1965, pág. 125.

(10) Katharine Worth: "Beckett and the Radio Medium", en *British Radio Drama*, Edit. por John Drakakis, Cambridge University Press, 1981, pág. 215.

(11) Sobre la importancia de las "voces en la oscuridad" en el último teatro de Beckett: Antonia Rodríguez-Gago: "Imágenes y Voces en la penumbra", en: *Estudios sobre Teatro Inglés Contemporáneo*, UNED. Madrid, 1981, pág. 121.

(12) Entrevista de Beckett con Tom Driver:

"Beckett by the Madeleine". *Columbia University Forum*, iv. verano 1961, pág. 22.

APÉNDICE

A. Obras de Beckett en la BBC y fechas de su primera emisión:

- *All That Fall*: 13 de enero de 1957.
- *Fin de Pastie*: 2 de mayo de 1957.
- *Molloy*: 10 de diciembre de 1957.
- *From an Abandoned Work*: 14 de diciembre de 1957.
- *Malone Dies*: 18 de junio de 1958.
- *The Unnamable*: 19 de enero de 1959.
- *Embers*: 24 de junio de 1959.
- *Waiting for Godot*: 27 de abril de 1960.
- *Endgame*: 22 de mayo de 1962.
- *Words and Music*: 13 de noviembre de 1962.
- *Cascando*: 6 de octubre de 1964.
- *Poems I*: 9 de marzo de 1966.
- *Play*: 11 de octubre de 1966.
- *Poems II*: 24 de noviembre de 1966.
- *Imagination Dead Imagine*: 18 de marzo de 1967.
- *Lessness*: 25 de febrero de 1971.
- *The Lost Ones*: 2 de enero de 1973.
- *First Love*: 7 de julio de 1973.
- *Rough for Radio*: abril de 1976.
- *Ill Seen Ill Said*: 1982.
- *Worstward Ho*: 1983.

(Esta lista está, sin duda, incompleta y no incluye las repeticiones de las obras, pero espero dé una idea de la continuada presencia de Beckett en la BBC).

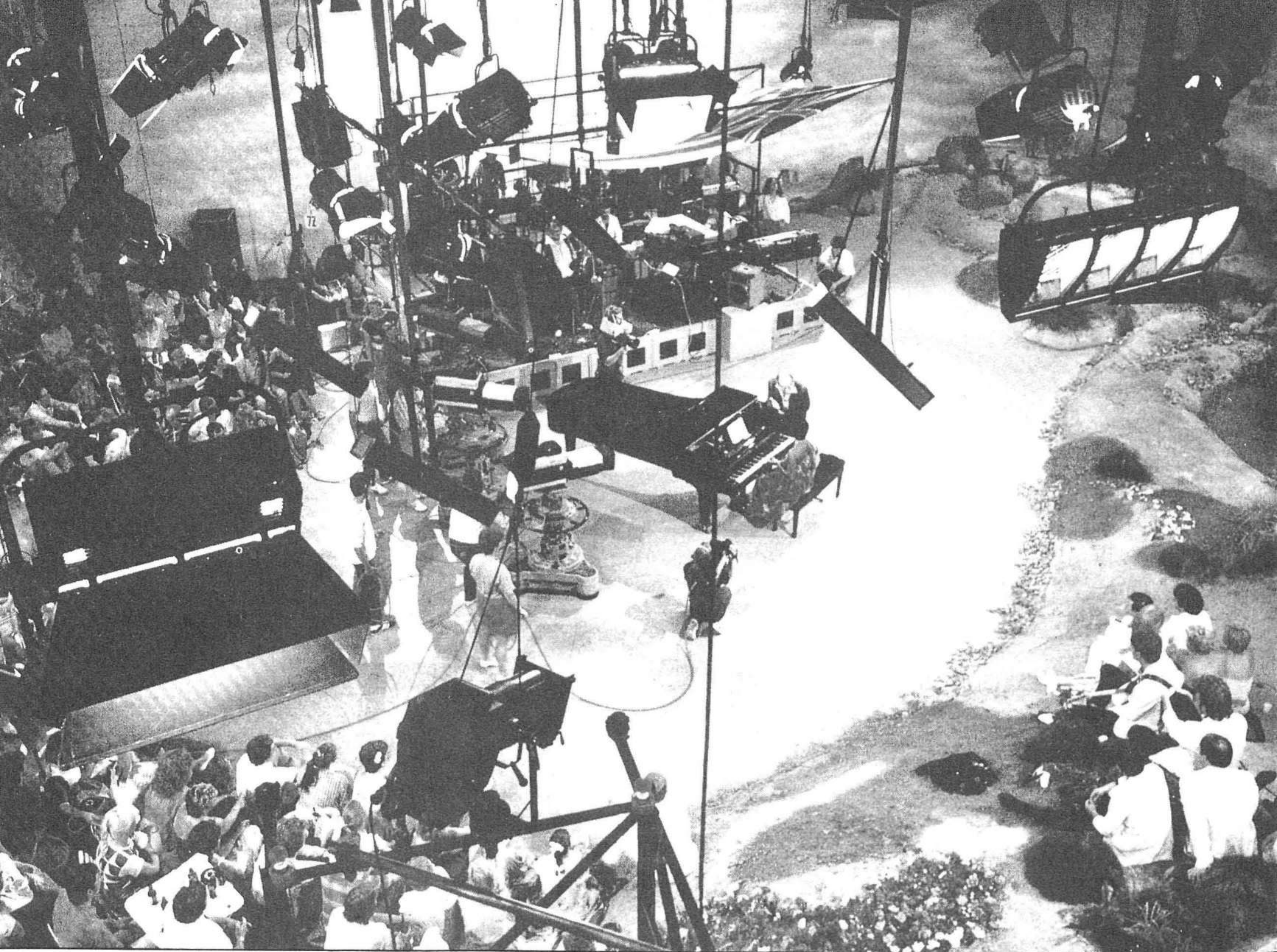
B. Las siguientes grabaciones dirigidas por David Clark y producidas por Katharine Worth pueden solicitarse al London Audio-Visual Centre, 11 Bedford Square, Londres WC1B 3RA.

- *Words and Music* (1973).
- *Embers* (1975).
- *Cascando* (1980).

(Las fechas entre paréntesis son las de grabación).

N. de la R.

Existe una edición en castellano de las obras cortas de Samuel Beckett: "Pavesas", edición de Jenaro Talens, Tusquets Editores, Colección Marginales 97, Barcelona, primera edición: junio 1987. En este libro se incluyen los siguientes títulos de Beckett: *Los que caen*, *Acto sin palabras I*, *Acto sin palabras II*, *La última cinta de Krapp*, *Fragmento de teatro I*, *Fragmento de teatro II*, *Cenizas*, *Esbozo radiofónico*, *Vaivén*, *Cascando*, *Eh Joe*, *Aliento*, *No yo*, *Astracanada radiofónica*, *Palabras y música*, *Comedia*, *Aquella vez*, *Pasos*, *Trio fantasma*, ... *excepto las nubes...*, *Fragmento de monólogo*, *Solo*, *Nana*, *Impromptu de Ohio*, *Quad*, *Nacht und Träume*, *Qué dónde* y *Catástrofe*.



Sesión de grabación en estudio en la radioemisora WDR (Westdeutscher Rundfunk) de Colonia. (Foto: WDR/Hohl.)

El teatro como espejo del ecosistema tecnológico

PEDRO BAREA

P

or qué no hablar del materialismo que condiciona la creación? El aguafuerte abre el camino de una nueva forma de grabar, una experiencia nueva. El fresco con otros pigmentos, el hierro en la construcción o los nuevos

materiales en escultura, generan conmociones que remueven el mundo de las bellas artes. El paso de las tablas de cera al papiro, al papel... y del punzón a la pluma, la máquina o el ordenador... generan modificaciones profundas no sólo en las técnicas de trabajo y en la sociología de la creación, sino en el producto final. La luz de gas en los escenarios londinenses en los primeros años del siglo XIX permite no sólo iluminar selectivamente la acción, sino oscurecer la sala, con lo que el rito teatral toma una nueva dimensión más concentrada, y más atenta, y religiosa. McLuhan ha escrito que los vestidos de largas costuras rectas y el diseño de esos vestidos son un resultado que viene de la aparición de la máquina de coser. El hábito de la ópera o del teatro musical, los protocolos íntimos que franquea el micrófono —el susurro, el latido del corazón, "el ruido de la sangre por las venas" que suele mencionar John Cage—, ¿no son un signo del tiempo? ¿No se adorna el cine con las estrategias musicales de la ópera? ¿En dónde se inaugura la retórica de ruidos y música que parecen ser signos de identidad de la radio?

Una estética se produce cuando se produce la entrada en el mundo de la creación de un nuevo soporte. La luz eléctrica, los materiales ligeros, la arquitectura que se ha planteado y ha resuelto problemas de acústica, la tecnología del sonido electrónico, han sido un revulsivo del teatro, como queda dicho. La óptica ultraprecisa, las películas con emulsiones rápidas, las cámaras ligeras, favorecieron el nacimiento del expresionismo alemán. La imprenta fijó la tradición oral y propició una literatura que aceptaba géneros diversos, más exigentes, más ambiciosos, distintos. En forma y en contenidos. Primero, porque permitía la relectura y, por tanto, un disfrute más reposado, atento y exigente, de contenidos más y más densos; luego, porque daba la oportunidad de hacer de ella tiradas extensas, para un público acrecentado, al margen cada vez más de los intereses de una clase y con necesidad de tener en cuenta otra opinión generalizada, más distribuida o compartida. El teatro es distinto según que se haga en recintos abiertos o cerrados, iluminados artificialmente o no. No es ya que Adolphe Appia hable de "luz que vive", o que el teatro es "un cuadro compuesto en el tiempo", es que a partir de la iluminación teatral empieza a poderse hablar de naturalismo, realismo, creación total y, en fin, de teatro contemporáneo.

Una expresión tan peculiar como la de la radio, sin tradición, pero cuyo soporte es la palabra, va a permitir, por un lado, aquel campo de expresividad en los que la palabra era ya recurso predominante. Pero a la vez, la radio hubiera tenido que

acarrear modificaciones apreciables respecto a los géneros transitados ya por la literatura y crear los suyos, nuevos y específicos. ¿Hasta dónde es así?

"Un modo de expresión tan poco habitual y, bien mirado, tan innovador como la radio debería, según este punto de vista, acarrear modificaciones apreciables en los conceptos de la literatura y, sin duda, brindar la oportunidad de desarrollar un género nuevo. Los doctores en estética explican que, a fuerza de apoyarse únicamente en los *qualia* sonoros, la radio conquista un terreno totalmente propio. No obstante, tras un cuarto de siglo de existencia práctica, no parece que haya elaborado no ya una obra de real valor, sino, al menos, un estilo para este género literario que, según los teóricos de la tecnicidad, tenía que haber visto la luz gracias a este instrumento revolucionario" (Lescure, 1959: 1691).

Si desde la óptica de un historiador de la literatura la radio parece no haberse beneficiado de la magnitud de sus posibilidades, es cierto que han pasado por la radio los más grandes creadores —literatos, músicos, intérpretes— cuyo instrumento de trabajo era la palabra, y con más extensión, aquello que estimulaba el sentido del oído. Si desde esa óptica de historiador la radio no ha engendrado un gran arte autónomo, un historiador de la técnica detectaría evoluciones internas que responden a las transformaciones tecnológicas.

La radio en sus comienzos es un fenómeno festivo, como lo fueron otras artes de nuestro siglo. Las posibilidades de la lámpara de tres electrodos de De Forest, que permitió a la telegrafía la transmisión de impulsos eléctricos complejos que eran ya música, fueron, sin más, el dócil asombro de las gentes que habían nacido en el siglo XIX.

Al otro lado de la comunicación escrita, la radio es un modo de transmisión oral: el espacio visual queda abolido en beneficio del artefacto sonoro. La radio —propiciando un signo naturalista (Basset, 1983)— nos arrastra por senderos de abstracción y fantasía. Las ideas toman cuerpo y son como un “caligrama en el espacio” (Paulhan, 1957: 296).

LA RADIO INDIVIDUAL

“El poeta descoyunta el lenguaje haciéndolo significado. El artista derriba de par en par las puertas de la percepción” (McLuhan, 1974: 44).

“En el fondo de los auriculares siempre es de noche. No se comprende cómo puede haber emisiones de mediodía” (Ramón Gómez de la Serna).

Escuchando el sonido a través de auriculares, la situación colocaba a los oyentes en un estado peculiar. Los sonidos, tan próximamente producidos, eran casi más “interiores” que “exteriores”, más íntimos o secretos que compartidos. Y, sobre todo, en un momento histórico en el que el cinematógrafo, todavía mudo, producía estímulos únicamente visuales.

“El casco, al aislar los oídos de todo ruido exterior, situaba al oyente en un estado de meditación intensa, propicio al sueño y la sugestión, y lo que éste recibía por los dos auriculares entraba en él como a escondidas y parecía ‘nacer’ en él” (Castan, 1956: 208).

Los pioneros de las ondas se amoldaron a las circunstancias cambiantes en las que se desenvolvía la radio. Los primeros autores radiofónicos insistieron en la creación de un teatro “interior”, un teatro “del alma”, en el que el personaje central era el propio oyente. Dos obras de Paul Deharme, *Le Pont du Hibou* y *L'île des voix*, estaban en esta línea. *Naissance du poème*, de Fernand Divoire, fue una asombrosa confirmación de posibilidades. Conservado en un disco gramofónico, el raro documento traduce a sonidos los avatares de la creación de un poema.

Las palabras parecen sumergidas en el espíritu del escritor, luchan por definirse, y se manifiestan así sonoramente las vacilaciones y angustias del creador. La pugna con la sintaxis y los conceptos, las inseguridades del ritmo, la búsqueda mental de un camino. La expresión surge en tromba, sin orden, formando un coro fantástico que se depura dolorosamente. Un coro fantasmal que acarrea materiales informes mientras el poeta elige aquel término, aquella palabra que necesita. El poeta disciplinará y pondrá orden en aquel marasmo sonoro hasta conquistarlo, haciéndose con la frase que fija a su sabor el pensamiento.

Paul Castan, en su artículo “Essais et recherches à l'époque héroïque de la radio” (1956), de los *Cahiers d'études de Radio-Télévision*, número 6, hace una breve recopilación de sus propias experiencias de los años veinte, en esa línea de tremendismo sonoro, de tormenta en el cerebro. La fiebre, el delirio, “la sinfo-



nía bárbara de palabras, música y ruidos”.

“Yo mismo hice dos o tres tentativas del mismo género, *Cuarenta grados con cinco décimas*, drama de la fiebre, procura que el oyente se identifique con un hombre de las colonias durante un ataque de paludismo... y se organiza una danza en el cerebro en delirio, donde los viejos recuerdos se mezclan con los del día, transformándose, superponiéndose, transfigurándose en una bárbara sinfonía de palabras, músicas y ruidos”.

“Voces interiores. Es la lucha del Bien y del Mal, simbolizada por el choque de los deseos, de las pasiones, con la conciencia; también aquí el drama iba tomando forma en la cabeza del oyente gracias a los auriculares”.

“Finalmente, en *Tempestad bajo un cráneo* hice una transposición de la primera parte de *Los miserables*, respetando el célebre capítulo de Víctor Hugo, que sin saberlo escribió una obra radiofónica” (Castan, 1956: 109).

Los auriculares, incómodos, demasiado artificiosos y sin precedente como objeto de uso o adorno, ni siquiera casi como prótesis, no permitían una atención confortable, de modo que los *sketches* eran cortos. Luego se transmitieron espectáculos directamente de los teatros, por línea. El ritmo de la imagen mental era más rápido que el de la acción teatral, redundante, que concedía un tiempo a la acción y al movimiento que no se concede la radio... La lucha del “radiograma” ha sido la lucha entre la convención teatral y una convención diferente llamada teatro radiofónico. Entre una audición que implicaba, más o menos, la militancia auditiva y la sacrificada voluntad de participar en el secreto, y otro modo de radio —y de teatro radiofónico— abierto, compartido, público, capaz de impregnar el ambiente.

El monólogo, que había llegado a ser penoso en el teatro, la palabra misma, que iba a ir dejando paso a un teatro que se afirmaba como arte autónomo —al margen o más allá de la férula literaria— en una combinación de todos los signos que componen la asamblea de subsistemas que conforman el teatro, parecía volver a encontrarse a sí mismo en un ámbito nuevo llamado radio. Un personaje que cuenta su historia (*Aventuras de una perisición en Madrid*, de Amadée Jolly Dix, serial pionero de la radio española para Unión Radio de Madrid, o *Lord Jim*, de Cecil Lewis, 1927). *Appel a Jenny Merveille*, de Roger Vailland, monólogo de cuarenta minutos interrumpido por llamadas telefónicas de acuerdo con un recurso tópico en el teatro de personaje único. *Louis XIV*, de André Obey, reportaje-monólogo de una hora y cuarenta minutos sobre los fastos de Versalles. *L'homme de la Ville*, de Charles Peyret-Chappuis, poema radiofónico a dos voces. El monólogo interior y el monólogo de acción compiten para romper la dramaturgia tradicional y acercar la pieza radiofónica al teatro novelesco y de acción (Aslan, 1979: 183).

Gabriel Germinet quiere “engendrar impulsos parecidos a los sueños”; Carlos Larronde trabaja para un oyente hiperauditivo, no para un oyente ciego; trabaja para quien consigue la prevalencia de su oído; Paul Deharme desea convertir al oyente en un elemento activo, en un “actor”, llevarlo a interpretar su propia emotividad (Richard, 1951: 73); para Bachelard la radio debe “comunicar los inconscientes” (Bachelard, 1951: 73-74). Y en un momento en el que, por si fuera poco, el freudismo, la exploración del espíritu

Los micrófonos de la NBC estaban dispuestos para cualquier espectáculo, desde un concierto a una comedia realizados por primeras figuras.



La palabra "voz" presidía buena parte de los títulos de las piezas radiofónicas (*L'île des voix, Voix interieures, La Voix, La cité des Voix...*).

Después fue el argumento del miedo, un repertorio de horror que daría lugar a un subgénero que se apodera de la radio espectacular de los primeros años. Un

granguñol sonoro que alcanzaría importantes éxitos que, sin duda, pudieron influir en la implantación sentimental del nuevo medio.

"L'express 175, de René Christaflour, donde se utilizó por vez primera la sobreimpresión y se inquietó al auditorio con piezas-reportajes sobre un tema ficticio presentado como un hecho real; *Le dirigeable L 303*, de Martin Rost, o la historia de un dirigible en apuros que causó tanto revuelo en Francia como *La guerra de los mundos*, de Orson Welles, en los Estados Unidos algunos años más tarde" (Aslan 1979: 183).

También se reconstruyeron, a partir de la documentación apropiada, una serie de procesos históricos o revolucionarios, "docudramas" o reportajes dramatizados que iban a ser el punto de partida de un género que todavía es puntero en la radio actual: *Proces de Louis XIV, Le 9 Thermidor* (Colin, 1928).

LOS ALTAVOCES, SOCIALIZACIÓN DEL PRODIGIO

"El altavoz abanica de palabras al que escucha" (Ramón Gómez de la Serna).

La percepción acústica del hombre es de tal naturaleza que le permite diferenciar sonidos diversos en virtud de su distinta intensidad/duración, tono y timbre. En este aspecto mediador que implica la evolución tecnológica conviene también reseñar que el ser humano es capaz de diferenciar los sonidos dentro de una gama de frecuencias que van más o menos de las 15 a las 40.000 vibraciones por segundo, atendidos los umbrales funcionales que cambian con la edad o estado físico del sujeto. Los primitivos altavoces de embudo apenas captaban vibraciones con umbral mínimo del orden de los 800 hertzios. Dentro de ese campo los límites para caracterizar voces, tipos, estereotipos sonoros, hacían del radioteatro primitivo una empresa en la que el trazo grueso no era tanto una impericia de pioneros, sino una pura necesidad expresiva exigida por una precaria economía de signos que apenas soñaba con las posibilidades de la radio actual.

Después del directo se grabó en discos de materiales diversos y, luego, con procedimientos ópticos, eléctricos y magnéticos, y soporte de papel o cinta plástica. Un proceso con fechas claves, que obraba como inductor de transformaciones de rango creativo.

alcanzaba ya el rango de tema de conversación banal.

Se pasó de los problemas de la creación poética, el nacimiento del lenguaje, la tormenta en el cerebro, la formación de las palabras, a los de la conciencia, las voces interiores, la locura, la agonía, los conflictos del individuo con su intimidad.

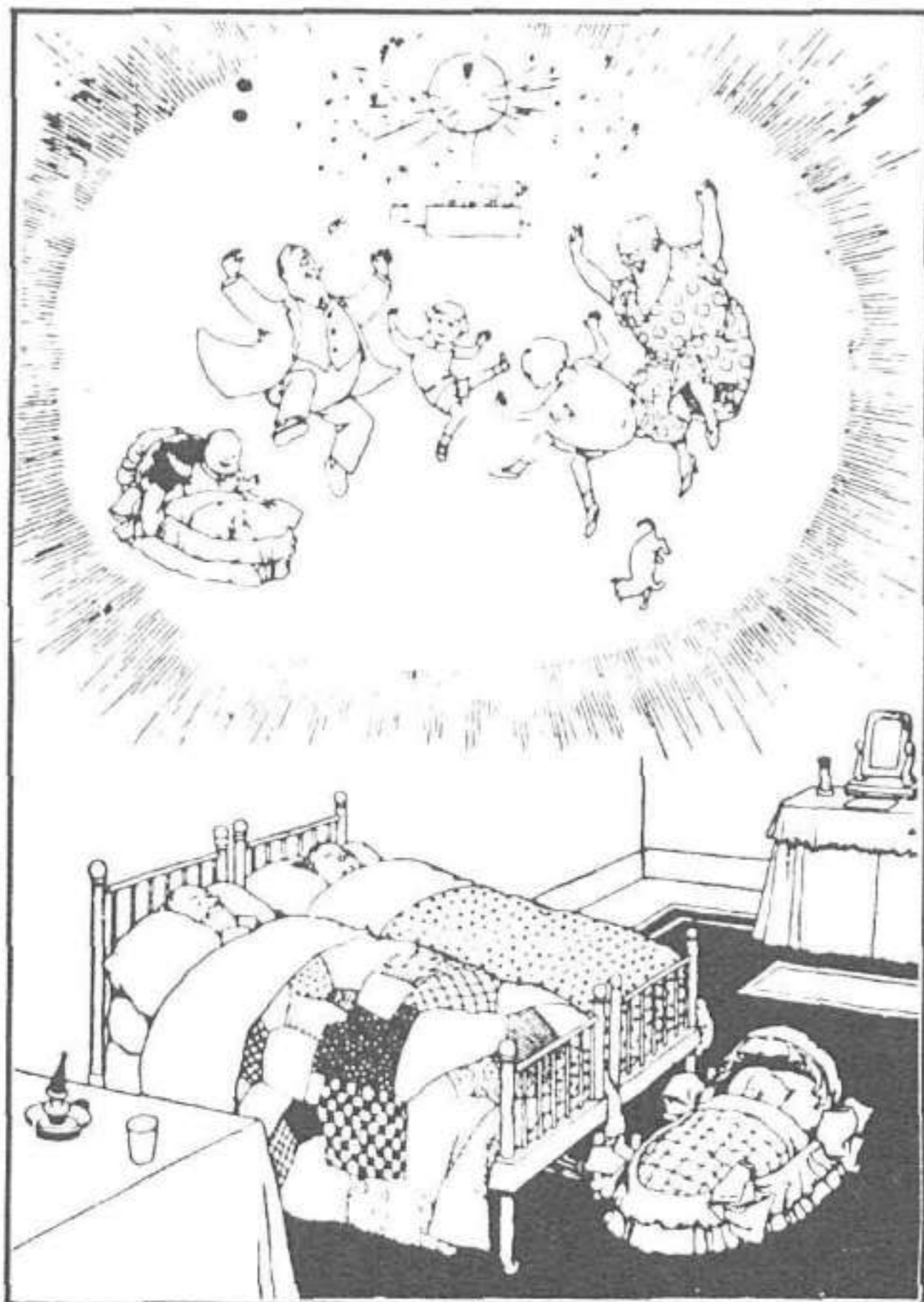


Ilustración de la revista "Radio Gresca".

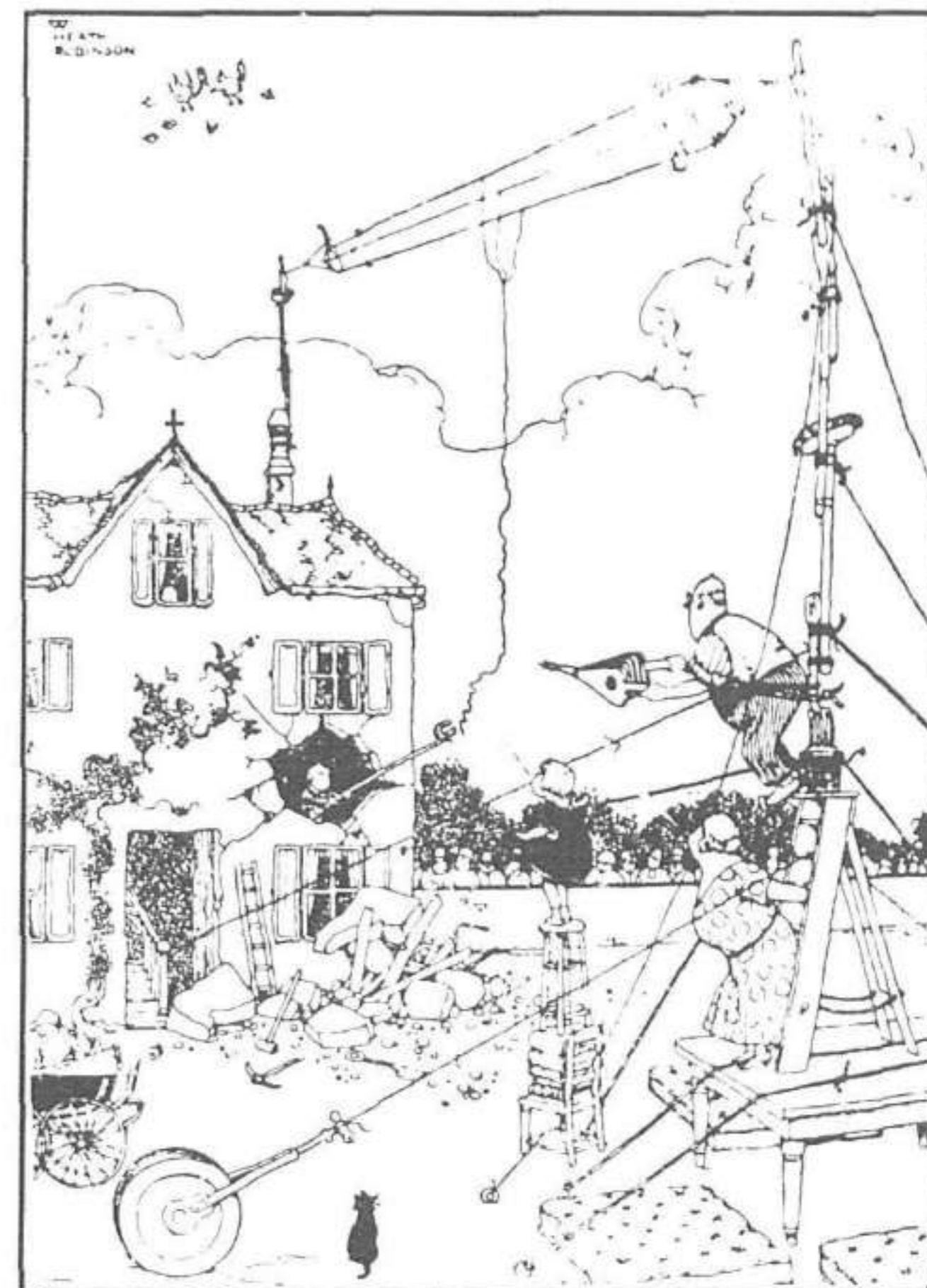
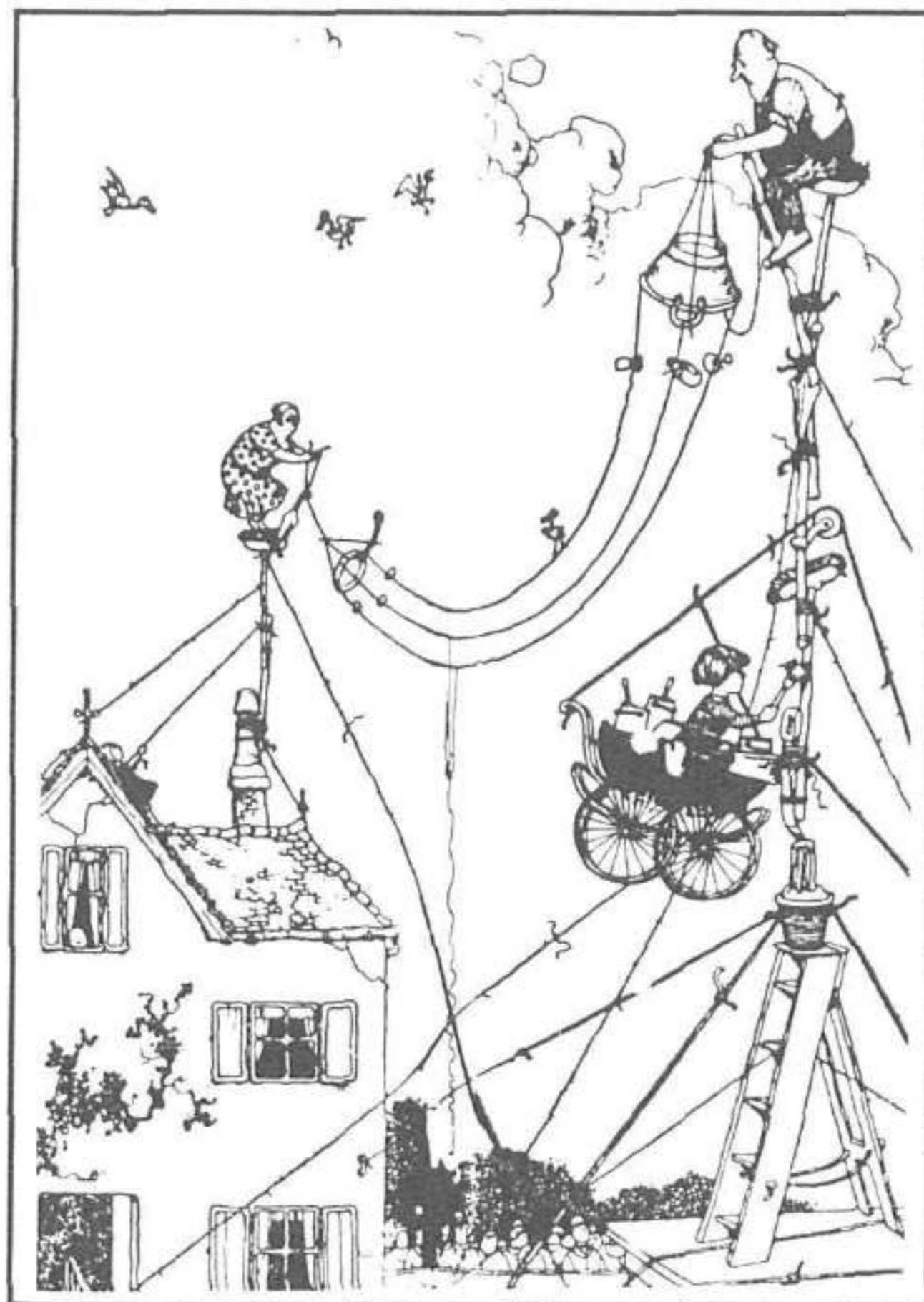
42

"MAREMOTO": LA RADIO DE CATÁSTROFES

Pierre Cusy y Gabriel Germinet editaron en casa Chiron, de París, un libro sobre la experiencia de *Maremoto*, audición radiofónica que puede ser precursora de lo que se podía llamar "la radio de las catástrofes", es decir, la radio que produjo en algún momento una conmoción social con algún programa de falsa actualidad espectacular. La radio, como muestra del prestigio mismo de la radio, y del periodismo radiofónico. El título del libro de Germinet y Cusy, es "Théâtre Radiophonique, mode nouveau d'expression artistique", prefacio de Edouard Estaunié, de la Academia Francesa, y siete grabados en madera de Maurice Guierre bajo una dedicatoria de calidad:

"Al señor Gremy, mecenas de la literatura radiofónica, que favoreció la aparición de fórmulas susceptibles de dotar a la radiofonía de una técnica literaria que le sea propia, P.C. y G.G."

La presentación de Edouard Estaunié recordaba el origen del radiodrama *Maremoto* como "la revelación de una forma dramática enteramente nueva, todavía sin leyes, tan atractiva como los caminos desconocidos". Con la conciencia de que aquello que presentaban era teatro, al



teatro dedica la obra su primera parte, "Quelques notes rétrospectives" que pasan por los griegos, los romanos, la Edad Media, el Renacimiento y los siglos de Oro europeos, con especial atención a los aspectos de público, infraestructura y estabilidad de la oferta teatral en esas distintas épocas.

La segunda parte, "Le théâtre en radiophonie" lleva una presentación en el encabezamiento del capítulo.

"Siendo el teatro escénico al cine lo mismo que una figura de la tercera dimensión a una de la segunda, ¿no será el teatro radiofónico el teatro de una dimensión?"

El apéndice remite al origen de la audición: un concurso convocado por *L'impartial français*, concurso que se llamó "de literatura radiofónica" (3 de mayo de 1924), para textos en francés que debían ser válidos para "una presentación por altavoz", que no debían exceder los quince minutos y con un máximo de 600 líneas de 35 letras, con título obligatorio y lema en plica. El plazo de admisión terminaba el 15 de mayo del mismo año, y los editores del diario se comprometían a la emisión dramatizada del premio al que asignaban 5.000 francos.

El jurado lo compondrían Colette, la Condesa de Noailles, León-Paul Fargue, Gabriel Fauré, Alexandre Arnoux, Jac-

ques Copeau, Fernand Divoire, Edouard Estaunié, Horace Hurm, Jean Lorrís, J. H. Rosny y Emile Vuillermoz, que era el crítico radiofónico de la publicación patrocinadora. Colette, por entonces, hacía crítica de teatro; Copeau era director del teatro Vieux Colombier; Divoire era presidente de la Sociedad de Periodistas Literarios; Estaunié, miembro de la Academia, como se ha dicho; Hurm, miembro del comité del Sindicato de Industrias Radioeléctricas; Lorrís, director de "La Science nouvelle et ses applications pratiques", y Rosny, de la academia Goncourt. Mezcla, pues, de prestigios, de expertos en aspectos técnicos y artísticos del nuevo medio, y gentes de teatro como una confirmación de la vinculación de la experiencia al arte dramático, el notable jurado confirmaba la importancia que se daba a lo que entonces era todavía un acto precursor.

El premio se falló el 16 de junio y fue dividido en dos, para *Agonie*, de Paul Camille, y *Maremoto*, de Cusy y Germinet.

"El primero de estos manuscritos es una simple confidencia, una confidencia hecha por un moribundo que supo apoderarse de una emisora de TSF (Télégraphie Sans Fil: telegrafía sin hilos). El autor no ha recurrido a ninguno de los artificios de la puesta en escena auditiva. En su

obra no encontramos peripecias exteriores ni golpes de efecto, sino, dentro de ese largo monólogo, una fuerza y una sutileza de pensamiento cuyo carácter merecía una recompensa...”.

Literatura todavía, relato oral, en el que la palabra jugaba el papel de confidencia arrancada, de secreto desvelado del orden de aquella forma de radio a través de auriculares que caracterizó los primeros tiempos del medio.

“El segundo fue galardonado por virtudes totalmente opuestas. Esta composición no pretende alcanzar una calidad literaria. Los autores se limitaron a aportar una contribución precisa y técnica al teatro para ciegos, que pretendíamos estimular. Aquí todo está calculado para transmitir en antena. Se usaron con mucha habilidad ‘los decorados sonoros’ y trucos sabiamente dosificados para crear un ambiente y hacer una transposición visual de las sensaciones auditivas...”.

Se empiezan, pues, a valorar los recursos propios y la especificidad narrativa del nuevo medio, con *Maremoto*, según el acta del jurado que la eligió, que reunía una serie de caracteres que son objeto, incluso, de una terminología peculiar: decorado sonoro (aceptado luego por Patrice Pavis), radiogenia, teatro para ciegos, trasponer visualmente las sensaciones auditivas...

“... sólo adquiere todo su significado dentro de un casco o por medio de un altavoz: la lectura silenciosa no nos permitiría captar las cualidades radiogénicas...”.

El 23 de octubre de 1924, *Maremoto* iba a ser emitido por Radio París. El 14 de enero de 1926 se edita en Chiron éditeur, París, el libro que recoge la experiencia, textos premiados y otros tres guiones más —*Séance à l'academie des Inscriptions et Belles-Letres de Victoria Nyanza, Transmission radiotéléphonique du Nouveau Théâtre du Grand Guignol y Crépuscule Napolitain*. De *Maremoto* se daría también poco después una reversión teatral en la que actores simulaban ser oyentes del programa radiado, remedando un hábito de escucha muy frecuente en la época: la radio seguida en lugares públicos.

Finalmente, el libro recogía una completísima relación de las referencias de prensa, correspondencia y testimonios de los efectos de la radiación del polémico programa.

El teatro en radiofonía nace con una toma de postura de los autores: “Incompatibilidad del teatro tradicional y de la radiofonía”. A la vez, con una juvenil afirmación de prepotencia de las nuevas posibilidades del medio con respecto al relato tradicional: la literatura era “sorda” y el cine era “mudo”. Era muy grande la fascinación para con las posibilidades expresivas del sonido, y muy grande la ventaja con respecto al cine que por entonces anunciaba su llegada al mundo de la palabra.

Cusy y Germinet expresaban en *Théâtre radiophonique*, por primera vez, una poética del radioteatro que racionalizaba sus criterios a la hora de poner en antena *Maremoto*. Aceptadas las incompatibilidades del teatro en la radio, había dos leyes básicas, “deux hypothèses”, que debían hacerlo posible.

Una, que debían suplirse las deficiencias sensitivas de la radio con la búsqueda de emociones extremas a cambio de la limitación ambiental de la que adolece el teatro radiofónico.

Otra, que la ausencia de decorado, mímica y gesto podía ser compensada por los ruidos y otros factores psicológicos.

“Hemos realizado *Maremoto*, inspirados en esos principios”.

a) El ambiente

El teatro radiofónico debe ser, en opinión de Cusy y Germinet, como son un croquis o un cartel a la obra pictórica acabada. Uno y otro deben darle al observador impresiones de corta duración que, sin embargo, deben bastar para captar su espíritu y para lograr retener su atención. Han de ser sensaciones “suficientes” o, con otros términos, eficaces.

“Un tema que provoque sensaciones extremas, sean éstas muy dramáticas o muy alegres, será, por tanto, más comprensible que cualquier otro en el estado actual de la radiofonía (...), en el estado actual de receptividad de los oyentes. Por otra parte, el teatro radiofónico no deberá ser ni sutil ni refinado, porque se dirige a un gran público; esto no implica que no puedan plantearse e incluso realizarse investigaciones de alto nivel, pero este arte de expresión nos parece actualmente prematuro para un público de elite, sobre todo si tenemos en cuenta que el entrenamiento de los oyentes en la recepción radiofónica es todavía muy imperfecto” (Cusy y Germinet, 1926: 18).

Un arte que no debe pretender llegar a las elites, a la vez que reclama la presencia de colaboradores “con timbre y altura de voz netamente diferenciadas para que los oyentes puedan comprender mejor sus juegos respectivos”.

b) El decorado

La segunda hipótesis de Cusy y Germinet admitía que el decorado podía ser suplido por ruidos y factores psicológicos a cambio del decorado, la mímica y el gesto.

“En efecto, nos hemos percatado de que la creación, y a veces el mantenimiento, conforme transcurre la acción, de distintas fuentes sonoras cuyo centro de emisión estuviera convenientemente colocado en relación con el micrófono, permitían a los oyentes imaginar el ambiente en que actuaban los personajes”.

Es curioso que en una nota que amplía este texto los autores hablaban de la posibilidad de suscribir a los oyentes de radio a unas hojas “spécialement établies”, que debieran ayudarles a situar las escenas y comprender los textos.

“Relieve fonético”, “fondo musical”, “humanizar el teatro sonoro”, “símbolos” musicales, esta primera poética de la radio teatral, “l’art invisible”, fija prácticamente todos los recursos que todavía articulan el género.

c) La mímica

Para salvar el escollo de lo invisible, Cusy y Germinet toman una carta de uno de los oyentes de *Maremoto*, en la que manifiesta haber “perçu le vent dans les cordages du bateau”, haber percibido el viento en las cuerdas. Una sensación que dará lugar, en su opinión, a una “psychonaphylaxie” auditiva.

“Es la mímica imaginativa engendrada por el ruido”.

d) El gesto

Lo mismo que en el teatro escénico, piensan los autores, las primeras escenas nos muestran los caracteres de los personajes, sus relaciones, en radiofonía los primeros diálogos han de ser precisos, cortos e indicadores de esos lugares en los que se desarrollará la acción.

“Toda palabra, como todo ruido, debe contribuir a mantener la ilusión gracias al oído; esto supone la brevedad de las frases, la condensación de los argumentos, la precipitación de los diálogos, el empleo de las onomatopeyas, tanto como la previsión de juiciosos silencios”.

TEATRALIDAD Y NUEVAS TÉCNICAS

La luz negra oculta a los manipuladores. El cuerpo del verdadero actor no se ve, y materiales reflectantes aparecen en primer plano, exentos, con falso aspecto de ingravidez y autonomía. Las figuras vuelan, los ilusorios muñecos toman vida. La luz polarizada selecciona áreas, marca relieves, engaña. Es algo tan poco noticiable como el “Teatro Negro”, de Praga, y sus continuadores. Y eso es teatro.

La película se proyecta sobre una pantalla aparente. En realidad, es un papel formado por tiras elásticas a través de las cuales entran y salen actores vivos. Parecían sombras, las sombras del cinematógrafo, pero podían tomar cuerpo en un instante. Las proyecciones cambian de pronto en el marco que denotaba trabajosamente el decorado en el teatro tradicional, funden y combinan escenarios, abren espacios sin límite. Se deforman como se deforman los nuevos tejidos. Así es el teatro.

El vídeo se convierte en un personaje más. Junto al soldado Woyzeck —único ser humano presente en la escena— puede haber una batería de televisores de todos los tamaños que son el resto de los agonistas de la historia. El diálogo del príncipe Ligeon Ligeonnet —en un espectáculo de Ligeon Ligeonnet— es el diálogo del hombre con lo inamovible, con lo programado. Ese aspecto maquinal de la tragedia se connota de forma intuitiva con la incorporación de una tecnología autoritaria, no por cotidiana menos inquietante. Y esa es la forma en la que hoy se manifiesta el teatro.

La Bauhaus, Gropius, Schlemmer, Moholy-Nagy habían transgredido el concepto literario del teatro, imaginando un espectáculo total, en el que la palabra y quien la oficia es sólo un elemento entre otros. No el más importante. En *Danse de l'espace*, Schlemmer embutía a sus bailarines en guata para indiferenciarlos enfrentando sus cuerpos al espacio de otra manera inédita. En el grupo holandés Perspekt se investigó sobre la iconografía pictórica y otras imágenes mecánicas; en los trabajos del Studio Hinderik, en *Alcantarilla*, se mezclaban cuerpos y muñecos jugando con realidad e ilusión, sin solución de continuidad. Tadeusz Kantor

utilizó maniqués, copias seriadas de sus propios actores. Unos y otros, compitiendo en la atención del público.

Una experiencia teatral puede captar las reacciones de los espectadores y reproducirlas en el instante, o desplazadas, en el grueso de la representación. El público se convierte en objeto de la muestra en los “happenings” o las “performances”. Varios magnetófonos son capaces de registrar mientras reproducen o de acumular los datos y vomitar todo junto. Una red de teléfonos o de vídeos pueden intercomunicarse aleatoriamente mientras es posible observar la ocasional mezoianza a la vez que se interviene en ella. Quienes ven un espectáculo son a la vez vistos, mediata o inmediatamente. Y todo es un espectáculo de rango nuevo. El estatuto del actor, del público, del autor o del intérprete se descompone.

El teatro rompe ahora el tiempo, el espacio; el actor es uno de los elementos, sin más. A veces, un activador o un sabio provisional. A veces un mero bulto, o un comparsa de nota. Las poéticas tradicionales ya no tienen lugar. El escritor es puro guionista de una acción que no se sabe dónde irá a parar. Quizá ni eso. Quizá esté prevista una interacción desde el público al escenario, o al revés, y el argu-

rato técnico que el teatro no podía ni soñar. Un microprograma casero permite niveles de participación que dejan en mantillas a un teatro con el mismo nombre. Quizá así los viejos artificios quedan lacios, y, peor aún, ingenuos. Sin espectacularidad, lo que estaría negando su propia condición a la madre de todos los espectáculos que nacieron de cabeza humana.

Son probablemente las expectativas del público las que predeterminan el camino. Las nuevas tecnologías han surgido de una demanda pública: esa demanda es ya una realidad doméstica, al alcance, y lo impregna todo. Si a la iluminación se le conocen nuevas posibilidades, van a ser reclamadas en el teatro. Si la participación no tiene límites, el teatro se doblegará. Si la literatura se vende ya como “kit”, como modelo para armar, el teatro consentirá.

OTRA FORMA DE NARRACIÓN

La transformación es profunda. Ha comprometido al teatro y ha comprometido a otras artes portadoras de relato, a otras artes “narrativas”.

Se han socializado vehículos diferentes de historias lúdicas: la radio, el cómic, el cinematógrafo, la fotonovela, la televisión. Y se han creado con ellas hábitos de captación que modifican la narrativa tradicional. Hoy un escritor tiene en su cabeza las libertades que permite el cine, y el cine, o la radio, han roto con la unidad de tiempo, de lugar o de acción. Los nuevos medios están reñidos con las reglas de oro de las poéticas clásicas. Aristóteles hubiera seguido torpemente una película sencilla, y Boileau no hubiera podido aplicar su “lo que bien se concibe bien se expresa” porque no es problema de buena o mala expresión —esas son las premisas de la cultura nominalista—, sino de una u otra expresión.

La fragmentación narrativa, el “flash back”, la creación de ambientes acrónicos, el impresionismo, la presencia de narradores que abren la acción como en la radio o la televisión, están en *La vengeance d'une orpheline russe* (1889), de Rousseau el Aduanero, con una retahíla de escenas inconexas en el tiempo; como estaban en Jean Cocteau, en *Les Mariés de la Tour Eiffel* (1923) la presencia de dos voces-fonógrafo que sirven de relatoras. Y los nombres de los mentores de esa nueva manera de concebir el teatro fueron Tristan Tzara, Aragon, Marinetti y otros dinamiteros... La radio consiguió también hacer material su influjo. En *Une voix sans personne* (1950) sólo se oye la voz en escena. En *La última cinta* (1960),

PILOT RADIO

ANTES DE COMPRAR NINGÚN RECEPTOR



OIGA EL PILOT

PARA TODAS LAS ONDAS

Modelo de 18 a 2.000 m. y de 200 a 2.000 metros para todas las corrientes. Los de corriente CONTINUA TAN POTENTES como los mejores de alterna.

DISTRIBUIDOR ÚNICO EN ESPAÑA: **JAIME SCHWAB**
Los Madrazos, 20 - MADRID
Sucursal: Consejo de Ciento, 227 - BARCELONA

mento nos lleve a un final insospechado (los microordenadores o los juegos domésticos ya lo permiten).

Puede decirse, antes que cualquier otro dictamen, que el teatro ha dejado de tener relación ancilar con la literatura.

UNA REACCIÓN DE AUTODEFENSA

Quizá el teatro, artesanía menor e industria débil, haya tenido que defenderse de la opulencia tecnológica de otras expresiones espectaculares. Hoy día cualquier grupo musical, un pase de modelos, un acto político, la Iglesia universal, la publicidad, instrumenta a su servicio un apa-

un Samuel Becket conmovido por la radio y su capacidad de fascinación, sitúa como personaje central la voz del protagonista grabada en un magnetófono.

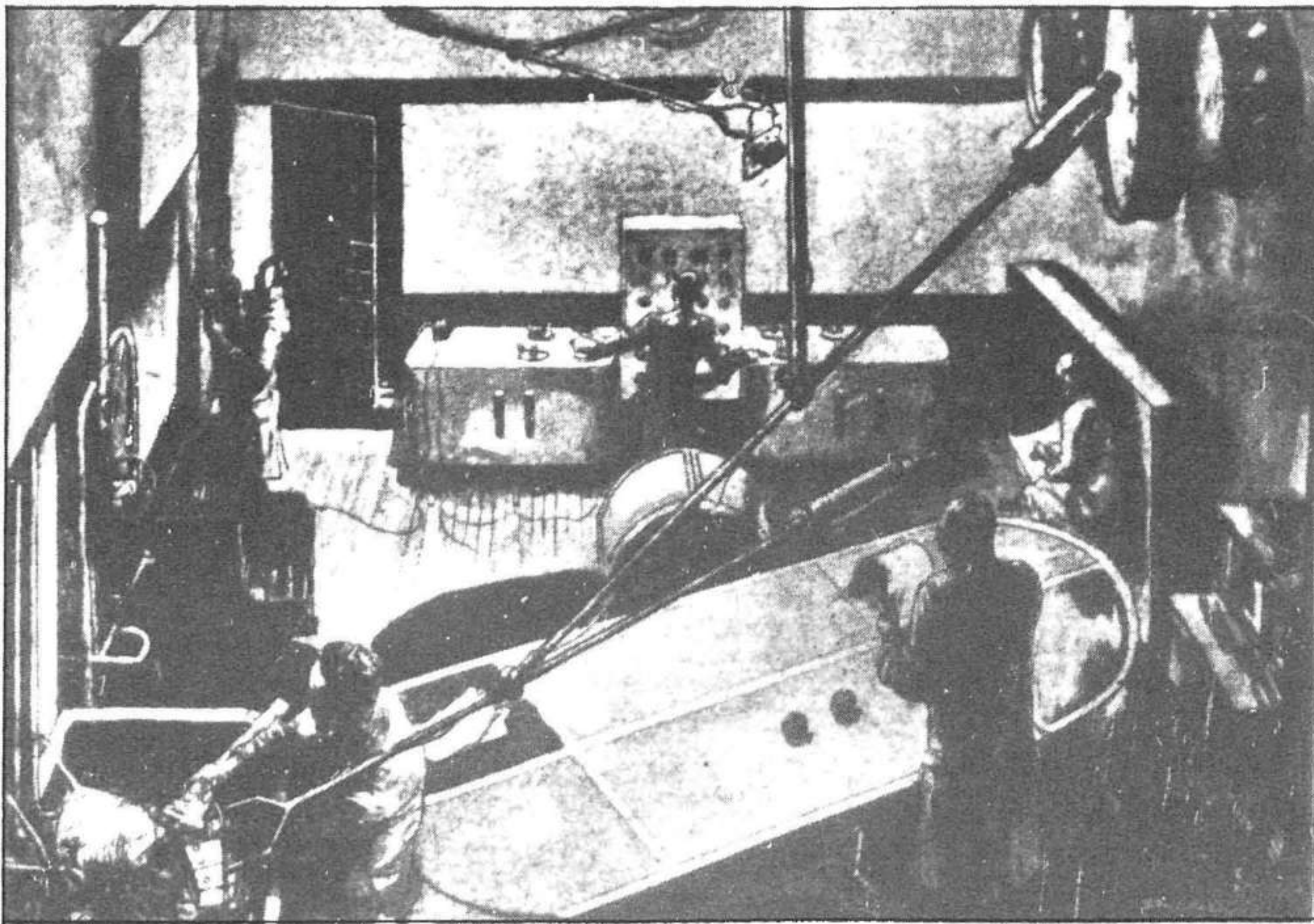
Tzara, Paul Claudel, Piscator, Brecht... dan a las proyecciones cinematográficas su papel en el teatro. Los primeros, como parte de su economía. Los últimos, como elemento chocante que testimonia la artificialidad del trance vivido. Un teatro para no hacerse ilusiones. Georges Pitoëff, en *Comme-ci, comme-ça*, hizo que el cine sirviera de síntesis de tramos de acción que debieron abreviar el tiempo del relato. El cine va a ser casi un tópico en el es-

mic" sirve de empaste para una obra teatral como *Los fabricantes de héroes se reúnen a comer*, de Luis Matilla y Jerónimo López Mozo (1975).

Junto a sus usos como recurso expresivo están sus usos para testimoniar lo aleatorio, lo diverso. En una pieza de teatro —lo ha hecho el grupo Espacio Cero con "Camaralenta" o el "Teatro de la Ribera"— puede sonar el programa de radio del momento, o el informativo que salga precisamente en ese instante en televisión. Otros elementos técnicos como decorado sonoro de la modernidad.

De pronto, el teatro ha renunciado a su

el cine o la televisión ya no es concertino de su propia voz, ya no es un músico, un virtuoso de su instrumento. Las mediaciones técnicas van a modificar la impostación —innecesaria—, hablará ante micrófonos especiales con lo que la interacción entre replicantes va a carecer de interés. Habla con nadie, todas las teorías de la memoria sensitiva, de la interiorización, de la vivencia, van a ser superfluas. Sus entradas son abruptas, sus catálisis, mecánicas. Un autor tan celebrado como Antonio Gala puede hacer *Séneca o el beneficio de la duda* con su menú cerebral programado para la televisión. Los actores centrales son meras voces que van dando entrada a acciones paralelas. Narradores, de radio o de televisión. El actor se mecaniza poco a poco, se instrumentaliza como una guitarra que ha de dar el registro conmovedor en manos del virtuoso. Habla de encargo, como un disco. Puede incluso grabarse su voz al margen del interlocutor, sazónarla y fundirla después en una mezcladora. Su cuerpo ha dejado de ser fundamental, es ya una sombra en el conjunto. Una línea de luz, algo mecánico entre otros recursos mecánicos. Si su cuerpo iba camino del atletismo sensitivo, camino de la marioneta perfecta, se enfrenta ya a otras marionetas industriales. En igualdad de condiciones.



Los micrófonos de la NBC estaban dispuestos para cualquier espectáculo, desde un concierto a una comedia realizados por primeras figuras.

cenario. Queriéndolo, porque sin quererlo está en su urdimbre narrativa.

Se habla incluso del "texto visual" porque se ha elevado la acuidad conceptual del público medio, habituado a la imagen. Se habla de caída de la literatura como soporte del teatro, y La Palabra —"primera dama de la escena" al decir de Antonio Gala— pasa a ser puro ruido en *Divinas palabras*, de Víctor García (1973). Escenas desgajadas son el material dramático del grupo Living, de Julián Beck (1968); gritos y música que resuena desde nuevos rincones del cuerpo en Roy Hart, y la escena rompe sus límites renunciando a los recursos peculiares. El "có-

domicilio y a su media filiación. Ya no está donde solía, y habla un idioma, sobre todo, inédito. Quien compró su localidad en taquilla está perplejo: ¿dónde estoy?

UN ESTATUTO DIFERENTE PARA EL ACTOR

Si el teatro defendía su carnalidad, la inmediatez de la entrega, ¿dónde queda el actor ante la invasión tecnológica? En los espectáculos de Iago Pericot, el actor es casi un bulto, y se ofrece ante el público con el mismo rango que las cintas elásticas, los tejidos, las sombras. El actor en

OTRO CREADOR ESTÁ NACIENDO

Grotowski hablaba de la "cleptomanía" del teatro, que él veía como en la frontera de otras muchas expresiones artísticas, de las que tomaba unas cosas y otras. Era el teatro un poco pintura, un poco escultura, un poco danza, un poco música... sin ser nada de ello exclusivamente. Más bien es que se ha democratizado el acceso a la creación, se han sublevado los segundos, de manera que el que pasaba por ser técnico en iluminación es hoy capaz de sospechar la posibilidad de un espectáculo exclusivamente visual.

Un nuevo dramaturgo ha de tener hoy en sus manos el dominio de la carpintería teatral, del sonido, de la luz, de los actores, de los objetos, de las indumentarias, de la coreografía y del espacio. Quizá, también, tenga la tentación —entre tanta posesión— de contarnos algo nuevo.

Lo inquietante es, ahora mismo, hasta qué punto el espectáculo que se creía irrepetible es ya un "software" del que se poseen la mayor parte de los registros, registros que es posible duplicar y convertir en seriados, de forma que ese placer liminar del espectador del teatro se haga cada vez más sucedáneo y especular.



Ilustraciones del drama radiofónico "El rubí negro" o "El corazón de la diosa Yogowla", escrito por Juan del Brezo.

Los primeros pasos del teatro radiofónico español

PEDRO BAREA

“Cuando se abre el conmutador y se establece la comunicación parece que se ha dado luz a la gran sala de espectáculos del mundo. El telón se va a levantar (Ramón Gómez de la Serna, “Ondas”, núm. 373).

La radio española no quedó muy atrás ni en la experimentación radiofónica, ni en creación específica para radio, ni en fenómenos industriales, venta combinada del producto radiofónico y de la asamblea de oyentes atrapados que oían forzosamente la publicidad —como el del serial— que fueron fundamentales en la evolución del medio, ni en cuanto a aquellas formas expresivas que realizaban aquello que sólo la radio era capaz de transformar. Fue, de todas formas, un proceso retrasado —sobre todo en cuanto a la técnica— con respecto al mundo.

El semanario “Ondas”, órgano oficial de Unión Radio, S. A., publicaba en su primer número (21-6-1925) una página con un fotomontaje de tres piezas sobre teatro radiofónico, con un pie extenso: “La transmisión de una comedia por radio —comedia especialmente radiofónica— exige instrumentos especiales para los múltiples sonidos. Esta fotografía muestra los departamentos de la British Broadcasting (Palacio de la Radio en Londres) dedicados a producir los sonidos de la comedia radiofónica (Radio Times)”. Una selección de la ópera *Carmen* se anunciaba, en Madrid, con Graziella Vergara, Isabel Soria, Antonio Ocaña y Enrique Aymat. El programa de “Ondas” ad-

vertía: “Se leerán cuartillas explicativas de las diferentes escenas”. En el número 2, la programación incluía en Bilbao la lectura de la comedia *El chiquillo*, de los hermanos Álvarez Quintero, por la señora Adela Miranda y el señor Rufo Ardiz, para el 1 de julio. También *Bohemia*, “la ópera de Puccini”, y para el 3 de julio, de 7 a 9,30 horas, “lectura de una comedia por aficionados de la Sociedad de Buenas Lecturas”.

El número 3 (5-7-1925, pág. 14) incluye una nota previa al primer concurso de radioteatro: “En preparación las bases para el concurso de radio-sainetes”. Es la primera advertencia de un futuro concurso, reconociendo así el interés que iba a tener una creación específica para radio, huyendo de las presumibles deficiencias que presentarían las retransmisiones y las meras lecturas dramáticas.

Se suceden encuestas y consultas de opinión en las que está presente el teatro. “Recórtese y envíese al director de ‘Ondas’, apartado 745, Madrid”, rezaba un recuadro en el número 4 de la revista (12-7-1925). ¿Qué óperas prefiere?, ¿qué obras de teatro prefiere para ser radiadas?

“Ondas”, número 6 (26-7-1925), publica las bases del concurso de radio-sainetes, primer concurso español del género, primer proyecto en el que se tiene en cuenta la especificidad de la literatura teatral y uno de los primeros textos públicos españoles en los que se teoriza sobre el nuevo arte.

“La radiotelefonía ha creado una literatura nueva, ya que la frase ha de suplir al gesto, que en escena tiene un alto valor psicológico. Es indudable que las obras teatrales escritas para ser radiadas han de llevar forzosamente esa vigorosidad de frase, a fin de que el oyente perciba las sensaciones de la palabra radiada. Hasta ahora sólo se había escrito para la escena, con todos los inconvenientes de aquello que se aplica a un fin distinto para el que fue creado. Al organizar este concurso queremos iniciar a los escritores en este nuevo aspecto ‘teatral’ que les proporciona la radiotelefonía. Después de este concurso realizaremos el de dramas y comedias” (“Ondas”, núm. 6).

Las condiciones del concurso exigían un número máximo de personajes —una precaución llena de sabiduría técnica—, no más de cuatro, se comprometían a radiarla por “el cuadro artístico de Unión Radio” y, además de un premio de 300 pesetas, ofrecía un contrato al elegido.

Decepcionante comienzo. Hubo problemas. Un jurado formado por Salvador Baccarisse, Santiago Oria, Luis Medina y Antonio G. Pavón, entre otros, firmaba una larga explicación en la que se declaraba desierta la convocatoria.

“En Madrid a 12-10-1925 (...) declaran: Que han sido sometidas a su examen 63 obras, de las cuales 15 no fueron examinadas por no ajus-

tarse a las bases establecidas en el anuncio oficial del concurso. (...) No se trataba de obtener obras de las características y modalidades corrientes en el arte teatral, sino de iniciar la creación de un nuevo género que haya de servir a las especialísimas condiciones de las emisiones radiotelefónicas, en las que se ha de buscar el efecto artístico o emotivo, actuando exclusivamente sobre el sentido del oído, con exclusión del de la vista, que en el arte dramático es tan importante. (...) Que por estas razones se declara no haber lugar a conceder el premio dispuesto por la dirección de Unión Radio" ("Ondas", núm. 18).

El concurso se repetiría el 25 de octubre de 1925 ("Ondas", núm. 19) con las mismas bases y 500 pesetas de premio.

En enero de 1929 el número 66 de la revista "Radiosport", "la revista de radio más antigua de España", según rezaba el subtítulo, incluía una nota de su corresponsal en Cataluña, Félix Verdún Daly, bajo el epígrafe "Las novelas vividas".

"Se presenta, en el micrófono de Radio Catalana, una curiosa innovación que ha satisfecho plenamente a los radioyentes: las novelas vividas. Se trata de un género que podríamos llamar *literariorradiogramofónico*, y que consiste en dar acción a las novelas mediante el diálogo de actores y actrices, combinado diestramente con discos de gramófono. Resultan, en la práctica, verdaderas novelas vividas, de un efecto admirable. La primera de esas novelas es *La chica del circo*, original del pulcro escritor Luis Ibáñez Villaescusa, 'padre' del novísimo arte".

Enrique Díez Canedo, crítico teatral, hacía su reseña ("El Sol", 26-4-31) de un espectáculo radiofónico que se había emitido en EAJ 7. Su título, *Todos los ruidos de aquel día*, de Tomás Borrás. Habla con emoción ponderativa.

"Tiene ésta el carácter de leve fantasía y suave romanticismo que caracteriza a las mejores obras de su autor. Un asunto de circo: el despertar de los artistas, padre e hijo, en el cuarto de la pensión; los rumores de la ciudad en el trayecto de un 'taxi' hasta la terraza del café, animada a la hora del aperitivo por los mil ecos de la villa; la función en el circo con sus músicas y sus números cómicos, y el habla internacional de los personajes; la huida del galán y la dama en avión, el zumbido triunfal de los motores, y con esto, la ex-



¡¡La segunda cigüeña de fuego!!!, quinto episodio del folletín "El rubí negro".

presión del carácter, reducida en afortunada comparación, que puede adquirir graciosa realidad en las ondas, a un cauce de sonidos. El Baudelaire de las *Correspondencias* aprobaría esta composición de personajes en el sonido de instrumentos determinados".

Llama la atención en Díez Canedo su concepción madura del teatro radiofónico (1), su reivindicación de la radio como arte susceptible de exigencias cultas (2), su sentido crítico (3) para con una especie de "enfermedad infantil del radiofonismo" que explica en el citado artículo.

El "Ondas", número 374 (3-9-1932), lanza un concurso de zarzuela y otro de teatro radiofónico. La convocatoria era para autores españoles, teniendo en cuenta "los recursos específicos de la radio, tales como ilustraciones musicales, ruidos, etcétera, y cuanto contribuya a darle plasticidad acústica".

"En la obra radiofónica habrán de tenerse en cuenta los recursos específicos de la radio, tales como ilustraciones musicales, ruidos, etcétera, y cuanto contribuya a darle plasticidad acústica. Conviene olvidar, por tanto, la forma teatral conocida,

y las descripciones de escenas, que serían obligadas de atenerse a ella, deben lograrse a través del diálogo o utilizando al 'speaker' como elemento dramático, cuyo único medio de expresión es el sonido. En síntesis, se persigue el logro de un nuevo género dramático, cuyo único medio de expresión es el sonido, y que debe ofrecer, por consiguiente, modalidades bien diferenciadas de las del teatro escénico" ("Ondas", núm. 374).

LOS PRIMEROS SERIALES ESPAÑOLES

Con el título de "La novela radiada" en el número 33 de "Ondas" (31-1-1926) se anuncia la emisión de lo que puede considerarse el primer serial radiofónico español.

"La gran emisora madrileña Unión Radio, que ha sido la primera estación de radiotelefonía que ha ensayado el sainete radiofónico con extraordinario éxito, intentará muy en breve la *novela radiada*. Como todo género nuevo, la novela radiada ha de ser del agrado de los oyentes, que encontrarán en los episodios que traigan las ondas la emoción del relato de la historia de una vida".

Unión Radio había comprado los derechos de *Las aventuras de una parisíen en Madrid*, original "del conocido autor" Eustache Amedée Jolly Dix, y contratado a la protagonista de la historia "la gentil mlle. Ivonne Brunet" para que en su voz "radie por el micrófono de Unión Radio sus propias aventuras". Un relato galante, sentimental, pero prácticamente un monólogo que se pasaba a diario.

"La novela radiada, como el cine-drama o la novela cinematográfica, son una nueva modalidad literaria en la que se han especializado prestigiosos autores como Eustache Amedée Jolly Dix. La originalidad de la nueva novela radiada, "Aventuras de una parisíen en Madrid", cuyos capítulos, en los que se describe un episodio íntegro e interesante van unidos por el hilo de una trama indirecta, y por la novedad de ser la propia protagonista la que relata ante el micrófono sus aventuras, han de ser acogidos por los radioyentes con viva simpatía" ("Ondas", núm. 33).

En la misma revista se incluía una "entreviú" con el personaje.

"Una entreviú. Hablando con Ivonne Brunet. En el Hall del Hotel Bohème esperamos intranquilos la llegada de la bella y misteriosa protagonista de la novela (...) que tan vivamente ha emocionado al público norteamericano y que de una manera tan extraordinaria nos relata el conocido escritor (...)". ("Ondas", núm. 33, 27).

Entrevista "de personaje", es curiosa la actitud del redactor ante "la misma protagonista de las aventuras".

"—¿Sobre mi vida?, no tiene importancia. Puede usted decir que Ivonne Brunet es una aventurera, una eterna viajera por tierras extrañas. Tengo veintidós años y ya conozco todo el mundo".

—¿Sola hizo usted siempre los viajes?

Ivonne Brunet calla unos instantes. En su silencio se advierte la nostalgia de alguna historia de amor" ("Ondas", núm. 33, *ibíd.*).

En números sucesivos se incluyeron



sueltos y notas de apoyo para lo que Unión Radio entendía que era un acontecimiento.

"La protagonista de la novela radiada, la señorita Ivonne Brunet, que viene narrando ante el micrófono de U.R. (...). El éxito alcanzado por la bella y gentil artista se manifiesta por la correspondencia que recibimos en nuestra redacción solicitando se publique en 'Ondas' su fotografía" ("Ondas", número 43, 11-4-1926).

Con todo, el primer gran serial de aven-

turas que se puede adscribir ajustadamente al término, fue *El rubí negro* o *El corazón de la diosa Yogowla*, de Juan del Brezo, que ya se titulaba "Radiofolletín de viajes y aventuras", estrenado el 6-11-1932, y del que "Ondas" (12-11-1932 y ss.) fue publicando semanalmente resúmenes episodio por episodio.

El capítulo primero se llamaba *El secreto del rubí*, y el texto tiene todos los componentes canónicos de la aventura.

CURIOSIDAD INTELLECTUAL ANTE EL NUEVO MEDIO

"—¿Qué le parecía la radio en sus principios?

—No me parecía nada" (Azorín. En la revista "Car", núm. 6, julio de 1964).

La radio anterior a la guerra tiene una aceptación notable entre capas de cultura media. La programación, muchas veces severa —charlas culturales, música clásica—, la presencia de personalidades de la cultura y escritores —Gómez de la Serna, Jardiel...— y el coste mismo de los aparatos limitaban todavía ese fenómeno popular, universal, en el que devino después la radio. Con todo es anterior a la guerra la creación del servicio Radio Para Todos, empresa comercial mesocrática directamente orientada a la venta y mantenimiento de aparatos receptores, vinculada a Unión Radio, que se anunciaba profusamente en la prensa, y que creó sistemas de asociacionismo con vistas a retener el incipiente mercado.

Si la generación del 98 tiene actitudes displicentes con las nuevas tecnologías, no pasa lo mismo con los "nuevos" intelectuales de la generación de los años veinte.

Los hermanos Machado utilizaron la radio para el lanzamiento de *La Lola se va a los Puertos* (1929), acompañados por Lola Membrives, y en *La Prima Fernanda* (1931), "cuando (la radio) apenas era un invento formalizado, como resorte teatral" ("Radio Nacional", núm. 342, 27-5-1945), de modo que en escena se finge que los personajes oyen por radio la retransmisión de unas sesiones del Congreso.

"Nos anticipamos incluso a la realidad —dice Manuel Machado— porque después la Alcaldía pensó en retransmitir, efectivamente, las sesiones del Congreso, cosa que no se llevó a la práctica no sé por qué inconveniente" ("Radio Nacional", núm. 342, 27-5-1945).

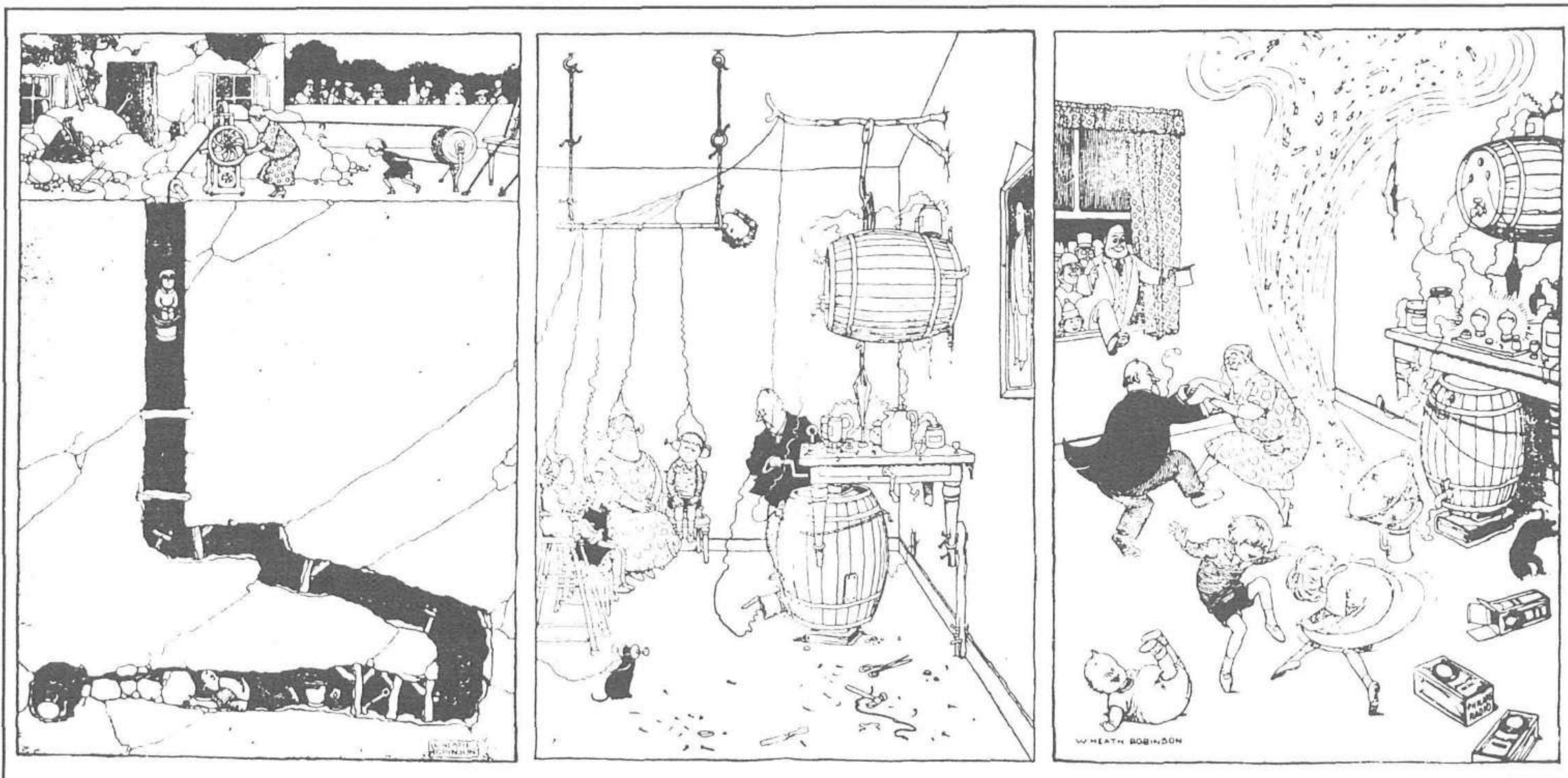


Ilustración de la revista "Radio Gresca".

Es un momento en el que ante el cine y la radio todavía no se han creado las actitudes excluyentes de parcialidad y distancia que se darían posteriormente —con su fortalecimiento y extensión—, de modo que podían darse situaciones como las de aquel —bien es verdad que fallido al fin— proyecto editorial ("La Gaceta Literaria", 1-3-1930) que prometía la publicación de los títulos *Clara Bow*, por César M. Arconada; *Harry Langdon*, por Rafael Alberti; *Douglas Fairbanks*, por Ernesto Jiménez Caballero; *Max Linder*, por Antonio Espina; *Francesca Bertini*, por Ramón Gómez de la Serna; *Jannet Gaynor*, por Francisco Ayala; *Charles Chaplin*, por Egar Neville, y *Harold Lloyd*, por José Bergamín. Una joven literatura, prestigiosos escritores de los últimos años veinte, expresando su confianza en las posibilidades de los nuevos medios y de sus temas, incluso curiosidad desde el punto de vista intelectual, hacia lo que pudiera parecer más epidérmico: las estrellas, símbolo de las servidumbres comerciales del cinematógrafo. El proyecto, cumplido en muy pequeña parte —sólo salieron a la luz algunos trabajos de César Arconada (Arconada, 1974)—, da cuenta, en todo caso, de un talante abierto por parte de aquellos jóvenes escritores.

La atención que prestó al nuevo fenómeno de la radio el diario "El Sol", de gran peso específico en la opinión pública del momento, es también notable. Una sección prácticamente diaria, y muy extensa, programación, comentarios, con un lujo y extensión no frecuentes. Y desde la radio a la música desde el mismo núcleo impulsor del diario. Ricardo Urgoiti, hijo de don Nicolás, fundador de la empresa, ingeniero, artista, "oteador de su tiempo hasta su muerte, fue de los primeros en España que mostró interés por la música electrónica, concreta y sintética" (Franco. *Música en la radio española*. "El País". Madrid, 5-6-84), llamó a su lado a músicos como Salvador Bacarisse, Fernando Remacha, Evaristo Fernández Blanco, José María Franco, Julián Bautista, Álvarez Cantos, Rodolfo Halffter, Rafael Benedito... Urgoiti llega a retransmitir el festival de Salzburgo, y desde Madrid envía Urgoiti a la Unión Internacional de Radio un programa español con Turina, Falla, Esplá, Halffter y Bacarisse.

Al menos, durante estos primeros años de la radio se cumplió en España la idea de que "las vanguardias prevén las posibilidades de medios que todavía se hallan en estado potencial" (Enzensberger, 1974: 71). Luego decaería esa solicitud.

El país iba a pasar por una penosa extirpación quirúrgica de su intelectualidad, y otras manos iban a caer encima de la radio. Las potencialidades que pretendieron desarrollar los nuevos dueños fueron también otras.

LA TÉCNICA AVANZA

"El piano de las ondas es como un piano submarino. El piano que tecléa en una habitación llena de agua" (Ramón Gómez de la Serna. "Ondas", núm. 373).

Unión Radio ("Ondas", núm. 18) tiene instaladas líneas microfónicas con el Teatro Real, el Real Cinema, el Teatro del Centro y el Teatro de la Princesa, aparte de otras en el Palacio del Hielo, los hoteles Palace y Ritz, el Kiosko del Retiro, Presidencia, Plaza de Toros... El teatro era cita frecuente para la programación radiofónica ("Ondas", número 18, 18-10-1925). Y Radio Barcelona, en su revista ("Radio Barcelona", núm. 13, 6-12-1924), ha publicado un artículo triunfal: "Un nuevo triunfo de Radio Barcelona, la retransmisión de la ópera del Gran Teatro del Liceo". Es una primera presencia de la fórmula que luego va a tener un

tratamiento exhaustivo en el número 23 de la misma publicación. José María Guillén García, ingeniero-director de emisiones de Radio Barcelona, explica con detalle las características técnicas del procedimiento de transmisión.

“... Problema difícilísimo es la retransmisión de las óperas o zarzuelas por dos causas principales: primero, por la línea, sea ésta aérea o subterránea, y, segundo, por la colocación de los micrófonos y aparatos anejos en los teatros (...). El problema de la línea aérea es lo que más preocupó a Radio Barcelona porque, como saben nuestros lectores, la ciudad está plagada de hilos y cables que constituyen a manera de una tupida red sobre la ciudad y, como es habitual, las inducciones son muy frecuentes e intensas. Menos mal que, gracias al sentido verdaderamente práctico que inspiró a la Dirección General de Comunicaciones y, principalmente, al jefe de la Sección de Radio, señor Boyer, y al digno jefe de telégrafos de esta región, don José Martínez Albacete, se ha podido construir una línea microfónica especial, propia, que recorre los siguientes puntos: emisora del Colón, Sala Werner, Teatro Eldorado, Iglesia de Belén, Gran Teatro del Liceo, Jazz Band Excelsior, Plaza del Rey (Banda Municipal), Palacio de la Música Catalana, Teatro Novedades, Teatro Tivoli y regreso al Hotel Colón. La línea microfónica que se extiende desde el Hotel Colón, en forma de anillo, es de cobre de dos milímetros, sostenida con aisladores de doble campana (...). Las líneas interiores son bajo plomo, con comunicación, con tierra, para evitar efectos perturbadores tan frecuentes en los escenarios, por los cuales cruzan a centenares las líneas de luz, timbres y teléfonos (...). Para unir los micrófonos situados en distintos puntos del teatro, con el amplificador que se sitúa cerca de la

caja de llegada de líneas se emplea un cable especial de tres conductores...”.

En un solo año los avances son muy grandes. Quien se firma “Oscilador” (“Radio Barcelona”, número 57, 19-9-1925), vuelve a dar cuenta de los equipos de retransmisión microfónica con los que está dotada la emisora. Son tres líneas permanentes, una microfónica, otra de órdenes “para señales entre el transmisor y los estudios” y una supletoria que funciona de modo auxiliar en caso de avería. Uniendo de modo permanente la emisora con polos de interés informativo: muchos de ellos locales de espectáculos y teatros.

“Sala Werner, Sala Mozart, Teatro Eldorado (no funciona por negarse la empresa), Teatro Tivoli (ídem), Teatro Novedades (ídem), Teatro Barcelona, Gran Teatro Liceo, Salón de Ciento, Ayuntamiento de Barcelona, Diputación Provincial, Plaza del Rey, Plaza Real, Plaza de San Jaime, Palacio de Bellas Artes, Universidad de Barcelona, Paraninfo de la Universidad, Sala Izábal, Teatro de la Comedia (no funciona por negarse la empresa), Teatro Bosque (ídem), Catedral Basílica (pendiente de resolución de la Nunciatura), Iglesia de Belén (ídem), Academia de Ciencias y Artes, Teatro Poliorama (no funciona por negarse los empresarios), Observatorio Fabra, Hotel Florida, Plaza del Tibidabo, Fomento del Trabajo Nacional, Instituto Agrícola de San Isidro, Palacio de la Música Catalana (pendiente de resolución), Orfeo Gracienc (en tramitación), Ateneo Barcelonés, Estación receptora-retransmisiones vía hertziana (San Gervasio), Oficinas A.N. de R. (calle Caspe), Sala Granados”.

Los intercambios son ya habituales por diversos sistemas. La International Broadcasting Company hace entre la una y las tres de la madrugada, desde Madrid, un programa para los oyentes de habla in-

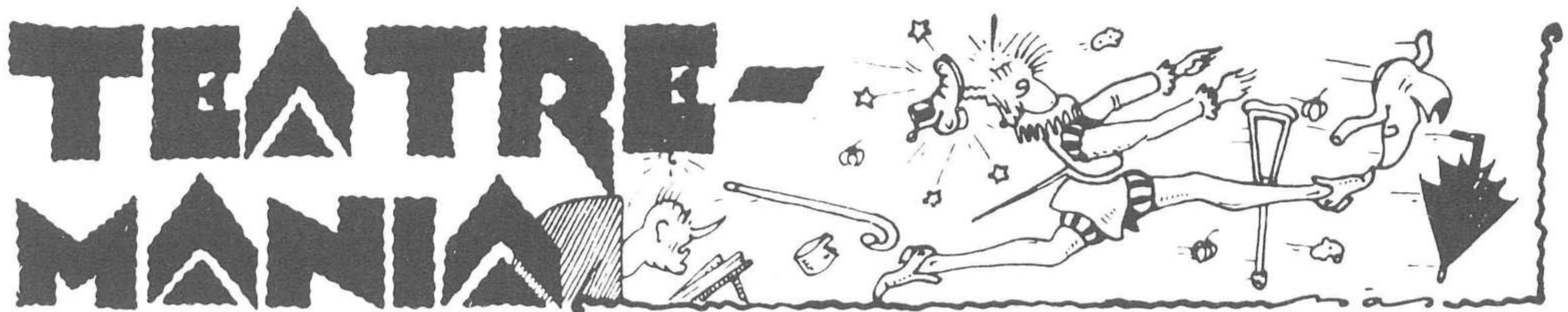
glesa (“El Sol”, 25-1-34). Se pasan también programas en conexión desde Barcelona (*ibíd.*, 24-3-34). La compañía Ford de automóviles patrocina todos los jueves (*ibíd.*, 1-4-34) un programa en cadena, “el primer programa difundido a España entera”, según reza su propia publicidad, que llega realmente a Madrid, Barcelona, Valencia, Sevilla, San Sebastián y Santiago de Compostela. Se trata de un programa patrocinado, de una hora, que se transmite de 8,30 a 9,30 horas.

La revista “Ondas” (30-7-1932), en el número 369, publicaba —todavía como una rareza— un artículo de Herbert Rosen, “nuestro corresponsal en Berlín”, bajo el título “Films sonoros de papel”, en el que se advertían las posibilidades de la grabación como técnica que iba a permitir conservar y manipular el sonido. Era un método de registro óptico: todavía no era el sistema que iba a revolucionar el trabajo de la radio. Todavía no era el magnetofón.

“El procedimiento de filmación sonora ha alcanzado hoy día tan gran perfección y su introducción ha revolucionado entre tanto, incluso otras ramas del progreso, de modo que se puede aventurar que no pasará mucho tiempo sin que haya tocado los límites de sus posibilidades de desarrollo. Continuamente surgen nuevas derivaciones que, en parte, también tienen aplicación para la reproducción de la música mecánica”.

La “filmación sonora” o “film sonoro” era patente de la sociedad austriaca Selenophon, a partir de una célula fotoeléctrica —Selen— que transforma en variaciones de luz los impulsos del sonido captado por micrófono.

“Se ha dado un nuevo paso al poder preparar con la cinta de celuloide un cliché e imprimir con ella una tira de papel en la misma forma que se hace con la fotografía para publicarla en un periódico”.

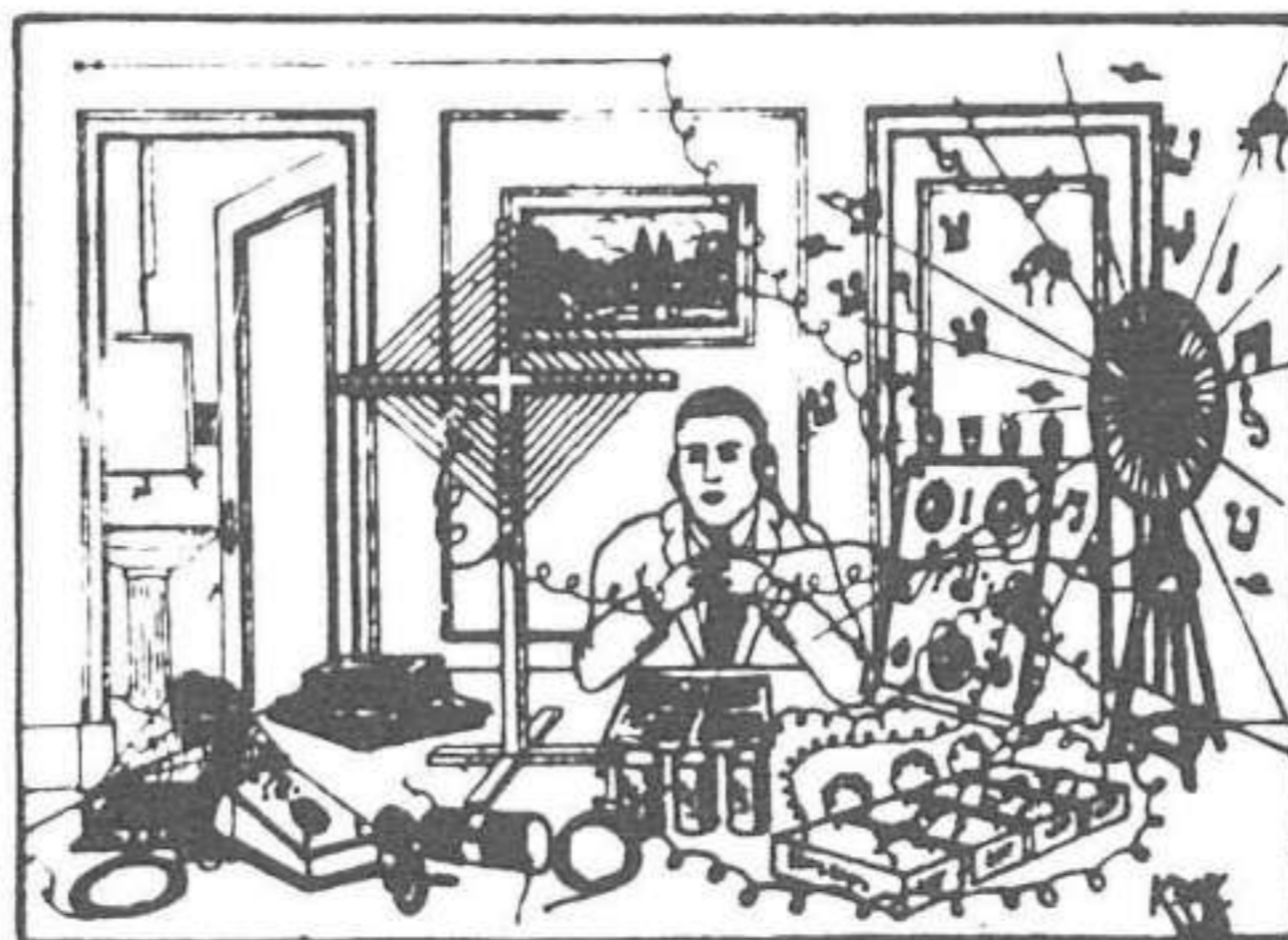


Un pequeño aparato, el Selenophon-Piccolo, permitía el uso de bobinas de papel de 300 m., o 600 de marcaciones sonoras con la doble impresión, de modo que se conseguían bloques de sonido de unos veinte minutos.

Con todo, pese a que todas aquellas innovaciones no estaban todavía al alcance de las emisoras convencionales (hay grabaciones históricas en cilindro o disco, de alto coste, y es posible recuperar algún teatro de la época a partir de grabaciones comercializadas en "pizarras" de escenas sueltas de dramáticos de texto y, sobre todo, de zarzuela), el teatro en directo aparece constantemente en las programaciones: "Primera radiación en España del boceto dramático original de Giovanni Verga, traducción de Cristóbal de Castro, *La caza del lobo*, interpretado por artistas de Unión Radio" ("El Sol", 20-3-34) y que vuelve a ser anunciado del mismo modo (5-3-34), lo que hace pensar en algún fallo en su estreno. Luego, *Amor de aldea*, de Luisa Lacal de Bracho (13-4-34); *Las cartas*, de Luisa Sofovich (18-4-34); *Los seres de los espejos*, de Ramón Gómez de la Serna, y *El hombre que no tenía voluntad*, de A. M. Becerra, inspirado en una novela de Tolstoi (27-6-34)... Pases nocturnos, sin día de emisión fija y duración variable, de acuerdo con una programación más errática que elástica.

Se anuncia desde París un concierto de la Orquesta Sinfónica Nacional, "primero de una serie que Unión Radio, de acuerdo con la administración francesa de los PTT, retransmitirá el cuarto jueves de cada mes" ("El Sol", 27-9-1934). La Agrupación Benéfica del Montepío de Transradio Española, S. A., celebró su fiesta anual con una representación de "la comedia lírica de actualidad *Mandolinata*, interpretada por la compañía titular del Teatro Lírico Nacional Calderón. Esta representación será transmitida por telefonía sin hilos al continente americano por revestir el festival un carácter de aproximación hispanoamericana" ("El Sol", 1-12-1934).

Las conexiones, pues, empezaban a imponerse poco a poco y hacerse normales dentro de su excepcionalidad. El mismo diario da como noticia (26-1-1935) que todas las estaciones de radio alemana radiaron el mismo programa durante el plebiscito del Sarre, "celebrado el domingo día 13 de enero, pudiendo, de este modo, tener al corriente a toda Alemania del curso de los acontecimientos durante el acto". Las conexiones se producían sucesivamente partiendo la información de las capitales más importantes: Francfort, Co-



La señora de la visita: —¿Y por qué no le dan ustedes una buena paliza?
La madre: —Ya quisiéramos, pero es el único de la casa que entiende el aparato de radio.

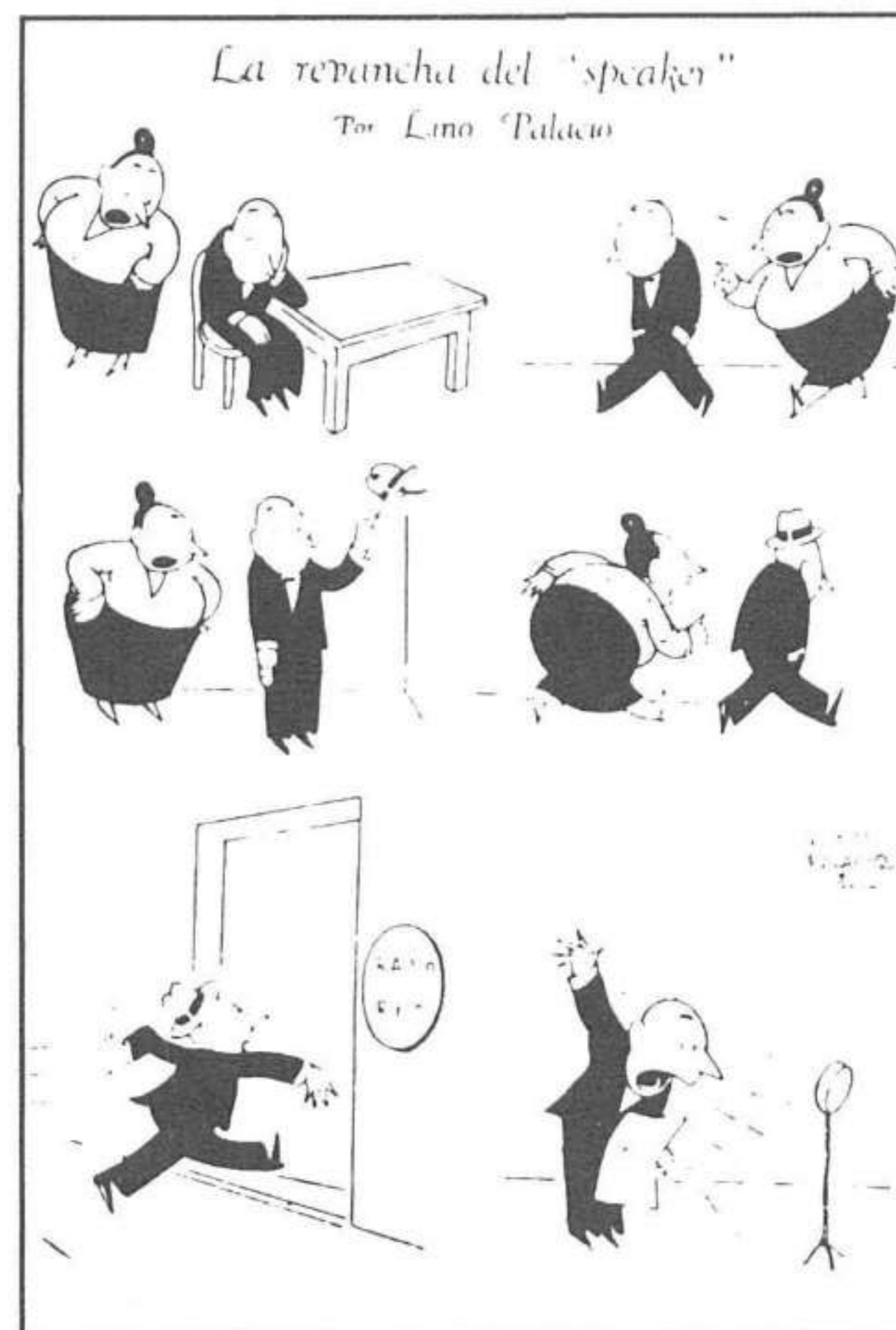
lonia, Leipzig... En España se anuncia la retransmisión de actos de Semana Santa (12-4-1935) y la misa pontifical de Pascua de S. S. Pío XI desde Roma.

"En esta solemne misa intervendrán los coros de la capilla Sixtina, capilla Julia y otros elementos, bajo la dirección del maestro Perossi. S. S. Pío XI dará su bendición al terminar su ceremonia desde la logia externa de la Basílica. Si carece usted de receptor o el que posee es defectuoso y quiere gozar del placer de estas retransmisiones, con la seguridad de una perfecta audición, acuda a las exposiciones del servicio Radio Para Todos, vea los receptores allí expuestos y adquiera uno que le será instalado rápidamente. Puede adquirirlo en inmejorables condiciones y varias formas de pago" ("El Sol", 19-4-1935).

LA RADIO NO ES TODAVÍA UN FACSIMIL SONORO

"Se la dejó sola en el salón. Cantó. Cuando se la fue a buscar se había convertido en un disco. No había más que una salida de teatro y un sobre grande con un agujero negro en el centro" (Ramón Gómez de la Serna. "Ondas", núm. 373).

La radio tiene unas fronteras tecnológicas que se van a ir poco a poco ensanchando. Y hay testimonios de la sensación de disfrutar sólo relativamente de las posibilidades del sonido. Hay un punto de partida crítico: el de los aficionados a la música. Si los melómanos fueron los grandes defensores del nuevo medio, poco a poco las críticas iban a ir llegando precisamente de quienes comprobaban que la radio era sólo un medio limitado. Hay un artículo ("El Sol": 'Nuevos progresos en la radio', 3-8-1934) que "propone que se desista de considerar a la 'radio' como una fotografía sonora, cosa que es más bien propia del gramófono, mientras que la 'radio' puede aspirar a una personalidad que aún está en su infancia". Habida cuenta de que los gramófonos eran todavía tan rudimentarios, debe tomarse el dato como referencia de que la radio era todavía de peor calidad. El hecho de que ahora mismo sí es posible saber cuál es la capacidad sonora de un gramófono convierte la comparación en un interesante documento de lo que era la radio española en 1934. Y siempre será favorable la opinión que merezca hoy aquella radio, porque, si repetible en laboratorio la acústica de aquel tiempo, nunca se



La representación dramática a través de las ondas obligó a revisar el derecho de autor.

podrá repetir la combinación tecnológica emisión/receptores, cuya baja calidad e incompetencia real debía ser grande.

La sensación de tosquedad sonora no es denunciada en otros géneros, como los informativos o las retransmisiones; sólo en musicales o dramáticos. Al contrario, se proclama con frecuencia la proeza tecnológica contra las largas distancias, en las que con frecuencia se comentan fallos y cortes, mala calidad, en fin, e, incluso, el ruido. Pero todo se acepta, debe ser así, no se discute, incluso se consagra como estilema de la virtud de la radiodifusión que lucha con la dificultad como quien avanza por la selva o el proceloso océano. Una retórica de la proeza en una radio ingenua.

En el artículo citado, tras hacer un elogio de "una de las armas más potentes de la ciencia moderna", útil en la difusión política, la extensión periodística, la propaganda industrial, la cultura literaria,

científica o artística... y resaltar que ha penetrado hasta tal punto en los públicos que ya han apocopado el nombre y le llaman familiarmente "radio", se hace un inventario de sus desventuras.

Primero, la desventura de la calidad del producto.

"... Su facilidad para reemplazar a la interpretación musical directa es, como se sabe, extraordinaria. Tanto que el asombro que produce en los grandes públicos poco enterados y nada susceptibles en el discernimiento de matices, le lleva a una indulgencia en las calidades que se traduce inmediatamente en un resultado opuesto al que se pretendía; esto es, que mientras se creyó realizar una obra cultural merced a la divulgación radiada, lo que se consigue es una extensión de los géneros ínfimos y de la materia más deleznable" (*Ibid.*).

Luego, la escasa fidelidad de la audición.

"... La calidad musical de las audiciones, todavía deficiente por diferentes razones técnicas que afectan principalmente al timbre de los instrumentos musicales, a ciertas mezclas instrumentales, a la idoneidad de ciertos instrumentos para su buena reproducción por el micrófono, mientras que otros son refractarios a esa reproducción radiofónica, y, en fin, a los extremos grave y agudo de la escala musical, cuya radiación es deficiente" (*Ibid.*).

En el artículo se habla de la necesidad de mejorar las técnicas al uso, invocando al experto francés Eric Sarnette, autor de un proyecto para el Gobierno francés que se centra en el perfeccionamiento del potenciómetro, para lograr "una mayor pureza en la afinación de los sonidos extremos de la gama", a la vez que el empleo

de un "timbrador" o "... *timbreur*, a fin de evitar la no emisión de armónicos faltos de los cuales queda desvirtuado el timbre de los instrumentos".

Con todo, late en el artículo de "El Sol" el viejo temor de los puros ante la manipulación que propicia el invento.

"Pocas gentes saben, en efecto, que la reproducción radiofónica de las obras musicales que se transmiten, bien merced al 'pick-up', captándolas de un disco fonográfico, bien desde el estudio de la estación donde un músico ejecuta su interpretación personal, están unas y otras a merced del controlador, individuo interpolado entre el micrófono y las lámparas de manera que por el simple manejo de una manivela es capaz de acentuar todos los matices a su gusto, hacer un 'fortissimo' de un simple 'fuerte', o viceversa, un 'pianissimo' de un 'mezzo-forte'. Es decir, que puede calumniar completamente al mejor intérprete con sólo variar a su propio gusto, al del controlador, todo el plan dinámico del instrumentista o del director de la orquesta" ("El Sol": 'Nuevos progresos en la radio', 3-8-34).

La vehemencia con que se expresa —"calumnia completa al mejor intérprete"— y el placer con que describe las sevicias de los técnicos que desvirtúan todo lo desvirtuable, denotan al autor como aficionado riguroso sin quitar valor documental al testimonio, sin firma, que da cuenta de un estado de cosas.

Otro testimonio ("El Sol": "El control de tono", 15-2-1935) expresa de modo más técnico algunos datos que darían idea de la calidad media de la radioemisión en los años treinta, de acuerdo con unos valores objetivos que hoy reproducirían experimentalmente los caracteres de calidad de aquel sonido.

El articulista se extiende en algunas explicaciones sobre potencia y tono de los aparatos, y recurre a otra comparación, la de la imitación en el cine del "sonido radio", "del que las mismas películas hacen burla cuando en el cine se oye con distinto timbre, una escena que simula una audición de radio". Y da para los equipos fonográficos del cine una amplitud de banda que va desde los 40/50 períodos para las bajas frecuencias, y de 8.000 a 10.000 para las altas.

"Desgraciadamente no pasa así en los aparatos de 'radio'. Por causas que no pertenecen al marco de este artículo, ellos poseen escaso poder reproductor en las frecuencias bajas

o básicas y en las frecuencias altas o distintivas, hasta el punto de que sus límites de reproducción están, por lo general, comprendidos entre los 100 períodos (frente a los 50 del 'cine') y 6.000 períodos (contra 10.000 del 'cine'). Además, la intensidad del sonido reproducido es insuficiente en el extremo inferior y en el extremo superior, de donde se deduce que el sonido carecerá de las proporciones que el músico quiso darle".

Radio Nacional mantuvo su "Teatro Invisible" semanal prácticamente desde el fin de la guerra. Una edición de la Vicesecretaría de Educación Popular, del Ministerio de la Secretaría General, recoge "setenta y una veladas" que pasaron por aquel programa que —por temporadas— la emisora pública ha mantenido décadas en antena. Alfredo Marquerie presentaba en la revista de la emisora ("Radio Nacional",



El personaje es el radioyente más joven de Radio Barcelona, y el drama, el término de la emisión.

TEATRO RADIOFÓNICO PARA UNA LARGA POSTGUERRA

"Para los jóvenes que empiezan a luchar, tres caminos se abren; tres caminos y tres negocios: el cine, la aviación civil y la radio" (Manuel Aznar Gómez-Acedo. Incluido en "Arte Radiofónico", de Robert Kieve, 1946: XVII).

núm. 349, 15-7-1945) la antología de aquel teatro radiofónico.

"El viejo carro de Tespis, la carreta de la farándula, cargada de máscaras de tirsos, violines y liras, se ha detenido ante el micrófono. Con su voz suave y firme a la vez, con su cabellera prematuramente blanca y sus ojos abiertos siempre al asom-

bro puro, Claudio de la Torre moviliza las huestes que con la voz suplen el gesto y el rostro las actrices y actores del Teatro Invisible de Radio Nacional de España. Y Román Escotado, que siente por igual la emoción de la creación escénica y de la organización y el vuelo radiofónico, lanza sus alegres consignas programadoras. Diremos la voz antigua de los griegos, el replicar en verso de los caballeros de nuestra vieja escena, la impaciente promesa del teatro contemporáneo”.

Al teatro radiofónico todavía no ha llegado la invasión de los seriales. Se hace repertorio internacional, pero sobre todo repertorio español, un “amplio programa de obras puramente teatrales que, previamente modificadas y adaptadas al arte radiofónico, suplen la sensación visual por el efecto subrealista del oído, constituyendo un verdadero alarde de la técnica acústica, en función del relieve escénico radiofónico” (“Sintonía”, núm. 1, 1-6-1947). Tantas esdrújulas daban cuenta de un programa de la Radio Nacional, “Retablo de la voz al viento”, con dirección y montaje de Eduardo de Araujo, que tuvo entre sus títulos *Intrigas y amor*, de Schiller; *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega; *Volpone*, de Ben Johnson, junto a títulos “que todavía están representándose en los escenarios europeos y americanos”, como *Rosalinda* y *Las medallas de Sara Dovner*, de Barrie; *Viajeros sin equipaje*, de Jean Anouilh, y *Dos cubiertos*, de Sacha Guitry, y “varias obras originales” para el programa, *Siete acusados*, *Retablo del nacimiento del Señor* y *¡Escucha, español!*, “que sintetiza la historia del Movimiento Nacional”.

“Merece mención aparte el primer ensayo hecho en España de modificar y adaptar radiofónicamente los *Autos Sacramentales*, buscando la íntima unión entre el efecto musical y las voces, dotadas de acústicas diferentes, para dar la sensación de grandeza, si no idéntica, sí parecida a las antiguas representaciones en los atrios de las catedrales” (“Sintonía”, *ibid.*).

Junto a Radio Nacional, Radio Madrid de la SER también tiene programación teatral.

“Desde que la radio lanzó sus primeras imágenes sonoras, se procuró por todos los medios conseguir la perfección en la vida de las palabras y los sonidos. Radio Madrid comenzó a dar carácter a sus programas de radio-teatro, después de nuestra

Siceola

Es el aparato de galena perfecto

Se complementa empleando un "CASCO SICE" PATENTES THOMSON HOUSTON

Fabricación propia en grandes series.

EL MAYOR ÉXITO DE VENTA DEL AÑO

SICE

DEL EQUATORIAL

ESTADOS UNIDOS

Radio Nacional de España

Radio Madrid de la SER

Radio Nacional de México

Radio Nacional de Chile

Radio Nacional de Argentina

Radio Nacional de Colombia

Radio Nacional de Venezuela

Radio Nacional de Ecuador

Radio Nacional de Perú

Radio Nacional de Uruguay

Radio Nacional de Paraguay

Radio Nacional de Bolivia

Radio Nacional de Cuba

Radio Nacional de Haití

Radio Nacional de República Dominicana

Radio Nacional de Puerto Rico

Radio Nacional de Guayana Francesa

Radio Nacional de Guayana Británica

Radio Nacional de Guayana Surinamesa

Radio Nacional de Guayana Guineana

Radio Nacional de Guayana Guineense

Radio Nacional de Guayana Francesa

Radio Nacional de Guayana Británica

Radio Nacional de Guayana Surinamesa

Radio Nacional de Guayana Guineana

Radio Nacional de Guayana Guineense

guerra de liberación, iniciando una serie de folletines policíacos, que presentaba Bobby Deglané, y en los cuales se presentaba una incógnita a resolver por el radioescucha” (“Sintonía”, núm. 13, diciembre 1947).

Los *Cuentos fantásticos*, de Percy Brown; *Electra*, de Sófocles; *Los bandidos*, de Schiller; *Parsifal*, de Wagner; *Petruska*, sobre el ballet de Stravinsky; *El sueño de una noche de verano* y *Macbeth*, de Shakespeare, un radiodrama tan notable como *La guerra de los mundos*, de Welles, y hasta una versión de *Don Quijote de la Mancha*. Y los primeros seriales.

“Radio Madrid abordó recientemente la idea de los programas seriales. La radiación del programa *El hijo del hombre* sobre el tema de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo constituyó uno de los éxitos de los que Radio Madrid se siente orgullosa. El público radioyente seguía a diario los distintos momentos de la vida del Señor y su interés, no dudamos, aumentó en una proporción considerable escuchando las palabras del Evangelio a través de un montaje excepcional. Radio Madrid presenta interesantes episodios de vidas que fueron famosas: *La pasión de Bernardette*, *Eva Lavallière*, *La estrella se hizo pedazos*, *La muerte está mintiendo* son algunos de los seriales de Santa Cruz y Vázquez Vigo que han llevado a los hogares muchas horas de felicidad. Actualmente están en el aire, por Radio Madrid, una versión radiofónica de *Edmundo Dantés* el famoso personaje... Y en estos días, para conmemorar el cuarto centenario de la muerte de Hernán Cortés, presentará una serie de radiodramas exaltando la vida del gran conquistador” (“Sintonía”, núm. 13, diciembre 1947).

En la misma página en la que aparece el artículo sobre el radio-teatro en Radio Madrid, un anuncio da cuenta del último estreno de la casa:

“¡El 19 de marzo y el 2 de mayo!! ¡¡Bailén!! ¡¡Arapiles!! ¡¡Napoleón en Chamartín!! Estas son algunas de las páginas sonoras del programa de radio-teatro “Los episodios nacionales”, de don Benito Pérez Galdós. Todos los sábados, a las diez y media de la noche, en Radio Madrid. Versión radiofónica, José Méndez Herrera; director, Antonio Calderón.

Un programa presentado bajo los auspicios de Ruiz Hermanos, de Jerez de la Frontera".

El plantel de actores para este y otros programas de la emisora es muy notable: Maruchi Fresno, Ana Mariscal, Ana María Noé, Fernando Rey, Rafael Calvo, Mariano Asquerino, Luis Durán, Pepe Franco, Alfonso Muñoz... Y el cuadro de actores fijos de la emisora: Amparo Reyes, Mari-bel Alonso, Manolo Bermúdez, Pedro Pablo Ayuso... y sus directores: Antonio Calderón, José Méndez Herrera, José Manuel Mendo, Guillermo Sautier... Hay que pensar que por entonces Radio Madrid producía bien para sí misma, o para sus emisoras *en conexión* simultánea (la gran liberación llegará cuando las copias magnéticas permitan no sólo guardar, sino poder emitir los programas en el momento que convenga a cada emisora e, incluso, gestionar sus propios patrocinios locales). Y un Fernando Rey había hecho ya *Eugenia de Montijo*, *La pródiga* y *Reina Santa* en el cine. Y estaba a punto de ser llamado para *Locura de amor*, *Aventuras de Juan Lucas* y *Agustina de Aragón*. Es decir, era un actor ya prestigioso en España. Y Maruchi Fresno, actriz de teatro, siete películas. Y Ana Mariscal, también vinculada a la escena, cuatro.

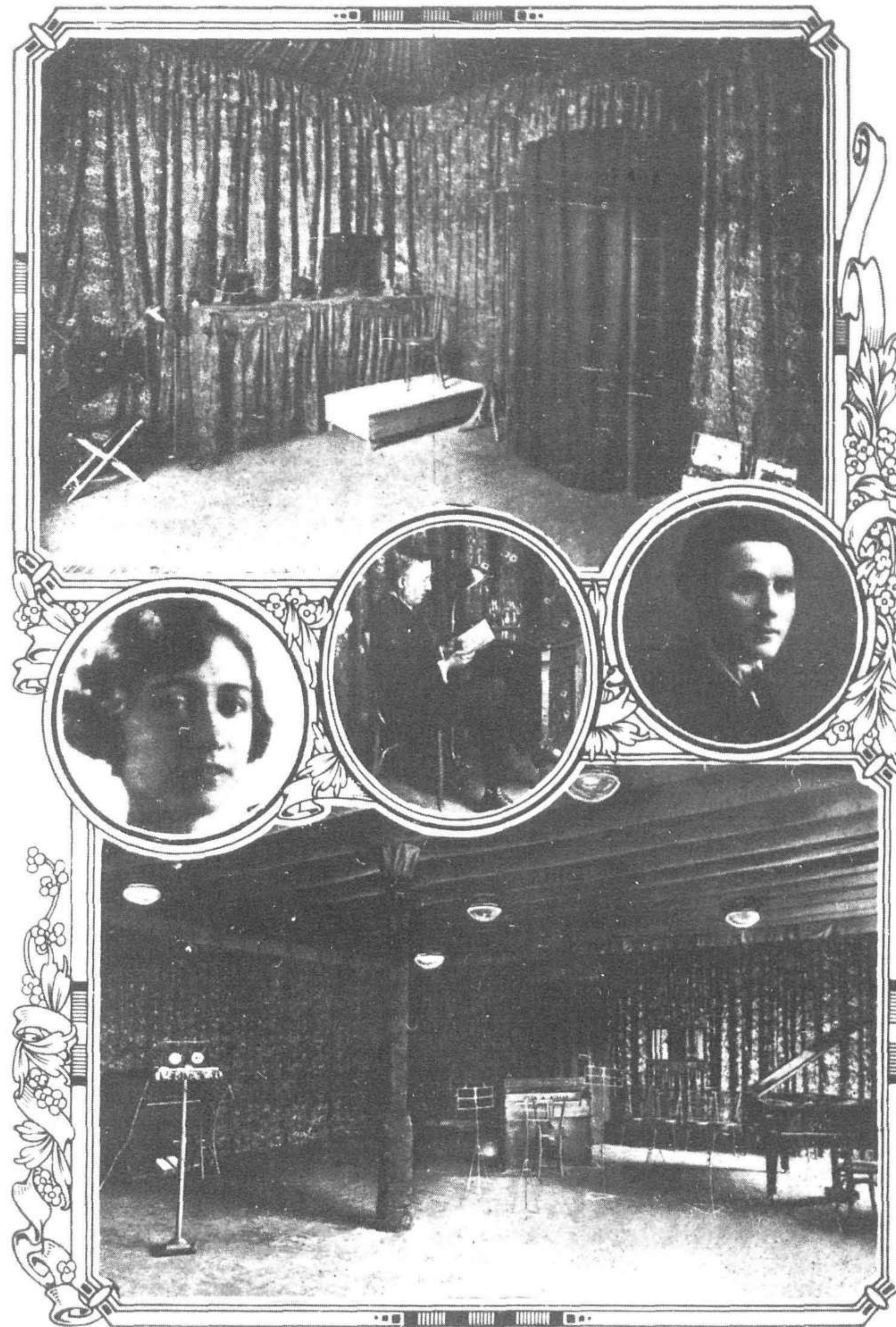
TEORÍA DEL TEATRO RADIFÓNICO

La postguerra española va a iniciar un movimiento de interés por la teorización acerca de la radio como género, como estilo. Si había sido hasta entonces un mero practicismo voluntarista, intuitivo, en el que tenían cabida todas las cosas, la radio empieza a pensar en sí misma en términos más generalizadores.

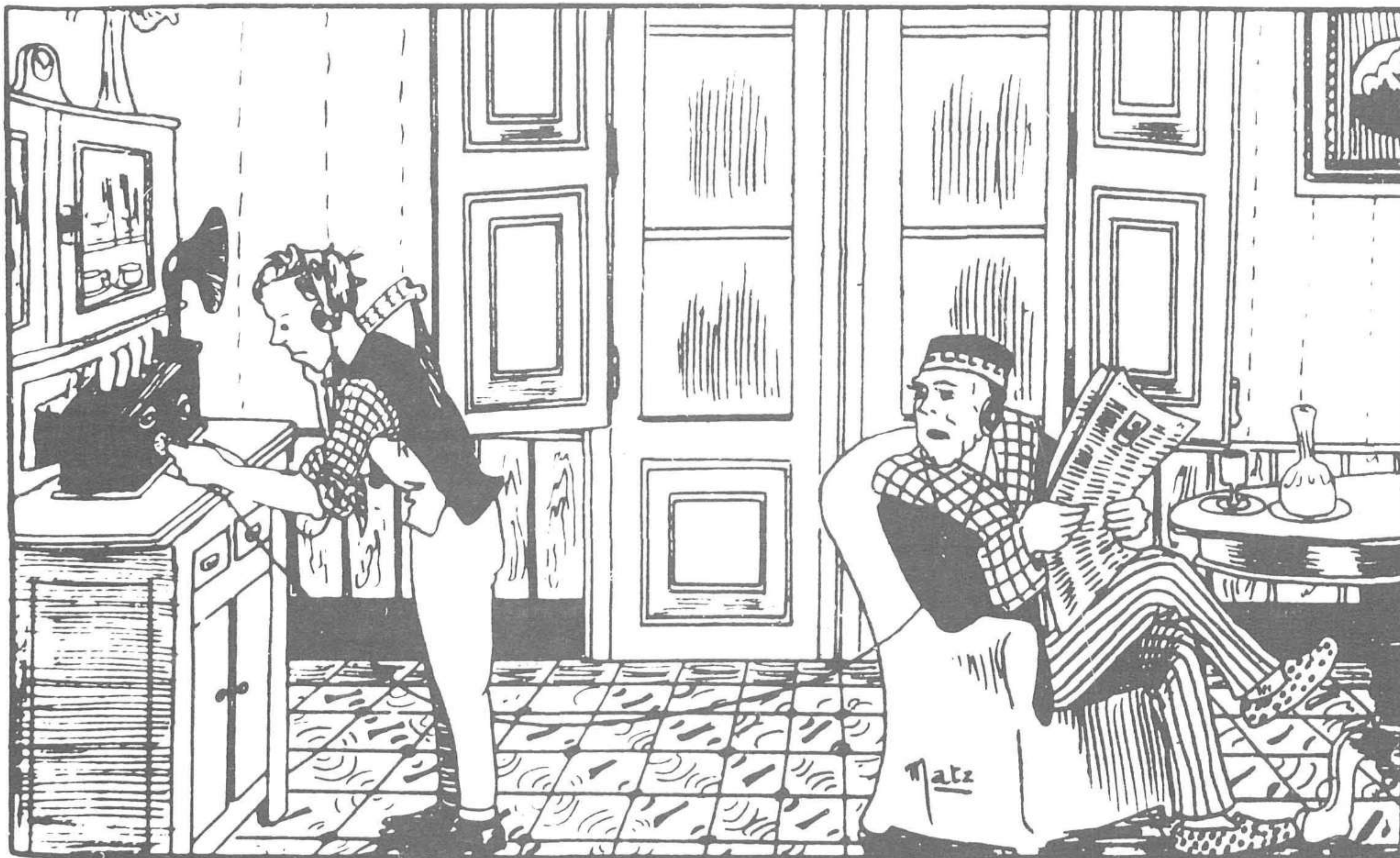
Se mantiene a la vez la constante preocupación sobre qué deba ser el teatro radiofónico. A la presencia constante del teatro en las programaciones se añaden artículos y comentarios que tratan de fijar sus caracteres, siempre imprecisos.

Y se sabe qué es lo que no es teatro rael teatro literario, el teatro de los escenarios. "El Radioteatro propiamente dicho no existe todavía en España, sino en forma de tímidos ensayos, y debe utilizar el repertorio del Teatro escénico convirtiéndose así el radioteatro, por lo que a lo fonético se refiere, en algo muy semejante a lo que sería el 'teatro retratado', con relación a la imagen, respecto al cine" ("Radio Nacional", núm. 144, 10-8-1941). El articulista, Luis G. Soria, se extiende poco en la naturaleza de ese nuevo modo de teatro, pese a que su tra-

56



Evolución de los estudios de grabaciones. En el centro, algunos de los anunciadores más populares.



bajo se titula, de acuerdo con el espíritu imperial de los tiempos, "Hacia un radioteatro nacional". Se hace teatro y cita en Radio España de Barcelona a Arturo Tintoré —director— y a Domingo de Fuenmayor —asesor literario— responsables de un programa semanal en el que acaba de actuar Enrique Borrás en el Don Julián de *El gran galeoto*. El director de la emisora, "camarada Alfonso Banda" convoca un concurso de arte radiofónico con premios a la especialidad del radioteatro, que impulsen el nacimiento de un "teatro estrictamente fonético".

"El teatro escénico casi nunca es radiofónico —ni, desde luego, tiene por qué serlo, pues no se concibió para el micrófono— y ese gravísimo inconveniente debe salvarse, en lo posible, realizando un trabajo previo meticuloso de selección y, hasta donde se logre, de adaptación. Lo cual soluciona nada más que pasajeramente el problema" ("Radio Nacional", núm. 144).

Mil pesetas para el primer premio, quinientas para el segundo y doscientas cincuenta para el tercero, eran las cantidades asignadas —lo mismo que para cuento y poesía— en ese concurso: diez cuartillas a máquina a doble espacio.

La presencia de este tipo de artículos es constante. En el número 337 de la misma revista ("Radio Nacional", 22-4-45) se explica pormenorizadamente cómo es "un ensayo general del teatro invisible". extensión, lo que se piensa del género".

"Si usted quiere ser actor, pero desespera porque su figura disiente de la de Apolo, no desespere; si su rostro, sus facciones, están regañadas con los héroes griegos y los patrones hollywoodenses, no le importe demasiado, y hasta si tiene usted una pierna escandalosamente más corta que la otra, no pierda las esperanzas porque, si tiene usted una voz bien timbrada, una voz agradable, sugerente en sus modulaciones

y capaz, ella sola, de penetrar con la fuerza de sus matices, si tiene usted esa voz, usted podrá ser incluso el galán ideal en el que piensan muchas cabecitas femeninas aunque no le conozcan. Puede usted ser 'astro' de la radio".

"La risa microfónica" ("Radio Nacional", núm. 343, 3-6-1945), con opiniones de Roberto Font, Breñaño, Ángel de Andrés, Cervera y los hermanos Cape; "Micrófonos en el plató" ("Radio Nacional", núm. 343, 3-6-1945), con opiniones de Luis Lucia, Pepe Isbert, Josita Hernán y Antonio Casal; "La novela y la radio" ("Radio Nacional", número 346, 24-6-1945), con opiniones de Andrés Revesz, Darío Fernández Flórez, Esperanza Ruiz Crespo y Carmen de Icaza... eran artículos semanales para una visión cleptómana y universal de la radio: la radio como ombligo del mundo y, desde ese punto de mira, todo lo demás.

Hay ya pautas de trabajo. Tras la realización de los actores habituales, algunas

observaciones del método de escenificación.

“Momentos antes de pasar al ensayo general —ante el micro y ya con todos los ruidos marcados—, en la sala de control se fijan los fondos musicales que tanta importancia tienen en la emisión. La obra se clasifica por escenas y, según la índole de éstas, se les busca el correspondiente tema musical. El tema neutro, el dramático, el de amor, el fondo sobre el cual toma la palabra el locutor para narrar lo que va pasando...”.

Con principios fundamentales que han de tenerse en cuenta en la forma de hacer teatro.

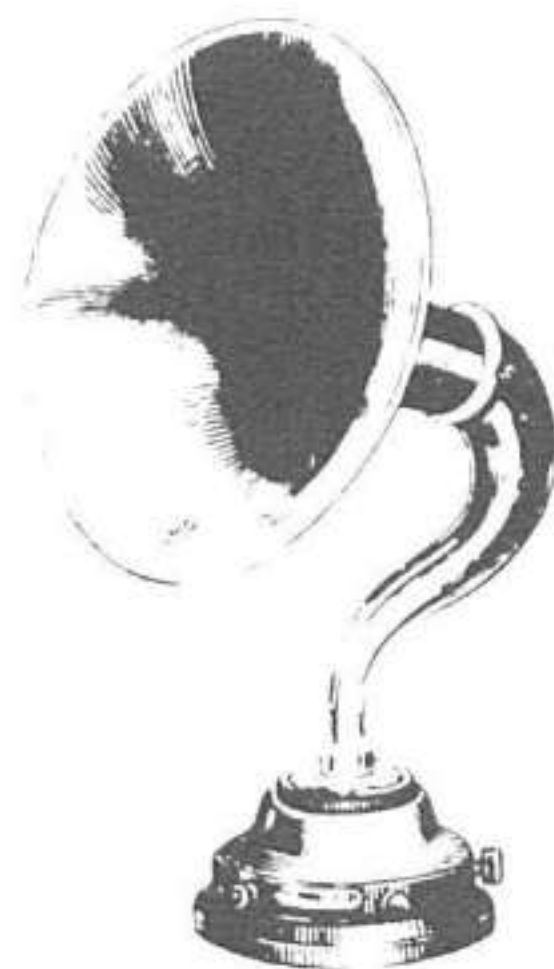
—¿Cuál es —le he preguntado a Claudio de la Torre, aprovechando el primer intervalo— la característica del teatro?

—Teatro principalmente de palabra —contesta—, el diálogo ha de buscar, con la ayuda de los efectos sonoros, todas las sugerencias y figuraciones del espectáculo invisible. La palabra queda desnuda ante el micrófono tal como es, en su verdadero valor, sin que puedan acudir en su ayuda afeites ni decorados. Teatro para escritores, sobre todo, si saben someterse a la nueva modalidad de la radio. Empresa tentadora, de un vivo interés profesional para cuantos sientan un afán renovador constante. Román Escotado, creador del ‘Teatro Invisible’ lo ha orientado desde el primer momento hacia una meta ambiciosa de nuevas fórmulas literarias.

—¿Qué condiciones estima más importantes en el actor radiofónico?

—Su calidad de voz, su timbre, su tono. Se es galán en la radio, genérico o actor de carácter, según la voz sugiera claramente esos tipos definidos en toda obra”.

En el número 338 de “Radio Nacional” (29-4-1945) se publica una encuesta sobre “¿Cómo debe ser la literatura radiofónica?” con opiniones que desdican “el anacronismo de suponer que un mismo estilo literario es apto para lo hablado y para lo escrito”. Así, José Vicente Puente dice que “la literatura al servicio de la radio puede ser onomatopéyica”; Manuel Sánchez Camargo, en nombre de la necesidad de buena literatura entre quienes no leen, de la necesidad de reeducación, exige que la literatura radiofónica sea “cuanto más excelente, mejor. Siempre será mejor la literatura de Azorín que las



ocurrencias de un locutor *con inventiva*”; Juan Carlos Villacorta entiende “que el estilo radiofónico ha de revelar los secretos de cada silencio”; Víctor Ruiz Iriarte ve “una manifestación de lo literario distinta y peculiarísima y, por tanto, con estilo propio”; José María Sánchez Silva aboga por la claridad, la sencillez y el coloquialismo; para Enrique Azcoaga aquello que se escriba para radio “no puede tener complacencia retórica, sino el garbo de lo dicho, de lo hablado y no es posible por la radio la elocuencia, sino la confianza animada de cierto humor o de cierta pequeña pasión...”.

Y hay fascinación por las interioridades de la radio. Los términos “secretos de la radio”, “la radio por dentro”, etcétera, se repiten hasta la saciedad. En “Un montaje radiofónico” (“Sintonía”, núm. 3, 1-7-1947) se habla ya de las ventajas que tienen los montajes radiofónicos con cinta magnetofónica, “ese nuevo elemento que la ciencia ha aportado recientemente”.

(1) “A mi ver, Tomás Borrás ha tenido clara intuición de las necesidades que ha de atender y ha compuesto una obra, que si el acierto asiste a los intérpretes ante el micrófono, puede producir una impresión agradable en todo el que la escuche. Teleteatro, sin duda, y muy teatro todavía. Lo que se advierte, en la lectura por lo menos, es esta relación de parentesco que, si se piensa con lógica, ha de irse debilitando para que el teatro auditivo constituya un verdadero género y no una nueva modalidad expresiva”.

(2) Baudelaire, Benavente.

(3) “... Le echaríamos acaso a la cuenta alguna complacencia fácil, que indica avidez de acumular efectos, más que gusto para elegir, deslindar, depurar...”.

“... Tomás Borrás ha tenido presente lo que llamaríamos calidad sonora de las situaciones. El ruido de las ciudades en nuestros días ha llegado a una intensidad, a una variedad tales que sólo hace falta un poco de trabajo para escoger en la abundantísima materia. Ya estamos oyendo el drama del obrero en la fábrica, el drama de la guerra, que puede ser comparable en su efecto al de la película de guerra, y no la parte sonora de éstas, separada de la parte visual, sino algo distinto, sin duda realizable. Ya estamos oyendo la telecomedia regional en la que ha de ser primerísima una ficción valenciana, con músicas y cantos, tracas y cohetes. Todo un teatro. Y, sin duda, con el tiempo, la elaboración sonora de los grandes temas teatrales, como su realización plástica, tan distinta en la pantalla de lo que es en el tablado”.

Por entonces todo podía ser teatro radiofónico en España

ESTEBAN TORRES

Una orden de 6 de octubre de 1939 establece en todo el territorio la censura previa. Otra, de 7 de marzo de 1941, la extiende a la publicidad, que iba a tener que sujetarse a rigidas condiciones de contenido e incluso de ubicación en los programas, aunque no dé proporción con respecto al conjunto de la emisión. Así, era posible pasar "un boletín de diez minutos de duración, con fines exclusivamente publicitarios, en el que pudieran incluirse comunicados, gacetillas o carteleras de espectáculos de la emisora" (García Jiménez, 1980; 103), pero habían de entregar los textos a radiar con treinta y seis horas de antelación, y no se podía emitir ningún anuncio "en los instantes que inmediatamente preceden o siguen a conexiones con la emisora oficial, ejecución de himnos nacionales, actuación de autoridades y jerarquías, retransmisión de actos oficiales o programas de cualquier índole especial o artística que exijan el máximo respeto".

España vive también años de dolor, hambre y aislamiento. La radio cumple su función. La Joyería Alegre, de Madrid, en los años cuarenta, difunde dos anuncios muy expresivos (edición privada *Guía Comercial*. De la Cámara de Comercio e Industria de Madrid.

"En la vida muchas veces tenemos
necesidad
de lucir alguna joya en cualquier
solemnidad.
Otras veces, ya lo creo, también
puede suceder
que por salir de un apuro las tene-
mos que vender.

Y para comprarlas,
por poco dinero,
vaya usted a Alegre,
que es un gran joyero.
Y si para venderlas,
no se ponga triste.
Vaya usted a Alegre,
y no es ningún chiste.
Vaya usted a Alegre,
yo sé dónde es;
En Espoz y Mina,
el número tres.

Una tarde en un apuro horroroso me
encontré,
pero recordando a Alegre al momen-
te me salvé.
Con papeletas del Monte un seguro
le ofrecí,
y como Alegre es muy serio ayudar-
me le pedí".

(Recitado).

¡Alegre!, compra de alhajas,
objetos de oro y plata,
papeletas del Monte.
Espoz y Mina, tres, entresuelo.

(Siempre Alegre. Fox trot.
Difusión: años cuarenta.
Autores: Raffles y Bódalo.
Intérpretes: Bayron, Eysle; acompa-
ñada por Tejada y su gran orquesta.
Director: N. Tejada.

Columbia: Publicidad C-4959).

O, con los mismos autores y equipo radiotécnico, estimulando directamente a ser felices en la vida pignorando joyas personales y de familia en tan acreditado establecimiento de acuerdo con un reclamo hoy de color amarillo, que todavía nos espera allí mismo, precisamente.

"Hay en Madrid una calle
que Espoz y Mina se llama.
Y en el tres hay un joyero
que goza de justa fama
porque paga como nadie.
Prueba y te convencerás,
oro, plata, perlas,
joyas y brillantes,
saliendo alegre además,
saliendo alegre además".

(Alegre. Chotis.
Columbia: Permiso número 856.
P. C.-5227-2).

Se contaba también en la radio con la bambolla bélica del tiempo. En los primeros años cuarenta, Alemania era una referencia de poder y tecnología. También un valor propagandístico. La publicidad de la radio rezumaba esa emoción (metafísica) utilizándola en el propio provecho.

"Quien se afeite a lo loco con hoja cualquiera
tiene al fin que padecer,
pues el cutis más fuerte jamás resistirá
un tormento tan cruel.

Solamente el acero de suma calidad tal suplicio le pueda evitar.
 Sí, y por eso la hoja Maravilla presenta Diridium,
 de acero alemán.
 Y comprando Hoja Duridium además
 tendrá el tanque que le gustará.
 Un tanque que le gustara"

(*Marcha*. Difusión: años cuarenta.
 Compositor: Torrens Ventura, José María.
 Columbia número 1.145).

La música, inequívocamente una marcha militar alemana, unida a la letra —acero, tanque, alemán— componía un combinado bélico-tecnológico-utilitario de mucho interés para la crónica de las mentalidades. El acero alemán, además, era de suave tacto, y cuya "suma calidad, el suplicio le puede evitar", de modo que sugería sutiles amabilidades derivadas de la amistad hispanogermana. La calidad del acero la probaba físicamente un León Salvador, por entonces acreditado charlatán de feria, masticando las hojas hasta quebrarlas, para demostrar ocultas propiedades del mejor acero barbero: ni dúctil ni maleable.

El contexto en el que se mueve la radiodifusión internacional entre los años 1939 a 1949 está marcado por los avatares que tienen relación con la II Guerra Mundial. La información domina la programación de las grandes emisoras y la radio obtiene un lugar de privilegio como medio masivo de información: el conflicto bélico centra los intereses de grandes masas de la población que ven en la radio su mejor y —en lo que cabe— más diverso canal de información.

La radiodifusión se convierte en un arma de propaganda bélica al servicio de los contendientes, que empiezan a emitir en lenguas extranjeras. La BBC, pionera en este campo, llega a tener hasta cincuenta servicios diarios de noticias en lenguas diferentes de la inglesa. Alemania no se quedará atrás y no sólo emite desde su territorio, sino que se preocupa de controlar las radioemisoras autóctonas de los países conquistados.

"Un rasgo peculiar del sistema radiodifusor español gestado en estos años es el del minifundismo. La necesidad de cobertura del territorio se suple —a diferencia del resto de países europeos— a base de pequeños núcleos emisores de escasa potencia y de deficiente calidad técnica.



Si no oye bien su radio, el defecto es de las válvulas.
 Solución: Instale válvulas ARCTURUS y tendrá un aparato nuevo.

ARCTURUS
 Las famosas válvulas azules para RADIO

AUTO ELECTRICIDAD, S. A.
 Calle del Prado, 27. Madrid
 Barcelona. Bilbao. Valencia. Sevilla. Alicante. La Coruña



Radio Monde

EL APARATO DE CALIDAD PARA LAS BUENAS AUDICIONES

GRANDE, PEQUEÑO, RADIO-GRAMÓFONO

PABLO ZENKER



Radio Material

THE HART & HEGEMAN MFG. CO.
 145 CALIFORNIA AVE.
 HARTFORD, CONN.



Las mejores audiciones se alcanzan con el

AGENTE EXCLUSIVO
 L. Gaumont
 PASEO DE GRACIA, 33
 BARCELONA
 Y SUCURSALES

Altoparlante "Lumiere"

Esta problemática se acrecienta debido al aislamiento internacional al que se ve sometida España después del boicot aprobado por la ONU en [¿hasta?] 1956, a todo ello hay que añadir la falta de presencia española en los convenios internacionales, con lo que el descrédito de la radiodifusión del país hacia el exterior es total" ("Franquet y Martí", 1985; 61-62).

Todo podía, por entonces, ser teatro. Ningún vehículo mejor para la persuasión. El teatro estaba en la publicidad, en los programas propagandísticos, en el armamento que usó a su servicio el nacionalcatolicismo. Teatro musical —zarzuela castiza— era una publicidad concebida en estos términos:

—¡Oh, Amando querido!
 ¡Cuánto me gusta acariciarte la cara!

—Guárdame el secreto vida mía,
 es que me afeito con hojas Beter Mano Negra,

súper ocho,
 que son, sin duda alguna,
 superiores a todo lo conocido.

—Querrás decir, mi cielo,
 un secreto a voces,
 pues son mundialmente conocidas
 ¡el non plus ultra!

Porque su acero contiene un secreto impenetrable

sellado por tres notarios,
 con siete llaves,
 (...).

("Beter". Intérpretes: Maribel Alonso y Julio Varela. Compositor: Federico Martínez. Tudo. Número SGAE, 97.042).

O teatro musical era también el "¡Fígaro!", el "Ajaulí-Ajaulá", o el "¡Uuuuh!" del fantasma barbudo, cuya cara de cemento afeitar es un tormento, de Los Xey, para la casa Palmera, que ocasionaron un cuasi conflicto diplomático cuando —durante la visita de Faruk— estudiantes sevillanos le interpretaron tan pegadizos cantables al severo jerarca a la vera de la ventana de su hotel. Los juegos de voces, los fingidos diálogos y el melisma oriental como toque fidedigno en los cierres de frase, daban cuenta de la eficacia de los géneros populares como transmisores de ideas.

Otro ejemplo:

—Se rien de nosotros
 y lo hallo natural.
 Se rien de nosotros

porque vestimos mal.
 —Sé Laurel de un sastre
 que vive en Madrid.
 —¡Ay, Ardi, ¿te marchas,
 y que harás allí?
 —Me voy a casar
 con una morena,
 y a hacerme un gabán
 en casa Carmena,
 —¿Carmena?
 —Carmena se llama el sastre
 que viste a la gente bien,
 y hace trajes y abrigos
 como muy pocos se ven
 (...).

(Difusión: años treinta. Autor: Enrique Yuste Arias. Compositor: Bernardino Bautista).

Bien mirado, no otra cosa que teatro radiofónico, siniestro teatro, hizo Queipo de Llano con sus vehementes interpretaciones desde radio Sevilla. Textos coloquiales, lenguaje de la calle, teatro de actor con un personaje-tipo que "transpasaba la batería" por lo que se sabe. Y teatro, teatro radiofónico servido por tan insospechado intérprete.

TEORÍA RADIOFÓNICA Y TEATRO

El primer libro sobre teoría radiofónica que aparece en España es "El arte radiofónico", del norteamericano Robert S. Kieve. Se publica bajo la tutela de la Sociedad Española de Radiodifusión, y en especial de Manuel Aznar Díez-Acedo, jefe de programas de Radio Madrid, y que con frecuencia impone en España fórmulas e ideas que venían de la radio americana —que él conocía—, y, como en este caso, teorías radiofónicas de allá donde más se habían desarrollado. Tan neutro tratado está lleno de referencias teatrales. El locutor es actor, los guiones de muestra son guiones teatrales, los comentaristas son intérpretes y todo rezuma teatro.

"El propósito del señor Kieve es despertar un interés en estos jóvenes y hacerles comprender que el futuro de muchos de ellos —un lucrativo futuro— está en la radiodifusión. Por eso les ha escrito esta guía. En ella aprenderá el lector a ser actor, locutor y director de radio y a preparar un programa. Por ella conocerá en qué se diferencia la radio del teatro y del cine y aprenderá a pensar en la radio 'en función de la radio'. Todo esto lo aprende bajo la tutela de



un autor norteamericano, que ha estudiado y practicado el 'arte radiofónico' en el país donde más se ha desarrollado este arte" (Kieve, 1946: solapa de presentación editorial).

La idea, expresada en la presentación de su libro: la radio como oferta de un halagüeño futuro para la juventud se plasmaría en una de las iniciativas que permitió a la SER captar en los años cuarenta a una generación de autores y protagonistas de la radio. En un programa que se iba a llamar "Tu carrera es la radio" —que dirigió Manolo Bermúdez, veterano del teatro y la animación en la preguerra española—, iba a ser reclutado un grupo de profesionales que cubría todas las especialidades radiofónicas, por entonces desconocidas aún, que iniciaban de aquella forma "su carrera" según prome-

tía el título del programa: Guillermo Sautier Casaseca, Juana Ginzo, Rafael Barón, Pedro Pablo Ayuso, Antonio Cantela...

El libro de Kieve alude de modo inequívoco al teatro, que iba a ser un gran negocio para la SER. Los nuevos héroes del micrófono estaban llamados a ser actores, la radio no es teatro pero se ofrece como un medio nuevo "una función" nueva que requiere un modo peculiar de pensamiento. Y la traducción del texto inglés de Kieve, sintomáticamente, la hace un adaptador y escritor teatral: José Méndez Herrera, entre cuyos trabajos como traductor destacó en los años sesenta la gestión literaria y comercial de Tennessee Williams, Miller y otros autores de la época.

Por primera vez se sistematizan ideas

prácticas sobre programación, organización de la empresa radiofónica, dirección y realización. Y en el principio, el capítulo "El actor y el locutor" con epígrafes como 'El micrófono como escenario tuyo', 'La radio y las películas mentales', 'Efectos especiales', 'Los personajes en la radio', 'Tu dirección de escena', 'Unas palabras sobre las adaptaciones', 'Los tres elementos: las palabras, la música, los efectos de sonido'..., con una inquietud desproporcionadamente orientada a la expresión dramática.

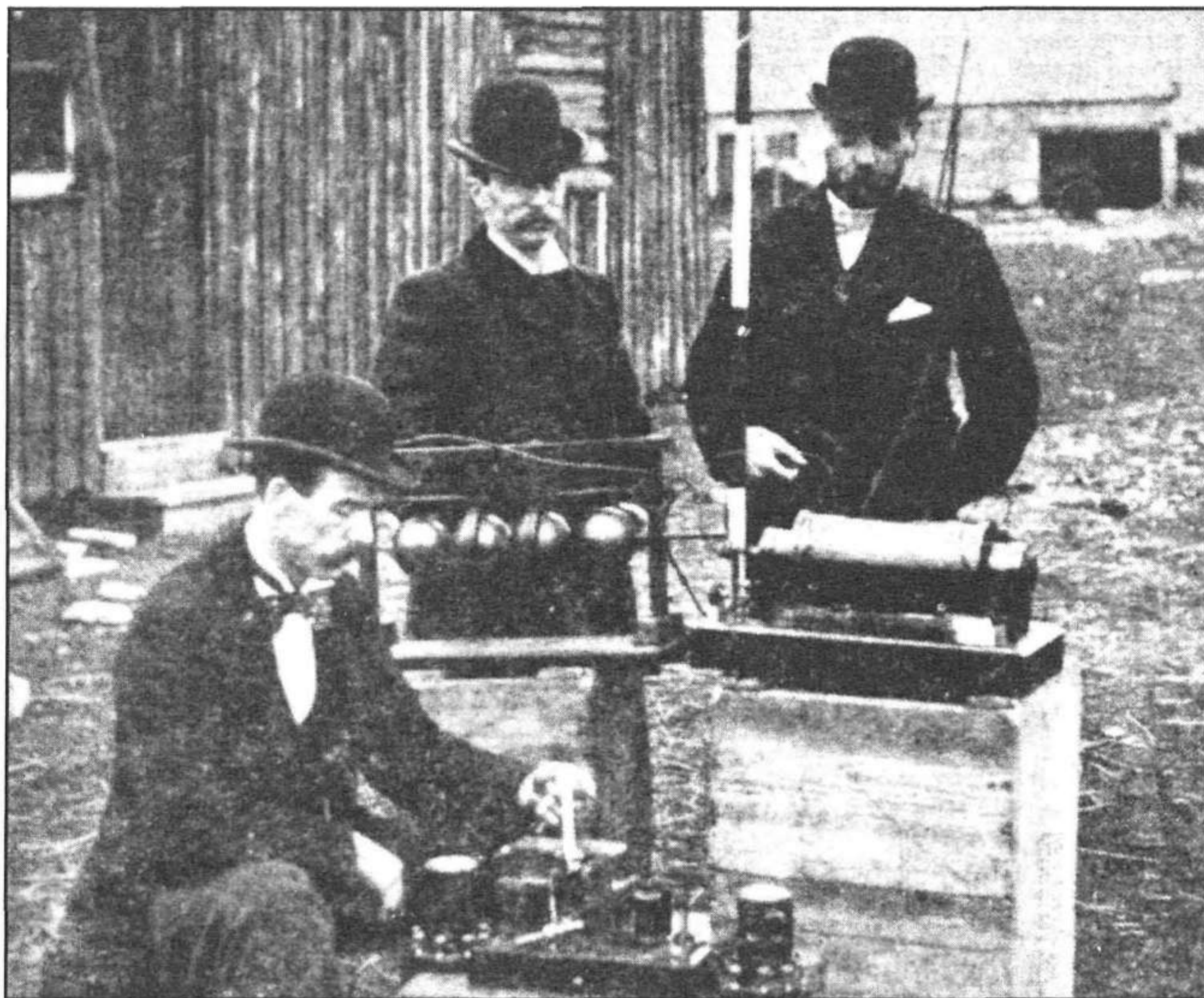
Entre las citas, referencias al doctor Paul H. Lazarsfeld y su Oficina de Investigaciones de la Radio, de la Universidad de Columbia, considerando su exploración como "la más espectacular" entre otros esfuerzos que las emisoras americanas han ido haciendo para contestar "a esta pregunta fundamental: ¿cómo podemos agradar mejor a nuestros oyentes?".

Una radio intuitiva y voluntarista empezaba a dejarle un sitio a la reflexión. Y también, al cálculo con horizonte empresarial. Los primeros "enlatados" radiofónicos son teatro y seriales (aparte la publicidad, y, lógicamente, los discos) y con los radioteatros enlatados se ensayan las primeras fórmulas de producción ininterrumpida "cuasi-taylorista" que son ya rutina en la producción audiovisual de hoy mismo.

"El individuo que está sentado en la silla anteriormente descrita escucha cuidadosamente el programa. Tiene instrucciones de oprimir el botón de la mano derecha cuando oye algo que le gusta, y el de la izquierda si oye algo que le disgusta. Sus gustos y aversiones quedan eléctricamente registrados en una gráfica: tinta roja para las reacciones favorables, tinta azul para las desfavorables. La gráfica está dividida en minutos y segundos, y los técnicos investigadores de radio, mediante los discos impresionados del programa, pueden saber el sonido o serie de sonidos exactos que produjeron la reacción favorable o desfavorable del oyente. Por el sencillo sistema de interrogar a la persona sometida a prueba, pueden determinar no sólo que es lo que originó la reacción, sino por qué se produjo" (Kieve, 1946, 208).

EL NACIONALCATOLICISMO

El padre Venancio Marcos, que fue lla-



mado Padre de la Radio, inicio sus charlas en 1944. Procedente del cine, donde había sido asesor religioso y aun actor, en diversas películas (entre ellas *Cerca del cielo*, apología del obispo de Teruel, papel que interpretaba, film hagiográfico en el que el comunista arrepentido morirá al lado del obispo, por no declarar contra él), así como escritor prolífico sobre todo en *Servicio*, revista oficial de Magisterio, y *Pueblo*, órgano de los sindicatos. De radio SEU, donde hizo —con periodicidad semanal— audiciones de media hora, pasó a la SER en 1945, para realizar un espacio personal que se llamaría *Charlas de orientación religiosa*. De allí, en 1952, pasó a RNE. El padre Venancio Marcos interpreta su propio papel en la primera secuencia de *Historias de la Radio* (1954), de Sáenz de Heredia, como un reconocimiento a su popularidad. Aníbal Arias (Arias Ruiz, 1958; 112) informa de la contundente labor del padre Marcos a través de las ondas.

"De este éxito (...) da cuenta la cifra superior a las 19.000 cartas que lleva recibidas el padre después que

comenzó en 1945 con esta modalidad de apostolado radiofónico, y a las que contesta, bien a través del micrófono, bien personalmente. De sus frutos da idea también el hecho de haber logrado unas tres mil conversiones de no creyentes, como consecuencia de su labor ante el micrófono".

Tiene interés observar que el "Padre de la Radio" hizo de sus guiones una imitación de radioteatros, lo que confirma el prestigio del género, de modo que inventó personajes —Doña Veneranda, el señor Nicasio...—, y articuló los textos emitidos en forma de diálogos teatrales. Un papel le estaba reservado, el de narrador: el suyo.

Emisora: Radio Nacional de España.
Programa: Nacional.

Audición: *Charla de orientación religiosa*.

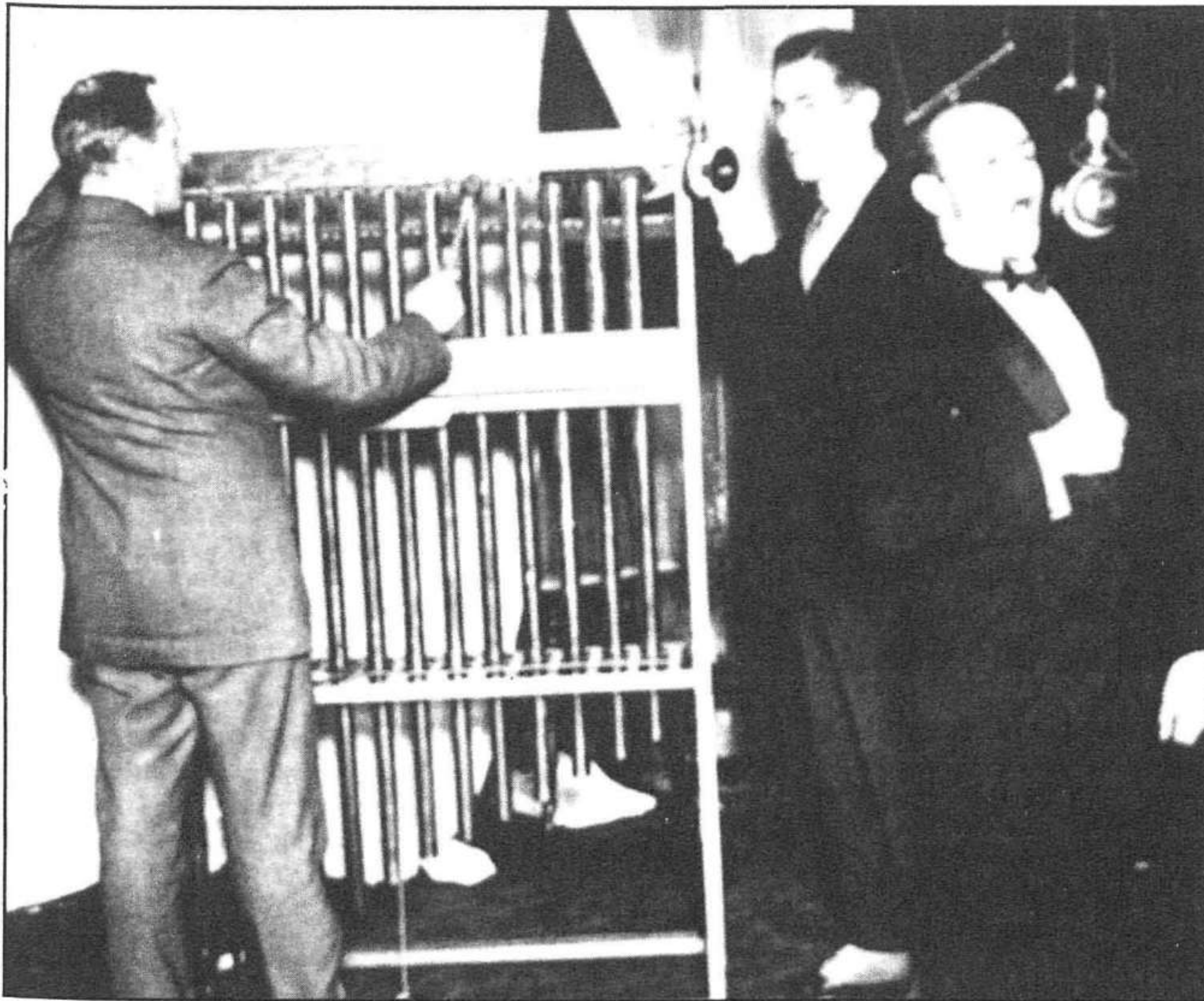
Fecha: Domingo, 7 de abril de 1957.

Hora: veinte horas treinta minutos.

Autor: P. Venancio Marcos.

Sintonía de campanas.

Locutor: Charla de orientación reli-



giosa, por el padre Venancio Marcos.

Sube poco a poco y se desvanece.
(Pausa).

NARRADOR: Amigos oyentes, muy buenas tardes. El preámbulo de hoy quiero dedicárselo a unos hombres que desde muy lejos, desde fuera de España, me consta que me escuchan todos los domingos y que me escuchan en grupos. Me consta no por ellos mismos, sino por alguien que me escribe desde un lejano país y es testigo de fuerza mayor, porque hasta no hace mucho ha pertenecido al grupo de oyentes. ¿Quiénes son esos hombres? Os lo diré con música.

Himno de la Legión P. P. y fondo
(Pausa).

NARRADOR: Sí, esos hombres son los hombres de la Legión, los valientes y leales legionarios...

(...)

NARRADOR: Y ahora, amigos oyentes, vamos con la charla de hoy, primer domingo de abril. Empezamos.

(Pausa).

NARRADOR: Se habla mucho de la conciencia. Fulano es un hombre sin conciencia. Zutano tiene la concien-

cia muy ancha. Mengano tiene anestesiada la conciencia. Hoy la gente no tiene ya conciencia. Zutano no puede tener tranquila la conciencia.
(...).

Algo muy frívolo P. P. y fondo
(Pausa).

NARRADOR: Nuestro hombre se halla sentado en una butaca. Ha encendido un cigarrillo y se ha puesto a divagar mientras oye como en lejanía la música frívola.

Sube poco a poco y vuelve a fondo muy suave
(Pausa).

EL HOMBRE: Es agradable esta música. Me gusta. Ni me entusiasma ni me molesta.

LA CONCIENCIA: Pero no has querido escuchar la charla de orientación religiosa.

EL HOMBRE: Pues no; pero no es por nada. No me desagradan esas charlas. A veces las escucho con verdadero placer. Al fin y al cabo, yo soy católico y por qué me van a molestar.

LA CONCIENCIA: Un poco si te molestan, confíesalo. No siempre, claro está; a veces, nada más. Cuando, por ejemplo, te hacen ver que no de-

berías vivir como vives, que deberías llevar una vida más cristiana, más piadosa.

(...).

NARRADOR: ¿Qué católico corriente no ha oído nunca a su propia conciencia decirle alguna vez cosas parecidas? Sobre todo en estas semanas de Cuaresma.

(...).

Con menos relieve, pero con los mismos recursos didáctico-dramáticos, que podía resumir la fe que se tenía en aquel momento en la capacidad persuasiva del radioteatro, el padre Ángel Villalba (Radio SEU y Radio Juventud de España, con *Visperas* a través de las 60 emisoras de la Cadena Azul), en 1954, presentó sus *Lecciones de Buen Amor*, curso radiofónico de educación prematrimonial que se emitió a través de Radio Intercontinental de Madrid. Dos personajes ficticios, Eduardo y María Rosa, dialogan sobre las dificultades de su noviazgo.

"... Eduardo y María Rosa viven los problemas del noviazgo, de la vida en común dentro del matrimonio y de la educación de los hijos. El curso no sólo se realiza con éxito, sino que es el punto de partida para que comiencen a hacerlo diversas emisoras españolas y americanas"
(Arias, 1958; 139)

El juego teatral, que puede resumir tantos otros programas religioso/escénicos que se dieron en la radio española de aquel tiempo, confirmando la vigencia de la fórmula, tiene este aspecto.

Programa: Lecciones de buen amor.

Duración: Quince minutos.

Autor: Rvdo. padre Ángel Villalba.

M. n. de Mendelsshon P. P. y fondo.

LOCUTOR: Lecciones de buen amor, por el padre Ángel Villalba.

P. P. y cesa.

NARRADOR: Queridos amigos: buenas tardes. Seguimos hablando del amor. El que habéis de llevar al matrimonio, ese amor que ahora mismo os parece un coloso capaz de resistir las mayores y más fuertes embestidas, no es tan fuerte como os lo imagináis. Si ahora creéis que nada ni nadie es capaz de destruirlo o menguarlo, puede llegar un día en que causas insospechadas y aparentemente triviales...

Música, P. P. y fondo

NARRADOR: Ya los tenemos aquí. Están en visperas de su boda. Los dos

se quieren mucho y van al matrimonio muy ilusionados; pero en el fondo claro de tanta felicidad en perspectiva hay una nubecilla. ¿De qué se trata? Se lo está diciendo María Rosa a Eduardo.

P. P. y fondo

(Pausa).

MARÍA ROSA: Está visto que no puede haber dicha completa en este mundo. Otros tienen que esperar años y años por conseguir un empleo, o simplemente un piso, antes de casarse. Todo eso lo tenemos nosotros resuelto. En cambio, he aquí algo que me preocupa bastante; que no podemos vivir solos e independientes.

EDUARDO: Ya comprendo que no es ese el ideal. Pero, ¿qué quieres? Soy hijo único y a mi madre no la vamos a dejar sola. Además ella te quiere.

MARÍA ROSA: Sí; no te lo niego. Y también yo la quiero a ella. Pero mucho me temo que sin pasar mucho tiempo no nos lleguemos a entender. Las madres no suelen renunciar tan fácilmente al cariño de sus hijos.

EDUARDO: ¡Qué tontería!..., no sé por qué no voy a quererte a ti sin dejar de querer a mi madre.

MARÍA ROSA: Así debiera ser, y ojalá que así sea. Pero no sé, no sé.
Música que pasa a fondo
(Pausa).

NARRADOR: Y con ese "no sé" se fue María Rosa al matrimonio. Viaje de bodas muy feliz y a los veinte días ingresó en el nuevo hogar.

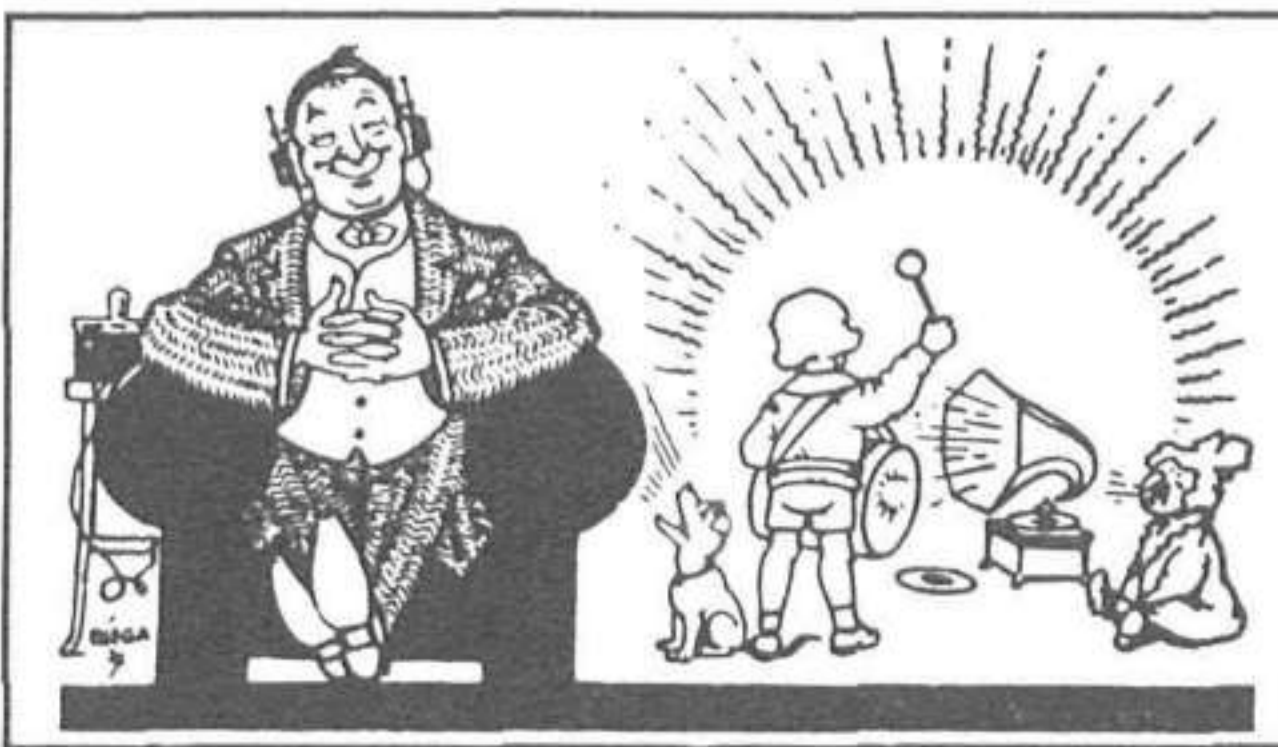
Música que pasa a fondo.

MADRE: ¿Qué haces, María Rosa?

MARÍA ROSA: Ordenando un poco este despacho, que parece una leonera.

MADRE: ¡Ay!, no, por Dios; no lo toques. Limpia un poco el polvo si quieres; pero no te metas a ordenar papeles. Claro, tú todavía no conoces a mi hijo.

Sobre el obvio desarrollo de la historia, el narrador añadía una reflexión final, siempre didáctica y de catequética cristiana. Carmen Martín Gaité, que ha recogido el aroma moral de la mentalidad amorosa de la época, habla de la plaga de los chistes de suegras, "burdo reflejo de una opinión que consideraba como síntoma de rebeldía y de mala condición el afán de una joven por querer a su novio sólo para ella, prescindiendo del influjo de su parentela. Este intento podía hacer fracasar un matrimonio, sobre todo si las circunstancias obligaban a la convi-

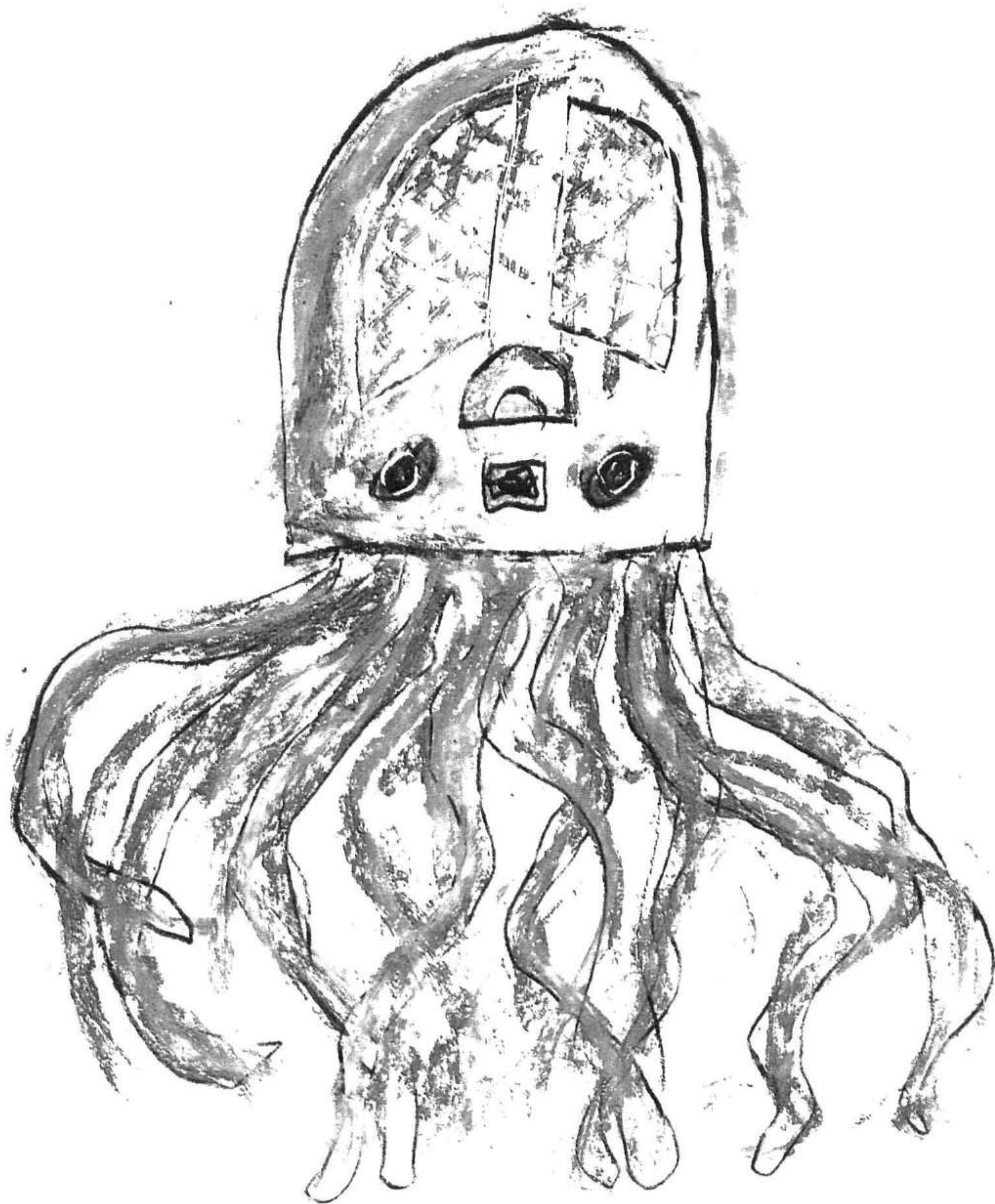


vencia" (Martín Gaité, 1987, 114), en total acuerdo con la problemática del guión anterior. Un moralista tan sensible como acredita ser el padre Ángel Villalba no podría estar ajeno a ése y a otros influjos en sus guiones religiosos que, con los consultorios fueron vehículos femeninos —interpretados muchas veces, al fin, por actores—, utilizaban la expresividad del teatro radiofónico.

En el cine se estaba viviendo una presencia/presión religiosa y moralizante parecida. Al lado de *Cerca del cielo*, *El frente infinito*, de Pedro Lazaga, hay todo un cine catequético en la misma línea. El protagonista de esta última es un capellán castrense interpretado por Adolfo Marsillach, que conseguirá superar su miedo celebrando misa bajo las bombas de la aviación republicana. O *Balarrasa*, de Nieves Conde, melodrama de tema religioso-patriótico en el que un alférez juerquista espía su disipación haciéndose misionero, a la vez que soluciona sus propios asuntos familiares antes de partir al cielo, porque muere santamente en las nieves de Alaska.

"Son unos años en los que nadie osa hablar de la Declaración de los Derechos Humanos. El sistema se siente fuerte y no teme presentar en la pantalla la enconada lucha contra la infiltración subversiva: *Suspense en comunismo*, *Lo que nunca muere*, *Murió hace quince años*. Infiltración que, en el cine, quedará reducida a escasos puntos: colocación de artefactos diversos, atentados personales e intrigas palaciegas. Porque el pueblo, como siempre, está ausente. Pese a que el cine español, incluso, se atreve a cruzar el telón de acero, tanto para glosar a la División Azul (*Embajadores en el Infierno*) como para narrar la gesta de la rebelión de Budapest (*Rapsodia de sangre*)" (Marta Hernández, 1976; 37-38).

Tan presente en la radio como en el cine, con abundancia de conexiones, rosarios, misas, programas especiales de temporada, quede dicho que el fervorín también tiene su parte radiofónica, y que esa pulsión es compartida y permite, como tantas otras veces, sabrosos intercambios: un título tan significado como *Lo que nunca muere* procede del serial de Luisa Alberca y Guillermo Sautier, *Lo que no muere*, cuyo éxito justificó hacer con ella no sólo teatro, sino película española muy significativa.



La guerra de los mundos

La guerra de los mundos

El 30 de octubre de 1938, Orson Welles y su Mercury Theatre on the Air emitió a través de las ondas su versión radiofónica de "La guerra de los mundos". La imponente broma tendría consecuencias mayores en las mentes aturdidas de muchos oyentes despistados. Reproducimos aquí el guión radiofónico que la revista "Ideal" publicó en su número 150, el 15 de agosto de 1964.

LOCUTOR El Columbia Broadcasting System y sus emisiones afiliadas presentan a Orson Welles y el Mercury Theatre on the Air en "La guerra de los mundos", de H. G. Wells.

LOCUTOR Señoras y señores, el director del Mercury Theatre y estrella de este programa, Orson Welles...

WELLES Sabemos que en los primeros años del siglo XX el mundo estaba siendo atentamente observado por inteligencias superiores a la del hombre y, sin embargo, tan mortales como la suya. Sabemos ahora que mientras los seres humanos se afanaban en sus diversas ocupaciones eran escrutados y estudiados, quizá tan de cerca como puede escrutar un hombre con un microscopio las transitorias criaturas que pululan y se multiplican en una gota de agua. Las gentes correteaban sobre la tierra ocupándose de sus pequeños asuntos con infinita complacencia, convencidas de un dominio sobre este pequeño fragmento giratorio de madera flotante solar que, por casualidad o por alguna razón, el hombre ha heredado de la noche misteriosa del tiempo y el espacio. Sin embargo, a través de un inmenso golfo etéreo, cerebros que eran en relación a los nuestros lo que los nuestros son, en relación a los animales de la jungla, inteligencias vastas, frías y despiadadas contemplaban esta tierra con ojos de envidia y trazaban lenta y seguramente sus planes contra nosotros. En el año treinta y nueve del siglo XX la gran desilusión llegó.

El fin de octubre estaba cerca. Los negocios iban mejor. El temor a la guerra había desaparecido. Había más hombres con trabajo. Las ventas aumentaban. En aquella tarde del 30 de octubre, la agencia Crossley calculó que treinta y dos millones de personas estaban escuchando la radio.

La voz se va desvaneciendo para dejar paso a un locutor que lee un boletín meteorológico:

... Durante las próximas veinticuatro horas no habrá cambios apreciables de temperatura. Se señala una ligera perturbación atmosférica de origen indeterminado sobre Nueva Escocia, que hace que un área de las bajas presiones descienda bastante rápidamente hacia los estados de nordeste, con posibilidad de lluvias, acompañadas

de vientos fuertes. Temperatura máxima de 66° F, mínima de 48° F. Este boletín meteorológico ha sido facilitado por la Oficina Meteorológica del Gobierno.

... Y ahora nos trasladamos al "Meridiam Room" del hotel Park Plaza, del sur de Nueva York, donde podrán escuchar la música de Ramón Roquello y su orquesta. *(Canción de tema español... se desvanece).*

LOCUTOR Muy buenas noches, señoras y señores. Desde el "Meridiam Room" del hotel Park Plaza de la ciudad de Nueva York, les ofrecemos la música de Ramón Roquello y su orquesta. Comenzando por música española, Ramón Roquello interpreta, para empezar, "La Comparsita".
(Comienza a oírse la pieza).

OTRO LOCUTOR Señoras y señores, interrumpimos nuestro programa de música de baile para ofrecerles un boletín informativo especial de la Intercontinental Radio News. A las ocho menos veinte, hora local, el profesor Farrel, del observatorio del Mount Jennings, de Chicago, Illinois, comunica haber observado varias explosiones de gases incandescentes, producidas a intervalos regulares, en el planeta Marte. El espectroscopio señala que el gas es hidrógeno y se mueve en dirección a la Tierra con enorme velocidad. El profesor Pierson, del observatorio del Princeton, confirma las observaciones de Farrel y describe el fenómeno como *(cita)* un surtidor de llamas azules disparado por un cañón *(termina la cita)*. Y ahora les devolvemos la música de Ramón Roquello, que interpreta para ustedes, desde el "Meridiam Room" del hotel Park Plaza, situados en el sur de Nueva York.

(Se oye la música durante algunos minutos, hasta que termina la pieza.. ruido de aplausos).

Enlaza con...

Y ahora una melodía que nunca pasa de moda, la popularísima "Polvo de estrellas", Ramón Roquello y su orquesta... *(música).*

LOCUTOR Señoras y caballeros, como continuación de las noticias facilitadas en nuestro boletín, hace unos momentos se nos informa de que "Government Meteorological Bureau" ha pedido a los grandes observatorios del país que mantengan una vigilancia astronómica sobre cualquier nueva perturbación que pueda producirse en el planeta Marte. Debido a lo desacostumbrado del suceso, hemos concertado una entrevista con el profesor Pierson, el famoso astrónomo, que va a darnos su opinión sobre el hecho. Y ahora les trasladamos al Princeton Observatory, de Princeton, en el que Karl Phillips, nuestro enviado se entrevistará con el profesor Richard Pierson, el famoso astrónomo. Nos trasladamos a Princeton, Nueva Jersey.

(Sigue una entrevista, durante la cual el profesor Pierson explica, aunque generalmente se supone que Marte está deshabitado, probablemente no lo está, y añade que se encuentra aproximadamente a cuarenta millones de millas de la Tierra. Durante la entrevista llega un mensaje de un científico neoyorquino comunicando que su sismógrafo ha registrado una sacudida de intensidad de terremoto en un radio de veinte millas alrededor de Princeton. Se le pide al profesor Pierson que haga investigaciones. El programa vuelve a los estudios de Nueva York).

LOCUTOR Señoras y señores, transmitimos el último boletín informativo de la "Intercontinental Radio News", Toronto, Canada. El profesor Morse, de la Universidad MacMillan, informa de haber observado un total de tres explosiones en el planeta Marte, entre las 7,45 p.m. y las 9,20 p.m., hora del este. Ello confirma informaciones anteriores recibidas de observatorios americanos, en estos momentos nos llega desde muy cerca, una nota especial de Trenton, Nueva Jersey. En ella se dice que, a las 8,50 p.m., un enorme objeto en llamas, al parecer un meteorito ha caído en una granja en las cer-

canías de Grovers Mill, Nueva Jersey, a veintidós millas de Trenton. El resplandor fue visible en el cielo en un radio de varios cientos de kilómetros y el ruido del impacto se escuchó en el norte hasta Elizabeth. Hemos destacado un equipo móvil especial al lugar, y nuestro enviado Phillips les hará una descripción verbal tan pronto como pueda llegar allí desde Princeton. Entre tanto, les trasladamos al hotel Martinet, de Brooklyn, en el que Bobby Millete y su orquesta les ofrecerán un programa de música de baile.

(Música de baile durante veinte segundos... se interrumpe).

LOCUTOR Les trasladamos ahora a Grovers Mill, Nueva Jersey.
(Ruido de multitud... Siremas de policía).

PHILLIPS Señoras y señores, les habla de nuevo Carl Phillips, desde la granja Wilmuth, en Grovers Mill, Nueva Jersey. El profesor Pierson y yo hemos hecho las once millas que hay desde Princeton en diez minutos. Bien... no sé por dónde empezar para describirles la extraña escena que se desarrolla ante mis ojos, como escapada de unas mil y una noches modernas. Acabo de llegar. Todavía no he podido echar un vistazo. Creo que aquí está. Sí, creo que es la... cosa exactamente delante de mis ojos, medio enterrada en un enorme hoyo. Debe haber caído cubierto de astillas de un árbol que ha aplastado en su caída. Lo que puedo ver del... objeto mismo no guarda mucha semejanza con un meteoro, por lo menos, con los meteoros que he visto. Parece más bien un enorme cilindro. Tiene un diámetro de... ¿Cuánto diría usted, profesor?

PIERSON *(Off)* Unas treinta yardas.

PHILLIPS Unas treinta yardas... El metal que lo recubre es... bueno, nunca he visto nada parecido. El color es una especie de blanco amarillento. Los espectadores más curiosos se empujan ahora para acercarse al objeto, a pesar de los esfuerzos de la policía para contenerlos. Me están obstruyendo la vista. ¿Querría apartarse, por favor?

* * *

POLICÍA Apártense. ¡Apártense!

PHILLIPS Quisiera poder comunicarles esta atmósfera... el escenario de ésta... fantástica escena. Cientos de automóviles se encuentran aparcados en un campo que se encuentra a mi espalda. La policía está tratando de acordonar el camino que conduce a la granja, pero no sirve de nada. Están pasando a través. Sus faros se concentran sobre el hoyo donde se encuentra medio enterrado el objeto... Algunos de los más arriesgados se están acercando al borde... Sus siluetas se recortan contra el resplandor del metal.

(Se oye un ligero zumbido).

Un hombre pretende tocar la cosa..., está discutiendo con un policía..., el policía se sale con la suya... Señoras y señores, hay algo que se me ha olvidado mencionar con toda esta agitación, pero que se está haciendo cada vez más fuerte. Quizá lo hayan percibido ustedes en sus aparatos de radio. Escuchen. *(Pausa larga)*. ¿Lo oyen? Se trata de un curioso zumbido que parece salir del interior del objeto. Acercaré el micrófono. Así. *(Pausa)*. Ahora nos encontramos a menos de veinticinco pies de distancia. ¿Pueden oírlo ahora? ¡Ah! ¡Profesor Pierson!

PIERSON ¿Diga, Mister Phillips?

PHILLIPS ¿Podría decirnos a qué se debe ese ruido del interior de la cosa?

PIERSON Posiblemente al desigual enfriamiento de su superficie.

PHILLIPS ¿Cree usted todavía que se trata de un meteoro, profesor?

- PIERSON No sé qué pensar. La envoltura de metal es, sin duda, extraterrestre... No se encuentra en la Tierra. El roce con la atmósfera terrestre suele producir agujeros en los meteoritos, pero esta cosa es lisa y, como puede ver, de forma cilíndrica.
- PHILLIPS ¡Un momento! ¡Está ocurriendo algo! ¡Señoras y señores, es algo terrorífico! ¡El extremo de la cosa está empezando a moverse! ¡La parte superior ha comenzado a dar vueltas como un tornillo! ¡La cosa debe estar hueca!
- VOCES ¡Se está moviendo! ¡Mira, la maldita cosa se está destapando! ¡Atrás! ¡Atrás les digo! ¡Quizá haya hombres que intentan salir! ¡Está al rojo vivo, van a arder! ¡Atrás! ¡Que esos idiotas se echen atrás!
- (Se oye de repente el sonido a lata de una enorme pieza de metal que cae).
- VOCES ¡Está abierta! ¡Se ha soltado la tapa! ¡Cuidado! ¡Echense atrás! Señoras y señores, se trata de una cosa terrorífica que no he presenciado nunca... Un momento, alguien se está deslizando fuera por la abertura superior. Alguien o... algo. Puedo ver cómo los discos luminosos miran desde el agujero negro..., ¿son ojos? Podría tratarse de una cara. Podría tratarse de...
- (Grito de espanto de la multitud).
- Dios santo, algo está saliendo de la sombra, retorciéndose como una serpiente gris. Ahora otro, otro y otro. Parecen tentáculos. Sí. Puedo ver el cuerpo de la cosa. Es grande como un oso y brilla como el cuero mojado. Pero ese rostro. Es... indescribible. Me cuesta trabajo obligarme a seguir mirándolo. Los ojos son negros y brillan como los de una serpiente. La boca tiene forma de V y la saliva cae de sus labios sin bordes, que parecen temblar o palpar. El monstruo, o lo que sea, apenas puede moverse. Parece paralizado por... seguramente por la gravedad o algo semejante. La cosa se está levantando. La multitud retrocede. Ya han visto bastante. Se trata de una experiencia extraordinaria. No puedo encontrar palabras... Mientras hablo estoy transportando el micrófono. Me veo obligado a suspender este reportaje hasta que haya encontrado un nuevo emplazamiento. ¿Quiere sostenerlo, por favor? Volveré dentro de un minuto.
- (Se desvanece para dejar paso a la música de piano)
- LOCUTOR Les estamos ofreciendo un relato presencial de lo que está ocurriendo en la granja de Wilmuth, en Grovers Mill, Nueva Jersey.
- (Más piano).
- Les devolvemos ahora a Carl Phillips, en Grovers Mill.
- PHILLIPS Señoras y señores (¿me oyen?), señoras y señores, aquí estoy de nuevo, desde detrás de una pared de piedra contigua al jardín de mister Wilmouth. Desde aquí puedo contemplar la escena entera. Les daré todos los detalles mientras pueda seguir hablando. Mientras pueda ver. Ha llegado más policía del Estado. Unos treinta agentes están formando un cordón frente a la fosa. Ahora no hace falta obligar a retroceder a la multitud. Se sienten muy contentos con mantenerse a distancia. El capitán está hablando con alguien. No podemos ver quién es. Ah, sí, creo que es el profesor Pierson. Sí, es él. Ahora han desaparecido. El profesor se ha desplazado hacia un lado, estudiando el objeto, mientras el capitán y dos policías avanzan con algo en la mano. Ahora puedo verlo. Se trata de un pañuelo blanco atado a una pértiga..., una bandera de tregua. Si estas criaturas saben lo que significa..., lo que algo significa... ¡Esperen! ¡Está pasando algo! (sonido silbante seguido de un zumbido que aumenta de intensidad). Una especie de bulto está surgiendo del hoyo. Puedo divisar un pequeño haz luminoso que se refleja en un espejo. ¿De qué se trata? Un chorro de llamas sale de ese espejo y se dirige contra los hombres que avanzan. ¡Les golpea de lleno! ¡Dios Santo, están ardiendo! (Gritos y alaridos inhumanos). Ahora el campo entero

se ha encendido... (*Explosión*). Los árboles..., los graneros..., los depósitos de gasolina de los automóviles..., se están extendiendo por todas partes. Está viniendo hacia aquí. Está a unas veinte yardas a mi derecha.
(*Crujido de micrófono... Luego, silencio absoluto...*).

LOCUTOR Señoras y señores. Por circunstancias ajenas a nuestra voluntad, nos vemos imposibilitados para continuar nuestra emisión desde Grovers Mill. Evidentemente, existe alguna dificultad con nuestra transmisión desde el terreno. Sin embargo, regresaremos allí cuanto antes. Entretanto, hemos recibido otro boletín desde San Diego (California). El profesor Indellkoffer, en un banquete de la California Astronomical Society, ha expresado la opinión de que las explosiones de Marte no son, indudablemente, más que fuertes perturbaciones volcánicas de la superficie del planeta. Continuamos ahora con nuestro intermedio de piano. (*Piano.. Se interrumpe*). Señoras y señores, me acaban de entregar un mensaje transmitido por teléfono desde Grovers Mill. Un momento. Por lo menos cuarenta personas, entre las que se encuentran seis policías, yacen muertas en un prado situado al Este del pueblo de Grovers Mill, y sus cuerpos están quemados y retorcidos hasta ser irreconocibles. Van a escuchar ahora al brigadier Montgomery Smith, jefe de la Milicia del Estado en Trenton (Nueva Jersey).

SMITH El gobernador de Nueva Jersey me ha pedido que coloque los condados de Mercer y Middlesex, hasta Princenton, por el Oeste, y hasta Jamesburg, por el Este, bajo la ley marcial. No se permitirá a nadie la entrada en esa zona, si no va provisto de un pase especial expedido por las autoridades militares o del Estado. Cuatro compañías de la Milicia del Estado se dirigen ahora desde Trenton a Grovers Mill para ayudar a evacuar los hogares que se encuentran dentro del radio de las operaciones militares. Muchas gracias.

LOCUTOR Han escuchado ustedes al general Montgomery Smith, jefe de la Milicia del Estado en Trenton. Entretanto, hemos recibido más detalles de la catástrofe de Grovers Mill. Las extrañas criaturas, después de lanzar su mortal ataque, se han retirado a su hoyo sin hacer ningún intento para impedir los esfuerzos de los bomberos por recobrar los cuerpos y extinguir el fuego. Los servicios de bomberos del condado de Mercer están uniendo sus fuerzas para luchar contra las llamas, que amenazan a la región entera.

No nos ha sido posible establecer contacto con nuestro equipo especial destacado en Grovers Mill, pero esperamos poder devolverles la conexión lo antes posible. Mientras tanto, les trasladamos... ¡Ah!, un momento, por favor. (*Pausa larga. Susurros*). Señoras y señores: me acaban de informar de que, por fin, hemos establecido contacto con un testigo presencial de la tragedia. El profesor Pierson ha sido localizado en una granja cercana a Grovers Mill, en la que se ha instalado un puesto de observación de emergencia. Como científico les dará su versión de la desgracia. A continuación escucharán al profesor Pierson en comunicación directa. Profesor Pierson.

PIERSON Respecto a las criaturas que se encuentran en el cilindro-cohete de Grovers Mill, no puedo decirles nada definitivo..., ni sobre su naturaleza, ni sobre su origen, ni sobre sus intenciones aquí en la Tierra. Acerca de su instrumento de destrucción puedo aventurar alguna explicación hipotética. Acerca de una designación mejor, me referiré a su misteriosa arma, como el rayo-ardiente. Resulta claro que esas criaturas poseen conocimientos científicos mucho más avanzados que los nuestros. Creo que son capaces de generar de alguna forma, un intensísimo calor en una cámara de conductividad prácticamente nula. Este intenso calor pueden proyectarlo en forma de un haz paralelo contra cualquier objeto que escojan, por medio de un pulido espejo pa-

rabólico de materia desconocida, de manera bastante semejante al espejo de un faro cuando proyecta un rayo de luz. Esta es mi teoría sobre el origen del rayo-ardiente.

LOCUTOR Gracias, profesor Pierson. Señoras y señores: Ha llegado un boletín informativo de Trenton. Se trata de una breve noticia en la que se nos comunica que el cuerpo carbonizado de Carl Phillips ha sido identificado en el hospital de Trenton. Aquí tenemos otro boletín de Washington, distrito de Columbia. Desde el despacho del director de la Cruz Roja nacional se informa de que diez equipos de enfermeros de emergencia de la Cruz Roja han sido enviados al cuartel general de la Milicia del Estado, situado en las afueras de Grovers Mill (Nueva Jersey). Aquí tenemos otra nota de la Policía del Estado, en Princeton Junction. Los incendios de Grovers Mill y sus alrededores han sido dominados. Los observadores informan de que todo está tranquilo en la fosa y no hay signos de vida en la boca del cilindro... Y ahora, señoras y señores, tenemos aquí un mensaje especial de Harry McDonald, vicepresidente encargado de las operaciones.

(McDonald habla entonces, anunciando que todas las radios han sido conectadas con la Milicia del Estado. El capitán Lansing, del Cuerpo de Señales, declara que controla la situación. Sus tropas, de un contingente de siete mil hombres, están avanzando contra el puñado de invasores y su aparato de metal. Concluye diciendo):

LANSING Un momento. Veo algo en la parte superior del cilindro. Es algo que se mueve... de metal blindado..., una especie de escudo que se levanta desde el cilindro. Cada vez se eleva más. Diablos, tiene piernas...; en realidad, descansa sobre una especie de armadura de metal. Ahora es ya más alto que los árboles, y los faros se concentran sobre él. Conserven la sintonía.

(Sigue una descripción de la lucha entre la cosa y los soldados, y del horrible rayo-ardiente, que los vence. Entonces se produce una interrupción...).

Nota del editor: La declaración que sigue, parte de la adaptación radiofónica, es, probablemente, la responsable en gran medida del pánico producido entre algunos oyentes, ya que las personas que conectaron entonces con la emisión no supieron que estaban oyendo diarios de noticias. El discurso del secretario del Interior dio una estremecedora autenticidad y añadió espanto al "realismo" de la emisión.

LOCUTOR Señoras y señores. He de comunicarles una noticia. Por increíble que pueda parecer, tanto las observaciones científicas realizadas, como las que hemos podido presenciar con nuestros ojos nos llevan a la necesaria conclusión de que estos extraños seres que han aterrizado en la noche de hoy en la campiña de Jersey constituyen la vanguardia de un ejército invasor del planeta Marte.

La batalla que se ha desarrollado esta noche en Grovers Mill ha terminado con una de las derrotas más asombrosas que ha sufrido ejército alguno en los tiempos modernos: siete mil hombres, armados de rifles y ametralladoras, se han enfrentado contra una sola máquina de guerra de los invasores de Marte. Sólo quedan 120 supervivientes, el resto yace en el campo de batalla, entre Grovers Mill y Plainsboro, después de haber sido aplastados y pisoteados hasta morir por los pies del monstruo o convertidos en cenizas por su rayo ardiente. El monstruo reina ahora en la zona central de Nueva Jersey y, de hecho, ha cortado por la mitad al Estado. Las líneas de comunicación están interrumpidas desde Pennsylvania hasta el océano Atlántico. Las vías ferroviarias están levantadas y el servicio entre Nueva York y Filadelfia es irregular, a menos que se dé un rodeo tomando alguno de los trenes que pasan por Allentown y Phoenixville. Las carreteras principales del Norte, Sur y Oeste se hallan obstruidas por una masa humana frenética. La Policía y las reservas del Ejército resultan impotentes para controlar esta loca huida. Según se calcula, cuando llegue el día,

los fugitivos habrán hecho que la población normal de Filadelfia, Camden y Trenton se haya duplicado. En estos momentos se ha declarado la ley marcial en toda Nueva Jersey y al Este de Pensilvania. Y ahora les trasladamos a Washington para que escuchen una emisión especial sobre la crítica situación nacional..., el secretario del Interior.

SECRETARIO

Ciudadanos de la nación: No intentaré ocultar la gravedad de la situación con que se enfrenta el país, ni la preocupación del Gobierno para proteger las vidas y bienes de todos. No obstante, quisiera convenceros —a todos, ciudadanos particulares y funcionarios públicos— de la urgente necesidad de conservar la calma y desarrollar una acción resuelta. Afortunadamente, este formidable enemigo se encuentra aún confinado a una zona relativamente pequeña, y podemos confiar en las fuerzas militares para mantenerlo en ella. Mientras tanto, confiamos continuar llevando a cabo nuestros deberes, de forma que podamos hacer frente a este adversario destructor como una nación unida, animosa y decidida a preservar la supremacía humana sobre la Tierra. Gracias.

LOCUTOR

Acaban de oír al secretario del Interior desde Washington. En estos momentos tenemos un montón de boletines de noticias, demasiado numerosos para poder ser leídos. Se nos informa de que la zona central de Nueva Jersey no puede comunicar por radio, debido a los efectos del rayo-ardiente sobre las líneas del tendido y la maquinaria productora de energía eléctrica. Aquí tenemos un boletín especial de Nueva York. Se han recibido telegramas de corporaciones científicas inglesas, francesas y alemanas ofreciendo su ayuda. Los astrónomos señalan continuas explosiones de gas, a intervalos regulares, en el planeta Marte. La opinión general es que las fuerzas del enemigo se verán reforzadas por otros cohetes espaciales. Se hacen tentativas para localizar al profesor Pierson, de Princeton, que ha visto de cerca a los marcianos. Se teme que hayan perecido en la reciente batalla. Langham, Field, Virginia. ¡Los aeroplanos de observación! informan de la presencia de tres artefactos marcianos sobre las copas de los árboles dirigiéndose hacia el norte, hacia Summerville, mientras la población huye. No hacen empleo del rayo-ardiente. Aunque avanzan con la velocidad de un tren expreso, eligen con cuidado su camino. Parecen estar procurando conscientemente evitar la destrucción de las ciudades y del campo. No obstante, se detienen para arrancar líneas eléctricas, puentes y vías de ferrocarril. Su objetivo es, al parecer, aplastar toda resistencia, paralizar las comunicaciones y desorganizar la sociedad humana.

Ha llegado un nuevo boletín de Basking Ridge (Nueva Jersey). Unos cazadores de mapaches han tropezado con un segundo cilindro, similar al primero, enterrado en un pantano, veinte millas al sur de Morristown. Algunas unidades del Ejército se dirigen hacia allí desde Newark, a fin de volar este segundo aparato invasor antes de que el cilindro pueda ser abierto y montada la máquina de guerra. Están ocupando posiciones al pie de Watchung Mountains. Otro boletín, desde Lanham Field (Virginia): aparatos de exploración informan de que las máquinas enemigas que ahora son tres, han aumentado la velocidad de su avance hacia el norte, pasando sobre casas y árboles con prisa evidente para unirse con sus aliados del sur de Morristown. Han sido vistas también otras máquinas al este de Middlesex por un telefonista, a una distancia de diez millas de Plainfield. Aquí tenemos un boletín de Winston Field (Long Island): una flotilla de bombarderos del Ejército, llevando explosivos pesados, se dirige hacia el norte en persecución del enemigo. Unos aviones de observación actúan en calidad de guías. El enemigo, que avanza a gran velocidad, está a la vista. Un momento, por favor. Señoras y señores: hemos establecido conexiones especiales con los puestos de artillería de los pueblos adyacentes, a fin de poder proporcionar-

les noticias directas de la zona por donde avanza el enemigo. En primer lugar, les trasladamos a la batería del puesto veintidós de artillería de campaña, situado en las afueras de Watchung Mountains.

(Los oyentes escuchan a un oficial dando órdenes a un artillero mientras disparan contra los marcianos. Los marcianos contestan con gases derrotando al Ejército. A continuación se escucha a un aviador del Ejército en un avión de Bayonne (Nueva Jersey). Está al mando de ocho bombarderos. Avistan al enemigo y viran para atacarle. Los marcianos les lanzan sus llamas, aniquilándolos. La emisora conecta con diversos operadores de radio que dan noticias del ataque y del avance sobre Nueva York de los marcianos. Entonces se desvanece para dejar paso a la voz de un locutor en Nueva York).

LOCUTOR Les hablo desde la azotea del Broadcasting Building, en la ciudad de Nueva York. Las campanas que están escuchando advierten a la población que debe evacuar la ciudad ante la proximidad de los marcianos. Se calcula que durante las últimas dos horas, tres millones de personas se han dirigido por carretera hacia el Hutchinson River Parkway del norte, que sigue abierto al tráfico. Deben evitarse los puentes de Long Island...; están completamente obstruidos. Todas las comunicaciones con la playa de Jersey se han interrumpido hace diez minutos. No hay ya defensa posible. Nuestro Ejército ha sido aniquilado..., la artillería, la aviación, todo ha sido aniquilado. Es posible que ésta sea la última transmisión. Permaneceremos aquí hasta el final... Algunas personas están asistiendo a un servicio religioso que se celebra a nuestro pies..., en la catedral. *(Voces que cantan un himno)*. Mirando ahora hacia el puerto puedo ver toda clase de embarcaciones, sobrecargas de fugitivos, que se separan de los muelles *(Ruido de sirenas de barcos)*. Las calles se encuentran totalmente obstruidas. El ruido de la multitud es semejante al de una Nochebuena. Un momento... Ahora puede verse al enemigo sobre las Palisades. Son cinco grandes máquinas. La primera está cruzando el río. Puedo verla desde aquí, vadeándolo como un hombre podría vadear un arroyo... Me entregan una nota... Están cayendo en todo el país cilindros marcianos. Uno en las afueras de Buffalo, otro en Chicago, San Luis... Parece obedecer a un plan en cuanto a la hora y el lugar... En estos momentos, la primera máquina está llegando a la otra orilla. Permanece erguida, contemplando la ciudad. Su cabeza de acero, cubierta por una especie de caperuza, está a la misma altura que los rascacielos. Está esperando a las otras. Se elevan en el West Side como una línea de nuevos edificios... Ahora levantan sus manos de metal. Este es el final. Brota humo..., humo negro, que se extiende sobre la ciudad. La gente de la calle puede verlo ahora. Corren hacia el East River... cientos de ellos, que van cayendo como ratas. Ahora el humo se está extendiendo más rápidamente. Ha llegado ya a Times Square. La gente intenta escapar a él, pero es inútil caen como moscas. Ahora el humo atraviesa la Sexta Avenida..., la Quinta Avenida..., está a cien yardas..., a cincuenta pies...

VOZ DE UN OPERADOR DE RADIO 2X2L llama a CQ. 2X2L llama a CQ. 2X2L llama a CQ... Nueva York. ¿No hay nadie a la escucha? ¿No hay nadie... 2X2L... *(Intermedio)*.

LOCUTOR Están escuchando al CBS en una adaptación original de "La guerra de los mundos", de H. G. Wells, por Orson Welles y el "Mercury Theatre on the Air". La emisión continuará después de una breve pausa. Este es el Columbia... Broadcasting System.

LOCUTOR "La guerra de los mundos", de H. G. Wells, con Orson Welles y el "Mercury Theatre on the Air"... *(Música)*.

Nota del editor.—En estos momentos, a los treinta minutos, aproximadamente, de emisión, el mal había sido ya hecho. Los oyentes habían sido atacados por el pánico, las estaciones de Policía se veían asediadas, las comunicaciones telefónicas con el Este estaban obstruidas. Nunca ha habido en nuestra época un malentendido que se haya extendido con tal rapidez, como un incendio de la pradera. A partir de este momento, los oyentes sensatos pudieron darse cuenta rápidamente de que lo que estaban oyendo no eran noticias, sino una ficción. A causa de su interés, publicamos el resto de la historia en forma condensada.

PIERSON Mientras escribo estas notas me siento obsesionado por la idea de que es posible que sea el último sobreviviente sobre la Tierra. He estado escondido en esta casa vacía cercana a Grovers Mill..., una pequeña isla de luz perdida en el humo negro del resto del mundo. Contemplo mis manos ennegrecidas, mis zapatos rotos y mis ropas en harapos, e intento relacionarlas con un profesor que vivía en Princeton y que, en la noche del veinte de octubre, vio a través de su telescopio un resplandor de luz naranja procedente de otro planeta. Al escribir mi diario me digo que debo guardar la historia de la Humanidad entre las tapas oscuras de este pequeño cuaderno... Pero para escribir debo vivir y para vivir debo comer... He encontrado pan de molde en la cocina y una naranja que no estaba demasiado podrida para poder ser comida. Miro continuamente el reloj. De cuando en cuando veo a algún marciano sobre el humo negro. Exhausto por el terror me dormí... Ha amanecido. La nube negra de gas ha desaparecido. Me aventuro fuera de la casa. No hay ninguna clase de tráfico. Aquí y allí puede verse algún coche volcado. Me dirijo hacia el norte. Al día siguiente llego a una ciudad cuyos contornos me son vagamente familiares, aunque sus edificios se hallan extrañamente empequeñecidos y nivelados, como si un gigante le hubiera amputado sus altos rascacielos de un manotazo caprichoso. Encuentro Newark sin destruir, pero humillado por el capricho de los marcianos al avanzar. Ahora, con la extraña sensación de ser observado, veo algo acurrucado en el quicio de una puerta. Doy un paso hacia allá y se transforma en un hombre..., un hombre armado con un largo cuchillo.

EXTRAÑO Deténgase... ¿De dónde viene usted?

PIERSON De... muchos lugares. Hace mucho tiempo de Princeton. ¿Ha visto algún marciano?

EXTRAÑO Se ha dirigido hacia Nueva York. Por la noche, el cielo está lleno de luces suyas. Como si hubiera aún gente viviendo en ella. Durante el día no se les puede ver. Hace cinco días una pareja transportó algo grande sobre las azoteas, desde el aeropuerto. Creo que están aprendiendo a volar.

PIERSON Entonces la Humanidad ha terminado. Es extraño, quedamos usted y yo. Dos. *(El profesor y el extraño hablan. El extraño es un antiguo artillero. Ha estado pensando. Comprende que los hombres no saben lo suficiente para poder luchar con los marcianos, pero cree que pueden aprenderlo. Esboza sus planes para vivir bajo tierra en las líneas del metro y los túneles, donde los marcianos no puedan encontrarlos, estudiando y aprendiendo. Luego, cuando haya conseguido reunir los hombres suficientes, robarán alguna de las propias máquinas de los marcianos, volverán contra ellos los cañones de rayo-ardiente y los barrerán. Pero el profesor Pierson no quiere saber nada del plan. Camina a través del Hollan Tunnel, bajo el Hudson, y llega a la ciudad de Nueva York).*

He llegado a la calle Catorce, he encontrado de nuevo el polvo negro y varios cadáveres, y también un mal olor siniestro que sale de las ventanas de los sótanos de algunas casas. He caminado, sin rumbo por las calles Treinta y Cuarenta; ahora me

encuentro solo en Times Square. Veo un perro delgado que corre por la Séptima Avenida abajo con un pedazo de carne de color pardo oscuro en la boca, con un tropel de chuchos hambrientos tras sus talones. Da un amplio rodeo a mi alrededor, como si temiera que pudiera resultar un nuevo rival. He caminado por Broatway arriba en dirección a ese extraño polvo. He pasado frente a escaparates silenciosos, que mostraban sus géneros mudos a las vacías aceras..., frente al Capital Theatre, silencioso, oscuro..., frente a una barraca de feria en la que una hilera de escopetas vacías apuntaban a una fila inmóvil de patos de madera. Cerca de Columbus Circle he visto modelos de coches 1939 en los escaparates, frente a las calles vacías. Desde la parte superior del edificio de la General Motors he visto una bandada de aves negras trazando círculos en el cielo. He apresurado el paso. De repente he visto la caperuza de una máquina marciana, erguida en un punto de Central Park, brillando bajo los rayos del último sol de la tarde. ¡Una idea absurda! He cruzado corriendo sin temor Columbus Circle y he llegado al parque. He trepado a una pequeña colina, situada más allá del estanque de la calle Sesenta. Desde allí he podido ver, de pie en una línea silenciosa a lo largo del Mall, diecinueve de esos grandes titanes de metal, con sus caperuzas vacías y sus brazos de acero colgando inertes a sus costados. He buscado en vano a los monstruos que habitan esas máquinas. De repente mi atención se ha visto llamada por una inmensa bandada de cuervos que revoloteaban exactamente delante de mí. Se han abatido sobre el suelo y allí, delante de mis ojos, rígidos y silenciosos, estaban los marcianos, y los hambrientos pájaros los picoteaban arrancando tiras de carne de sus cuerpos muertos. Más tarde, cuando se han examinado sus cuerpos en laboratorios, se ha descubierto que han sido matados por las bacterias de la putrefacción y la enfermedad, contra las que sus organismos no estaban preparados..., aniquilados, cuando todas las defensas humanas habían fracasado, por la más humilde criatura que Dios, en su sabiduría, puso sobre la Tierra. Antes de que el primer cilindro cayera, existía la convicción general de que, en toda la profundidad del espacio, no existía ninguna vida más allá de la insignificante superficie de nuestra diminuta esfera. Ahora podemos ver más lejos. Confusa, pero maravillosa, que es la visión que he conjurado en mi mente de la vida extendiéndose lentamente desde esta diminuta semilla del sistema solar a través de toda la inmensidad inanimada del espacio sideral. Pero esto es sólo un sueño lejano. Puede ser que la descripción de los marcianos sea sólo una tregua y que el futuro les pertenezca a ellos y no a nosotros.

Resulta extraño estar sentado ahora en mi tranquilo estudio de Princeton, escribiendo el último capítulo del informe, comenzado en una granja desierta de Grovers Mill. Resulta extraño ver desde mi ventana las agujas de la Universidad, imprecisas y azules a través del resplandor de un cielo de abril. Extraño contemplar a los niños que juegan en la calle. Extraño ver a los jóvenes paseando por el césped, mientras la hierba nueva de la primavera cubre las últimas manchas negras de una tierra abrasada. Extraño ver a los visitantes penetrar en el museo, en donde las distintas partes de una máquina marciana desmontada se muestra al público.

WELLES

Señoras y caballeros: les habla Orson Welles, terminada la emisión, para asegurarles que "La guerra de los mundos" no tiene otra significación que la que brindaba la festividad. Ha sido la versión del "Mercury Theatre" de lo que, normalmente, se suele hacer envolviéndose en una sábana, saliendo de repente de un arbusto y gritando "¡Buh!". Aunque hubiéramos empezado ahora, no hubiéramos podido dar jabón a todas sus ventanas ni robar todas las verjas de sus jardines para mañana a la noche. Así pues, hemos hecho lo que hemos podido. Hemos aniquilado el mundo ante sus oídos y destruido totalmente el Columbia Broadcasting System. Espero que se

sientan aliviados al saber que lo hicimos sin mala intención y que ambas instituciones se encuentran aún en buen funcionamiento. Así pues, adiós a todos, y recuerden, por favor, por lo menos hasta mañana, la terrible lección que han aprendido esta noche. El invasor gesticulante, ardiente y globular de su sala de estar era un habitante de la calabaza con remiendos y si el timbre de su puerta suena y no hay nadie al abrir, no ha sido ningún marciano, sino... Hallow'en.

(Cierra).

LOCUTOR El Columbia Broadcasting System y sus emisoras afiliadas de costa a costa les han ofrecido esta noche "La guerra de los mundos", de H. G. Wells..., que hace el número 17 de la serie semanal de adaptaciones radiofónicas realizadas por Orson Welles y el Mercury Theatre on de Air.





JOSÉ SANCHIS SINISTERRA

Misero Prospero

Misero Próspero

JOSÉ SANCHIS SINISTERRA

Voz masculina, vieja y cascada.

Chirrido lejano de una puerta que se abre.

Chirrido lejano de una puerta que se cierra con un golpe final.

Pasos que se acercan, algún leve crujido de madera pisada, tos apagada.

Breve silencio.

Respiración sonora muy próxima.

Sonidos irreconocibles, como de objetos diversos manipulados.

La respiración se transforma en voz inarticulada, carraspeo, leve tos y, finalmente, palabra:

... Con ese leve gesto...

Sonido irreconocible.

... se levantan los vientos de su sueño lejano y acuden hacia aquí, presurosos, conduciendo rebaños de nubes vagabundas...

Sonido lejano de viento, cada vez más próximo.

Con este otro

Sonido irreconocible.

... les ordeno abatirse sobre el mar y encrespar su serena superficie...

Sonido de viento furioso y olas agitadas.

La voz se sobrepone al estruendo:

¡Soplad, soplad más fuerte!

El sonido del viento y las olas casi borra la voz.

¡Levantad olas altas como montes nevados, haced que mar y cielo se confundan...!

Decrece algo el sonido del vendaval.

... Y, ahora, que el vientre de las nubes estalle y se desgarre...

Truenos lejanos.

... que vomite agua y fuego sin descanso, que el fragor de los truenos sobrepase la voz de mil cañones...

Truenos muy próximos e intensos.

Decrece algo el sonido de la tormenta.

Hermosa, hermosa tempestad... Ay de las naves que, perdido su rumbo... ¡Miranda!
Ay de las naves que se acerquen a estas remotas latitudes y se atrevan a enfrentar su furia.

Ya me parece verlas sacudidas como frágiles nidos de... ¡Miranda! ¡Las gotas!

Decrece el sonido de la tormenta.

Ya me parece verlas agitarse, temblar, resquebrajarse, tan pronto alzadas hasta el bronco cielo, como hundidas en las heladas simas del océano...

Oigo los gritos del terror, el llanto, las plegarias aulladas contra el viento, las blasfemias...

Risa que se transforma en tos ahogada.

... Y Dios, arriba, mesándose las barbas, sin poder hacer nada...

Tos ahogada que se transforma en risa.

... incapaz de entender cómo se ha formado tamaña tempestad... sin su permiso...

El sonido de la tormenta es apenas audible.

La voz suena algo lejana, superpuesta al chirrido de la puerta y a otros, irreconocibles.

¿No me oyes, Miranda?

Necesito las gotas: es la hora.

Los ojos me arden, me rezuman orín. Legañas de salitre los cercan y los ciegan. No puedo más.

Leve tintineo de frascos entrechocando.

¿Qué hacías? ¿Dónde estabas?

¿No has visto la soberbia tempestad que he desencadenado con mis artes?

Mira, mira hacia el norte... Aún está allí, ¿verdad?

Lejano sonido de tormenta.

¿Verdad que es espantosa?

¿Quieres que la acerque a nosotros? ¿No te gustaría sentir un poco de miedo?

¿Qué te pasa, hija mía? ¿No te interesan mis prodigios? ¿Te aburres con mi magia?

Ah, Miranda, Miranda... No sé qué te ocurre últimamente...

He llenado esta isla de aromas, de figuras, de músicas...

¿Quieres oír música?

Me basta hacer así...

Sonidos irreconocibles.

... y así, y así...

Suena música descriptiva, sumamente dulce.

Ya está... ¿Te gusta?

La música sonará hasta que se indique.

Tos ahogada, voz cansada.

Calcino mi cansado cerebro soñando maravillas y horrores para ti...

Mi lengua se encallece cada día pronunciando conjuros, mi espalda se enjoroba cada noche sobre los libros de las ciencias negras...

De esta roca desierta y mortecina, perdida en el océano, he conseguido hacer un paraíso... tan sólo para ti.

¿Qué más puedes querer?

Pasos cansados, leve crujido de maderas, se inicia el renqueante vaivén de una vieja mecedora.

El mundo que abandonamos... tú eras muy pequeña, no puedes recordarlo...
El mundo de los hombres, con esas cloacas verticales que llaman ciudades, no es más que una pálida leprosería comparado con esto, con este mundo encantado que para ti concibo, genero y regenero con mis artes...

Cesa el vaivén de la mecedora.

¿Me estás escuchando?

Se reanuda el vaivén de la mecedora.

Allí todo es soberbia, y ambición, y crueldades...

La injusticia gobierna en todas partes, no existe la lealtad, el respeto ni el amor...

Ni el amor, Miranda; todos los vínculos se pudren como tripas de cabra.

¡Y la basura!

Leve risa.

¡Si vieras...! Todo es allí basura, desperdicios, mierda...

La gente vive a todas horas sobre su propia mierda...

Leve risa que se transforma en tos ahogada.

Las ciudades son monstruos que vomitan basura...

Cesa el sonido de la mecedora.

¿No me atiendes?

Mientras que aquí... ¿No es maravilloso?

Pasos rápidos, leve crujido de maderas.

Todo se desvanece en el aire después de ser creado y gozado...

¡Basta de música!

Sonidos irreconocibles. Cesa la música.

Y se desvanece...

La isla nos proporciona lo que necesitamos para vivir...

Sin excesos, es verdad... No vivimos en la abundancia ni en la variedad, pero tenemos esta gruta amigable, y comida, y bebida, y aire puro, y sol... y leña para los largos inviernos...

Leve tos ahogada.

Y ahora que hablo de leña... ¿dónde está Calibán? ¿Ha traído ya la leña?

Empiezo a tener frío, sobre todo en los pies...

Aunque mis pies, los pobres, siempre están helados.

Apenas si les llega ya la sangre... Y mis piernas, a veces...

¿No tienes frío tú?

No comprendo cómo puedes llevar tan poca ropa. Las tardes ya refrescan y, además...

La voz suena próxima, cautelosa.

Además, debes tener cuidado con Calibán...

Es un perro lujurioso, hija mía.

Tú aún eres inocente, pero has de saber que ese miembro que cuelga o que se yergue entre sus piernas es una flecha envenenada, un hierro al rojo vivo, una serpiente atroz que sólo anhela entrar en tus entrañas y rasgártelas...

Guárdate de Calibán, Miranda, guárdate...

Pasos, leves crujidos de madera, sonidos irreconocibles, tintineos.

La voz suena algo más lejana sobre este fondo.

Ariel es otra cosa: no es por ahí por donde me preocupa...

Ese untuoso hipócrita, ese lacayo servicial, espiritual, clerical..., aunque siempre está masturbándose a escondidas...

Tú no sabes lo que es eso, claro...

Ese Ariel, digo, tiene otras inclinaciones...

¿No has notado como, en mis encantamientos, cada vez que puede, aparece vestido... de ninfa marina?

El final de la frase se transforma en risa, y ésta en tos ahogada.

Pero no es prudente confiarse...

Estos seres... quiméricos... son caprichosos y mudables.

Crees conocerlos, dominarlos, tenerlos sometidos a tu antojo y, cuando menos lo piensas, se te rebelan, se transforman, cambian de forma y de sentido...

Usurpan por su cuenta algo semejante a la vida y, si no vas con tiento, pueden llegar a ser tus amos...

Leve sonido de hojas de papel.

Ariel y Calibán aún me obedecen, los tengo bien sujetos a mi voz.

Pero si mi voz se apagase, si perdiera su fuerza y tersura, ¿qué podría ocurrir?

Garraspeo. La voz suena algo lejana.

Mi voz... Dame el jarabe de agrimonia, Miranda...

Y vete preparando ya el carminativo de jengibre, porque los gases, lo presiento, no van a dejarme dormir en toda la noche...

Sonidos irreconocibles.

La voz suena muy próxima, casi en susurro.

Ah, mis noches... ¡Qué infierno?

Si esta dulce niña se asomara, siquiera unos momentos, al tenebroso pozo de mis sueños, ¡cómo se espantaría!

¡Con qué asombrado pánico miraría a su padre!

¡Así como mis huesos, con los años, han ido echando espinas que me hieren las carnes desde dentro, así los laberintos de mi alma, con las penas, se han llenado de monstruos y pecados que laceran y pudren mi conciencia...

Lejanos, casi irreconocibles, se escuchan extraños jadeos, vagas risas, pasos presurosos, roces, chasquidos...

La voz suena algo lejana, tensa, al borde del grito.

Putas del infierno, demonios coñudos que envenenáis mis sueños... ¡atrás! ¡Atrás os digo! ¡Fuera! ¡Dejad de perseguirme y torturarme!

Tos ahogada.

Bastante penitencia tengo ya con mis achaques: el asma, la ciática, las lombrices, los eczemas, la úlcera, los cólicos, la flatulencia, el reumatismo, la hidropesía, las hemorroides, las varices, la migraña, el insomnio...

Silencio repentino.

¿Eres tú, Miranda?

Pasos cansados, tintineo, breve gorgoteo.

Gracias, hija mía...

Profundo suspiro.

¿Qué haría yo sin ti?

¿Qué sería de Próspero, con todo su poder, su ciencia y su arte de prodigios... sin estas tiernas manos que endulzan su vejez?

Leves roces sedosos, muy próximos.

También mis manos secas cultivan y sazonan tu juventud, ¿verdad?
 Hago crecer con ellas colinas en tu cuerpo, hija mía...
 Mira, mira tus pechos cómo cantan la obra de mi amor y mi paciencia...
 Tu espalda se retira blandamente y, de pronto, brotan aquí dos mágicas mejillas...
 Y tu vientre, Miranda...

La voz suena muy próxima, temblorosa casi.
 Tu vientre es la ladera dulcísima que lleva hacia la puerta de la gloria...

Brusco sonido lejano de algo que cae.
La voz resuena, airada, a cierta distancia.
 ¿Qué hacéis aquí vosotros? ¿Quién os ha invocado?

Breves ráfagas de brisa hacen chirriar y chasquear una puerta o ventana.
 ¿Cómo osáis tomar forma en mi presencia sin que mi voz os llame?

¡Desaparece, Ariel! ¿Vuelve a ser aire!
 ¡Que te esfumes, te digo!
 ¡Y tú, vil Calibán, mísera tierra...! ¡Regresa al barro que te pertenece!
 ¿Te das cuenta, Miranda?

Se rebelan. Se encarnan a su antojo, se presentan aquí sin anunciarse, sin pedir permiso... y, para colmo, se atreven a burlarse de mí...

La voz se aleja gritando. Golpes, pasos rápidos, chasquidos.
 ¿De qué os reís, malditos? ¿Qué es lo que os hace gracia?
 ¿Queréis que os dé con qué reír a gusto?
 ¿No te acuerdas, Ariel, de los gemidos que lanzabas, prisionero en la hendidura de aquel pino?

Tus lamentos, recuérdalo, hacían aullar a los lobos y entraban en el pecho de los airados osos...

¿Quieres volver allí? ¿Quieres que raje un roble y que te entierre en sus entrañas otros doce inviernos?

La voz se calma, pero sigue crispada.
 Para ti, Calibán, puedo encontrar mejor castigo: puedo llenarte el cuerpo de calambres, puedo cambiar tus médulas por arena ardiente y hacer que rujas de dolor, puedo provocarte espasmos infinitos y enviar nubes de abejas a taladrar tu piel...

De nuevo grita, golpes, pasos rápidos, chasquidos.
 ¡Fuera de aquí los dos! ¡A vuestros antros! ¡Desvaneceos!

De un golpe violento se cierra la puerta o ventana. Cesa la brisa. Pasos.
 Volved a vuestras madrigueras pestilentes, que pronto voy a encomendaros trabajo digno de tan buen talante...

Animosos estáis, a lo que veo, y con ganas de juego...

Sonidos irreconocibles, como de objetos diversos manipulados.
 Pronto podréis jugar hasta agotaros, no os preocupéis...
 Hazme una hierba valeriana, hija: me viene la dispepsia nerviosa...
 Ya vas a ver, ya vas a ver, Miranda, qué fiesta te preparo...

La voz suena animosa, casi excitada, lejos y cerca, algo entrecortada por algún hi-po y eruptos.

Durará varios días con sus noches, y será la ilusión tan verdadera, tan vivas sus personas, tan reales sus pasos y aventuras, que tú misma dudarás si es o no cierta...

Se añade sonido de papeles.

Voy a volcar en ella todos mis poderes...

Nunca mi fantasía habrá tejido tapiz tan esmerado...

Nunca mi magia habrá creado encantamientos tales...

La isla toda se volverá un teatro de ocurrencias. Y tú serás espectadora... y principal protagonista.

También yo me reservo un pequeño papel... Seré un anciano y noble duque de Milán, a quien su pérfido hermano arrebató sus derechos y, en alianza con el rey de Nápoles, gran enemigo mío... digo, suyo... abandonó en el mar sobre un barco podrido, en compañía de su tierna hijita...

¿Me oyes?

Se hace un brevísimo silencio.

Verás cómo te gusta...

Haré que salga en ella un joven príncipe, hermoso y lleno de virtudes, que te amará nada más verte... y tú también a él.

Y yo, Miranda, bendeciré dichoso vuestro amor...

Se llamará... Fernando, por ejemplo. ¿Te gusta el nombre?

¿Verdad que sí? Fernando...

Y habrá otros caballeros, miserables los unos, honrados los otros, y marineros, y espíritus y bailes y peligros y aventuras ...

La excitación le produce ahogo y tos.

Tráeme la vestidura mágica... Voy a empezar a prepararlo todo...

Habrà al principio una terrible tempestad, como la que he ensayado esta tarde...

Se levantarán los vientos, y encresparán el mar, y cubrirán los cielos de nubes tormentosas, y un barco, desviado de su rumbo por fuerzas misteriosas, será arrastrado por la tempestad hasta esta isla donde...

Cesan todos los sonidos. La voz suena lejana, furiosa y asustada.

¡Miranda! ¿Adónde vas? ¡Vuelve aquí!

Silencio total.

¿No me oyes? ¡Te ordeno que vuelvas!

Sobre el silencio, la voz suena más próxima.

¿Adónde querías ir? ¿No sabes que ese... es un camino prohibido?

¿No te he dicho mil veces que por ahí no puedes, no podemos...?

Suena de golpe una violenta desgarradura y, a continuación, una serie de estrépitos irreconocibles que sugieren destrozos diversos. Sobre el fragor creciente, aúlla desesperada la voz, lejana.

Pero, ¿qué haces? ¿Te has vuelto loca? ¿Qué te ocurre, Miranda?

¡Miranda, deja eso! ¡No, por favor! ¡Detente!

¡Miranda, no, no, no!

¡Basta, basta, por Dios! ¡Los libros no! ¡Y eso tampoco!

¡No, no, no!... ¡Cuidado!... ¡Miranda, por piedad!

La voz se aleja, perdiéndose entre sus propios ecos, mientras sigue el estruendo.

¡Ariel...! ¡Calibán...! ¡Aquí! ¡Aquí! ¡Aquí!...

Súbitamente se hace el silencio.

A los pocos segundos se inicia el sonido insistente de un goteo, como de grifo mal cerrado. Persistirá hasta el final.

Chirrido lejano de una puerta que se abre. Gemirá muy tenue hasta el final.

*Pasos que se acercan, algún leve crujido de madera pisada, tos apagada.
La voz suena muy próxima, muy cansada. Respiración sonora.*

Nada otra vez...

Nada siempre...

Yo solo...

Sólo yo...

Y esta sórdida gruta...

Triste magia trucada...

Algo cae y rueda por el suelo.

Telones, candilejas, bambalinas...

Mis sueños..., mis fantasmas..., mis años..., mis achaques: lumbago, estreñimiento, sabañones...

Algo cruje al ser pisado.

Dedicar a la tumba un pensamiento de cada tres...

Quedar aquí cautivo... en isla tan estéril...

Sonidos irreconocibles. Suena débilmente la música de antes.

*Todo se desvanece en el aire... después de ser creado..., y gozado..., y sufrido...
¿Dónde han ido a parar las cataplasmas de mostaza?*

Vago rumor de objetos rotos al ser movidos.

La voz se aleja con los pasos y alguna débil tos.

Misero Próspero...

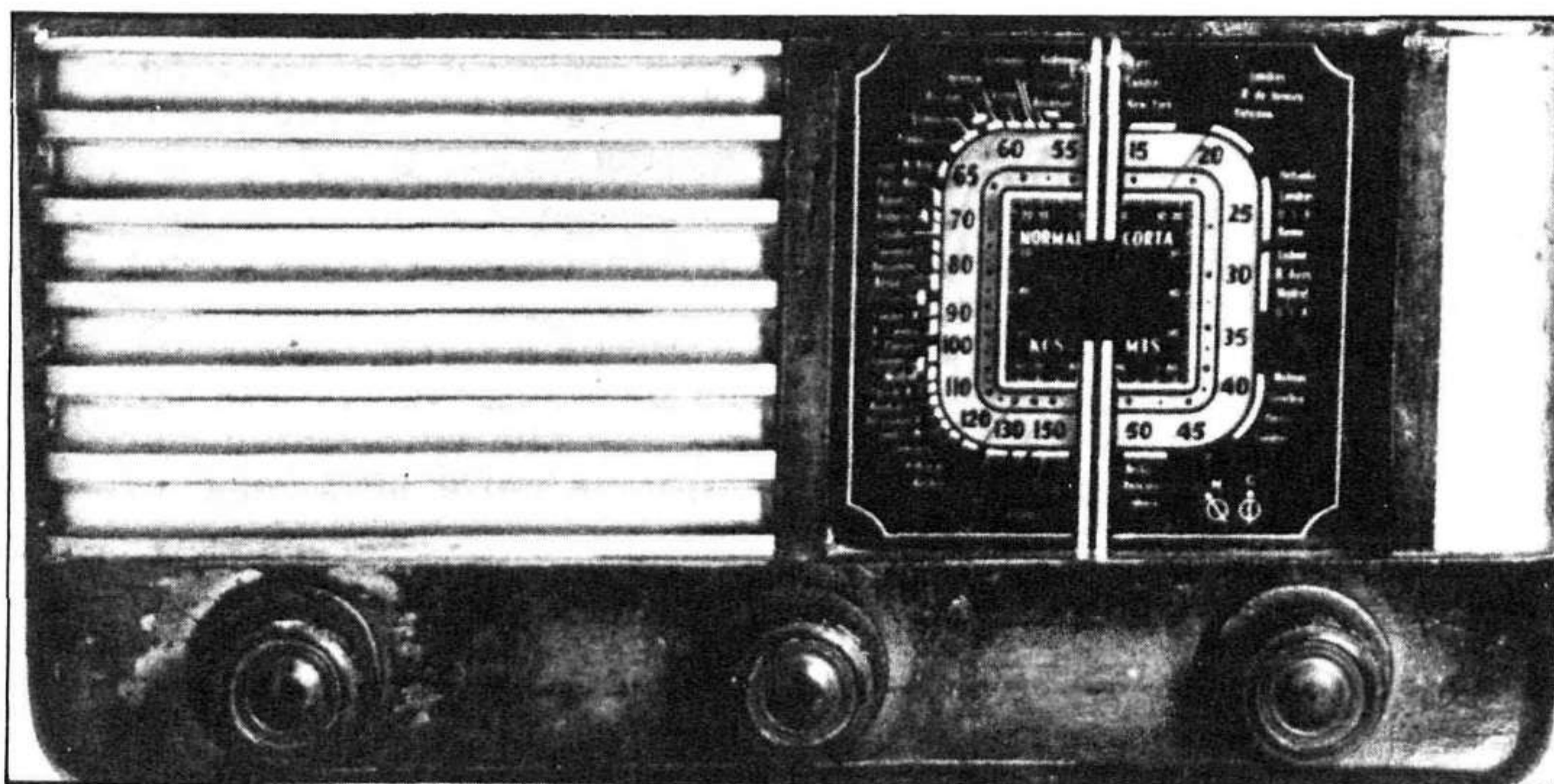
Misero...

Misero...

El disco que produce la música pierde velocidad y se detiene.

Cesa el gemido de la puerta.

Persiste el goteo.



***“La guerra de los mundos”,
que resultó ser uno de los
mitos históricos de la creación
dramática por radio, se emitió
el 30 de octubre de 1938, a las
ocho de la tarde, víspera del
tradicional “Día de las brujas”
americano, una especie de
“Día de los inocentes”.***

***Cincuenta años después, la
efemérides es un buen
pretexto para plantear una
reflexión sobre los límites y
las posibilidades del teatro
radiofónico ayer, hoy y tal vez
mañana.***



MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música