

## EL TEATRO EN TVE DURANTE LA TRANSICIÓN (1975-1982). UN PANORAMA CON FRENO Y MARCHA ATRÁS

VIRGINIA GUARINOS | UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Desde la primera obra de teatro televisiva registrada en Televisión Española, la única existente en aquel momento, el 22 de febrero de 1965<sup>1</sup> hasta agosto de 2006, último relevo con el espacio *Teatro en la 2*<sup>2</sup>, la historia del teatro en televisión ha sido irregular pero sólo a partir de cierta fecha, desde la cual las emisiones de teleteatro, teledrama o teatro en televisión prácticamente se convierten en espacios hechos por la vocación de servicio que corresponde a una cadena pública, en tanto que, tal y como corren los tiempos televisivos, no es momento para mantener y amortizar este tipo de programas más que por amor al arte, al arte del teatro. La aparición, desarrollo y decadencia de este tipo de ficción televisiva corre paralela a la información teatral. No sólo en lo concerniente a emisiones y/o retransmisiones de teatro, asistimos a un progresivo abandono a partir de las fechas que nos ocupan también con respecto a las revistas de información teatral. En el diario *El Mundo* de 25 de abril de 1998<sup>3</sup> podía leerse como titular «El balón gana al escenario». El artículo, firmado por Ángel Fernández, exponía cómo La 2 sacrificaba el teatro en beneficio del deporte, a pesar de haber sido un espacio apadrinado por la ministra de Cultura y el director general de RTVE (Esperanza Aguirre y Fernando López-Amor respectivamente, menos de un año antes, el 25 de octubre de 1997), usando el programa como comodín y haciéndolo aparecer y desaparecer según las famosas necesidades de programación. Es un hecho que la llegada de las privadas nos hizo entrar a los espectadores españoles en un espectáculo al que no estábamos habituados, al todo por la audiencia, que el ente público, eternamente deficitario, debe asumir para competir, aunque manteniéndose en un juego de

---

<sup>1</sup> Según figura en el catálogo del Centro de Documentación de RTVE, la obra núm. 23, correspondiente a *Las brujas de Salem*, de Arthur Miller. Se trata de un *Estudio 1*, no de la primera emisión de teatro en TVE, ya que Juan Guerrero Zamora fue el primer responsable de la aparición de la primera representación teatral en 1957, *Antes del desayuno*, de O'Neill, y del primer programa *Fila 0*.

<sup>2</sup> Espacio de obras adaptadas especialmente para televisión, en horario de *prime time*, a las 22.30, grabado en teatro, no en estudio, en la segunda cadena de Televisión Española.

<sup>3</sup> Versión en línea en <http://www.elmundo.es/1998/04/25/television/25N0152.html> (20-XII-2007).

equilibrios que satisfaga a las masas y a las minorías, gesto cada vez más difícil de mantener ante el cable y la televisión por internet y ante el hecho palpable de la atomización actual de la audiencia.

Aquello que se decía en el artículo mencionado, que «parece que en TVE pesa más el músculo que el intelecto», resulta hoy injusto porque se presupone el deber de Televisión Española de renunciar a un determinado tipo de programación a favor de lo intelectual, atender más a lo formativo que a lo lúdico. Es un problema del que podemos partir para meditar porque efectivamente el teatro en televisión, en obra o en información teatral, resulta hoy «intelectual», cuando en la época dorada del teatro televisivo no lo era, era ficción, historias contadas hechas para entretener y no, o no sólo, para formar culturalmente a la audiencia. El propio Shakespeare era un espectáculo para el pueblo, hoy es cultura y lectura obligatoria. Nuestras formas de ocio han cambiado más, y más rápidamente, de lo que quizás podemos asimilar de forma teórica aunque en la práctica lo ejercitamos de manera empírica y nos divertimos de distinto modo a hace unos años. La etapa de la Transición tiene mucho que ver en ello y aunque en los libros es una etapa histórica de nuestro país, del paso del silencio al grito, de la atadura a la libertad, es el momento de inicio de cambios múltiples: económicos, sociales, culturales y, por supuesto, creativos. La postmodernidad entra en nuestro país con el retraso justo para que tengamos que correr y ponernos al nivel de otros países europeos y alcanza a todas nuestras facetas creativas pero también de importación de objetos de creación: desde la música de consumo hasta el cine pasando por el vídeoclip musical, la nueva publicidad y las nuevas formas de hacer televisión. La cultura visual de los que éramos niños entonces se ajusta a los nuevos modos visuales de realización y montaje tan rápidamente como lo hacen los que ahora son niños con los videojuegos, las imágenes y la comunicación por la red. El teatro en televisión, en cierto modo, termina atravesando una etapa de renovación visual, formal, pero también de contenidos de una ficción que resulta por comparación con otras ficciones televisivas un fósil. Si a esto se añade que políticamente el teatro en televisión estaba muy vinculado al tardofranquismo, su futuro estaba claro, negro pero claro.

El análisis del teatro en televisión, por ser teatro y por ser televisión, exige de un abordaje de precisión metodológica que considere su triple naturaleza de texto literario, espectacular y «telespectacular». Y al formar parte de una estructura programática superior también deberá ser entendido en su calidad de elemento de un todo. Así atenderemos

- A su paratexto como objeto ficcional, a otras formas hermanas ficcionales de la época.
- A su contexto, desde la programación, que como decía Cebrián (1987) es una unidad sistemática y organizada, unificadora de estructuras autónomas

y, por tanto, es en sí objeto de reflexión y análisis, el macrodiscurso, que llama Requena (1999).

- A su texto
  - Desde el programa que constituye y los tipos de formatos que se han empleado, desde teatro, en estudio, cinematografiado.
  - Desde los contenidos y, por ello, los autores, obras, actores y directores.
  - Desde los lenguajes y su articulación a través de la realización y dirección.

Se intenta cubrir así un análisis macro y microestructural<sup>4</sup>.

#### LA FICCIÓN TEATRAL Y CINEMATOGRÁFICA DE LA TRANSICIÓN EN ESPAÑA

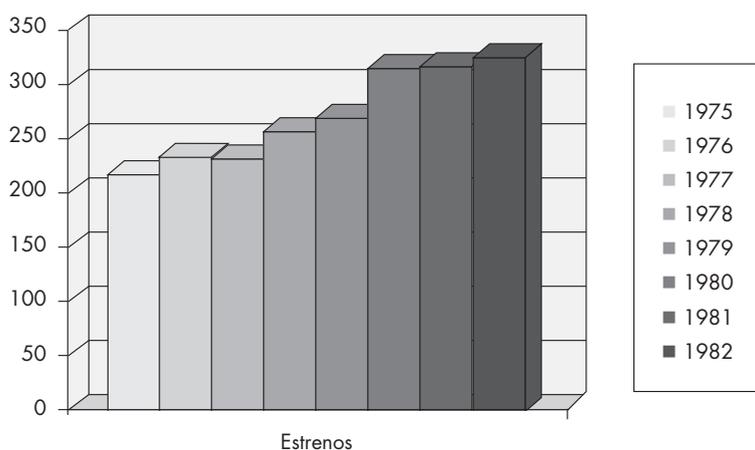
Como texto que cuenta una historia ficcional, el teatro en televisión encuentra fuera de la propia televisión otros dos modos de representación con los que competir: el propio teatro y el cine. Y aunque el público y el comportamiento espectral son diferentes para el teatro y para el cine, lo cierto es que el panorama teatral y cinematográfico de la Transición se presentaba considerablemente distinto en cuanto a historias y autores con respecto al teatro adaptado para televisión.

El teatro, en especial la escena madrileña<sup>5</sup>, muestra dos de los rasgos más característicos de la época, extensibles a otras artes, como son la experimentación y los intentos vanguardistas y el aumento progresivo de producción. Desde las 216 obras estrenadas en 1975 hasta las 323 de 1982 (pasando por 233 en 1976; 231 en 1977; 256 en 1978; 268 en 1979; 314 en 1980 y 315 en 1981), se observa, tal como se ve en el gráfico, aumentos bianuales considerables hasta alcanzar un 20% más de producciones en 1982 con respecto a 1975, en ocho años.

---

<sup>4</sup> No podemos seguir el esquema de análisis de la programación de Gloria Gómez Escalonilla, quien propone análisis por programas, unidades, por franjas horarias, por cadenas y por conjunto de cadenas, ya que la fecha analizada no permite la diversidad de cadenas, puesto que el teatro se emitía ya en La 2. La franjas horarias tampoco permiten distinciones, eran emisiones de *prime time* de la franja de noche.

<sup>5</sup> Usamos el estudio de tesis doctoral de Pérez Jiménez, en la Universidad de Alcalá de Henares, en línea en <http://dspace.uah.es/dspace/handle/10017/763> (7-01-08), sobre la escena madrileña en la Transición. Nos parece un buen referente para tomar el pulso al gusto español, no sólo por los madrileños sino por los cientos de personas que aprovechamos Madrid para ver espectáculos que no llegan a otras capitales de provincias.



El mayor número de producciones corre paralelo al aumento de número de espacios de representación, no teatros sino salas alternativas. Ese número en aumento de espectáculos teatrales corresponde a espectáculos baratos de producción, experimentales y de vanguardia que van atomizando al público. Conviviendo con la zarzuela y los coletazos finales del género de revista, se reconoce en las estadísticas de las carteleras un aumento importante de teatro infantil y de teatro político. De entre las zarzuelas, las más representadas son *La rosa del azafrán*, de Jacinto Guerrero, y *La verbena de la Paloma*, de Tomás Bretón, representadas todos los años, seguidas por *Agua, azucarillos y aguardiente*, de Federico Chueca, que se mantiene en cartel ininterrumpidamente con uno u otro montaje todos los años a excepción de 1976, o *La del manojo de rosas*, de Pablo Sorozábal, que del mismo modo sólo falla en 1976 y 1980. Los autores más representados con cinco o más de cinco obras son Rafael Alberti, Juan José Alonso Millán, Carlos Arniches, Bertolt Brecht, Calderón de la Barca, Lope de Vega, Chejov, Darío Fo, Antonio Gala, aunque todos superados por el más adaptado, Federico García Lorca con siete montajes. Se observan varias tendencias en estos espectáculos que satisfacen a un abanico amplio de público:

1. La representación de los clásicos desde Lope a Calderón pasando por Shakespeare, que nunca ha faltado ni falta.
2. La representación de autores contemporáneos: Alonso Millán, Francisco Nieva, Antonio Gala.
3. Los comediógrafos de toda la vida: Mihura, Arniches, Alfonso Paso.
4. La recuperación de autores prohibidos: Alberti, Lorca, Brecht, enlazada con obras contemporáneas de clara referencia al momento político, como las de Antonio Olano: *La tonta del voto*, *Locos por la democracia*, *Los chaqueteros*, *Cara al sol... con la chaqueta nueva*.

5. La línea del destape nacional representada por las obras de Adrián Ortega con *Ni soltero, ni casado ni viudo*, *Cuidado con el de los cuernos*, *Métame un gol*, *Lo tengo rubio*, *Achúchame...*

Por el número de representaciones las más exitosas fueron *Alicia en el país de la maravillas*, *Anacleto se divorcia*, *Anillos para una dama*, *Así que pasen cinco años*, *Cara al sol con la chaqueta nueva*, *Cascanueces*, y sobre todo *Cinco horas con Mario* (que se mantiene las temporadas 79, 80, 81 y 82). *Don Juan Tenorio* por motivos evidentes se repone todos los años. Al mismo nivel de público se encuentran *Enseñar a un sinvergüenza* (Alfonso Paso, temporadas 75 a 78 ininterrumpidamente), *Equus*, (Peter Shaffer, 75-77), *Evita* (80-82), o *Filomena Maturano* (Antonio Gala), *La casa de Bernarda Alba* (Federico García Lorca), *La vida es sueño* (Calderón de la Barca), *La venganza de Don Mendo* (Pedro Muñoz Seca), *Los cuernos de Don Friolera* (Valle Inclán), *Locos por la democracia*, *Los derechos de la mujer* (Alfonso Paso), *¡Oh, Calcuta!* (Kenneth Tiñan, 77-79), *Petra Regalada* (Antonio Gala, 80-82), *Prohibido seducir a los casados* (Pedro Muñoz Seca). Y aunque la variedad de estilos y géneros demuestra que hay un público muy heterogéneo y con muy diversos intereses, es de notar que ninguna de las creaciones colectivas de investigación y experimentación teatral se encuentra en este *ranking* de las más representadas, de lo que se deduce que el público para este tipo de teatro de «no texto» era aún minoritario.

El cine por su parte no presenta mejor codificación. 1975 supone el taquilla-zo de la película *Tiburón* (Steven Spielberg) con 5.917.751 espectadores que tuvo que compartir pantalla con otras películas españolas no de tanto éxito. El gusto español va abandonando películas como las de Rafael Gil<sup>6</sup>, aunque no se resiste a las comedias del tipo *Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe* (Antonio Drove, 1.064.750 espectadores), *Ya soy mujer* (Manuel Summers con 1.782.713). No obstante, inesperada hubiera sido años antes la acogida de una película como *Furtivos*, de Borau, con una taquilla de 3.581.914. Y aunque ya en estas fechas era imposible competir con el cine americano, lo cierto es que algunas películas españolas obtuvieron un nivel más que aceptable a la hora de llamar la atención del público. En 1976 *Rocky*, (John G. Avildsen) con 3.469.839 espectadores, se vio junto a *Cría cuervos* (Carlos Saura) con 1.292.417, *El desencanto* (Jaime Chavarrí, con aproximadamente doscientos mil) o *Pascual Duarte* (Ricardo Franco, con seiscientos mil), *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino, con 830.794), *Las largas vacaciones del 36* (Jaime Camino, con 1.096.196), y por supuesto el tributo al destape de *La lozana andaluza* (Vicente Escrivá, con 2.330.643) o *La mujer es un buen negocio* (Valerio Lazarov con 1.200.644). Los

<sup>6</sup> *Olvida los tambores* sólo obtuvo 227.928 espectadores, según figura en la base de datos del Ministerio de Cultura.

años siguientes continuaron con la misma tónica. El año 1977, un año de gran producción de documentales, es el de *La guerra de las galaxias* (Georges Lucas) con 6.900.868 de espectadores, a compartir con *Los placeres ocultos* (Eloy de la Iglesia, 1.170.700), *Cambio de sexo* (Vicente Aranda, 840.261), *Me siento extraña* (E. Marín Maqueda, 974.970) sobre lesbianismo, o *La guerra de papá* (Antonio Mercero, 3.524.450). El cine americano de evasión de la ciencia ficción se hace con los espectadores pero el cine español da inicio a las películas sobre la guerra civil y la postguerra, las comedias de destape, y comienza a introducir temas hasta el momento tabú, más que prohibidos, como la homosexualidad. *Superman* (R. Donner, 5.267.500) y *Grease* (R. Kleiser, 4.098.619) se ven el mismo año que *Un hombre llamado Flor de Otoño* (Pedro Olea, 1097.738), *Ese oscuro objeto del deseo* (Luis Buñuel, 1076.250) o *La escopeta nacional* (Luis G<sup>a</sup> Berlanga, 2.061.027) en 1978. Y en 1979 comienzan a verse películas en euskera y catalán, así como documentales sobre la democracia y las autonomías y, aunque *Apocalypse Now* (Francis F. Coppola) obtiene 2.327.173 espectadores, Saura consigue 1.120.199 con *Mamá cumple 100 años*, al tiempo que llegan a buenas taquillas los nuevos realizadores como Garci, Colomo, Trueba o Gutiérrez Aragón, precursores de la llamada comedia madrileña.

1980 es un mal año para la taquilla española, o sólo relativamente. Aunque bien es cierto que las películas de producción nacional no superan los ochocientos mil espectadores, nada comparado con los 2.842.496 de *El imperio contraataca* (H. Kershner, I. Cokliss, P. Barry, J. McDonald), también es verdad que es un año de aumento de estrenos y producciones, pasándose de unas seiscientas a novecientas. El 81 trajo *En busca del arca perdida* (Steven Spielberg con 4.151.012 espectadores) y también el estreno, por fin, de *El crimen de Cuenca*, de Pilar Miró, que vio premiado el azote de la cesura con 2.621.569 espectadores. Se cierra el ciclo con *E.T.*, de nuevo de Spielberg, con 7.718.059 entradas vendidas y *La colmena*, de Mario Camus, la española más taquillera con 1.493.139. Como vemos el cine americano de aventuras y la ciencia ficción que los jóvenes americanos directores de la UCLA se habían propuesto para estos años, yendo a la caza del mercado adolescente y juvenil, nada tenían que ver con nuestros espacios de teatro y la política de programación de Televisión Española. De espacios cerrados a abiertos, de palabras a acción, de personajes corales a individualidades concentradas.

La lejanía estética y de contenidos entre lo que se producía en cine y teatro, tanto español como extranjero, y la programación teatral televisiva no dejaban mucho espacio a la continuidad exitosa del teatro en televisión. El gusto y el consumo de industrias culturales de los españoles se encaminaban en una dirección que terminó por reventar con la movida madrileña, y que en nada se parecía a la presencia del teatro en televisión, ni en contenidos ni en formas ni en intenciones.

## LA FICCIÓN EN LA PROGRAMACIÓN DE TVE EN LA TRANSICIÓN

El teatro en televisión hasta llegar a convertirse en lo que es hoy, es decir, nada, ha pasado por mejores épocas. De hecho, el teatro ha sido el origen de las producciones ficcionales de televisión, a imitación del teatro radiofónico o la radionovela de gran florecimiento en España durante las décadas de los cuarenta y cincuenta del siglo XX. Hemos de sentar las bases de qué hablamos cuando decimos teatro en televisión para diferenciarlo de la adaptación a telefilme o película y de la retransmisión desde teatro. Todos reconocemos visualmente una producción televisiva de teatro en televisión por su deliberado interés en mantener el clima teatral desde el punto de vista espacial y estético. Espacios interiores, decorados de cartón piedra, pocos cambios espaciales, pieza única no seriada perfectamente distinguible de otros espacios ficcionales son algunas de esas características (Guarinos, 1992). Hemos celebrado los 50 años de televisión en España en 2006. El 28 de octubre de 1956 fue la fecha oficial y desde esos días tuvimos teatro pero, como también sucediera en la radio con las retransmisiones desde cines y teatros, venía muy bien la retransmisión desde teatro de zarzuelas, por ejemplo, para cubrir los huecos de una programación incipiente, primero en La Primera y única y después en La 2, siguiendo el modelo británico<sup>7</sup> como referente para la ficción en los dramáticos en general, no sólo en el teatro, también en nuestras series. Nos situaremos en La 2, en tanto que el teatro en la Transición ya ha abandonado la cadena estelar para pasar a la «marginada». Según Palacio (2001), el inicio de la época dorada de Televisión Española es precisamente el periodo de inauguración de la segunda cadena hasta la llegada de las privadas.

Tras el momento expansivo de los primeros años, la etapa de la Transición democrática española supone una época de aperturismo comenzada años antes<sup>8</sup>. El reconocimiento internacional llegaba con el premio Emy de *La cabina* de Mercero en 1977, además de nuestra participación y éxito inaudito en Eurovisión. En fechas de las primeras elecciones democráticas en España había ya algo más de ocho millones de receptores y de ellos ochocientos mil eran en color. Era una televisión joven, de veinte años, y muy cerrada sobre sí misma por el régimen político que padeció desde su nacimiento. La democracia traería cambios políticos, legislativos y económicos a nuestra televisión, desde los primeros directores generales hasta el primero del gobierno socialista, el de la

<sup>7</sup> El departamento de dramáticos de la televisión británica ha sido siempre modelo para toda Europa.

<sup>8</sup> «La última década de la dictadura conoció el inicio del cambio en el sector cultural. A lo largo de los años, además de irse desplegando iniciativas legislativas e industriales, se han dado variaciones en los modelos de consumo cultural que se diferencian netamente de las primeras décadas del franquismo» (Zallo, 1989: 338).

era Calviño, desde donde se entra en la etapa de ruptura del monopolio estatal televisivo y llegada de las privadas, la programación ininterrumpida, las guerras de audiencias y contraprogramaciones. Tantas diferencias, por descontado, afectan también a la diferencia de programación. Según Gloria Gómez-Escalonilla (2003), quien estudia en profundidad la programación televisiva española en sus primeros cuarenta años, la Transición se tradujo en la programación en un aumento de oferta para audiencias específicas y no sólo generalistas (recordemos que empiezan también las emisoras territoriales), incremento del tiempo de programación infantil, y en un primado del entretenimiento y la información en detrimento de la formación, en tanto que la televisión franquista fue en exceso formativa. Aunque la realidad queda por encima de la ficción; a partir de 1975 los espacios de referencia inmediata suponen la mitad de los que se programa. Los espacios de música y toros no varían pero sí los de religión, que disminuyen, pasando a aumentar los de deportes. En La 2, el cambio de base vino por el aumento de programación de cine y retransmisiones en directo de eventos.

Este análisis es el resultado de una realidad producida, fruto de la política de un plan estratégico que quedó plasmado en el Estatuto Jurídico de la Radio y la Televisión de enero de 1980, el primer marco jurídico democrático. De entre los principios básicos de programación se quería:

- Fomentar la identificación de las audiencias con los valores que la Constitución reconoce.
- Contribuir al fortalecimiento de los sentimientos de unidad nacional y solidaridad entre todos los españoles basado en el respeto a las pluralidades lingüísticas, culturales y territoriales.
- Estimular los hábitos de diálogo, tolerancia y apertura, propiciando el debate y el espíritu cívico.
- Reforzar en los españoles los sentimientos de legitimidad de las diversas instituciones del Estado.
- Explicar con rigor los problemas de la economía nacional.
- Y el sexto y último punto, el que más nos interesa, obliga a la radiotelevisión pública a que sea espejo de la realidad española, sin exclusiones de ningún aspecto, y a la libertad de expresión. Y dentro de las recomendaciones de programación en el bloque de entretenimiento está el teatro junto con el cine, los concursos, las variedades y argumentales.

Hay en general un deseo de aumentar la audiencia de La 2, ya por entonces considerada minoritaria, pero no «a través de un esquema de programas de interés general, sino que se consigue mediante una correcta y bien articulada atención a demandas de grupos con intereses heterogéneos que genera

acumulativamente ese aumento de audiencia que se busca» (Contreras y Palacio, 2001: 65). Se entiende por ello que el teatro al quedar situado en esta cadena correspondía ya a la oferta de la demanda de un grupo con interés heterogéneo, es decir, no homogéneo, no general.

Con el paso del tiempo el resultado de aquella regulación es visto por la propia televisión con los siguientes resultados, según se ve en lo que ellos mismos, el ente RTVE, resaltan de su propia historia con ocasión de la celebración de la cincuentena de historia recientemente festejada. En la página web de Televisión Española se destaca literalmente de la década de los setenta:

*En esta década, llegó el color a Televisión Española coincidiendo con la muerte de Franco. Su entierro y funerales fueron transmitidos en directo, con un gran despliegue técnico y humano. Comenzaba la Transición política. La Constitución de 1978 consagró la libertad de expresión y trajo aires y estilos nuevos a TVE.*

Se resalta además los programas *Crónicas de un pueblo* (serie ficcional), *Un, dos tres, responde otra vez* (concurso), *Informe semanal* (informativo), *La cabina* (tv. movie), *El circo* (programa infantil), *El hombre y la tierra* (serie documental), *La clave* (programa de debate) y *Estudio 1* (teatro). Específicamente dice:

*Junto a los clásicos Estudio 1, TVE comenzó a producir para las tardes La novela. En series de cinco capítulos, las páginas clásicas de la novela española se convirtieron en imágenes que intentaban animar a la lectura. Poco después, TVE comenzó a producir series más largas, como este clásico de Galdós de Fortunata y Jacinta que fue uno de los más aplaudidos por la crítica y el público.*

Al menos se cita el programa de teatro, el clásico *Estudio 1* que tantos años se mantuvo en antena. Pero para la década de los 80 se resume lo siguiente:

*El 23 de febrero de 1981 se produjo el intento de golpe de Estado de Tejero. Las imágenes del asalto al Congreso recogidas por las cámaras de TVE dieron la vuelta al mundo. Los mundiales de fútbol de 1982 supusieron una de las mayores innovaciones tecnológicas de Televisión Española. El símbolo del cambio fue la construcción de Torrespaña: «El Pirulí».*

Y de entre los programas se resalta *Verano azul* (serie ficcional), *Al filo de lo imposible* (serie documental), *La edad de oro* (magazine de Paloma Chamorro sobre la movida), *Si yo fuera presidente* (revista de humor y entrevistas de Fernando Tola), las nuevas series estadounidenses, como *Falcon Crest*, *Dallas* o *Dinastía*, y las series españolas *Anillos de oro*, y *Turno de oficio*, además del logro del comienzo de las emisiones de mañana con *Buenos días*, a partir de las 7.30 en enero de 1986, *Puesta a punto* (programa de gimnasia con Eva Nasarre) y la llegada de los programas de cocina en la tele con Elena Santonja.

Ya no se dice nada de teatro. Y lo cierto es que casi nada se puede decir por el progresivo abandono que se produce tanto de producción como de emisión

de estos espacios. La propia colocación del espacio teatral televisivo en la parrilla de La 2 ya indica un lugar diferente para el teatro, relegado a otros puestos distintos al *prime time* que ocupara en otros tiempos. La competencia ficcional era ya bastante. El cine y sus grandes espacios, su movilidad ilimitada, herían de muerte al teatro pero el problema vino más de la mano de otros modos de hacer ficción televisiva. Las series españolas arrasaron la audiencia, bien es verdad que muchas de ellas eran series de calidad de producción y de contenidos. Muchas fueron las series basadas en grandes relatos, adaptaciones literarias también, como el teatro, pero de novela en este caso. *Fortunata y Jacinta*, una de las favoritas del propio ente, se emitió en 1979, sobre la novela de Galdós, en diez capítulos de sesenta minutos y dirigida por Mario Camus. Y en la misma línea, el camino iniciado por el melodrama burgués *La saga de los Rius*, de trece episodios de cincuenta minutos, dirigida por Pedro Amalio López, (también director de teleteatro) en el año 1976 (basado en las novelas de Ignacio Agustí), continuaron *Cañas y barro*, en 1977, dirigida por Rafael Romero sobre la novela de Blasco Ibáñez, como también lo es *La barraca*, de 1979, dirigida por León Klimovsky, y *Los gozos y las sombras*, de 1981, dirigida por Rafael Romero sobre la obra de Torrente Ballester. Esta línea de adaptaciones seriadas continuaría un poco más adelante con menor profusión con *Los pazos de Ulloa*, del 85, dirigida por Gonzalo Suárez sobre la obra de Emilia Pardo Bazán, o más próximo a nosotros con *La Regenta*, en 1995, dirigida por Méndez Leite, sobre la obra de Leopoldo Alas.

Pero además de estas series literarias, se alternaba con otro tipo de series de producción propia más de acción o aventura al estilo de *Curro Jiménez*, todo un éxito desde 1976 a 1979, con cuarenta capítulos, dirigida alternativamente por nombres de tanto tamaño como los de Mario Camus, Antonio Drove, Pilar Miró, Rafael Romero y Francisco Rovira Beleta. Y otras series de ficción de mayor modernidad aparecieron en la década de los 80, donde ya no se refleja una España pasada, como era el caso de la series literarias o esta última comentada, de otro siglos, sino una España contemporánea con problemas arriesgados, algunos tan actuales como las relaciones sentimentales entre una mujer mayor que el hombre o el divorcio, recién inaugurado en España. Así fue otra exitosa serie, la de Ana Diosdado (protagonista y guionista de la misma), *Anillos de oro*, dirigida por Pedro Masó, de 1983, con trece episodios de abogados matrimonialistas.

Entre todo ello, en los años 70 el teatro suponía el 4% y pasó a situarse de la primera a la segunda cadena. Los huecos que iba dejando el teatro, según Gómez-Escalonilla (2003: 28), se rellenaban con cine: conforme aumentan las emisiones de películas disminuyen las de teatro, mientras que las emisiones de series se mantienen.

## EL TEATRO EN LA PROGRAMACIÓN DE TVE EN LA TRANSICIÓN

En los años 50 y en La Primera, los sábados por la noche se emitía *Teatro Real* con escenificación de zarzuelas (Díaz: 1994, 147). En el 58 se continuaba aún con el éxito de zarzuelas y operetas en el programa *Teatro Apolo* (programa que ocupaba entre los diez más vistos el número seis). Estos espacios emitidos desde teatros se combinaban con las producciones grabadas en estudio. Guerrero Zamora se empeñó, como director de dramáticos, en que los españoles conocieran a Sastre y Unamuno, y estrenó en 1957 *Fila cero*, con una obra de teatro a la semana. En 1959 se produjo el primer *Don Juan*. El programa *Gran Teatro* se convierte en «el gran espacio dramático de TVE, que se estrena con *En Flandes se ha puesto el sol*, de Eduardo Marquina, realizada por Guerrero Zamora» (Díaz: 1994, 187), el padre del teatro en televisión en nuestro país y creador de *Estudio 1*, que hizo que en pleno franquismo se representaran en televisión obras que en los escenarios no se pudieron ver, aunque él no reconozca tener intenciones políticas. En sus palabras recogidas por Lorenzo Díaz explica: «Si hacías frente a la sinrazón, no te traumatizabas nada y todo no fue tan *Apocalypse now* como se dice ahora. Los que estábamos aquí comprendimos que era una estupidez hacerse el héroe y había que ir abriendo esto en lo poco que se podía. Políticamente era algo que no me interesaba, yo me movía en el terreno de la cultura y creo humildemente que algo hice por que el teatro estuviera representado en la televisión de los 50 y 60» (1994, 255). Otro de los grandes realizadores de la época, Gustavo Pérez Puig reconoce la importancia de espacios como *Estudio 1* incluso para la formación de actores y espectadores en nuestro país y recuerda con nostalgia el momento: «La gente –dice (Díaz: 1994, 264)– le perdió el miedo al teatro gracias a *Estudio 1*. Eso sí que era hacer cultura. Colocar cada semana un autor diferente de la mano de un realizador diferente hizo que al cabo de dos años la gente hubiera visto cien obras diferentes y supiera quién era Georges Bernanos, Tennessee Williams, Arthur Miller, Miguel Mihura. Esto es lo que no perdono a los socialistas, que me tuvieron del 82 al 92 pagándome y sólo me dejaron hacer seis programas», a saber: *Ninette y un señor de Murcia*, *Ninette, modas de París*, *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?*, un espectáculo de Lina Morgan, la retransmisión de *Por la calle de Alcalá*, de Esperanza Roy, y *La dama del alba*.

Los programas de teatro, aunque casi todos los espectadores se refieren a ellos como los «Estudios 1», tuvieron distintas denominaciones: *Teatro de siempre* (La Primera, 1971), *Teatro* (La Primera-La 2, 1972, 1973, 1974, 1976, 1979, 1981), *Primera función* (La 2, 1989, 1990), *Butaca de salón* (La 2, 1990), *José María Roderó, actor* (La 2, 1991) o *Teatro breve, Función de noche* (en el verano de 1996), *Vida y sainete* (1998, aunque producido en el 96), *Lo tuyo es puro teatro* (1999, 2000), de grabaciones desde escenarios y reposiciones. Pérez Puig en 2001 hizo una obra de Priestley, en 2002 se emitió *Pareja abierta*, de Darío

Fo; en 2003, *Defensa de dama*, de Isabel Carmona y Joaquín Hinojosa y en 2004 se emitió *Pares y Nines*, de Alonso de Santos<sup>9</sup>...

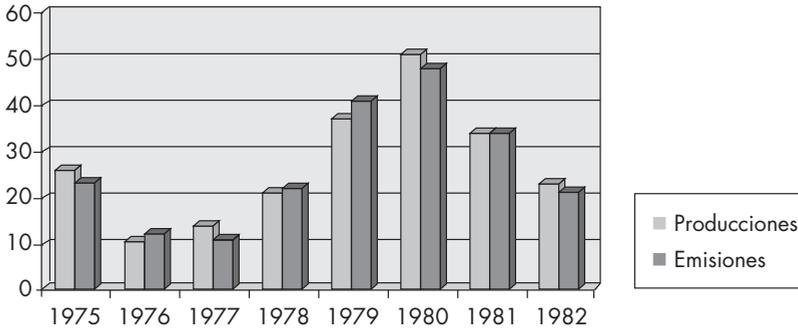
El nacimiento de La 2 en el 67 supuso algo más que un segundo canal. Como dice Lorenzo Díaz, era una cadena para «el capricho y la invención» (1994: 373). Y aunque en los 60-70 nunca escasearon los buenos directores y guionistas (de Jaime de Armiñán a Antonio Gala o Ibáñez Serrador), Salvador Pons, como director, hizo «un UHF minoritario pero de gran calidad. Permitió que toda la Escuela de cine en pleno aterrizase en televisión y nos sirviera alta cultura televisiva», primero Mario Camus que trajo a Josefina Molina, Jaime Chavarrí, Angelino Fons, Miguel Picazo... (Díaz: 1994, 374). La propia presencia de dos mujeres –Josefina Molina y Pilar Miró– dirigiendo ya es síntoma de lo particular de la cadena y del momento. A la muerte de Franco, cualquier simple asesoría de imagen para vender democracia habría recomendado romper con lo anterior. Y si el teatro era marca de una época, sin duda de una televisión anterior, lo normal era romper con él. La época de Martín Ferrand, que se incorpora a televisión en 1976, opta por el cine y el reportaje como espacios estrella, además de una alta atención a infantiles y juveniles. Se van incorporando periodistas y personajes vinculados a la izquierda hasta que en el 82, la entrada de Calviño supone definitivamente una limpieza del antiguo régimen que culmina con la toma de posesión de Pilar Miró y el paso considerado por algunos sectores de la televisión del Estado a la televisión del partido, una televisión que, independientemente de la sempiterna servidumbre política, en nada se parecía a la misma de diez años antes. Pasamos de la televisión controlada evidentemente a la televisión controlada sutilmente. Como explica Mattelar (1981) es la época de nuevos consumos de masas donde la lucha política entra a reestructurar mentalidades y ello pasa por la modernización. Una modernización de la imagen que, a su vez, pasó por el deterioro de contenidos de calidad con la retirada de este tipo de espacios, aunque posiblemente al espectador no le costó ni siquiera la nostalgia. Es probable que un espectador de *Estudio 1* no fuera consciente de estar viendo un Unamuno, un Mihura o un Miller, sinceramente, veía historias contadas de una forma que con el paso del tiempo se iban quedando en formas simples, teatralizantes y visualmente pobres en comparación con las texturas y los ritmos visuales de las series y el cine de los años 70 y 80.

Centrándonos en la producción teatral de estos años, antes de pasar a referenciar las obras, los autores y directores, el catálogo de teatro del Centro de Documentación de Prado del Rey arroja las siguientes conclusiones:

---

<sup>9</sup> Datos recogidos en la tesis doctoral sobre *Teatro y televisión* (2006) de la Complutense elaborada por Rafael Cremades Salvador (inédita).

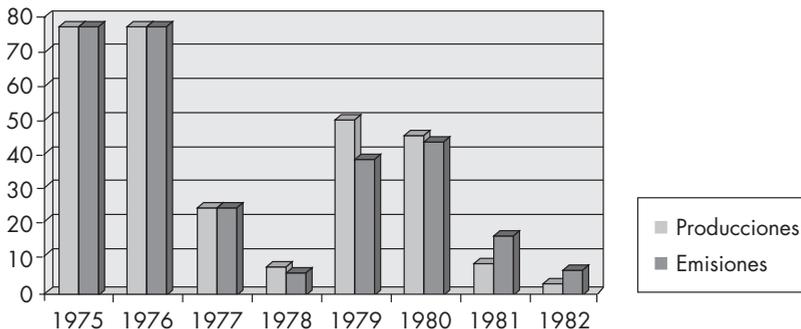
En primer lugar, la relación de producciones/emisiones anuales no es pareja. Cada año las cifras de producción son distintas de las de emisión, lo que indica que se produce y no se llega a emitir todo aquello que se ha grabado. De hecho algunos años se produce más de lo que se emite pero se recuperan producciones de años anteriores no emitidas.



Sólo en dos años se produce más de lo que se emite, en 1980 y 1982, quedando siempre un trabajo de reserva para hacer uso de él, como sucede en 1976. La bajada instantánea en los dos primeros años de Transición se recupera para remontar un par de años, 79 y 80, y volver a caer. Aunque con respecto a años anteriores y posteriores la diferencia es la siguiente:

1975: 26	1979: 37
1976: 10	1980: 51
1977: 14	1981: 34
1978: 21	1982: 23

Enmarcada la producción de estos ocho años, por delante el año 1970 y 71 presentan el mismo número de emisiones: 77. Por detrás 1983 cuenta con el escaso número de 24, siguiendo la tónica de 1982 y 1985 la lastimosa cifra de 6, mientras que inesperadamente 1986 presenta 50 y 1989, 45. Ya en 1991 aparecen 7 y en el 93 una.



Esa paridad matemática de los años anteriores hablaba a favor de una claridad de objetivos de la programación. Entre el 86 y 89 casi no hay nada, quedando estos dos años aislados como intentos frustrados de recuperación tanto de emisión como de producción.

#### FORMATOS DEL TEATRO EN TELEVISIÓN

Los formatos de emisión de teatro en televisión con conciencia teatral han sido tres:

- El teatro grabado en estudio.
- El teatro grabado en teatro como función de teatro.
- El teatro grabado sobre escenario.

Normalmente cada programa mantenía siempre su formato de construcción del mismo, o todas las obras eran desde estudio o todas desde teatro, pero en los últimos tiempos, cuando la programación teatral ha dejado ya de ser una prioridad, un mismo programa puede presentar diversos formatos, desde estudio y desde teatro, e incluso con obras antiguas recuperadas, a veces en blanco y negro, junto con contemporáneas a la emisión.

En cualquier caso, en estas fechas todavía es más abundante la producción desde estudio, más costosa y elaborada que la de teatro real. Sin duda el teatro grabado en estudio es el que más autenticidad audiovisual contempla puesto que se hace con tiempo de preproducción y cuenta con la libertad de grabación en un espacio no limitado, como sí lo es el espacio del teatro, donde el patio de butacas no dispone de lugares de mayor soltura para la colocación de las cámaras y sus movimientos, coartando muchos tiros de cámara.

#### AUTORES Y OBRAS<sup>10</sup>

En 1975 la producción asciende a 26 obras y las emisiones a 23. Mientras que la tónica general de uso de autores y obras encaja con la filosofía general de los espacios teatrales de TVE de siempre, los últimos meses, ya coincidiendo con la muerte de Franco, presentan una irregularidad en las emisiones, que no cuentan con fecha fija para el espacio teatral, normalmente semanal durante todo el año. Desde noviembre sólo se emiten tres obras, en las que no merece la pena extraer conclusiones, puesto que se trata de un autor extranjero y dos españoles, proporción de dos tercios, y un clásico, un contemporáneo, tra-

<sup>10</sup> Incluidos en las tablas de anexo.

gedia y comedia a partes iguales... Sí es de resaltar en este año la producción de Josefina Molina. Esta falta de «movimiento teatral» desde la fecha de la muerte de Franco puede considerarse como normal, tratándose de seguir con la programación o intentar terminar el año a la espera de nuevas directrices.

El año 1976 continúa con la irregularidad en las fechas de emisión, sin periodicidad, además de otro problema sintomático. Se emitieron 12 y se produjeron 10, dos de ellas recuperadas de años anteriores. La cifra indica una reducción más que importante en las emisiones y producciones en comparación con el año anterior. Pilar Miró forma parte del equipo de realizadores, junto con los habituales Guerrero Zamora o Pérez Puig. Y tampoco se nota avance en el tipo de autores y obras seleccionados para emitir. Es de resaltar la reincidencia en Tirso de Molina, uno de los más adaptados en la historia de la televisión y el teatro, y la paridad de autores españoles (6) y extranjeros (6), cuando lo habitual es mayor número de dramaturgos españoles. Frente a un clásico, el resto son obras contemporáneas y la tragedia (8) dobla en número a la comedia. Un clásico es también la emisión de *El burlador de Sevilla* en noviembre.

El año siguiente, 1977, no hace mejorar la situación; se emiten menos obras de las que se producen, 11 y 14 respectivamente. La igualdad entre españoles (6) y extranjeros (5) se mantiene, así como la abundancia de autores contemporáneos y el total dominio de la tragedia (dos comedias únicamente). Se presentan como autores reincidentes Arniches y, dentro del propio año, Pirandello. 1978 presenta un aumento en la producción (21), aunque la emisión continúa muy baja (16). Repiten Pemán, Mihura y Alfonso Paso e incluso se adaptan obras que no son originalmente teatro sino novela. El aumento de autores españoles (13) devuelve un poco la normalidad a las emisiones pero la comedia continúa sin remontar.

El año 1979 presenta un giro importante. De 37 producciones, dos son guardadas, y se llegan a 42 emisiones, recuperando 7 de años anteriores. De repente, las emisiones no son irregulares, sino más que semanales. Llega incluso a emitirse cada cuatro días en noviembre y cada tres en diciembre. La renovación alcanza a la modernización con inclusión de autores poco visitados por nuestro teatro y probablemente desconocidos por el gran público tanto televisivo como teatral. Aunque también están los clásicos como Arniches, Mihura, e incluso Shakespeare, poco adaptado en estas épocas de transiciones. Son españoles 29 de los autores, clásicos 5 y hay un aumento espectacular de la comedia hasta llegar a 14 con los autores citados además de Muñoz Seca, Carlos Llopi y comediógrafos contemporáneos. La aparición de autores «duros» como Giradoux o Joyce habla de un cambio de política en la selección de autores a pesar del mantenimiento de los preferidos por la audiencia.

El año siguiente continúa siendo un año de bonanza teatral en televisión. En 1980 se alcanza la producción de 51, 41 emitidas, 2 en reserva y 6 recuperadas. Los intervalos de emisión son de tres, cuatro y siete días a lo sumo. En autores no hay novedades pero la comedia continúa su ascenso (23). Y, sin embargo, el año 1981 comienza una bajada que ya será irrecuperable. Se produce un 40% menos, 34, emitidas de ellas 26, recuperadas 7 y guardadas 8. La comedia vuelve a bajar y aumentan los clásicos. Y finaliza el periodo con otra reducción de un tercio con respecto al 81. En el 82 se producen 23 de las que se reservan 7. Los clásicos vuelven a reducirse al mínimo como la comedia y los autores españoles (10) en favor de los extranjeros. La periodicidad es semanal pero no segura.

En general la palabra que puede resumir la etapa es la de irregularidad, una falta de mantenimiento de una política programática para el teatro y su progresivo abandono aunque con intentonas de recuperación con vistas a atender a esas supuestas minorías que resultaron no ser tales. Llama la atención que no haya ni un Lorca<sup>11</sup> en todo el periodo, cuando es un autor de los más puestos en escena en teatro. La producción de teatro parece no tener mucho que ver con los índices de taquillas de teatro y cine y con las emisiones de series de la propia televisión. La evolución del gusto, la entrada de nuevos modos de representación, nuevos formatos, nuevo ritmo visual y nuevos contenidos, puede haber transformado el perfil del espectador generalista pero también del minoritario, quizá más tendente ya a historias y estilos más cercanos a la comedia madrileña o al teatro experimental. Con respecto a la comedia hay incluso contradicciones, a pesar de que la comedia no sea estadísticamente lo más emitido, no obstante de entre los autores más repetidos en estos años encontramos a dos que son comediógrafos. De las 191 emisiones consideradas en estos 8 años, 9 corresponden a Mihura y 10 a Arniches, lo cual no es de extrañar pues en la historia del teatro en televisión, como también en adaptaciones cinematográficas, Arniches es el autor más querido para ser adaptado<sup>12</sup>.

No se puede cerrar este apartado sin hacer una referencia a la interpretación. Si *Estudio 1* ha sido considerado, como ya se ha dicho, escuela de actores, con respecto a ellos también se pueden extraer conclusiones. Se observa un cambio significativo en los actores también en esta fecha, comienzan a aparecer junto a

<sup>11</sup> En realidad sólo dos veces figura en el catálogo: *La zapatera prodigiosa* (núm. 116) emitida el 30 de noviembre de 1986 y *Bodas de sangre* (núm. 575), el 22 de diciembre del mismo, cincuenta años después de su fallecimiento (agosto del 36), sin duda aprovechando el aniversario.

<sup>12</sup> En el catálogo de TVE desde 1965 hasta 1995 los más adaptados han sido Arniches (21), Buero Vallejo (13), Alejandro Casona (15), Chejov, Ibsen y Jardiel Poncela (9), Mihura (25), Alfonso Paso (19), Shakespeare (16), Tirso de Molina (9), Lope de Vega (21), Oscar Wilde (12). Y las obras más repetidas *El abanico de Lady Windermere* (3), *La dama del alba* (4), *Don Juan Tenorio* (6). Por nacionalidades las españolas son las más numerosas y de las extranjeras, las procedentes de dramaturgos del Reino Unido.

los veteranos como José María Rodero o Jesús Puente, actores tradicionalmente de teatro y otros también de cine de las nuevas generaciones, hay una renovación en la generación actoral: Victoria Vera, Ana Belén, Juan Diego, Fiorella Faltoyano, María José Goyanes, Joaquín Kremell, María Kosty, Fedra Lorente, Carmen Maura, Silvia Marsó, Virginia Mataix, Kitty Manver, Pilar Muñoz, Marisa Paredes, Teresa Rabal, Eusebio Poncela, Esperanza Roy, Tina Sainz, Mercedes Sampietro, José Sacristán, Inma de Santis, Charo López, Silvia Tortosa, Pilar Velázquez<sup>13</sup>.

#### LOS LENGUAJES DEL TEATRO EN TELEVISIÓN

Lo que ya hemos venido llamando con Palacio la época dorada de la televisión española, desde el nacimiento de La 2 hasta las privadas en 1990, se estanca en lo que a lenguaje se refiere en los espacios teatrales. La década inmediatamente anterior presentó en ese sentido mayores innovaciones. Manuel Palacio refiere que «aunque lo que ha perdurado en el recuerdo han sido las series de la segunda, en su tiempo, debe recordarse, el más alto rango cultural o estético se hallaba en los dramáticos (...) Los realizadores trastocaron las prácticas de la puesta en escena de los dramáticos hasta tal punto que en los espacios dramáticos del UHF se realizan verdaderas experiencias innovadoras e insólitas como nunca se han visto en toda la historia de la televisión en España» (2001:131). Los espacios *Teatro de siempre*, *Ficciones* y, especialmente *Hora 11* se convirtieron en laboratorios de experimentación donde importantes realizadores dirigieron las obras más arriesgadas de toda su carrera. Así lo hicieron Pilar Miró, Josefina Molina, Claudio Guerín o Sergi Schaff. Y todos estos espacios se produjeron en la segunda mitad de la década de los sesenta y primera de los setenta. La segunda mitad de los setenta trajeron, como afirma Palacio (2001: 133), un nuevo imaginario y la música visual<sup>14</sup> a la segunda cadena. Los ochenta trajeron nuevos programas para nuevas audiencias, los jóvenes: *La edad de oro* (Paloma Chamorro, 1983-5), *La bola de cristal* (Loló Rico, 1984), *Metrópolis* (Alejandro G. Lavilla, 1985), programas con un tipo de lenguaje que contrastaban grandemente con el lenguaje del teatro televisivo.

El modelo de ficción televisiva más cercano a la ficción teatral, al ser de una pieza, sería el *teleafilm*, aunque siendo el patrón americano de *teleafilm* un espacio

<sup>13</sup> De los veteranos, los más repetidos en la historia del teatro en televisión son Valeriano Andrés (24), Jaime Blanch (46), José Bódalo (38), José María Caffarel, Enriqueta Carballeira (20), Fernando Delgado (41), Jesús Enguita (50), Manuel Galiana (35), Estanis González (23), Emilio Gutiérrez Caba (26) e Irene Gutiérrez Caba (22), Alicia Hermida (28), Lola Herrera (26), Andrés Mejuto (35), María Luisa Merlo (24), Jesús Puente (27), Alfonso del Real (37), Manuel Tejada (26), Luis Varela (31), Víctor Valverde (25), Ana María Vidal (35).

<sup>14</sup> Véanse en p. 133 y ss. de Palacio los programas musicales nuevos en especial los vídeos musicales del programa *Último grito*, que contó con Pedro Olea e Iván Zulueta entre sus realizadores.

fragmentado cada diez-quince minutos para pausas publicitarias, estando ello previsto en el desarrollo narrativo, la lejanía estructural con el espacio televisivo ya hace del teatro en televisión un espacio diferente a aquél. El tiempo de mantenimiento de planos del *teleafilm* (aproximadamente 12 planos por minuto) también lo aleja del teatro en televisión, de planos de mayor duración. El estado hipnótico de velocidad de paso de imágenes al que se van acostumbrando los espectadores desde el efecto Lazarov hasta el actual ritmo de videoclip que muchas series y espacios televisivos adoptan construyen un proceso cognitivo de atención-percepción frenético que vuelve pasiva cualquier otra estructura anterior por su lentitud. El teatro comienza a resultar hierático.

De entre los realizadores del momento, además de los ya citados, destacan por el número de sus producciones Francisco Abad, guionista y director de televisión desde la década de los cincuenta, director en *Teatro de siempre* (70-71), también en *Estudio 1* en las temporadas desde el 79 al 81, y de *La 2 en el teatro*, en la temporada 1997; e igualmente Alfredo Castellón, aragonés, con 32 obras adaptadas en general y en el periodo que nos ocupa *Las manos son inocentes* (1977), *La desconocida de Arrás*, *El tintero*, *El milagro de Ana Sullivan* (1978), *Judith*, *La dama duende*, *La tetera*, *Los ladrones somos gente honrada* (1979), *El señor Badanas*, *Desnudo con violín* (1980), *La quiero señora*, *Pepa Doncel* y *Sabor a miel* (1981) y Cayetano Luca de Tena, vinculado como director y guionista desde 1968 a 1980 con *Estudio 1*, especialmente interesado en adaptaciones de clásicos españoles: *La dama boba* (1980), *El perro del hortelano* (1981)...

Sí es de destacar el trabajo serio e importantísimo de adaptación que se realizaba sobre las obras. Fidelidad o no al original no tiene nada que ver con el trabajo de guión. Todas las obras eran perfectamente guionizadas de modo especial y específico para el estudio, reelaboradas y adaptadas para el medio televisivo aunque su fidelidad a la letra escrita fuera alta o total. No se trataba nunca de un simple trabajo de puesta en escena directa de aprovechamiento de diálogos y personajes sin más<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Aunque hay muy poca producción comercializada, TVE empezó a editar una colección en dvd de *Estudio 1* con un total de 36 títulos en abril de 2007, iniciándose con la obra *Doce hombres sin piedad*, del estadounidense Reginald Rose de 1954 y estrenada en televisión en 1973, dirigida por Gustavo Pérez Puig y protagonizada por José María Roderó y Jesús Puente, de venta cada 15 días. Todas las publicadas hasta ahora son anteriores a las fechas que analizamos: *Don Juan*, de Pérez Puig (1966), *El mercader de Venecia*, de Pedro Amalio López (1967), *Hamlet*, de Claudio Guerin (1970), *Cyrano de Bergerac*, de Pedro Amalio López (1969). Esta colección es editada por TVE. Hubo otra colección del año 2000 a partir de materiales de *Estudio 1*, *Teatro de siempre*, *Los libros y Cuentos y leyendas*, de Alga Editores y RTVE con títulos como *El tragaluz*, de Buero, *Fuenteovejuna*, de Lope, *El alcalde de Zalamea*, de Calderón, *El Burlador*, de Tirso, *La vida es sueño*, de Calderón, *Misericordia*, de Pérez Galdós, *La malquerida*, de Benavente, *Bodas de sangre*, de Lorca, *La dama del alba*, de Casona, *Tres sombreros de copa*, de Mihura, *El adefesio*, de Alberti, *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*, de Jardiel, *El sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín, *La casa de Bernarda Alba*, de Lorca...

En las obras anteriores a la fecha que trabajamos se observa una simpleza de realización propia del género, bien diferenciado de otros géneros televisivos. Si tomamos como ejemplo *Don Juan Tenorio* (Gustavo Pérez Puig, 1966, b/n, *Estudio 1*, Paco Rabal –única obra de teatro en televisión donde interviene– Juanjo Menéndez, Concha Velasco), en ella vemos un sofisticado movimiento de grúa al comienzo que se va relajando conforme se inicia la acción. Con una interpretación más natural que la propiamente teatral aunque sin llegar a ser la realista cinematográfica, aun siendo en verso, los personajes son tomados en planos fijos en el interior de las escenas, sin movimiento de cámara y aprovechando los cambios de escenas para incluir movimientos como signos de puntuación. El decorado resulta muy falso, excesivamente teatral tanto en los interiores como en los exteriores, ambos de estudio. De la misma manera, otro ejemplo, la obra de Calderón *El alcalde de Zalamea*, (Federico Ruiz, 1968, b/n, *Teatro de siempre*, emitida el 26 de marzo), obra que comienza con una breve introducción al autor y su filosofía y arte literario, con una clara voluntad formativa y no sólo de entretenimiento, construye una puesta en escena de decorados de cartón piedra, con exteriores de estudio tomados en planos muy cortos para no delatarse. Y aunque las panorámicas se seguimiento intentan dar agilidad al discurso, el establecimiento frontal de los actores en sus parlamentos resulta con el paso del tiempo antinatural. La iluminación es definitivamente televisiva, proyectando unas sombras muy duras. Algunos movimientos de grúa tímidos aderezan ciertos planos. Pero desde esta mitad de la década a los inicios de la siguiente, se encuentran también algunos trabajos arriesgadísimos y de un valor incalculable por la experimentalidad que suponen. Una muestra de ello es la obra de Reginald Rose *Doce hombres sin piedad* (Gustavo Pérez Puig, 1973, b/n, *Estudio 1*, emitida el 16 de marzo). Como la recientemente adaptada obra teatral *El método* (M. Piñeyro, 2005) o la más clásica *La soga* (A. Hitchcock, 1948), la opresión espacial se eleva a límites difíciles de mantener sobre todo con casi un único espacio de acción, la sala de deliberaciones de un jurado. El ingenio del realizador combina picados, contrapicados, detalles, primeros planos, y elimina el respeto a la cuarta pared existente en todas las obras teatrales desde los comienzos de las mismas.

El periodo analizado presenta novedades tan importantes como la incorporación del color y la nueva textura que adquiere la imagen televisiva al tener que usar una iluminación que al ser combinada con el color debe resultar lo más realista posible. La mejoría de las iluminaciones es palpable en la mayor parte de las producciones de esta época. Otros avances estilísticos del momento propician que aparezcan cortinillas y efectos a veces «psicodélicos», bien es verdad que normalmente reservados para las cabeceras de presentación, no estorbando después en el desarrollo de la historia, sobre todo en la comedia. Así puede verse en *La decente*, de Mihura (Manuel Ripoll, 1976, emitida el 29)

o en *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*, de Jardiel Poncela (Gustavo Pérez Puig, 1977, *El teatro*, color, emitida el 26 de septiembre), donde incluso la música aplicada es decididamente de comedia y contemporánea. Comenzando con un primer plano y una mirada apelativa de ruptura de la lógica teatral, cuenta con una interpretación actoral completamente natural así como los decorados de interior, más realistas que los anteriores, aunque se respeta en la obra la cuarta pared, el espectador no llega nunca a ver una zona del decorado, la supuesta zona de cámaras equiparable al proscenio. La realización no es muy compleja, alterna alguna panorámica de seguimiento de larga duración sin cambio de plano y mantiene fijos los planos en diálogos de personajes durante un tiempo excesivo, lo que motiva que personajes que no están en escena hablen y no sean vistos hasta que no entran en el plano.

En algunas ocasiones estos trabajos de estudio eran alternados con grabaciones desde teatro. La diferencia es abismal entre los dos tipos de productos. *La malquerida*, de Benavente, por ejemplo, (Emilio Traspas, 1977, *El teatro*, color, emitida el 17 de octubre) es de este tipo de trabajos. La misma cabecera del programa muestra al público en el patio de butacas en el momento previo al comienzo de la función. Los créditos del programa son posteriores a los créditos de la propia compañía y producción teatral, a modo de cartel muy rudimentario. La conciencia de estar ante una función teatral es plena, en tanto que llega incluso a abrirse el telón. El sonido delata que efectivamente es una grabación desde teatro por su escasa calidad y lejanía de los personajes que no están cerca de los espectadores. Los planos son muy largos de tiro y de gran abundancia de generales para que entren en ellos entre tres y cinco personajes. Este tipo de espectáculos en las fechas puede resultar insoportable para una mentalidad visual que se ha ido acostumbrando a otros discursos más ágiles y rítmicos.

En años siguientes, *Los ladrones somos gente honrada*, (Alfredo Castellón, 1979, 4 de noviembre) o *El tragaluz*, de Buero (Mercé Vilaret, 1982, 1 de marzo) no evidencian una evolución estilística, de lenguaje audiovisual, que quiera sumarse a la modernidad de otros espacios. Posiblemente otro tipo de lógica visual que destruiría la esencia del teatro en televisión, su marca genérica. *La dama del alba*, de Casona (Gustavo Pérez Puig, 1982, color, emitida el 1 de noviembre) muestra una lentitud en sus panorámicas descriptivas, una disposición de actores frontal de forma teatral, unos planos fijos para los parlamentos, que no llegan a neutralizar la interpretación natural o los decorados de interior realistas.

Aunque la evolución hacia la naturalidad visual, el montaje ágil y rápido para las comedias y ajustado para las tragedias o melodramas, se acentúa en la época analizada, hay que esperar a las más recientes adaptaciones para ver la eliminación de la cuarta pared, los decorados exteriores naturales y todos aquellos elementos que lo acercan a lo cinematográfico y lo alejan del teatro televisivo.

Un paso intermedio sucede en las escasas producciones de los años 80, donde ya se elimina la cuarta pared y se juega más con la espacialidad, dotando de naturalidad al espacio escénico pero también al fílmico. Así se puede observar en *La mosca en la oreja*, de Georges Feydeau, (Cayetano Luca de Tena, 1984, color, emitida el 14 agosto) o en *La señorita de Trevélez*, de Arniches (Gabriel Ibáñez, 1984, color), mucho más próximas ya al estilo de realización de las *sit com* y de los *telefilms* y series de televisión. La diferencia con el teatro televisivo más recientemente producido habla a favor de una adaptación casi por completo cinematográfica donde la teatralidad ya casi no existe, recordemos que ya hay otros formatos en la actualidad desde teatro, formato surgido recientemente, como el de los monólogos realizados desde escenarios (*El club de la comedia* es uno de los pioneros). En *Casa de muñecas*, de Ibsen, (Manuel Armán, *Estudio 1*, color, emitida el 3 de enero) o *El jardín de los cerezos*, de Chejov, (Manuel Armán, 2005, *Estudio 1*, color), desde la misma cabecera de exteriores naturales se percibe la retórica cinematográfica que se va a emplear en todo el relato: decorados naturales, interpretación actoral realista, ausencia de cuarta pared, iluminación cuidada, más tiros de cámara, más cambios de planos.

Claro que al ver estas adaptaciones el espectador no interpreta al primer golpe de vista que está ante teatro en televisión sino ante una adaptación de una obra de teatro, que es diferente, de lo que se deduce que aunque exista el teatro en televisión y se siga llamando en 2005 *Estudio 1*, esto ya no es teleteatro.

Nos queda un epígrafe que nos gustaría incorporar: las audiencias del teatro en televisión en la Transición, que todavía se puede hacer como trabajo de campo aunque la distancia lo hiciera poco fiable. Pero no podemos evitar hacer al menos una reflexión sobre la audiencia. El discurso televisivo posee dos características fundamentales: la fragmentación y la serialidad. La segunda de ellas es fundamental para la captura del espectador ya que éste encuentra en la reiteración una seguridad que interesa a las cadenas puesto que las estructuras repetitivas permiten fidelizar audiencias. El éxito de las series se basa en ello. Como dice Eco (1998) en la serie el usuario disfruta con la novedad de la historia cuando, en realidad, disfruta con la repetición de un esquema narrativo constante y le satisface encontrar a un personaje conocido, con sus tics, sus frases hechas, sus técnicas de solución de problemas. A este respecto el teatro estaba en desventaja en las fechas de finales de la Dictadura y principios de la Transición donde ni siquiera la fecha de emisión era segura, y aun cuando eran programas semanales, eran espacios aislados, donde la única reiteración posible era la de ver en distintos personajes a un buen número de actores asiduos al teatro televisivo. El teatro, desde esta perspectiva, entraba en competencia no con las series sino con el cine. Si a esto se le añade que las televisiones programan con criterios económicos y políticos más que estrictamente comunicativos, era evidente que el desinterés espectral por falta de modernidad del discurso

iba a ser respondido con la reducción al vacío por parte de los sujetos institucionales. Es una auténtica lástima que no se tengan posibilidades de profundización en la recepción de estos espacios, ahora que todavía quedan espectadores que vieron en directo no sólo estos programas de Transición sino también los anteriores para hacer una investigación a la luz de las metodologías sobre el ocio doméstico, las audiencias televisivas y los estudios culturales, para saber cómo ha podido evolucionar el gusto de la audiencia tanto en diez años como para pasar de un alto índice de audiencia de programas dramáticos a no tener casi cuota ni programas, como diría Morley «cómo opera la hegemonía a través de los procesos de cultura popular comercial» (1996: 63).

## BIBLIOGRAFÍA

- CONTRERAS, José Miguel y PALACIO, Manuel (2001): *La programación de televisión*, Madrid, Síntesis.
- CREMADES, Rafael (2005): *El discurso teatral en el medio audiovisual: televisión*, Madrid, Complutense. Tesis doctoral (inédita).
- DÍAZ, Lorenzo (1994): *La televisión en España. 1949-1995*, Madrid, Alianza.
- GÓMEZ-ESCALONILLA, Gloria (2003): *Programar televisión: análisis de los primeros cuarenta años de programación televisiva española*, Madrid, Dykinson Libros. En línea en [http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/34692845433458317865679/009403\\_1.pdf](http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/34692845433458317865679/009403_1.pdf) (9/01/08).
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1999): *El discurso televisivo: espectáculo de la postmodernidad*, Madrid, Cátedra.
- GUARINOS, Virginia (1992): *Teatro y Televisión*, Sevilla, CAT.
- GUARINOS, Virginia y UTRERA, Rafael (2003): *Teatro y cine/tv*, monográfico homenaje a Claudio Guerín, *Cuadernos de EIH CEROA*, núm. 2, Sevilla, Padilla.
- MATTELAR, Armand (1981): *La televisión alternativa*, Barcelona, Anagrama.
- MORLEY, David (1996): *Televisión, audiencias y estudios culturales*, Buenos Aires, Amorrortu.
- PALACIO, Manuel (2001): *Historia de la televisión en España*, Madrid, Gedisa.
- PÉREZ JIMÉNEZ, Manuel (1993): «La escena madrileña en la transición política (1975-1982)», en *Teatro. Revista de estudios teatrales*, núm. 3/4 (junio-diciembre).
- SMITH, Paul (2006): *Television in Spain: From Franco to Almodóvar*, London, Tamesis Books.
- ZALLO, Ramón (1989): «Evolución de la organización de las industrias culturales», en TIMOTEO, Jesús (ed.): *Historia de los medios de comunicación en España*, Barcelona, Ariel, pp. 336-346.