

ESTUDIO 1 Y OTROS DRAMÁTICOS

Durante los años de la Transición, el mítico programa *Estudio 1* continuaría puntualmente sus emisiones con las mismas rutinas e inercias que lo habían venido caracterizando desde su creación en 1966. Sin embargo, en vísperas de la muerte de Franco la naturaleza estable de sus emisiones comenzará a experimentar variaciones de nombre, de día y de horario, reveladoras de una cierta insatisfacción de programadores y realizadores –insatisfacción estética, aunque también política– que queda patente una vez más a la hora de someter a una mínima sistematización lógica su mantenimiento en antena y aun los propios títulos de los programas emitidos. Prueba de ello es que, si bien prosigue su andadura semanal durante 1973 con una regularidad impecable (solo interrumpida por las vacaciones de Semana Santa y de verano y algún evento deportivo o cultural relevante), cancelará sus emisiones el 19 de abril del año siguiente.

Como testimonio de casi una década de presencia en antena, a lo largo del periodo estudiado los contenidos de este veterano programa adquirirán la significación de paradigma orientador de toda la producción teatral en TVE y consolidarán una tradición de espacios dramáticos abonada por la continuidad al frente de los mismos de un puñado de activos realizadores que modelaron la andadura de *Estudio 1* desde su nacimiento –Juan Guerrero Zamora, Alfredo Castellón, Gustavo Pérez Puig, Pedro Amalio López, Alberto González Vergel, Cayetano Luca de Tena, Antonio Mercero, Paco Abad, Claudio Guérin, Josefina Molina, José Antonio Páramo...– e imprimieron un modo de hacer «canónico» que cuajó con brillantez en los años sesenta y setenta. La continuidad presidió también la elección de los autores clásicos nacionales y extranjeros representados, presentes una y otra vez en la programación. En cuanto a los dramaturgos vivos, su paso por la pequeña pantalla venía sancionado por el recuerdo de los aplausos cosechados diez o quince años atrás en los escenarios madrileños. En uno y otro caso, dicha continuidad quedaba además garantizada por un considerable volumen de reposiciones, a veces cercanas en el tiempo. Como también contribuyó a esa inmutabilidad sustancial del programa los actores, con pocas variaciones de obra a obra, quienes solían compartir también un mismo plató de rodaje. De todos modos, gracias a esta continuidad llegaron a cobrar una significación tan familiar en los hogares españoles que no pocas veces el halo popular que transpiraban se percibió disociado del espectáculo emitido, y más que asistir a la adaptación de una representación teatral concreta, lo que en reali-

dad atraía era su vestimenta, sus reacciones o los lances amorosos vividos en la representación.

Pero, sobre todo, esa perpetuación canónica del teatro en televisión estaba garantizada por la identificación del teatro emitido con el sistema de valores de la Dictadura, que tenía en la televisión pública, única existente, su mejor plataforma publicística y represora. El resto lo haría una sombría actividad censora, civil y religiosa, presente incluso en el mismo plató durante los ensayos de los dramáticos. Después de una capciosa ley Fraga (1966), el comienzo de la Transición y la definitiva supresión de la censura, ese estado de cosas comenzó a cambiar lentamente, aunque fueron muchos los problemas y las resistencias, políticas y estéticas, que lastraron la actividad teatral en TVE y, en el mejor de los casos, reprodujeron los parámetros continuistas y moderadamente innovadores del pasado (aunque, en el transcurso de los años, tuvieron también cabida algunos de los planteamientos rupturistas que estaban renovando la escena comercial del momento).

De acuerdo con el sencillo pero eficaz esquema metodológico que viene inspirando los trabajos de Ángel Berenguer, especialmente apto en sus tres grandes parámetros –*continuidad, innovación, renovación*– para clarificar la actividad teatral de la Transición (*Tendencias del teatro español durante la Transición*, Madrid, 1998), cabe caracterizar la programación de los primeros ocho años de *Estudio 1* como «restauradora» de una determinada tradición teatral conservada en formol y susceptible de ser llevada a la pequeña pantalla con una significación pedagógica y, en cualquier caso, inocua: adaptaciones poco arriesgadas de clásicos (Lope, Tirso, Moreto, Molière, Schiller, Marquina, Zorrilla en su *Don Juan* más convencional); lo más trasnochado y casposo del humor nacional (Ramos Carrión, Muñoz Seca, los Quinteros); dramas de restauración patriótica al modo del *Murió hace quince años* de Giménez Arnau, o de restauración o inmovilismo estético, como Luca de Tena o Pemán. Se trataba, una y otra vez, de los mismos dramaturgos «imprescindibles» que habían tenido abiertos los escenarios en los sombríos años de la posguerra: los Pemán, Calvo Sotelo o Luca de Tena y los que pocos años después, habían seguido su estela: entre otros, López Rubio, Ruiz Iriarte, Foxá, Giménez Arnau, etc. En su conjunto, estaban perpetuando una dramaturgia evasiva y exenta de problemas reales y hondos, aunque planteasen en ocasiones una aparente temática social que solo había de interesar a las clases acomodadas, únicas a las que las circunstancias permitían el acceso a las salas teatrales. Quien esto suscribía –Carlos Muñoz, crítico de *TeleRadio*– no se cansaba de reclamar para la televisión «un teatro de más enjundia en el que se propusieran al espectador temas dramáticos de mayor altura y, sobre todo, más próximos a la problemática del hombre de nuestros días». El blanco y negro se había convertido en una metáfora no solo de las reposiciones, sino de una cosmovisión ideológica y estéticamente anacrónica para una sociedad en pleno cambio que, frente al

espectáculo estático ya y avejentado del teatro, podía encontrar en la pequeña pantalla concursos espectaculares y, sobre todo, un aceptable surtido de películas y telefilmes.

Y, junto con estas arqueológicas restauraciones, la programación habitual de *Estudio 1* incluía –con el obligado *décalage* temporal y estético de su salida a antena– el repertorio innovador que había estado vigente en los escenarios comerciales, conformado por algunos cultivadores de la comedia amable, hábil, ingeniosa y amena, con un humor blanco (aunque en ocasiones con el aditamento de un toque absurdo) que había heredado en última instancia las virtudes y los defectos del «teatro de tresillo» benaventino. Se trataba de una comedia correcta en la construcción de lances, diálogos y carpintería teatral, y más baja que alta en sus intrascendentes situaciones escénicas al margen de la realidad social del momento y en su planteamiento de conflictos domésticos (enamoramientos, celos, sospechas, etc.), en la que se habían alineado Mihura, Jardiel Poncela, Paso, Llopis, Calvo Sotelo, Ruiz Iriarte, López Rubio, Jaime Salom, Luis Escobar o una debutante Ana Diosdado. Todos ellos, algunos demasiado próximos a los afanes restauradores de los autores antes citados, pertenecían a una dramaturgia de éxito comercial e innovadora en sus planteamientos escénicos, aunque evasiva y carente de cualquier ambición ideológica que cuestionase la realidad del espectador. Coordinadas en las que se encontraban también algunas de las repescas de autores extranjeros por razones coyunturales –por ejemplo, la emisión en Semana Santa del *Diálogo de carmelitas* de Bernanos o del *Judas* de Folchi– o de renombre, como Giradoux, Priestley, Marceau, Pinter o el Wassermann de *Operación Shakespeare*.

Aunque tampoco la emisión de tarde en tarde de alguna obra aislada de significación renovadora, siquiera en lo puramente estético, tuvo la virtualidad de propiciar corte alguno que trascendiera la aséptica vitrina parlante de los hogares españoles de esos años. Con todo, cabe destacar, entre otros, junto con dos dramas simbólicos de Buero Vallejo (*El concierto de San Ovidio* y *En la ardiente oscuridad*), el claustrofóbico experimento de Rose en *Doce hombres sin piedad*, el teatro de Arthur Miller y tal vez los juegos metateatrales de Pirandello. Capítulo aparte, merece *Mirando hacia atrás con ira* del airado inglés Osborne, cuya evaluación del pasado inmediato constituía en las vísperas de la muerte del Dictador todo un inquietante presagio. También en este capítulo tendrá cabida una pieza del aragonés Julio Alejandro, guionista y colaborador de Buñuel.

A partir de este momento, y en lo que a los dramáticos respecta, la historia de las emisiones teatrales de TVE durante la Transición política quedará explicada por el modo cómo los sucesivos responsables del ente público combinaron la tradición, la innovación y la renovación más o menos rupturista en dosis y proporciones diferentes a lo largo de los decisivos años que median entre la

muerte de Carrero y la llegada del PSOE al poder. El espacio de referencia fue siempre *Estudio 1*, con respecto al cual gravitó toda la programación de los dramáticos televisivos, que hizo gala de una voluntad cada vez más pactista y conciliadora en las líneas de sus dramáticos: se flexibilizó la elección de autores y de textos y se programaron contrapesos renovadores. En cualquier caso, cabe adelantar que el proceso que lleva desde una programación restauradora hasta los primeros síntomas de un teatro renovador no fue ni lineal ni progresivo, sino el zigzagueante producto de no pocas tentativas y dubitaciones.

LAS VARIANTES COMBINATORIAS DE *ESTUDIO 1*

Una semana después de finalizar *Estudio 1* recoge su testigo *Noche de Teatro*, que se mantendrá en antena hasta el 27 de septiembre de ese año. Cinco meses de emisiones semanales que el 5 de octubre de 1974 darían paso a *El Teatro*, nuevo dramático que llegará hasta finales de 1977, en la misma franja horaria de *prime time* que la de los programas anteriores. Con ellos el teatro producido en Televisión Española se irá alejando del famoso «estudio 1» –plató que explica su denominación de origen–, con todo lo que ello significaba en aspectos técnicos y de lenguaje televisivo y en punto a rutinas y a desbloques ideológicos y estéticos. Tanto *Noche de Teatro* (del 26 de abril al 27 de septiembre de 1974) como *El Teatro* (1974-1977) no hacían sino confirmar los progresos de este distanciamiento. El primero de ellos enriqueció el repertorio innovador de autores y adaptaciones tradicionalmente insoslayables con la presencia de una programación cada vez más variada y compensada, donde entraba Valle-Inclán (*Águila de blasón*) y Dürrenmatt (*La visita de la vieja dama*) junto con la fresca de la comedia de boulevard de Roussin (*Huevos de avestruz*, 1948) o de *Irma la Dulce*. En él se dieron cita desde el poco prodigado realismo de Alfonso Sastre (*La mordaza*) y el de Buero Vallejo de *Las meninas*, siempre proclive a trascenderlo; hasta adaptaciones tan populares como *Dulce pájaro de juventud* de Tennessee Williams, de *El poder y la gloria* de Graham Greene o del conocido *bestseller* de Morris West *El abogado del diablo*.

De recorrido más largo que el anterior fue *El Teatro* que, con la entrada del nuevo curso teatral, dio el relevo a *Noche de Teatro* desde el 5 de octubre de 1974 con la emisión de *Yo estuve aquí otra vez*, de Priestley. La programación de *El Teatro* experimentó variaciones en su fecha de emisión. Inicialmente tuvo una presencia quincenal, que pasó a semanal a comienzos de enero del año siguiente (1975/01/14), para regresar el 24 de noviembre a su cita en semanas alternas con los espectadores y aun relajar su periodización a finales de año para mantenerse con una frecuencia mensual durante 1977. Este ciclo inaugural de la programación del dramático terminó el 22 de noviembre y el vacío que dejó hasta el final del año lo cubrieron emisiones de similares características

presentadas bajo el marbete genérico de *Teatro*. Durante 1976 reanuda su actividad en la franja horaria privilegiada en que se emitía –los lunes a partir de las 21 ó 21,15 h.–, la cual se mantendría fija hasta el final del programa.

También los planteamientos de *El Teatro* pueden calificarse, al menos en parte, como renovadores. Menudea el teatro extranjero de interés –con novedades poco frecuentes hasta entonces en la caja mágica, como eran la dramatización del monólogo kafkiano *Informe a la Academia*, interpretado por José Luis Gómez, o la irrupción de lo fantástico de *Israfel* del resistente argentino Abelardo Castillo (vinculado al grupo de la revista *Sur* de Buenos Aires y que había sido galardonado en 1963 por esta recreación de Poe con el Premio Internacional de Autores Dramáticos Latinoamericanos Contemporáneos del parisino Institute International du Theatre de la UNESCO), como también algunas obras de O'Neill y Synge o del existencialista francés Camus. Pero, como era previsible en un teatro cuya emisión en *prime time* implicaba una amplia recepción en los hogares, no faltaron las habituales concesiones sainetescas y castizas que aseguraban la fidelidad de los espectadores menos exigentes. Durante el último verano de sus emisiones, ese acercamiento a un público mayoritario quedaría patente de nuevo con la programación de reposiciones de teatro de humor y de cuatro zarzuelas de Juan de Orduña: *La revoltosa*, *El huésped del sevillano*, *Las golondrinas* y *Maruja*.

Teatro Estudio volvía corroborar este progresivo alejamiento que estoy tratando de señalar. Si desde su primera emisión (1977/10/07) había continuado el horario y la estela de los dramáticos anteriores, un mes más tarde –en concreto, desde el 10 de noviembre de ese año–, los programadores lo relegarán al segundo canal, de proyección más restringida y minoritaria. Abandonaba también por primera vez su privilegiado día de emisión por el sábado, y el inicio de su salida al aire oscilaba entre unos límites horarios que, sin ser del todo malos, competían ya en desventaja con el cine o con programas de entretenimiento de audiencias millonarias. Añádase a estos condicionamientos la irregularidad de sus emisiones, que desde 1979 pasaron a emitirse los jueves, vinculadas en muchos casos al excelente pero minoritario *Encuentros con las letras* y en no pocas ocasiones programadas en sustitución de esta prestigiosa revista cultural de Carlos Vález. El mismo nombre de *Teatro Estudio* remitía ya a un ámbito intelectual y selecto y, por lo tanto, distante de las expectativas de aquellos televidentes proclives a celebrar las gracias andalucistas del teatro de Pemán o de los Quintero y chascarrillos costumbristas de Antonio Garisa, Juanito Navarro, Zori o Paco Martínez Soria. Con la mencionada irregularidad, *Teatro Estudio* continuaría dosificando sus apariciones a salto de mata hasta extinguirse (tres programas en 1981 y tan solo uno en 1982).

Desvinculado de cualquier marbete y, por lo tanto, libre de compromisos previos con los contenidos y con calendario alguno de emisión, *Teatro* fue una

etiqueta comodín que sirvió para cubrir imprevistos de programación a la terminación del curso teatral anual. Tan escueto rótulo anunciador, usado en ocasiones de forma arbitraria por los programadores como sinónimo de cualquiera de los dramáticos mencionados, dio carta de naturaleza en estos años a programaciones aisladas de la más variada orientación. Podía tratarse de una reposición de éxito, de una obra maestra o de relativa actualidad o, simplemente, de una obra grabada en su día y que por diversas causas permanecía todavía sin emitir. *Teatro* tuvo una presencia simbólica en 1978 y reapareció con una frecuencia más mensual que quincenal a lo largo de 1982, cuando, como se indicará a propósito del *Estudio 1* de estos dos últimos años, los nuevos aires de libertad que vivía el ente dieron entrada a dramaturgos renovadores y a obras que, como *El adefesio* de un Alberti recién regresado del exilio, habían permanecido desconectadas de los escenarios nacionales hasta los años de la Transición.

UN PARÉNTESIS REFLEXIVO

En el «cuadro de honor» retrospectivo de la popularidad de programas durante 1974 que la revista *TeleRadio* publicó en su número 1995 (1981) no existía ya lugar alguno para el mítico *Estudio 1*, lo que puede considerarse representativo del proceso de progresiva inflexión de los dramáticos en televisión (los cuales, por otra parte, llevaban ya varios años postergados de los «paneles de aceptación» publicados cada quincena por el mismo órgano oficial del ente público). De ahí que, cuando el 12 de octubre de 1978 se emitió el primer programa del reaparecido *Estudio 1*, la significación de su vuelta a la parrilla de la programación semanal ya no fuera la misma, ni los programadores pretendían resucitar con ella idénticas cuotas de fidelización de la audiencia que aquellas de las que el decano de los dramáticos había gozado en sus ocho primeros años de ininterrumpida andadura.

Y es que en los casi cinco años transcurridos entre la desaparición formal del emblemático dramático a comienzos de 1974 y su retorno a finales de 1978 habían sucedido muchas cosas en la vida cotidiana de los españoles –la muerte de Franco, las primeras elecciones libres, la Constitución...– y muchos de los problemas y de los acontecimientos vistos y vividos en la calle eran mucho más atractivos que la representación de la vida en las salas teatrales y, desde luego, de su jibarización audiovisual a través de la caja mágica.

De modo paralelo a este debate –que abona, por ejemplo, el hecho de que los informativos pasaran al primer lugar en los intereses de los espectadores–, los años centrales de la Transición presenciaron la crisis del teatro comercial de iniciativa privada y desde 1978, con la Creación del Centro Dramático Nacional, el comienzo de los sólidos patrocinios institucionales que lo han venido arrojando hasta la actualidad.

En lo que a la televisión respecta, existía desde tiempo atrás entre los hombres de teatro y de la crítica la convicción de que la edad de oro de los dramáticos había pasado ya. En el caso de algunos realizadores, se añoraba la programación de un teatro más «literario» y emitido en directo; otros, por el contrario, advertían las carencias derivadas de la ausencia de unos códigos de emisión específicamente televisivos y no faltaban críticos que incluso lamentaban la deriva hacia una cierta monotonía en la realización y emisión del programa.

De ahí que no solo estuviera en juego la sustitución o renovación del teatro de plató y del elenco de autores y de obras que, con honrosas excepciones, lo habían venido monopolizando desde su fundación, aunque esa fuese una de las preocupaciones más visibles de programadores y de los escasos comentaristas de la prensa que comenzaban a ocuparse críticamente de la parrilla televisiva. Un tercer frente de discusión, esta vez de tipo teórico, afectaba a la viabilidad de las emisiones teatrales en un medio que las desnaturalizaba. La búsqueda de un lenguaje específicamente televisivo era sentida como una necesidad acuciante.

El hambre de emisiones en directo en deportes y espectáculos —y tal vez la nostalgia de aquellos heroicos tiempos de los primeros dramáticos realizados de modo artesanal— estaba en el fondo de las zozobras de algunos de sus realizadores. Así, para Esteban Durán, aunque se perdiesen perfecciones técnicas, siempre se ganaría en frescura. Lo que acarrearía una mayor especialización en lo puramente teatral tanto en actores como en técnica y escenarios («Opino, además, que el actual sistema de grabación de dramáticos en TVE, a base de bloques muy pequeños y secuencias muy cortas, es un error. Eso es cine y no televisión, y prueba de ello sería el hecho de que en Inglaterra, desde que se utiliza el sistema que yo propongo, tardan sólo una mañana en grabar un dramático, mientras que nosotros empleamos cinco días»). Por el contrario, no faltaban quienes, como Rafael Herrero, a la sazón jefe de producción de dramáticos, sostenía la incontestable evidencia de que la televisión había terminado por generar su propia estética y que, en cuanto a su producción dramática, estaba más cerca del lenguaje cinematográfico que del teatral. Su acto de fe en la programación de teatro en TVE como espectáculo lúdico y cultural quedaba, pues, subordinado al lenguaje específico del medio: «Nuestra intención es seguir transmitiendo los mensajes que contiene el teatro, pero modificando sustancialmente su forma de expresión en TV: argumento, lenguaje, ritmo, estructura, personajes, conflicto y buscar su máxima adecuación dentro de la estética televisual, donde la imagen cobre su papel protagonista cohabitando con la palabra».

EL REGRESO DE *ESTUDIO 1* (1978-1982)

En octubre de 1978, el retorno de *Estudio 1* representaba, a la vez que la recuperación del buque insignia de los dramáticos televisivos, la asunción de todos estos debates. En este sentido, el lema de «que el *teatro para todos* no se convierta en *teatro para ninguno*» con que Pérez Puig afrontaba a finales de los setenta el retorno del programa reflejaba la voluntad de emitir «un panorama del teatro mundial, entremezclando obras españolas y extranjeras, clásicas y modernas, dramáticas y cómicas; pero pensando siempre en el público al que va dirigida la televisión, que jamás puede ser el de un teatro experimental al que acuden quinientas personas una vez al trimestre. Es decir, se va a hacer un teatro para todos, no para los entendidos; aunque, como es natural, iremos poco a poco tratando de subir el techo».

Y, en efecto, después de «preparar al espectador» con la reposición de varios programas antológicos previos avalados por el éxito de audiencia –entre ellos, *¿Quién soy yo?*, de Luca de Tena; *Todos eran mis hijos* y *Las brujas de Salem*, de Arthur Miller y *Doce hombres sin piedad*, de Reginald Rose–, desde el 12 de octubre el ave fénix renació, aunque de momento no llegó a remontar el vuelo rasante que había justificado su alejamiento de la parrilla semanal ni en ese cabo de año ni en todo el siguiente. Sería a partir de 1980 y en los dos años posteriores cuando el programa, sin abandonar el repertorio de clásicos universales –Shakespeare, Molière, Racine, el teatro barroco nacional– se decantaría hacia unos presupuestos más innovadores e incluso renovadores, con la inclusión de grandes nombres de la escena y de unos criterios de mayor contemporaneidad. Pero, de modo paradójico, la provisionalidad de sus días de emisión –comenzó a emitirse los miércoles; desde el 23 de septiembre pasó al domingo, que a comienzos de 1981 abandonaría por el viernes y desde marzo de 1982 se emitiría los lunes– constituía un claro indicador de que el espacio, pese a no haber perdido su franja horaria privilegiada en la primera, estaba batiéndose en una honorable retirada.

En el haber de *Estudio 1* en estos tres últimos años cabe anotar la mayor atención al drama internacional contemporáneo como modelo y contraste ejemplar. Esa voluntad, explícita en la declaración de intenciones con que se anuncia, explica la inclusión en 1981 del ciclo de *Teatro Extranjero*, compuesto por *Vuelve, pequeña Sheba*, de William Inge –protagonizado por Laurence Olivier y Jeanne Woodward–, *Pato a la naranja*, de William Douglas Home, *Arlequín, servidor de dos amos*, de Goldoni –con actores del Piccolo Teatro de Milán–, *El hotel del libre cambio*, de Georges Feydeau y Maurice Cesvallieres y *Sábado, domingo, lunes*, de Eduardo de Filippo en producción y versión inglesa, nuevamente con la presencia de Laurence Olivier. Programación tan novedosa tuvo otras referencias de interés presentadas genéricamente como *Teatro en el mundo*, con la producción inglesa de la *Salomé* de Wilde, la canadiense del *Britannicus* de Racine, las francesas *El misántropo* de Molière y el *Lorenzaccio* de Musset.

Un segundo veranillo internacional lo constituyó el ciclo «El Drama Contemporáneo» emitido durante julio y agosto del año siguiente. Presentado por Carlos Gortari, se iniciaba el 12 de julio con *Perdidos en las estrellas*, de Maxwell Anderson –basada en la novela de Alan Paton *Cry, the beloved country*–, y continuado en las semanas siguientes por *Galileo Galilei*, de Brecht, con dirección y guión de Joseph Losey; *El hombre de la cabina de cristal*, de Robert Shaw, dirigido por Arthur Miller; *Retorno al hogar* de Harold Pinter, dirigido por el propio dramaturgo; *Un delicado equilibrio*, de Edgard Albee; *Butley*, de Simon Gray, en dirección de H. Pinter y *Llega el hombre de hielo*, de Eugen O'Neill, bajo la dirección de Frankenheimer, cuyas dos partes se emiten en dos semanas consecutivas. Todo el ciclo, que había sido producido por Ely A. Landau para el prestigioso American Film Theatre, reflejaba diversas tendencias del teatro americano y europeo de comienzos de los setenta y contaba con directores e intérpretes de excepción, como pusieron de relieve las presentaciones iniciales encomendadas a Carlos Gortari.

Junto con los clásicos nacionales y los grandes autores del teatro universal de todos los tiempos, comienzan a resultar familiares los nombres de Unamuno, Lauro Olmo o Buero Vallejo. Aunque en menor proporción con respecto al teatro extranjero, tampoco falta a la cita con los televidentes el teatro amable y de pretensiones innovadoras de Arniches, Mihura, Jardiel Poncela, Paso, Jaime Salom, autores unidos de modo indisoluble a la historia del programa, a los que se añaden exitosas dramaturgias como la de Gala, Diosdado, Santiago Moncada o del mismo Casona, sancionados previamente como los anteriores por el aplauso popular en los teatros madrileños. Las breves presentaciones, a cargo de la actriz y presentadora cultural María Nevado, cumplían con discreción con ese papel didáctico y formativo que había asumido el ente público desde sus primeros años de existencia.

DE *TEATRO CLUB* A *TEATRO BREVE*

La fórmula de teatro breve, en torno a una media hora de duración, tardó en arraigar en la pequeña pantalla, tanto por la inestabilidad horaria del comienzo de sus emisiones –entre las 20.30 y las 23 horas– y por la irregular duración de las sesiones –de 20 a 100 minutos según las obras, aunque en su formato más frecuente su duración fue en torno a la media hora– y de los días de emisión –generalmente los martes, pero pasaría también a los viernes y a los domingos–, como por su periodicidad, programada en principio como quincenal, aunque en ocasiones se viera modificada por diversas circunstancias.

El declarado espíritu de renovación teatral que caracterizó la andadura de *Teatro Club* (1976-1977) le llevó a unir las dramaturgias de Valle-Inclán y Rodríguez Castelao y las de Ionesco, Beckett o Kafka. A Dürrenmatt, Pinter,

Ionesco, Brecht o Kopit con algunos representantes de la «generación silenciada» de los sesenta, como Martínez Mediero o Rodríguez Méndez. Desde su emisión inaugural (*Réquiem por un girasol*, de Jorge Díaz, el primero de marzo de 1976), sus diversos realizadores animaron una programación novedosa y atractiva en la que tuvieron cabida piezas breves de significados dramaturgos contemporáneos. *Teatro-Club* representó así la verdadera Transición en los dramáticos televisivos, una disparidad de referencias de urgencia que, aunque conocidas en los escenarios europeos desde los años cincuenta, aportaron a la pequeña pantalla un aire nuevo infrecuente en la programación de los dramáticos.

En cambio, su reencarnación posterior en *Teatro breve* (1979-1981) supuso un profundo retroceso. Este nuevo dramático estuvo sometido a los mismos vaivenes de programación que su antecesor. Comenzó su emisión con el inicio del curso televisivo, la noche del jueves del quince de noviembre de 1979, para pasar al viernes tras el parón de la Semana Santa del 80 y volver al jueves y a algún lunes en los meses sucesivos, para asentarse en el domingo desde el primero de marzo de 1981. Se despidió de los espectadores el 27 de junio de 1980 y, tras un largo paréntesis veraniego, el programa reanudó su actividad el 31 de octubre en la primera cadena con el mismo tono castizo y populachero. Apenas un par de nombres –Pirandello, Unamuno– representaron la excepción a una programación de corte sainetesco y astracano que languidecía aquejada de viejas rutinas.

La continuidad de *Teatro breve* en 1981 se vio interrumpida por un brusco golpe de timón que condujo al programa a una ruta diametralmente opuesta a aquella en la que había estado navegando. Después de cinco semanas ausente de la pequeña pantalla, *Teatro breve* reapareció los jueves en la primera, en la misma privilegiada franja horaria de su anterior emisión (en torno a las nueve y media de la noche) haciendo gala de unas propuestas renovadoras que abrieron el plató de TVE a los nuevos autores españoles. Por él desfilaron Santiago Paredes, Domingo Miras, Luis Matilla, Antonio Rubial, Miguel Romero Esteo, Alberto Miralles, Juan Antonio Castro, Miguel Ángel Rellán, Fernando Fernández-Gómez, Luis Riaza, Adolfo Marsillach y Francisco Nieva, a los que siguieron Jorge Díaz, Jerónimo López Mozo, Hermógenes Sáinz y Lauro Olmo.

Por primera vez se trataba de piezas pensadas para el medio: textos breves, con pocos personajes, menores en algunos casos, aunque fruto de un talante renovador y aun rupturista. Lamentablemente, el espacio no tuvo la aceptación prevista y tan efímera aventura dramática terminó de forma brusca el 26 de junio de 1982.

OTRAS MANIFESTACIONES DEL TEATRO EN TELEVISIÓN

Esta voluntad de ofrecer un teatro renovador tentó de tarde en tarde a los responsables de dramáticos del ente público, si bien en intentos efímeros.

Como tales pueden contabilizarse, dentro del periodo considerado, la continuidad residual en 1973 de algunas emisiones etiquetadas de modo genérico como *Pequeño Estudio*, modalidad de teatro breve que, en plena búsqueda de nuevos horizontes para los dramáticos, pugnó por abrirse camino de nuevo en un intempestivo horario de sobremesa (de las 15.30 a las 16 horas), y de hecho llegó a conseguirlo, aunque solo fuera de modo efímero: durante el mes de septiembre de 1975, y a modo de compás de espera en tanto comenzaba el nuevo curso teatral.

Sin olvidar programas de iniciación al teatro orientados a una audiencia infantil o juvenil, con propuestas tan meritorias como las de *El carro de la farsa* o, de modo más coyuntural, de *La Comparsa*, ambos con la presencia frecuente de grupos de teatro infantil e universitario, con representaciones de invitados tan significados como, por ejemplo, *Els comediants* (1975-12-30). En cualquier caso, el seguimiento que acabo de realizar no agota la enorme riqueza de adaptaciones dramáticas que atesoran los fondos audiovisuales de TVE.

Como colofón, y a modo de síntesis. De un lado, el teatro en la televisión de los primeros años setenta había permanecido al margen de la realidad social española, identificado con el dirigismo ideológico y cultural del Dictador y alimentando un conformismo colectivo (aunque, en no pocos casos, con soterrado espíritu de resistencia proclive a aprovechar los escasos huecos que la Dictadura dejaba al descubierto). De otro, el peso específico del teatro comercial –algunas de las obras habían sido estrenadas casi una década antes en salas comerciales por los mismos directores y con los mismos actores– había determinado la emisión de un teatro al margen del tiempo y de toda inquietud ideológica y dramática y, para más *inri*, en no pocas ocasiones, con varios años ya filmado y a la espera de su emisión.

El lenguaje específico del medio, cuyos avances tecnológicos consiguieron superar la austeridad y el estatismo de las filmaciones de los comienzos, arrasó siempre el pecado original de la escasa espectacularidad derivada de su naturaleza de sucedáneo dramático enlatado.

La crisis del teatro y sus manifestaciones colaterales de urgencia –las concesiones a la banalidad y al sensacionalismo, al erotismo, al oportunismo político, etc., en que reincidieron los teatros comerciales– no hicieron mella excesiva en un ente público controlado por el Gobierno de la UCD, que seguía guardando en la bocamanga la mágica carta de la censura. Con todo, el aperturismo y los efectos conciliadores de la Transición política se dejaron sentir de modo progresivo en el acercamiento a la escena internacional contemporánea y en una mayor sensibilidad hacia autores hasta entonces apartados de los escenarios españoles. Ese era, por ejemplo, el caso de los exiliados o de los que pertenecían a una generación forzada a permanecer en silencio (soterrada o

underground, según la discutida etiqueta por Wellwarth, quien incluyó en ella incluso a parte de la obra de Buero Vallejo). En este sentido, el malogrado tramo final de *Teatro breve* es representativo de toda una nómina de dramaturgos renovadores y «silenciados», algunos de los cuales gozaban por primera vez de un espacio en televisión. Si bien esa sensibilidad fue mayor en los programas literarios y de información cultural que en la programación de dramáticos propiamente dicha. Buen ejemplo de ello fueron los frecuentes debates de *Encuentros con las Letras* sobre el teatro español más reciente, con la asistencia de actores, grupos y directores y la filmación de breves fragmentos como base de discusión.

El advenimiento de la democracia hubiera podido propiciar las condiciones favorables para que autores renovadores y rupturistas se manifestaran por fin en total libertad y encontraran en televisión el respaldo necesario para la difusión de sus obras. Pero la redención de ese teatro silenciado llegaba demasiado tarde, y su rebeldía y su desenmascaramiento de la realidad del último franquismo resultaron pronto extemporáneos en un tiempo de pactismo social, de voluntarias amnesias colectivas y de repentinos desencantos. En su contra jugó también de forma definitiva la madurez del medio, con la consiguiente implantación de un discurso audiovisual mucho más ágil y espectacular. En tal coyuntura de desinterés y de nuevos reclamos televisivos, los dramáticos en televisión estaban condenados a desaparecer, y ese sería incluso el sino del propio *Estudio 1*, el programa de mayor renombre y veteranía, cuya última y esporádica reaparición en el año 2000 pasó por la pequeña pantalla con más pena que gloria. Y es que hacía años que el lenguaje y la misma concepción del teatro chirriaban con respecto a los modernos y competitivos formatos de las distintas televisiones que el espectador tenía ante sí a diario. Independientemente de sus bondades literarias y educativas, el espectáculo teatral confirmaba de nuevo y de modo más flagrante aquellas carencias de fondo que le eran inherentes, y no era la de menor entidad la ausencia de la inmediatez e irrepitibilidad de una representación en sala. Por otra parte, hacía tiempo que emitir teatro había dejado de interesar, no solo a los espectadores, sino a los actores y a la propia TVE.

José Luis CALVO CARILLA