

DEL TEATRO AL CINE Y A LA TELEVISIÓN: EL ESTADO DE LA CUESTIÓN EN ESPAÑA

Por
VIRGINIA GUARINOS

SOBRE TEATRO Y CINE

La actualidad de lo filmico en el teatro

La reflexión sobre cine y teatro siempre ha sido abundante y rica. Sin duda, la propia existencia del cine, muy anterior a la televisión, y su continua recurrencia a textos dramáticos a lo largo de su vida han favorecido esta situación. Desde esos orígenes del pensamiento que relaciona al teatro con el cine, los trabajos más abundantes han sido los históricos, es decir, la relación de adaptaciones, los autores adaptados, las fechas, los directores adaptadores y las influencias mutuas con las que se han ido enriqueciendo ambos medios. Actualmente estos estudios históricos parecen haber perdido fuerza en favor de los discursivo-textuales y los análisis concretos sobre adaptaciones particulares. Aun así, los trabajos que desde esta perspectiva se continúan realizando cuentan con un alto rigor y documentación. Son ejemplo de ellos las publicaciones de Juan A. Ríos Carratalá¹ en el cine español. Y lo mismo sucede con las búsquedas de influencias mutuas: recorridos histórico de esas influencias, como los de Dru Dougherty o Ángel Luis Hueso, o contemporáneos, como los de M^a Francisca

¹ Juan Antonio Ríos Carratalá (1997): *Lo sainetesco en el cine español* y (2000): *El teatro en el cine español*, ambas en Publicaciones de la Universidad de Alicante.

² Todos los trabajos que se relacionan a continuación, bien se ve por sus títulos, ya no se centran sólo en el viaje de ida del teatro al cine, sino también en el de vuelta, del cine al teatro: Dru Dougherty (2001): "El teatro a luz del cine (1914-1936)", en *Anales de la literatura española contemporánea*, "Teatro y cine: la búsqueda de nuevos lenguajes expresivos", coordinado por M^a Francisca Vilches de Frutos, Volume 26, Issue

Vilches o Rafael Morales.² Son novedosos y necesarios, ya no los escritos sobre las influencias que el teatro ha volcado sobre el cine, sino la irrupción del cine en el teatro, como medio directamente empleado en la puesta en escena, o como elemento lingüístico transformado y adaptado a la escena.

Esta última vertiente ha sido propiciada desde la propia creación. Las viejas rencillas de competencia del teatro con el cine y viceversa parecen haber quedado superadas desde la investigación y, sobre todo, desde la creación. Ejemplos como la adaptación de *El verdugo*, de Berlanga, de obra filmica a escénica dan prueba de ello. Como también lo es que Pilar Miró, Adolfo Marsillach, Antonio Onetti... pasen de un medio a otro con fluidez y sin ninguna otra mayor complicación que la de construir historias adaptándose a los lenguajes que cada medio requiere, escribiendo teatro, guiones de televisión, dirigiendo cine, en definitiva, superando barreras y creando historias que se construyen a través de sus personajes, ya sea en cine, teatro o televisión, teniendo en cuenta que cada medio posee sus especificidades expresivas.

Sirvan como ejemplo-resumen estas palabras de Guillermo Heras en su artículo “Mestizajes y contaminaciones del lenguaje cinematográfico con el teatral”,³ donde refiere que las líneas básicas de influencia del cine en el teatro se desarrollan en torno a la construcción del guión, la capacidad de síntesis y la fragmentación, la utilización de la iluminación teatral como elemento analógico

1, pp.9-26. Angel Luis Hueso (2001): “El referente teatral en la evolución histórica del cine”, en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, op.cit., pp.45-62. M^a Francisca Vilches de Frutos (2001): “La captación de nuevos públicos en la escena contemporánea a través del cine”, en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, op.cit., pp. 383-401. Virginia Guarinos (2003): “Lo audiovisual en la puesta en escena teatral”, en *Actas del Ciclo Literatura e cinema: Recreaciones filmicas e transferencias culturais*, Universidad de Santiago de Compostela, Facultad de Filología, 16-18 de julio de 2001. Es necesario citar también la tesis doctoral de Rafael Morales (2000), *Presencia del cine en el teatro*, Universidad de Sevilla.

³ En José Romera (ed.) (2002): *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo xx*, Madrid, Visor, pp.25-35.

sustitutivo de la escenografía material, la obsesión por el primer plano, el referente del uso del tiempo interno y la contención en la interpretación de actores. Pero también detecta cómo existe otro fenómeno, el de la adaptación de películas a la especificidad del espectáculo teatral. Con respecto a ello, y refiriéndose a las recientes adaptaciones inversas que se han producido en el teatro español, asegura que «desde luego que en el género del musical americano eso ha sido norma habitual, pero llama la atención que haya triunfado *El verdugo* de Azcona/Berlanga en su adaptación al teatro,⁴ y que eso haga mover determinados engranajes productivos, ya que en estos momentos me consta que hay varias ideas para realizar operaciones similares con películas como *El marido de la peluquera*, *Full Monty* o *Familia*».⁵ Resulta evidente, entonces, que la situación creadora está dando un vuelco consustancial en los últimos tiempos. Ya no se trata de usar elementos propios del lenguaje teatral para adaptarlos o transvasarlos al cine, ni tampoco de lo contrario, de recurrir a procedimientos expresivos cinematográficos para ponerlos en la escena; tampoco del uso de cine proyectado en una obra de teatro, ni de la adaptación de un texto dramático al cine, que es todo lo que hasta el momento se ha venido produciendo y sobre lo que se ha venido analizando y teorizando. Estamos ante la posibilidad más remota y más escasamente producida hasta hoy, la adaptación de una película a obra de teatro, a montaje escénico. Estamos, ya sea por búsqueda de nuevos públicos para el teatro, ya de nuevos lenguajes, ante la relación integral, cubriendo todas las variables posibles, sin fronteras, como sucede con otros medios entre sí; lo que confirma la idea que se viene barajando ya desde hace tiempo entre los teóricos de la intermedialidad, en la que luego recalaremos.

⁴ Con respecto a este caso, véase el artículo, publicado en el mismo volumen citado para estas palabras de Guillermo Heras, de Francisco Ernesto Puertas: "Revisión de la pena de muerte: *El verdugo*, del cine al teatro", pp.487-499.

⁵ La cita corresponde al artículo referenciado en la nota anterior en su pág. 33.

Y, aunque este último concepto de intermedialidad nos parece la mayor aportación teórica actual, no son menos importantes, por necesarios, los trabajos de diferencias entre teatro y cine planteadas desde el punto de vista no ya de la recepción o la naturaleza textual sino desde la óptica del mundo de la producción textual: diferencias de trabajo entre dramaturgos, guionistas, directores, realizadores y otros puestos de la nómina teatral y cinematográfica, las condiciones del trabajo del actor en uno u otro medio, etc.⁶ Ese espíritu integral al que antes aludíamos en la creación se refleja en la crítica. Las investigaciones también tienden ahora a ser integrales, poliédricas, punteando elementos o facetas que hasta el momento no habían sido comparadas o, al menos, no con tal profundidad y rigor.

De la migración de recursos expresivos a la intermedialidad

Además de estos trabajos de comparación de producción fílmica y producción teatral, además de trabajos concretos sobre obras concretas, los investigadores andamos a vueltas con el concepto de intermedialidad. De la contaminación, de la migración, del trasvase de motivos, elementos lingüísticos o expresivos hemos pasado a centrarnos en la intermedialidad. Sin embargo, esta última tendencia no excluye a la anterior. Es más, no podría existir sin la anterior. Puede decirse que no se trata más que de una consecuencia lógica del aumento en nuestra época del número de contaminaciones, migraciones, trasvases, motivos y elementos lingüísticos o expresivos, llamémosle a todo ello como queramos. Esta relación causa-efecto hace que continúen siendo necesarias las aclaraciones sobre aspectos particulares discursivos que se retoman bajo otras perspectivas ya no semiótica y que seguían sin revisar o que se abordan de primeras. Tan interesante es volver a tratar la interpretación actoral sobreactuada frente a la no sobreactuada y la posibilidad de los distintos tipos de planos del

⁶Todo ello aparece, por ejemplo, en el artículo de Patricia Trapero (2002): "Del teatro al cine: Algunas reflexiones acerca del tema", en José Romera (ed.), op.cit., pp.47-61.

cine frente al plano único del teatro, como la complejidad técnica del cine frente a la mayor simplicidad escenográfica del teatro. Y nunca está de más seguir recordando a los pocos maniqueos que quedan que «debido a la limitación técnica, en teatro, hay que crear para sugerir, de tal manera que hasta el menor elemento escénico debe poseer una fuerte carga semiótica que despierte la atención y la imaginación del público para transportarlo hasta las más extraordinarias o, incluso, absurdas situaciones».⁷ No se trata de representar un mundo sino de crearlo, no es la reproducción fiel, ni realista, especialmente ahora donde el cine es el que cubre todas las expectativas de realismo, elevadísimas dentro de sus posibilidades espaciales.

Pero, aun teniendo en cuenta que tratamos con dos medios diferentes y mecanismos diversos de enunciación, recepción y construcción textual y materia prima códica, existe una evidencia que supera al propio cine y al propio teatro. Este fenómeno del que hablamos desde hace tiempo en este capítulo nos lleva a dejar de hablar en estos y otros medios de comunicación y expresión artística de intertextualidad. Nos ponemos del lado de Cornago⁸ y con Pavis; compartimos con el primero la noción de intermedialidad como «aprovechamiento por parte de cada uno de estos medios de los mecanismos formales del otro, así como en el rendimiento de ciertas estrategias estructurales compartidas por ambos»,⁹ como es el caso de la necesidad de montaje que se produce simultáneamente en ambos medios a principios del xx, aflorada con las vanguardias artísticas que tanto se expresaron en teatro como en cine. Ahora, según Cornago, se encuentran cine y teatro a la busca y captura de lo performativo y en ese camino incurren en procedimientos parecidos:

⁷ Eduardo A. Salas (2002): «Reflexiones sobre la escenografía en los procesos de recepción teatral y cinematográfica», en José Romera (ed.), *op.cit.*, p. 526.

⁸ Véase el artículo de Oscar Cornago (2001): «Relaciones estructurales entre el cine y el teatro: de la categoría del montaje al acto performativo», en M^a Francisca Vilches (ed.), *op.cit.*, pp.63-90.

⁹ *Op.cit.*, p. 65.

Si la técnica del montaje había unido a estas dos expresiones en su mecanismo básico de construcción, elevado a principio estético, luego será la estética de lo performativo la que establecerá un amplio campo de contacto... (este acto performativo consiste) en llevar más allá la mirada introspectiva, la propia puesta en escena filmica, el acto creativo y la toma de conciencia estética y política de un cine devaluado ante la inflación de retóricas, palabras e imágenes enunciadas desde una imposible inocencia, perversa neutralidad. En este contexto surge la recuperación de la mirada como acto consciente, social y político; primero, la mirada del arte sobre sí mismo y segundo, el artista enfrentado a su propia mirada como medio de hacer más explícita la responsabilidad sobre su acto de creación. La mirada como espectáculo y acontecimiento estético, pero un espectáculo consciente que interroga y crea, que acusa y reflexiona; esa mirada es quizás el elemento estructural que más estrechamente vincula a un tipo de teatro y de cine que han intentado recuperarla, recorriendo un camino paralelo durante el siglo XX.¹⁰

Ya con anterioridad, Patrice Pavis, en su última publicación en nuestro país, había traído a España la idea de la narración en el teatro y de las consecuencias que se derivan de este hecho al entrar en contacto con otro modo de narrar, el cinematográfico. En este sentido dice:

El teatro no es un mundo lleno de signos miméticos, sino un relato formado a partir de signos miméticos. Las investigaciones más dinámicas sobre el narrador en teatro nos recuerdan oportunamente que el actor también puede narrar, y que la Narratología podría ser muy útil para la dramaturgia.¹¹

De ello se deduce, que lo que diferencia al cine del teatro no es sólo su naturaleza narrativa y mimética puesto que los dos poseen estas naturalezas sino más bien los elementos que en cada tipo de discurso se emplean y que viene condicionado por el modo de

¹⁰ *Op.cit.*, p. 86.

¹¹ *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, Barcelona, Paidós, 2000, p.37.



recepción y de emisión del mensaje. Él mismo afirma que los medios de comunicación han influido en nuestra manera de percibir y de conceptualizar la realidad y que percibimos también la realidad espectacular de una forma distinta de la de hace veinte, cincuenta o cien años. Nuestros hábitos de percepción han cambiado sobre todo porque la manera de producir y recibir teatro ha evolucionado.

Esta difícil situación para los espectadores de colocarse como receptor de dos lenguajes diferentes de modo simultáneo ya está dejando de ser pertinente y no será siquiera novedoso para generaciones futuras, pues no es tampoco cosa tan segura que no pueda haber un espacio intermedio entre los dos lenguajes hasta ahora considerados tan separadamente, en tanto que nuestros hábitos perceptivos se van acostumbrando a la hibridación de técnicas y lenguajes que plantean hoy muchos discursos mediales, especialmente los televisivos que hacen uso y abuso de una heterogeneidad de métodos lingüísticos, eso sí de un modo bastante arbitrario e innecesario en muchos casos, muchas veces por puro gusto por el pastiche, sin más sentido que el de la superación de sí misma.

Pavis llama a esto intermedialidad, concepto tomado a su vez de Jürgen Müller y que define así:

No significa ni una suma de distintos conceptos mediáticos ni la acción de situar obras aisladas entre medios de comunicación, sino una integración de conceptos estéticos de los distintos medios de comunicación en un nuevo contexto... un medio de comunicación encierra en sí estructuras y posibilidades de otro medio de comunicación.¹²

Estos mismos conceptos que manejamos ahora vuelven ineficaces las comparaciones como armas punzantes para herir al teatro desde el cine o al cine desde el teatro en cuestiones sobre adaptación de obras.

¹² *Op.cit.*, p.61.

La adaptación de teatro a cine y la teatralidad filmica

La adaptación de teatro a cine es, con mucho, el tema más trabajado en toda la historia de las investigaciones cine/teatro. La adaptación teatral va indisolublemente unida a la cuestión-acusación de teatralidad filmica, en tanto que siempre se esperan comentarios de los críticos sobre la supuesta teatralidad de la película en cuestión cuando se conoce el origen dramático de su texto adaptado. Sobre cuestiones de adaptación son reseñables e imprescindibles las obras generales, como la ya clásica de Carmen Peña¹³ o la de José Luis Sánchez Noriega;¹⁴ en ésta, más reciente, además de ofrecer una extensa relación de obras adaptadas, propone una tipología de adaptaciones basadas en el texto de origen y así resulta:

1. Adaptaciones de textos teatrales.
 - 1.1. Grabación de una representación.
 - 1.2. Recreación de una representación.
2. Adaptaciones de textos teatrales.
 - 2.1. Adaptación integral.
 - 2.2. Adaptación libre.
3. Decantación.¹⁵

La propuesta que hasta el momento yo he venido realizando no ofrece diferencias radicales entre la adaptación de teatro a televisión y a cine, sí diferencias de grado de adaptación, en tanto que cine como televisión usan de los mismos procedimientos adaptadores y trabajan con los mismos códigos expresivos audiovisuales. Y, en cualquier caso, mi preocupación no se ha centrado en la adaptación en sí misma sino en la teatralidad del discurso filmico en cuanto tal, provenga o no de una adaptación de teatro. La clasificación que ofrezco es la siguiente, y retomo lo escrito ya

¹³ *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*, Madrid, Cátedra, 1992.

¹⁴ *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós, 2000.

¹⁵ Sánchez Noriega, o. c., pp. 72 y ss.

en una monografía sobre el tema,¹⁶ partiendo de la idea de que de una obra teatral de origen puede hacerse una película completamente filmica, o no, pero también puede hacerse una película teatralizante basada en un guión original para cine, en una novela o en una obra dramática adaptada. La posibilidad de existencia de un "cine teatralizado" no tiene que ver con el formato o medio de origen de lo adaptado, sino con la intencionalidad expresiva del propio texto filmico, o mejor dicho, de su autor.

Tomando como base el lenguaje audiovisual, establecíamos la siguiente tipología en el mismo cuando construye discursos de ficción. El criterio de establecimiento de la tipología será el mayor o menor grado de autonomía funcional de la puesta en escena, y, por lo tanto, mayor o menor referencialidad del lenguaje de cámara, mayor o menor número de elementos activados de los mecanismos, de los signos propiamente filmicos:

- A) Cine poético
- B) Cine narrativo

1. Grado cero. Engloba el llamado *teatro filmado* (parte del cine primitivo y algunas de las primeras cintas sonoras, no sólo las que proceden de adaptación o filmación de una puesta en escena). No pueden quedar fuera de este apartado los vídeos de documentos de puestas en escena, los vídeos promocionales.

2. Grado medio. Teatro en televisión,¹⁷ telenovelas y comedias de situación.

3. Grado pleno. Cine teatralizado y cine narrativo. El cine teatralizado utiliza todos los recursos de que dispone el cine narrativo pleno pero de modo inhabitual, sobre todo por descompensación, por abuso de unos y disminución de uso de otros.

¹⁶ Virginia Guarinos (1996): *Teatro y cine*, Sevilla, Padilla Libros, p.111 y ss.

¹⁷ Puede encontrarse desarrollado todo lo referido al teatro televisivo en Virginia Guarinos (1992): *Teatro y televisión*, Sevilla, Centro Andaluz de Teatro/Alfar.

Nada más. No sucede como en teatro en televisión, donde está¹⁸ clara la ausencia de la cámara en el interior de la escena, no se traspasa la cuarta pared. No sucede como en las telenovelas o comedias de situación, donde la cámara siempre ocupa el mismo lugar, la misma perspectiva en cada decorado diferente y no suele cambiar de posición, generalmente también frontal, aunque esta vez sí en el interior del *set*.

Esta tipología partía también de una base diferente a la que se utiliza en análisis de adaptaciones sobre textos literarios, de escritura dramática. Este análisis teatro/cine/televisión se realizó desde el punto de vista de la construcción textual y la relación espectadorial de los tres medios en tanto espectaculares. Me refiero especialmente a este tema porque nunca he considerado el trabajo comparativo partiendo del texto literario, es decir, de la literatura dramática, puesto que eso convertiría la comparación no en teatro/cine/televisión sino literatura/cine/televisión.¹⁹ Tanto cine como televisión y teatro descansan sobre la base de la "teatralidad": «La teatralidad –dice Cornago– abre un espacio, un vacío entre dos orillas, la que pertenece a la región de lo que se muestra, se dice y se hace, y la que queda oculta, apuntada o sugerida».²⁰ Cuando ese espacio de teatralidad es muy amplio en cine o televisión no tiene por qué haber sido producido por un origen dramático, por un texto teatral, puede ser connatural al propio cine y la propia televisión. Y con esta misma base sería ya necesario ponerse a trabajar y establecer tipologías sobre las adaptaciones de cine a teatro a la vista de las recientes ya estrenadas y las que se están fraguando para dentro de poco.

¹⁸ A estas alturas de la evolución de la televisión debo decir ya "estaba clara".

¹⁹ Sobre la defensa de una naturaleza escénica y espectacular para el teatro y no literaria, salvo parcialmente, véase el capítulo Virginia Guarinos (1994): "Teatro y literatura dramática. Entre cajas y entre líneas", en VVAA: *Comunicación y espectáculo*, Sevilla, Don Quijote.

²⁰ Óscar Cornago (2002): "Diálogos a cuatro bandas: teatro, cine, televisión y teatralidad", en José Romera (ed.), *op.cit.*, pp. 552.



SOBRE TEATRO Y TELEVISIÓN

Si he ordenado las ideas sobre teatro y cine en tres apartados bajo mi criterio de relevancia innovadora en la investigación, nada puedo ofrecer en cuanto a apartados sobre la innovación investigadora en teatro y televisión. Los apartados estarían vacíos. La televisión se trabaja poco, lógicamente porque cada vez hay menos teatro en televisión; si no hay qué analizar, no pueden existir los análisis. Y a pesar de ello, hay que reconocer el valor y la dedicación a los investigadores que, como Televisión Española,²¹ se empeñan en reincidir cada cierto tiempo en este tema. Son destacables los trabajos sobre propuestas de esquemas de análisis de obras adaptadas y sobre la presencia histórica en nuestras televisiones de los espacios teatrales.²²

Y gracias a recientes trabajos también se ha puesto de manifiesto, como siempre se ha hecho con el beneficio que supuso el teatro para el cine, la oportunidad del teatro para televisión, su papel en el desarrollo de un lenguaje televisivo y el “favor” de cobertura de programación que el teatro hizo a la televisión en España cuando ésta aún no estaba desarrollada como hoy la conocemos. En esta línea, López Mozo, tras hacer un repaso a los distintos programas de teatro que han existido en la televisión pública española, reconoce que «la incorporación del teatro (en sus primeros tiempos) fue muy importante para romper esa vinculación con la radio y abrió insospechados horizontes al nuevo medio de expresión, contribuyendo a dotarle de un nuevo lenguaje. Por su parte,

²¹ Cito a Televisión Española porque ha sido la única empeñada en mantener este tipo de espacios desde el exitoso y mítico “Estudio 1” hasta hoy mismo, cuando al cierre de estas palabras se está anunciando el estreno de un nuevo espacio teatral que se inaugura con *Pareja abierta* de Dario Fo. Y aunque sea su deber como ente y servicio público, es justo el agradecimiento.

²² Véanse los trabajos de Pilar Espín (2002): “Pautas teórico-prácticas para el análisis semiótico de obras teatrales en televisión”, en José Romera (ed.), *op.cit.*, pp.561-569 y de Ana Suárez (2002): “Las producciones televisivas de teatro clásico”, en José Romera (ed.), *op.cit.*, pp. 571-595.

el teatro ganó que el repertorio dramático universal entrara en miles de hogares españoles y que nuestros mejores actores adquirieran tanta popularidad como las figuras del cine, algo que el teatro no podía proporcionarles... Algo parecido a lo que, mucho antes, sucedió con el cinematógrafo, que, hasta que no dispuso de guionistas propios, se nutría de la adaptación de obras narrativas y teatrales. Una vez cumplida su función, el teatro fue expulsado de los estudios de televisión».²³

López Mozo manifiesta en este mismo artículo que ese desprecio teatral es una cuestión política porque existe compatibilidad entre teatro y televisión, «si partimos de las opiniones de algunos realizadores de dramáticos españoles que llegaron a televisión desde el mundo de la escena y han conservado a lo largo de los años su afición por ambos medios»²⁴ y refiere a Rafael Herrero, Francisco Abad, Pedro Amalio López,²⁵ Carlos Gortari. Y aunque no le falta razón, quizá esa cuestión política tenga más que ver con las audiencias que con otra cosa, con la competencia con otras cadenas en cuestiones de captación de un público no tendente al ritmo teatral y hecho visualmente más al tempo del videoclip y la publicidad, que difícilmente entienden ya el teatro como género televisivo.

También este último elemento es imprescindible en el tratamiento actual de la cuestión teatro/televisión. ¿Qué está sucediendo con este género y con aquellos otros dramáticos de televisión y con todos ellos en referencia al telefilme o al cine? En la nota 18 yo misma cuestionaba la actualidad de mi propia tipología y es éste el momento de aclarar, al hilo de los géneros televisivos de ficción, por qué ya no está clara la diferencia del grado medio para el teatro televisivo, el culebrón o la teleserie. También en esta

²³ Jerónimo López Mozo (2002): "Teatro y televisión: ¿Un matrimonio bien avenido?", en José Romera (ed.), pp.160.

²⁴ *Op.cit.*, p.163.

²⁵ La visión del creador puede leerse en Pedro Amalio López(1998): "El teatro en televisión: El caso de *Estudio 1*", en *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, 3, pp.81-96.

cuestión comparto con López Mozo su opinión cuando dice que «la inclusión de exteriores y la extensión de la acción a espacios no previstos en la obra acercan el producto emitido al cine. La primitiva fidelidad al original se pierde en aras de una adaptación de la que se presume que será mejor aceptada por la audiencia».²⁶ Y efectivamente, en los últimos espacios teatrales en televisión ya se ha observado la pérdida de la estética del teatro en televisión, la estética de etapas anteriores de producción propia, los años de *Estudio 1* y la retomada de los años 80. En la etapa que vivimos actualmente la estética del teatro en televisión es mucho más la de las *tv movies*, la del cine, salvo por el intimismo y el mayor uso de interiores. Ya no podemos hablar de un lenguaje exclusivamente televisivo, pero tampoco podemos hacerlo de otros dramáticos televisivos que hasta el momento tenían sello propio y se diferenciaban entre sí con otros ficcionales de televisión.

Hasta hace no mucho el teatro en televisión poseía unas características muy definidas. Las teleseries se caracterizaban por la clausura de los conflictos de un episodio a otro y el mantenimiento de personajes y ambientes de una semana para otra. El culebrón carecía de clausura del conflicto. Ahora las series clausuran una subtrama en el día y continúan con una trama incesante hasta el final de la temporada. Tanto el culebrón como la serie usan exteriores e interiores, juegan con el tiempo y el espacio y disponen de múltiples lugares para las cámaras en el interior del decorado coexistiendo con los personajes-actores. No se respeta la cuarta pared como se ha hecho durante mucho tiempo. El reciente teatro en televisión está en la misma situación. Estamos en una etapa de homogeneización a favor de procedimientos filmicos plenos y en detrimento de elementos tradicionalmente teatrales. Y ello sería comprensible si fuera coherente, pero no lo es, o al menos no lo es con respecto a otros espacios ficcionales o paraficcionales de televisión. No olvidemos la gran contradicción que suponen

²⁶ *Op.cit.*, pp.166-167.

los espacios televisivos puestos de moda desde hace unos dos o tres años, los monólogos humorísticos realizados con técnica de directo en un escenario y con público, del tipo *El club de la comedia*. Escatimamos teatralidad en las adaptaciones de teatro en televisión y derrochamos teatralidad en nuevos formatos supuestamente televisivos al cien por cien. ¿Por qué molesta la teatralidad en espacios dramáticos muy vinculados a lo teatral o estrictamente teatrales y resulta una fórmula exitosa en lo que se nos pretende vender como novedoso?

El devenir histórico y la evolución del lenguaje televisivo me llevan a tener que afirmar que esas diferencias de grado, a las que aludía en la clasificación para el teatro en televisión, hoy por hoy carecen de validez; más que como elementos constatables en un pasado reciente, si se quiere, útiles para el análisis evolutivo del teatro en televisión puesto que la realización y producción de éste, ya hoy se encuentra en clara evolución hacia una retórica filmico-televisiva.

Ojalá que dentro de otros quince años sigamos necesitando revisar las posiciones del teatro/cine/televisión, y termino este capítulo con la amargura de no poder incluir un tercer bloque que se titulara "Sobre teatro y radio". Mientras en los seminarios, congresos y cursos aludidos desde el principio trabajan con igualdad y camaradería los profesores e investigadores de Filología y de Comunicación e Información, las investigaciones sobre teatro radiofónico, ya escasas de por sí, no suelen tener cabida entre los estudios filológicos, y además el medio radiofónico no es contemplado en esos mismos encuentros sobre adaptación o lenguajes comparados. Aprovecho desde aquí y no animo sino ruego a mis compañeros, del área que sean, que se acuerden de la radio, y a la radio que se acuerde de nosotros y no continúe sin hacer copias de programas y guiones o tirando las existentes, ahora que el almacenaje de documentación es fácil y económico; ayudaríamos y ayudarían a no tirar también la historia de este medio en nuestro país.

Bibliografía

- ALBERSMEIER, F.J. (2001), *Theater, Film, Literatur in Spanien. Literaturgeschichte als integrierte Mediengeschichte*, Erich Schmidt Verlag, Berlín.
- GÓMEZ, M^a Asunción, (2000), *Del escenario a la pantalla. La adaptación cinematográfica del teatro español*, Universidad de Carolina del Norte.
- GUARINOS, Virginia (1992), *Teatro y Televisión*, Centro Andaluz de Teatro, Sevilla.
—(1996), *Teatro y Cine*, Padilla Libros, Sevilla.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (1993), *Literatura y Cine*, UNED, Madrid.
- HEREDERO, Carlos F. (Coord.) (2002), *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid.
- MÍNGUEZARRANZ, Norberto (Director) (2002), *Literatura Española y Cine*. Colección Compás de Letras. Universidad Complutense, Madrid.
- NEUSCHÄFER, Hans-Jörg, (1994), *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Ed. Anthropos, Barcelona.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (1999), *La ciudad provinciana. Literatura y Cine en torno a Calle Mayor*, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
—(1999), *El teatro en el cine español*, Generalitat Valenciana
- RÍOS CARRATALÁ / SANDERSON (Ed.), (1996 / 2000), *Relaciones entre el Cine y la Literatura: 1º Un lenguaje común, 2º El guión, 3º El teatro en el cine, 4º La transgresión*, Secretariado de Cultura, Universidad de Alicante.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José L., (2000), *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Paidós, Barcelona.
- ROMERA CASTILLO, José (Ed.), (2002), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo xx*, Visor Libros, Madrid
- URRUTIA, Jorge, (1984), *Imago litterae. Cine, literatura*, Alfar-Padilla, Sevilla.
- UTRERA, Rafael, (1989), "Teatro y Cine. Algunas consideraciones sobre un contencioso histórico", *Insula*, n^o 508 y 509, Madrid
- VILCHES DE FRUTOS, M^a Francisca (Coord.) (2001) "Teatro y Cine: la búsqueda de nuevos lenguajes expresivos", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 26, Issue, 1

