

Cuadernos de

Nº 2. Sevilla 2003

TELEVISIÓN, TEATRO Y CINE

RAFAEL UTRERA

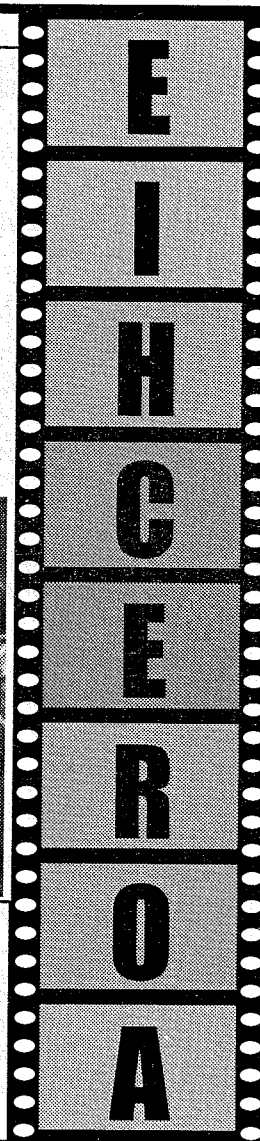
VIRGINIA GUARINOS

*Teatro para
televisión
de
Claudio Guerin
Hill*

*Del teatro al
cine y a la
televisión:
el estado de la
cuestión
en España*



E	EQUIPO DE INVESTIGACIÓN	E
I		I
H	<i>HISTORIA DEL CINE ESPAÑOL</i>	H
C	<i>Y SUS RELACIONES CON OTRAS ARTES</i>	C
E		E
R	FACULTAD DE COMUNICACIÓN	R
O	UNIVERSIDAD DE SEVILLA	O
A		A



Cuadernos de EIH CEROA

Nº 2. Sevilla 2003

TELEVISIÓN, TEATRO Y CINE

EDITOR
Rafael Utrera Macías

© De la edición: Eihceroa.
© De los textos: Rafael Utrera Macías
Virginia Guarinos Galán

D.LEGAL SE-799-2003
ISBN 84-8434-215-8

Cuadernos de EIH CEROA

DIRECTOR:
Rafael Utrera
SECRETARIA
Virginia Guarinos

INVESTIGADORES
Antonio Checa, Inmaculada Gordillo, Enrique Sánchez Oliveira,
José Luis Navarrete, Victoria Fonseca, Mónica Barrientos

FACULTAD DE COMUNICACIÓN
Gonzalo Bilbao 7
Universidad de Sevilla
41003 SEVILLA

Correo electrónico:
rutrera@us.es
guarinos@us.es

Teléfonos: 954-486080, 954-486052, 954-486051

PADILLA

libros

c/Feria nº 4 Sevilla 41003 (España)
Teléf. 954 224663 info@padillalibros.com

*Al profesor
Jorge Urrutia,
por su magisterio,
por su amistad.*

E	EQUIPO DE INVESTIGACIÓN	E
I	<i>HISTORIA DEL CINE ESPAÑOL</i>	I
H	<i>Y SUS RELACIONES CON OTRAS ARTES</i>	H
C		C
E		E
R	FACULTAD DE COMUNICACIÓN	R
O	UNIVERSIDAD DE SEVILLA	O
A		A

ÍNDICE

	<u>Pág.</u>
INTRODUCCIÓN	9
TEATRO PARA TELEVISIÓN DE CLAUDIO GUERIN HILL <i>por RAFAEL UTRERA MACÍAS</i>	
CLAUDIO GUERIN HILL EN TELEVISIÓN ESPAÑOLA	15
PROGRAMAS DE TELEVISIÓN	17
OBRAS DIRIGIDAS POR CLAUDIO GUERIN	20
<i>Ricardo III</i>	20
<i>El mito de Fausto</i>	23
<i>El portero</i>	30
<i>El cepillo de dientes</i>	33
<i>La última cinta</i>	37
<i>La parábola del Homo Máximus</i>	41
<i>Acreedores</i>	46
<i>Hamlet</i>	49
<i>Retablo de la Mocedad del Cid</i>	54
HEMEROGRAFÍA	58
BIBLIOGRAFÍA	60
DEL TEATRO AL CINE Y A LA TELEVISIÓN: EL ESTADO DE LA CUESTIÓN EN ESPAÑA <i>por VIRGINIA GUARINOS</i>	
SOBRE TEATRO Y CINE	61
La actualidad de lo filmico en el teatro	61
De la migración de recursos expresivos a la intermedialidad	64
La adaptación de teatro a cine y la teatralidad filmica	69
SOBRE TEATRO Y TELEVISIÓN	73
BIBLIOGRAFÍA	77

RAFAEL UTRERA MACÍAS

Profesor Titular de la Universidad de Sevilla con docencia en la Facultad de Comunicación. Temas de preferente investigación son la Historia del Cine Español y sus relaciones con la Literatura. Fundador y director del Equipo de Investigación en Historia del Cine Español y sus Relaciones con Otras Artes. Ha publicado los libros *Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo*; *Escritores y Cinema en España: un acercamiento histórico*; *Federico García Lorca/Cine*; *Literatura Cinematográfica - Cinematografía Literaria*; *Homenaje literario a Charlot*; *Claudio Guerin Hill: Obra audiovisual*; *Azorín: periodismo cinematográfico*; *Film Dalp Nazari: productoras andaluzas*; *Cuatro pasos por la Historia y la Estética del Cine español* (edición español-japonés) y *Luis Cernuda: Recuerdo cinematográfico*. Ha editado los volúmenes *Cine en Andalucía: un informe* y *El cortometraje andaluz en la democracia* (ambos en colaboración) así como *Imágenes cinematográficas de Sevilla, 8 calas cinematográficas en la Literatura de la Generación del 98*, *Cine, Arte y Artulugios en el panorama español*, *Cuentos de Cine: de Baroja a Buñuel y El cine y el momento*, de Azorín. Ha colaborado en los colectivos *Antología Crítica del Cine Español*, *Diccionario del Cine Español*, *Ínsula-Val del Omar*, *Cuadernos de la Academia*, *Galdós en la pantalla*, *Ludus*, etc. Colaborador de *Film Ideal*, *Cinema 2002*, *Ínsula*, *Versants*, etc. Ha recibido premios por su labor docente e investigadora. Ha participado en diversos congresos internacionales celebrados en Alemania, Egipto, Italia, Marruecos, etc. y ha sido profesor invitado en la Universidad Sofia de Tokyo (Japón).

VIRGINIA GUARINOS GALÁN

Profesora titular del Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura de la Universidad de Sevilla. Doctora en Filología Hispánica (1995). Doctora en Comunicación Audiovisual (1998). Secretaria y fundadora del Equipo de Investigación en Historia del Cine Español y sus Relaciones con Otras Artes. Miembro de la Asociación de Escritores Cinematográficos de Andalucía. Guionista de programas infantiles y culturales de televisión. Escritora dramática (*Balada en blancas y negras*, *Como todos los días*, *Reality Theatre*, *El teatrillo de Julia* y *Algo huele a podrido en Dinamarca*). Especialista en Narrativa Audiovisual y del Espectáculo. Autora de artículos y conferencias de sus preferencias investigadoras. Libros: *Teatro y televisión* (Sevilla, CAT, 1992), *Comunicación y espectáculo* (Granada, Don Quijote, 1993), *Laurence Olivier* (Barcelona, Royal Books, 1996), *Teatro y cine* (Sevilla, Padilla, 1997), *Miradas de mujer* (Sevilla, Asecan-Instituto de la Mujer, 1996), *Radio fin de siglo* (Sevilla, Trípode, 1997), *Alicia en Andalucía* (Córdoba, Filmoteca de Andalucía, 1999), *Géneros radiofónicos ficcionales* (Sevilla, MAD, 1999). Ha publicado diversos artículos en *Imágenes cinematográficas de Sevilla, 8 calas cinematográficas en la Literatura de la Generación del 98*, *Cine, Arte y Artulugios en el panorama español*. Ha editado el nº 1 de *Cuadernos de EIH CEROA* dedicado a Francisco Rabal.

INTRODUCCIÓN

Bajo el genérico *TELEVISIÓN, TEATRO Y CINE*, este segundo volumen de *Cuadernos de Eihceroa* pretende ofrecer una mirada sobre los valores de los sustantivos señalados y plantear algunos aspectos de sus heterogéneas significaciones e interrelaciones.

Para ello, nos fijamos en dos momentos específicos de nuestra historia del espectáculo; de una parte, pragmáticamente, mirando al pasado para centrarse en el oficio de un pionero de nuestra televisión, Claudio Guerin Hill, así como en las obras y autores que, para diversos programas y canales, dirigió y realizó este visionario de la pequeña pantalla en las décadas de los sesenta y los setenta. De otra, teóricamente, atendiendo a las tendencias de la actual investigación, tomando como marco diversos congresos, actas de los mismos o publicaciones similares donde se han debatido, desde perspectivas multiculturalistas e interdisciplinares, las líneas maestras en torno a la evolución de los tres espectáculos, el carácter híbrido de sus expresiones y la especulación en torno a su futuro.

Claudio Guerin Hill (Sevilla, 1938; Noya, 1973) practicó el periodismo radiofónico, publicó crítica cinematográfica y se tituló en la Escuela Oficial de Cinematografía (especialidad de Dirección); trabajó como *realizador* en televisión y



como *director* en la industria cinematográfica española. Su dramática muerte, al caerse de una torre cuando rodaba los últimos planos de su película *La campana del infierno*, cerraba treinta y cuatro años de una vida y de una obra convertida en paradigma de su generación que, tras formarse y profesionalizarse en el marco del franquismo, asumió sus múltiples condicionamientos entre una diversidad de contradicciones.



El inesperado fallecimiento del realizador no es óbice para disponer de una amplia filmografía que, al margen de la extensión de cada trabajo y dependiendo del medio para el que se realizara, incluye un conjunto de 29 títulos entre los que destacan *Luciano*, *Noches en los jardines de España*, *Sinfonía sevillana* y *La casa de las palomas*.

Al decir de sus compañeros de generación, Guerin introdujo en la televisión de los años sesenta técnicas de grabación distintas ya que llevó el más primitivo lenguaje cinematográfico a Televisión Española. Así queda reconocido por investigadores contemporáneos tal como puede leerse en *La ficción televisiva popular* (2002: 39) de Mario García de Castro:

...con la puesta en marcha de la segunda cadena se incorporará a la televisión toda una segunda generación de realizadores que, frente al impulso netamente teatral de la primera generación, aportó la necesaria frescura generacional, no sólo de la juventud sino también de la ideas que surgen de la Escuela de Cine y del teatro universitario independiente, como Guerin, Mercero, Camus, Josefina Molina, Pilar Miró. Todos ellos y alguno más constituyeron la nueva savia que abriría nuevos horizontes para la televisión en España. A la par de todas estas novedades debe citarse el inicio de la crisis de los programas dramáticos en la primera cadena de TVE. En este género, los años 70 se inician con las adaptaciones de Claudio Guerin, y las realizaciones de Josefina Molina, de la escuela sevillana, y Pilar Miró, como realizadoras de espacios dramáticos y *novelas*.

No es nuestro propósito, al hacer el recorrido por su obra televisiva, entrar necesariamente en el análisis de la dramaturgia sino hacer hincapié, especialmente, en la versión ofrecida por nuestro realizador, en los aspectos más significativos de su puesta en escena, en el posible vanguardismo que estas realizaciones tuvieron en el contexto específico de la producción coetánea.

Los contrastes entre aquel modo de hacer dramaturgia televisiva, ayer, y la manera de llevarla a término o de prescindir de ella, nos permite plantear por dónde van, hoy, las investigaciones sobre teatro, cine y televisión. La relación entre el primero y la última adquiere mayor interés y relevancia en el presente, frente a la más estudiada incidencia entre el arte de Talía y el *séptimo*. A los tradicionales enfoques históricos y discursivos, que van desde los protocríticos del cine primitivo hasta las aportaciones de las

semióticas, deben añadirse las nuevas visiones en torno a la producción y a la recepción. En la actualidad nos encontramos en una fase de renacimiento de dicha reflexión con instrumentos nuevos y diferentes conclusiones.

Los rigurosos y novedosos trabajos enfocados desde distintas perspectivas hacen necesaria una revisión de cómo se encuentran los estudios en la actualidad de modo que se ofrezca a los nuevos investigadores una panorámica descriptiva de los mismos; es un tema que, después de tantos años de inútiles polémicas, se está retomando en distintos seminarios, congresos y publicaciones. Sirvan de ejemplos dignos de continuarse encuentros como los organizados en el Festival de Almagro (XXII Festival Internacional de Teatro Clásico: *Teatro Clásico y Cine*, julio 2000), en Jaén (Seminario Internacional. *Teatro y Cine: la búsqueda de nuevos lenguajes expresivos*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Fundación Federico García Lorca. Noviembre-diciembre, 2000) o en la madrileña Casa de América (XI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías. *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo xx*. Universidad Nacional de Educación a Distancia, junio, 2001). Las publicaciones emanadas de dichos encuentros dan fe de los planteamientos allí desarrollados: *Teatro y Cine: la búsqueda de nuevos lenguajes expresivos* (2001) (Coordinadora: M^a Francisca Vilches de Frutos. *Anales de Literatura Española Contemporánea*, vol. 26, Issue, 1) y *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo xx* (2002) (Editor: José Romera Castillo, Visor Libros). Del mismo modo, otras recientes ediciones ofrecen planteamientos y metodologías novedosas, donde el teatro, el cine y la televisión, cruzan sus destinos y se pierden, antes mal acompañados que solos, hacia complejos horizontes: *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español* (2002) (Coordinación: Carlos F. Heredero, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España) y *Literatura Española y*

Cine (2002) (Dirigido por Norberto Mínguez Arranz. Colección Compás de Letras. Universidad Complutense).

De entre tantas posibilidades didácticas e investigadoras como pueden desprenderse de estos encuentros y lecturas, hay varios temas que pretendemos destacar especialmente: la presencia de lo filmico en el teatro, la migración de motivos expresivos a la intermedialidad, la adaptación de teatro a cine y la teatralidad filmica para acabar con ciertas referencias a la presencia de teatro en televisión.



TEATRO PARA TELEVISIÓN DE CLAUDIO GUERIN HILL

Por

RAFAEL UTRERA MACÍAS

CLAUDIO GUERIN HILL EN TELEVISIÓN ESPAÑOLA

Al comenzar en 1966 la "producción propia" para la Segunda Cadena (UHF), Televisión Española acogió a los diplomados de la Escuela Oficial de Cinematografía (E.O.C.), mano de obra cualificada sin acomodo en la producción privada, que, deseosa de profesionalizarse, se convirtió en eficaz ejecutora de la política llevada a cabo por el ministro de Información y Turismo Manuel Fraga Iribarne: apología indirecta del régimen, ampliación y diversificación de aspectos relativos a Europa, modernización de formas expresivas, exaltación de los nuevos valores neocapitalistas.

Claudio Guerin Hill, a pesar de su brillante titulación en la E.O.C., y de las normas proteccionistas de la Dirección General de Cinematografía, se orientó por los derroteros laborales de la televisión ante la dificultad para integrarse en la industria cinematográfica. Su producción filmográfica y videográfica (1967-1971) destinada a la emisión televisiva se inscribe en la Historia de este medio de comunicación estatal como una práctica comunicativa cuyos mensajes se codifican en función del contexto sociopolítico regido por el franquismo de acuerdo con las concretas directrices emanadas de las nuevas orientaciones ministeriales y dirigidas a una audiencia que vive en pleno auge desarrollista; el mensaje enviado desde tales programas se organizó en un discurso coherente cuya último significado, el político, lo recibe al integrarse en el conjunto de una programación dirigida desde el régimen.

El sevillano dirigirá y realizará programas especializados donde la experimentación y la novedad constituyeron factores básicos para impresionar al espectador de un nuevo canal, el segundo (UHF), que, apoyado en tendencias y formas deliberadamente modernas, se ofrece como estimulante cultural.

Los títulos incluidos en el apartado videográfico —tal como a continuación se dirá— tienen como peculiaridad estar rodados con cámaras de televisión en toma simultánea de varias telecámaras y soporte de cinta *video-tape*. La estructuración del discurso narrativo prescinde del “plano a plano” y de la puesta en escena que le es propio a lo cinematográfico. Con ello, exploró posibilidades expresivas tales como la incorporación del “contracampo” y la utilización del “decorado corpóreo”; la riqueza de planificación conseguida comportó algunas de las más significativas novedades. El conjunto de procedimientos utilizados modificó la estética del “dramático” en la televisión española.

La propia opinión de Guerin precisaba que una realización en la que no cuenta el plano a plano y una pantalla (la del televisor) donde se modifica el poder expresivo de la imagen, obliga a plantearse problemas diversos de decorado, iluminación, interpretación, etc; en definitiva, una concepción de la puesta en escena distinta a la cinematográfica.

Las piezas realizadas por él pertenecen a autores clásicos, Shakespeare, Goethe, y a contemporáneos, Strimberg, Beckett, Pinter, Díaz (Jorge). Atendiendo al programa y a la cadena los títulos fueron: “Teatro de siempre” (2ª Cadena): *Ricardo III* (1967), *El mito de Fausto* (1968), *El portero* (1968), *El cepillo de dientes* (1968). “Hora once» (2ª Cadena): *La última cinta* (1969). “Programa Especial” (1ª Cadena): *La parábola del Homo Máximus* (1970). “Estudio 1” (1ª Cadena): *Acreedores* (1970), *Hamlet* (1970), *Retablo de la mocedad del Cid* (1971).

PROGRAMAS DE TELEVISIÓN

“Estudio 1” fue un programa de gran audiencia que tiene en su nómina al pionero Juan Guerrero Zamora y a otros nombres, correspondientes a la primera generación de realizadores, como Pedro Amalio López, Gustavo Pérez Puig y Alberto González Vergel. El crítico de Televisión en la década de los sesenta, José M^a Rodríguez Méndez, al comentar este programa, remitía a una encuesta de Icsa-Gallup donde se catalogaba como «preferido por todos los públicos»; ello no era óbice para que el comentarista señalara notas negativas: «la predilección por lo romántico, lo sentimental, lo costumbrista y segregación de los grandes problemas éticos o trascendentes, amén de los nombres de algunos autores (Sartre, García Lorca, Max Aub, Alberti, Camus, etc)».¹

El espacio alternativo desde la Segunda, “Teatro de siempre”, daba a conocer el teatro universal combinando clásicos con nuevas tendencias. En la etapa previa a la llegada de Guerin destacaron obras como *Electra*, dirigida por Jaime Azpilicueta y realizada por Fernando Delgado y *Medea*, firmada por Eduardo Fuller. A partir de 1967 se produce la señalada entrada de nuevos realizadores procedentes de la Escuela Oficial de Cinematografía que desde el “UHF” van a ofrecer novedades temáticas y técnicas. Estos titulados de la E.O.C. parecen aportar, a la televisión en general y a los “dramáticos” en particular, una nueva concepción de la puesta en escena. La adaptación de *Romeo y Julieta*, rodada en el Barrio Gótico barcelonés, o la filmación de las comedias representadas en Almagro, constituyeron programas dignos de recuerdo.

El espacio “Hora 11” fue continuador de “Teatro breve”; su objetivo se centraba en presentar obras minoritarias o de autores desconocidos; constituyeron éxitos las representaciones de

¹ Rodríguez Méndez, J.M., “El empeño cultural y artístico”, *Cuadernos para el Diálogo*, Extra XXXI, Julio 1972.

Delirio a dúo y *La lección*; fueron sus realizadores Federico Ruiz y Jaime Jaimes. Según Baget Hert, la “creación” del programa y «el empuje inicial que lo sacó de la mediocridad» se debió a Susana Mara (quien produciría la versión de *Un delicado equilibrio*, de Albee, dirigida por Guerin en el Teatro Español).

“Gran Especial” correspondía a producciones extraordinarias generalmente destinadas a concurrir y competir en Festivales internacionales. Se trata de un heterogéneo apartado donde se incluyeron tanto “dramáticos” como “musicales”.

La designación de Salvador Pons como jefe de programas de TVE (tras abandonar la dirección del “UHF”) supuso a diversos directores-realizadores trabajar indistintamente en una u otra cadena; Miguel Picazo, Josefina Molina, Pilar Miró, Claudio Guerin, entre otros, serán ejemplo de ello.

Al decir de Baget Herms, la más significativa aportación de estos realizadores fue su sentido de la planificación; «no les interesó, en absoluto, el tresillo, las puertas que se abren y se cierran, los diálogos de dos o tres personajes; lo que se movía no eran los personajes delante de la cámara, sino que era ésta la que escrutaba rostros y actitudes, la que penetraba en el campo de los actores, la que rompía las distancias. Desapareció el concepto de la televisión frontal».²

Con ojos mucho más escépticos interpreta Pedro Amalio López la labor de los realizadores, entendida de un modo general, cuando éstos trabajan para la Televisión Estatal y se les encomienda la adaptación de una obra: «sus posibilidades de creación apenas rebasan los límites estrictos de su formación técnica» o dicho de otro modo, «la importancia del producto apetecido (no olvidemos el principio económico de que (“los fines los fija el político”) es inversamente proporcional a la libertad creadora del realizador».³

² Baget-Herms, J. M^a, “La Generación de la TV-2”, *Imagen y Sonido*, n^o 135, octubre 1974.

³ Lopez, Pedro Amalio, “Realización en Tv: ¿una estética o una ética?”, *Cuadernos para el diálogo*, extra XXXI, julio 1972.

Baget no ha regateado elogios a la tarea televisiva de Claudio Guerin; la influencia ejercida por el sevillano sobre sus compañeros de generación se hizo evidente; no se trató sólo de un cambio de estilo sino de «aproximación moral al medio» o dicho de otra manera, de intentar conseguir «una televisión de autor» aceptando sólo aquellas obras que por razones estéticas o ideológicas pudieran interesarle. Los procedimientos utilizados modificaron la estética del “dramático” televisivo.⁴

José Manuel Fernández ha destacado entre las principales innovaciones efectuadas por Guerin, el uso del “contracampo en vídeo” y la utilización del «decorado corpóreo, que ocupa la totalidad del plató; las cámaras se mueven dentro del decorado y dentro de las paredes del propio decorado; se conseguía una gran riqueza de planificación que entonces constituía evidente novedad».⁵

La selección anual efectuada por la revista *Imagen y Sonido* sobre los mejores programas de Televisión incluyó varios de los “dramáticos” dirigidos por Guerin: *Ricardo III*, *El mito de Fausto* y *El portero*, *La última cinta*, *Acreeedores* y *Hamlet*.

El contraste entre unos trabajos y otros mostraba dos estilos bien distintos de un mismo realizador; el «barroquismo culterano y conceptista» ofrecía la versatilidad de un director que pasaba de la espectacularidad propia de los múltiples decorados e intérpretes a la austeridad y desnudez de un único ambiente sobre el que se debatían las relaciones de un triángulo amoroso.



⁴ Baget. a.c.

⁵ Fernández, J.M., nuestra entrevista (Sevilla, sept. 1985).

OBRAS DIRIGIDAS POR CLAUDIO GUERIN⁶

Ricardo III

P: Televisión Española. Pg: "Teatro de siempre". Cd: UHF 2ª. Cadena. Oa: *Ricardo III*, de W. Shakespeare. G y Di: Antonio Gala. D y R: Claudio Guerin. Ad: Josefina Molina. De: Jaime Queralt. Il: Enrique Romay. Ve: Calatayud. Co: b/n. Du: 116 m. Fg: 27 marzo 1967. Fe: 30 marzo 1967. I: José M^a Prada (Ricardo III), Lola Cardona (Lady Ana), Paco Morán (Buckingham), Pedro Sempson (Ratcliff), Estanis González (Hastings), José M^a Caffarel (Stanley), Luisa Sala (Reina Isabel), Pedro Mari Sánchez (Príncipe de Gales), Manuel Calvo (Clarence), José M^a Lucena (Rivers), Gerardo Malla (Tyrrel), Antonio Queipo (Cardenal), Alberto Sola (Eduardo IV), José Franco (Corregidor), Jesús Ciuró (Asesino), Pilar Muñoz (Reina Margarita), Paloma San Basilio, damas, monjes, pajes y ciudadanos.

Sean cuales fueren las intenciones de la televisión estatal para llevar a cabo el drama shakespereano, Guerin pretendió mostrar el fenómeno de la maquinación política y muy especialmente el de la alienación del poder. Evitó presentar a Ricardo simplemente

⁶ Abreviaturas utilizadas en las fichas técnicas y artísticas: Ac: Ayudante de cámara. Ad: Ayudante de dirección. Ada: Ayudante de ambientación. Ade: Ayudante de decoración. Aj: Ayudante de montaje. Al: Adaptación literaria. Am: Ambientación. Ap: Ayudante de producción. Ar: Ayudante de realización. Az: Atrezzo. C: Cámara. Ca: Calificación. Cd: Cadena. Cl: Color. Ctc: Control de telecámaras. D: Director, Dirección. De: Decorador. Df: Director de fotografía. Di: Diálogos. Dp: Director de producción. Du: Duración. Ee: Efectos especiales. Ee: Efectos sonoros. F: Fotografía. Fe: Fecha de estreno o Fe: Fecha de emisión. Ff: Foto fija. Fg: Fecha de grabación. Fi: Figurines. Fq: Foquista. Fo: Formato. G: Guión. Gr: Grúa. I: Intérpretes. Il: Iluminación. Im: Imagen. Ip: Inspector de producción. Is: Ingeniero de sonido. Jp: Jefe de producción. M: Montaje. Ma: Maquillador. Me: Material eléctrico. Mg: Magnetoscopio. Mi: Mezclador de imagen. m: Montaje musical. Mmg: Montaje magnetoscopio. Mv: Montaje vídeo. Mu: Música. O: Operador. Oa: Obra adaptada. Os: Segundo operador. P: Producción. Pe: Productor ejecutivo. Pg: Programa. Pl: Peluquería. Pr: Productor. Prd: Productor delegado. Ps: Presentador. R: Realización. Rg: Regidor. Rs: Repicaje de sonido. Sr: Secretaria de rodaje. S: Sonido. Sa: Sastra. Sc: Script. Si: Sistema. So: Sonorización. T: Truca. Tc: Telecámaras. Ti: Títulos. Tlc: Telecine. Tr: Transportes. Ve: Vestuario. Veg: Vestuario general. Vi: Video. Vo: Voces.

como un monstruo; pensaba que «el crimen político tiene mayor relación con el mecanismo de la obtención y conservación del poder que con una personalidad patológica; el detentador del poder se rodea de una aureola mesiánica y se siente llamado a su ejercicio por una especie de destino histórico».⁷

Esta concepción temática (o política) no renunciaba a cierto carácter didáctico que el realizador Guerin entendía como inherente a una específica programación televisiva; la adaptación de la obra lleva ya incorporada esta lectura pero ello debe hacerse palpable “en la puesta en escena” o, si se prefiere, “desde la puesta en escena”. Lo paranoico y patológico del personaje no debiera ser lo único evidente como tampoco la sola presencia de valores espectaculares.

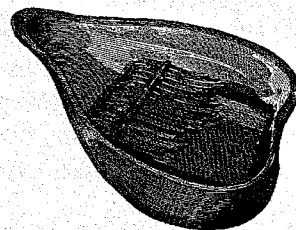
La puesta en escena “cinematográfica” se patentiza en un conjunto de escenas-secuencias donde el “fundido” y el “encadenado” constituyen elementos tan legítimos como el “monólogo interior”; el montaje funciona como recurso de la narración ofreciendo un resultado que es fruto de la combinación de dos o más elementos diferentes. La boda de Ricardo y Lady Ana, la coronación del nuevo rey, las pesadillas del asesino, materializadas en las sucesivas presencias de los rostros de los asesinados, la batalla final, se convierten en ejemplos de lo que podría llamarse el “barroco culterano”. En otras ocasiones, la elipsis sugiere lo que la representación impedía ofrecer mediatamente: la decapitación de Hasting se muestra en un plano-detalle donde el resultado es un grabado en madera.

Sin duda, el momento más espectacular de toda la representación, y que constituyó una sorpresa para el espectador no avisado, fue el modo de resolver la batalla de Wosworth: una secuencia de la película *Campanadas a medianoche*, de Orson Welles, se sobreimpresionaba al rostro del monarca (José M^a Prada). La

⁷ Anónimo, “Entrevista a Claudio Guerin”, *Televisión 2000*, Boletín mecanografiado de TVE, sin fecha ni autor.

arenga de Ricardo: «Adelante, si no al cielo, al infierno. Recordad que vais a hacer frente a un puñado de hambrientos. Al combate hidalgos de Inglaterra [...] Tirad, arqueros. Adelante, por el gran San Jorge» y la famosa solicitud desesperada, «un caballo, mi reino por un caballo», obtenían un subrayado visual cuyo resultado era la combinación icónica de lo épico y lo dramático adecuadamente utilizado. El *collage* iba más allá de lo meramente audaz y oportunista porque se integraba eficazmente en el modo narrativo desarrollado en el conjunto de la obra. El montaje “cinematográfico” de las dos secuencias antedichas, la boda y la coronación, apuntaba una forma de narrar que ahora permitía “incrustar” lo “épico” cinematográfico en lo “dramático” televisivo. El resultado, por el barroquismo de la puesta en escena, la cantidad de personajes en lucha, la desesperación del rey, excedía un espacio y tiempo propio de aquella televisión para instalarse por derecho en una nueva concepción de la expresión dramática en una “pequeña pantalla”.

Las críticas aparecidas en la prensa diaria acogieron unánimemente la obra poniendo de relieve especialmente la realización de Guerin y la interpretación de Prada. Diversos periodistas lamentaron que el título no se hubiera ofrecido por la primera cadena y sugirieron la conveniencia de repetirlo por el “VHF”. Dos años y medio más tarde, TVE lo incluía en su espacio “Estudio 1”, lo que constituyó «su verdadero estreno a escala masiva», tal como constataba Javier de Esquivel en su comentario.



El mito de Fausto⁸

P: Televisión Española. Pr: Miguel García Nuevo . Dp: Jesús Sánchez. Pg: "Teatro de siempre". Cd: UHF 2ª cadena. Oa: Leyenda Ur-Faust y obras de Marlowe y Goethe. Al: José Manuel Fernández y Claudio Guerin. R: Claudio Guerin. Ad: Romualdo Molina. Ar: Josefina Molina. De: Jaime Queralt. Il: Enrique Romay. C: Diego Ubeda, Miguel Barquero. Tc: Manuel Obregón, Enrique Romay jr, Angel Panero, Luis Sanz, Florentino Iznola, Fernando de Castro, José Casas, Angel Flores, Benjamín Antona, Germán Valero, Eduardo Roldán. Mm: Pablo Rodríguez. Ctc: Luis Hidalgo, José A. Alcobendas, Esteban Ruiz de Infante. Mi: Mariano Martín, Luis Carrero. M: Pedro del Rey. Mmg: Samuel Ortega. S: Diego González, Pedro Horrillo. Tlc: Lara. Sa: Peris. Ma y Pl: Puyol. Ada: Pilar Sánchez Muro. Rg: Fernando de Anguita. Ee: Manuel Barquero. Fe: 19 enero 1968. I: José Mª Prada (Mefistófeles), Antonio Casas (Fausto), Nuria Espert (Elena y Margarita), y (por orden de aparición en escena) José Orjas (Wagner), Miguel Aguado (Voz de Dios), Pedro Ceballos (Niño-Euforion), Lola Lemos (Madre del niño), Julián del Monte (Heraldo), José Franco (Emperador), Luis Morris (Mariscal), Modesto Blanch (Canciller), Moisés Menéndez (Valido), Salvador Orjas (Estudiante 1º), Manuel Otero (Estudiante 2º), José Carabias (Robin), Lola Gaos (Vieja), Luis Suárez (Paris), Cándida Losada (Marta), Pedro Sempson (Sacerdote), Victórico Fuentes (Ciego), Mari Delgado (Madre de Margarita), Amparo Valle (Lieschen), Manuel Galiana (Valentín), Carmina Baus, Mª José Fernández, Julia Peña y Teresa Dresel (Damas), Luis Porcar, Manuel Calvo, José Luis Zalde y José Mª Lucena (cortesanos), Esperanza Alonso (Voz de la Inquietud).

Los factores argumentales podemos sintetizarlos del siguiente modo: el doctor Fausto se siente defraudado por la ciencia aprendida en los libros, ya que estos no le proporcionaron toda la sabiduría a la que aspiraba. Se lamenta de los años perdidos y, decidido

⁸Omitimos juicios personales a la realización de esta obra por no haber podido visionarla. Según nos manifestaron en TVE, *El mito de Fausto* fue borrada a fin de aprovechar la cinta en beneficio de otra grabación. Las referencias a temas o a características de la adaptación están apoyadas en las consultas a los guiones de la pieza dramática.

a ejercer como mago, se le presenta Mefistófeles, con quien pacta, para ofrecerle la oportunidad de experimentarlo todo y de vivir intensamente a cambio de su alma. Fausto recupera el vigor juvenil gracias al elixir que le proporciona una vieja compinche de Mefistófeles. Desde este momento, la vida del doctor se desarrolla en cuatro direcciones: la búsqueda de Elena, ideal de belleza de Fausto; la conquista y seducción de Margarita, joven aldeana; la construcción de diques para ampliar sus territorios ganándole espacios al mar y, por último, la duda obsesiva sobre su condena o salvación. Su búsqueda de Elena se desarrolla en un mundo de ensueño, de extraña magia. La seducción de Margarita se desenvuelve en un universo real y cotidiano; provocará la tragedia, su destrucción y la de todos cuantos están a su alrededor. La construcción de los diques tiene aires de epopeya; Fausto, al luchar contra los elementos desencadenados, satisface su sed de conquista y su gusto por la acción. Fausto, a las puertas de la muerte, se enfrentará con su soledad, al igual que al comienzo de la obra.

José Manuel Fernández, guionista, considera *El mito de Fausto* como una obra de ruptura para la Televisión de entonces; él y Guerin, como adaptadores, fueron a las primitivas leyendas donde Goethe se había inspirado (*Ur-Faust*, libro anónimo), a la versión dramática de Marlowe y a la contemporánea de Thomas Mann como variante moderna del mito. Se les planteaba la presencia del nazismo, o el preludio del nazismo, en la obra.

En todas las adaptaciones hay un salto desde el final de la primera parte al final de la segunda, sin tomar la parte intermedia —prólogo a esa mentalidad nazi—. Fausto, una vez que ha seducido a Margarita, se plantea el sentido de la utilización de la fuerza en lugar de la razón; el hombre que está en un mundo racional de investigación —en una mentalidad muy medieval— anhela la juventud perdida y la juventud hecha mujer (Margarita). Al mismo tiempo se plantea otro problema: frente a esa racionalidad, está la fuerza de la naturaleza, representada por el mar (hay que ganar terreno al mar mediante la

realización técnica); ésta le vence y Fausto muere. La perspectiva moderna sobre la obra advierte que esa mentalidad nazi está en la sociedad alemana desde antes del XIX. Respecto al trabajo en común, los dos hicimos la estructura; los diálogos los adapté y escribí yo y los pulimos conjuntamente.⁹



Claudio Guerin con los actores José Orjas y José M^a Prada

Guerin, por su parte, opinaba:

En el plano intelectual me interesaba, de Marlowe, la introducción en ciertos aspectos del mundo de la picaresca medieval en estrecha vinculación con la brujería. De Goethe, la pasión de la búsqueda del absoluto y la relación amo-criado, Fausto-Mefistófeles, contemplada de manera ateológica pero sin renunciar a su dimensión mítica en la medida en que esto supone una generalización culturalista. En cuanto a los planteamientos de producción, probablemente fue una

⁹ Fernández, J.M., nuestra entrevista citada.

demostración de colosalismo en un medio expresivo que, hasta aquellas fechas, creía estar destinado a obras de muy pocos personajes y escenarios. Personalmente yo no traté de hacer ninguna demostración de colosalismo. Creo sencillamente que aquel guión no podía plantearse más que de esa forma. Fausto es una obra inmensa, inagotable, difícilmente abarcable que, en mi opinión, no podía ser tratada en televisión —tégase en cuenta el factor didáctico— más que de aquella forma. Por lo demás estoy contento si aquel gran esfuerzo sirvió para que algunos comenzaran a pensar que la TV podía aspirar a más grandes proyectos...¹⁰

Los intereses de Guerin al realizarla se orientaban hacia el análisis de las relaciones amo-criado tal como Losey había ofrecido en *El sirviente*, tema que le atraía especialmente. En su continuado afán por hacer una televisión didáctica con temas clásicos que pudieran tener una lectura contemporánea, entendía que Fausto «ha llegado al escepticismo y su postura es *me niego a todo idealismo*; por eso se dispone a gustar los placeres de la vida y reclama la ayuda de Mefistófeles».¹¹

A la pregunta de si ese carácter sobrenatural que el mito da a Mefistófeles dificulta la relación amo-criado, el realizador contesta:

Sin perder el plano mítico, pues sería renunciar a una dimensión importante, yo creo que Mefistófeles representa el nihilismo y que tiene unas facultades de hipnotismo y de telepatía inherentes en cierto modo al poder; pero Mefistófeles no siempre gana la batalla. En ocasiones hace cosas que no quiere, como cuando le ayuda a construir la presa, con lo que en aparente paradoja hace el bien; por ello creo que Fausto y Mefistófeles son en el fondo una misma persona, representan la contradicción fundamental que es toda persona.¹²

¹⁰ Baget Herms, J.Mª, "Encuentro con Claudio Guerin Hill". *Imagen y Sonido*, nº 84, junio 1970.

¹¹ Anónimo, "Entrevista con Claudio Guerin", citada.

¹² *idem*.

Tales contradicciones intentó Guerin expresarlas combinando cuatro aspectos temáticos diferentes: a) Relación Fausto-Mefistófeles. b) Relación Fausto-mundo cotidiano-Margarita. c) Relación Fausto-estructuras de poder. d) Relación Fausto-deseos irrealizados-sueños-Elena.¹³

El conjunto da como resultado un estilo que, al igual que el de *Ricardo III*, puede denominarse "barroco culterano". La ficha artística ofrece treinta y dos personajes en escena (llamaba la atención, frente a los habituales actores de "dramáticos", la presencia de Nuria Espert, por primera vez en TVE y en el doble papel de Elena y Margarita) y la técnica, treinta y cinco expertos, (más allá de los habituales en cualquier grabación televisiva, dos cámaras de cine y un montador cinematográfico), con veinte decorados (que dan gran variedad a la trama por el continuo desplazamiento de las acciones y destruye toda idea de teatralidad) para dos horas y media de emisión. El mundo real frente al onírico estaba técnicamente servido por grabación con telecámaras o por filmación con cámara cinematográfica. Los efectos especiales rodados en cine (35mm) presentan imágenes ralentizadas de Paris y Elena, de Fausto y Elena con la voz de Mefistófeles (en la cueva); en otras ocasiones se han servido de imágenes de archivo como en la construcción del dique por los obreros o la destrucción de la cabaña, el mar enfurecido, etc. El procedimiento utilizado para la continuidad entre escenas "reales" y "oníricas" se resuelve mediante "encadenados".

La crítica acogió favorablemente el nuevo perfil que los guionistas habían aportado, entendiéndolo como la crónica de un *elan*, de un impulso irresistible que deriva en las transformaciones mencionadas: el estudioso convertido en activista, el teórico en arquitecto, el asceta en amador, el escéptico en místico. En opinión del dramaturgo Rodríguez Méndez, la televisión se convirtió casi en cátedra universitaria aun corriendo el peligro de ofrecer filosofía seca.

¹³ idem.

Ello no impidió acusar a la obra de una densidad intelectual que no estaba al alcance de los telespectadores ni siquiera de la segunda cadena. El anónimo comentarista de Televisión del periódico *ABC*, tras reconocer múltiples habilidades del quehacer gueriniano, indicaba que el realizador necesitaba «remansar sus ímpetus, recortar su fantasía; olvidar prejuicios cinematográficos al *manejar* televisión. El grave defecto de *El mito de Fausto* es, a nuestro juicio, que gran parte de la narración está hecha con criterio de cine en la instrumentación y el *tempo*. En la concepción, incluso; y en el montaje. Y eso fatiga. Es muy expuesto, en televisión, crear espectáculo *desde fuera*; debe ir de fuera a dentro en la narración dramática. Y de eso hay poco en *El mito de Fausto*, aunque algo hay, y muy bueno».¹⁴

La acusación al mencionado tratamiento cinematográfico era explícita en la crítica de Javier de Esquivel, comentarista que no ahorra elogios habitualmente a la tarea de Guerin en sus realizaciones televisivas:

El mito de Fausto es, sobre todo, una gran película, porque está resuelta en función de la cinematografía, no de televisión. En un par de ocasiones, cuando el director-realizador se decide a emplear modos y recursos televisivos, se percibe inmediatamente y llega más al espectador. Al ser película -muy buena, pero película-, las cámaras pasan y repasan captando los menores detalles, buscando el encuadre más estético, más expresivo y sugeridor. No hay fundidos en negro ni cierres en falso. [...] Pero con este tratamiento cinematográfico se pierde mucho tiempo y eso trae, como consecuencia, que la obra completa dure más de dos horas y media.¹⁵

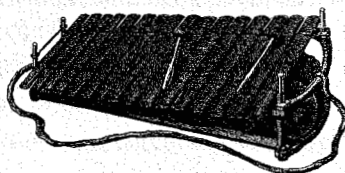
Viriato (pseudónimo de Luis Apostua) insistía en aspectos semejantes y aludía a la técnica cinematográfica con la que fueron resueltas las secuencias oníricas.¹⁶

¹⁴ Anónimo, *ABC*, 21 enero 1968.

¹⁵ Esquivel, Javier de, *Ya*, 19 enero 1968.

¹⁶ Viriato, *Hoja del Lunes*, 22 enero 1968.

El guión sufrió diversos retoques por parte de la censura y algunas puntualizaciones liberadoras efectuadas por el director de la Segunda Cadena. La mayoría se refieren a términos tabúes en relación al sexo de los que se impone el eufemismo correspondiente (“ser mía” por “acostarse conmigo”; “ramera” por “puta”; “enamorado” por “amante”, etc.) o de moderar las efusiones amorosas de Margarita y Fausto. Lo más significativo afecta a la presencia de los eclesiásticos en la obra; así en el final del primer bloque, la conversación, ante el cofre de las alhajas, entre Margarita, su madre y el sacerdote ponía en boca de éste: «La Iglesia tiene buen estómago; se ha comido países enteros sin que le sentara mal. Sólo la Iglesia, hija mía, puede digerir los bienes injustos»; la censura obliga a sustituir los términos por otros en los que la pobreza quede exaltada como virtud cristiana. (El realizador quería evidenciar la diferencia entre lo que se predicaba y lo que se hacía). Por otra parte, el personaje del “Cardenal”, asesor del Emperador, debe convertirse, por obra de la censura, en “Canciller”. La escena que sucede en el “Salón del trono”, en la que Fausto será recompensado por su contribución a sofocar la rebelión contra el monarca, permitía evidenciar las codiciosas intenciones eclesiásticas; el Cardenal amonestaba al emperador por haberse aliado con magos y nigromantes, lo que contravenía los pactos con el Pontificado; como penitencia, obliga al monarca a levantar una «catedral cuyas torres pugnarán por alcanzar el cielo» y para su mantenimiento, asignarle todas las rentas, diezmos y tributos de la comarca; cuantos materiales sean necesarios serán transportados por el pueblo, debidamente “aleccionado desde el púlpito”.



El portero

P: Televisión Española. Pg: "Teatro de siempre". Cd: UHF. 2ª cadena. Pr: Angel Terrón. D y R: Claudio Guerin Hill. Ar: Francisco Abad. Oa: *El portero*, de Harold Pinter. Al: Carmen Utrera Bouzala. De: Fernando Sáenz. Il: Enrique Romay. Rg: Daniel Herranz. Mm: M. García Montes. C: Cardenas, Antona, Aparicio. Am: Pilar Sánchez Muro. Ma y Pl: Puyol. S: Pérez Valverde, Rupérez, Forcada. Mi: Muñoz Ballester. Ctc: Domingo Berron. Mg: Rocío Carrillo. Mmg: Sánchez Padín. Ti: Lorenzo Cifuentes. Az: Hipólito Clavel. Fg: 23 al 27 septiembre 1968. Fe: 31 octubre 1968. Du: 74 m. I: Manuel Dicenta, Estanis González, Nicolás Dueñas.

A mediados de los años sesenta Harold Pinter se había convertido en un prestigioso dramaturgo. Su obra *Retorno a casa* (*The Homecoming*) fue considerada por la crítica especializada de Nueva York la mejor producción teatral del año; la británica había aplaudido *The Basement*, interpretada por el propio autor, y la cinematográfica reconocía sus trabajos en las producciones de Losey *El sirviente* y *Accidente*.

Los espectadores de TVE habían conocido el nombre de Pinter asociado al drama *Tea Party* (interpretado por Gemma Cuervo, Fernando Rey, Carlos Estrada y Manuel Dicenta) que Eurovisión seleccionó en 1965 para difundirlo por emisoras europeas.¹⁷

La Segunda Cadena ofrecía un conjunto de géneros y autores de acuerdo con las tendencias de moda; entre ellas las diversas variantes del "teatro del absurdo". La actualidad de Pinter obligaba a incluirle nuevamente en la parrilla del "UHF". *El portero* fue la obra seleccionada.

Claudio Guerin, tras sus realizaciones de *Ricardo III* y *El mito de Fausto*, convenía ahora en trabajar una obra de menor empeño: pocos actores, único decorado y simplicidad de guión que se centraba en una específica situación; sin embargo, estimaba el

¹⁷ Baget Herms, J.M., "Un autor llamado Harold Pinter", *Imagen y Sonido*, n° 51, septiembre 1967.

realizador que seguía planteando el mismo tema aunque en diferentes términos: la condición humana. La elección de Pinter se hizo por entenderlo como un autor fronterizo entre el teatro tradicional y la vanguardia. La espectacularidad de las piezas anteriores, frente al aparente intimismo de ésta, era sólo relativa porque el perceptible “suspense” del que se tiñe la obra suponía otra forma de ofrecerla. Bajo tales perspectivas concibe el realizador el planteamiento de *El portero*.

La escenificación estaba precedida de una voz en *off* que, sobre fotos fijas del autor y de sus propias interpretaciones teatrales, informaba sobre los rasgos de su dramaturgia, sobre el tema de la incomunicación tal como se ofrecía en esta versión.

Los tres personajes, Aston, Davies y Mick, el decorado único, la habitación de una vieja casa en las afueras de Londres, permiten pasar de un modo de realización, el denominado “barroco cultorano” a otro que puede llamarse “barroco conceptista”. Desde el punto de vista de su estructura temática es la expresión de una compleja individualidad manifestada por medio de tres caracteres que Guerin concibe como «el ego, el superego y el inconsciente»;¹⁸ esta triada funciona en un caótico decorado “interior”, símbolo del mundo, frente a un “exterior”, “imagen de la nada”.

La temática gueriniana dejaba atrás un mundo clásico, unos personajes míticos, históricos y literarios, para adentrarse en un muy concreto estrato social de clase media/baja donde las personalidades del psicópata, del hombre normal, del considerado absurdo, se inscriben en una monotonía de hechos cotidianos que conforman el “realismo irreal” construido por Pinter.

Conseguir el adecuado clima de intimismo era prioritario para el realizador. La planificación se orientaba hacia la ortodoxia televisiva donde los primeros planos aportan una continuada presencia del rostro mientras que los enfáticos (silueta del cubo colgado del techo, percha en plano picado, etc.) subrayan el

¹⁸Anónimo, “Entrevista a Claudio Guerin”, citada.

rostro irreal de lo cotidiano. La cuidada iluminación se preocupa continuamente de resaltar la viveza de unos ojos que traducen en matices más allá de cuanto el lenguaje del texto dice; en otras ocasiones, se evidencia el énfasis puesto en el modo de ofrecer dos sombras de un mismo personaje por proyectar las luces en picado sobre el actor, aunque con ello no se pretenda modificar el tono general.

Una ojeada al guión de trabajo del director-realizador permite comprobar dónde estaban sus preocupaciones al establecer el carácter de la puesta en escena: pretendía, ante todo, clarificar la situación dramática que el texto literario ofrecía mediante la oportuna matización de gesto y voz en la interpretación; en segundo lugar, proceder a una reducción del original (incluso contenido en el guión adaptado) siempre que la "acción" pudiera parecer redundante o reiterativa (setenta y tres minutos de emisión en edición definitiva). Aun cuando el montaje musical no ha faltado en la obra, son los ruidos los que "entonan" las situaciones y las matizan adecuadamente: la monótona gotera que golpea el cubo de agua, el raspado de la estantería, los diversos ruidos de fondo, connotaban el clima necesario.



Pedro Maciá, locutor de TVE, y Claudio Guerin

El cepillo de dientes

P: Televisión Española. Pg: "Teatro de siempre". Pr: Antonio Terrón. Oa: *El cepillo de dientes*, de Jorge Díaz. Al: Jorge Díaz, Josefina Molina, Claudio Guerin. D y R: Claudio Guerin. Ad y Ar: Fernando de Anguita. Rg: Teófanos Merchant. De: Jaime Queralt. Il: Mariano Ruiz Capillas. Mm: Pablo Rodríguez. Mg: Peña, Núñez. Mmg: Samuel Ortega. S: José L. Horrillo, José M^a Jovellar, José A. Valverde, José I. García, Francisco Salgado. Ctc: Domingo Berrón. Mi: Francisco Muñoz Ballester. Ma y Pl: Puyol. C: Manuel Cárdenas, Domingo Altona, Antonio Martín, Paulino Aparicio. Az: Hipólito Clavel. Am y Ve: José Luis Ferrer. Ti: Iruela Negro. Fg: 15, 16, 18 noviembre 1968. Fe: 12 diciembre 1968. Du: 71 m. I: María José Alfonso, Carlos Mendi.

Una voz en *off* previa a la representación informa sobre el autor y las claves que conforman su obra. Jorge Díaz, chileno afincado en España, se sitúa con *El cepillo de dientes* lejos del folklore localista que pudiera circunscribir su trabajo exclusivamente a su país; por el contrario, la universalidad de su propuesta, legitima su lectura en culturas diversas.

Guerin, que adaptó la obra (junto a Josefina Molina) con el autor, veía en ella un grado más (respecto a sus trabajos anteriormente realizados) en el estudio de la degradación del lenguaje. La pareja protagonista no es sólo la víctima inmediata de la alienación por medio de la publicidad en una sociedad consumista, sino la víctima de la propia imposibilidad de conocimiento y entendimiento del otro.

Se dan la mano el tema de la dificultad de comunicación, que viene a hacer imposible la consecución de la felicidad por el amor, con el de la alienación producida por una civilización de consumo que tiene en el *spot* publicitario su más auténtico lenguaje. La búsqueda de otra realidad que potencie emocionalmente a la pareja, la organización de una fantasía sexual, imaginativa y sádica, para superar la incomunicación, la invención de sí mismo

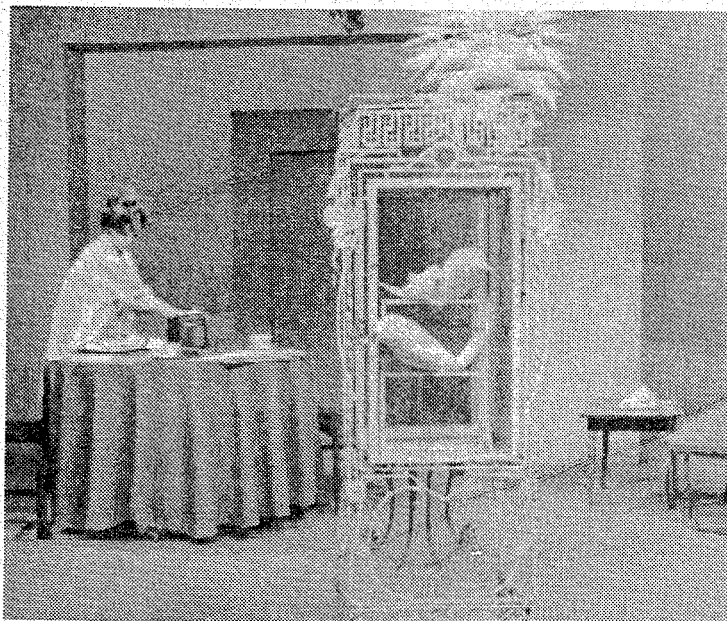
para vencer el desánimo y conseguir la euforia, permitía hacer un análisis de la convivencia humana en un nuevo modo de forma teatral. Guerin era consciente de que su puesta en escena tenía que ser muy imaginativa e ingeniosa buscando mantener el difícil equilibrio entre el “galope cómico” y la «tentación a filosofar convirtiendo cada frase en una moraleja o mensaje», tal como escribe en sus notas sobre el carácter de la realización.

En el “juego” de los dos personajes se da cita un buen número de claves existenciales que es donde Díaz sitúa su visión, adecuada combinación de ira y ternura. El recurso del humor como terapia, como elemento catártico, permite reconocernos en esa situación límite que, en principio, sólo parece existir en los demás. El autor chileno muestra «la necesidad de adecuación que tienen dos seres para amarse. Este acondicionamiento emocional, esta búsqueda de efímero contacto psicológico que los una, esta puesta en juego de una fantasía erótica ilimitada, se realiza en la obra a través de una mecánica desorbitada y delirante porque ambos, marido y mujer, están doblemente alienados; alienados hasta el punto de perder sus identidades; alienados también en cuanto al lenguaje, único medio de que disponen para lanzarse señales de auxilio en la oscuridad. Un lenguaje repleto de anuncios, tópicos, imágenes comercializadas y textos anestésicos como única salida para superar su bloqueo emocional. Se desdoblan una y otra vez con ansiedad paranoica para desencontrarse siempre».¹⁹

La versión de Guerin se orienta hacia una mayor estilización del posible realismo de la obra, subrayando lo ficticio, enfatizando lo disparatado y situando todo en el absurdo. Por ello, ni el vestuario, ni el decorado, entre otros variados elementos, son “realistas”; la pieza televisiva aspira a ubicarse en la dimensión simbólica que es propia del teatro del absurdo.

¹⁹ Voz en *off* en la presentación de la emisión.

Presentada “en anillo”, comenzaba con imágenes diversas de un parque de atracciones (filmado en cine; sobre tal secuencia se sobreimpresionan los títulos de crédito) y unas fotografías con viñetas de las que salen las voces de la pareja: «¿Cómo podremos sobrevivir... a este cariño tremendo: somos fuertes, invulnerables, inseparables». El final, repitiéndose el diálogo, presenta a los dos personajes envejecidos mientras la cámara, separándose de ellos descubre que la mesa de desayuno se encontraba realmente en medio de un montón de objetos inservibles de un destartado parque de atracciones. Un niño y una niña se sientan a la mesa de desayuno mientras las voces de la pareja siguen preguntando cómo podrán sobrevivir. La obstinación irracional por encontrar una forma de relación amorosa parece obligar a que el juego no termine jamás.



María José Alfonso en *El cepillo de dientes*

La proximidad en fecha de emisión y estreno de esta obra y *La madriguera*, de Carlos Saura, sus posibles concomitancias temáticas, permitió a la crítica establecer algunos paralelismos entre ambas. Para Carlos Gortari, el trabajo de Guerin es como un antecedente que se plasma con la estética *pop* del *spot* publicitario en su tratamiento irónico y divertido de lo que el director aragonés expone en su vertiente trágica. Preguntado el realizador de *El cepillo...* sobre su opinión al respecto, entiende que el punto de partida es lo único que sugiere aparentes similitudes, es decir, una pareja intentando el reencuentro emocional a través de un juego imaginativo; Saura resuelve en narración realista lo que él plantea de forma estilizada.

El propio Jorge Díaz se mostró satisfecho de la versión televisiva. A nuestro requerimiento, nos explicaba en una carta lo siguiente:

La producción en televisión tuvo todas las desgracias características de siempre en este medio español: improvisación de técnicos, presupuesto absolutamente ridículo para el decorado y el vestuario, prisas inconcebibles. Siempre Guerin tenía que luchar contra el tiempo. Tenía unas broncas terribles a causa de su rigor y su sentido de la responsabilidad que le hacían rechazar los planes de producción de TVE siempre mezquina de tiempo [...]. Creo que hay aspectos de su montaje que le daban a la obra una dimensión más universal y profunda que la simple lectura del texto teatral. El resultado —habida cuenta de las terribles limitaciones con las que se hizo esa producción— fue bueno y yo me encuentro satisfecho de haber colaborado en un montaje que fue, evidentemente, muy vanguardista para el tiempo en que se hizo.²⁰



²⁰ Díaz, Jorge, carta personal, Madrid, 17 enero 1986.

La última cinta

P: Televisión Española. Pr: Isidro Almela. Oa: *La última cinta*, de Samuel Beckett. D y R: Claudio Guerin Hill. Ad y Ar: Juan Mediavilla. De: Jaime Queralt. Il: Mariano Ruiz Capillas. Rg: Daniel Herranz. S: Horrillo, Rituerto, Carpintero, Hipola, Forcada. Az: Hipólito Clavel. Ma y Pl: Puyol. Ve: Peris. Vi: Rocío Carrillo. Ctc: C. Hidalgo. C: Valero, Lorente, Callejo, Flores-Pariente. Mv: Sánchez Padín. Mi: Gutiérrez. Mm: Alberto Peyrou. Fe: 2, febrero, 1969. Du: 53 m. Fo: Vr dos pulgadas. Cl: b/n. I: Fernando Fernández-Gómez (Krapp).

La línea iniciada por Guerin en *El portero*, culmina en *La última cinta*; abunda en la reflexión sobre la degradación del lenguaje en nuestra sociedad y en la puesta en escena con pocos personajes (en esta obra se reduce a uno sólo).

Como en sus piezas anteriores, Samuel Beckett entiende que la escenificación de situaciones lógicas, coherentes, es la única fórmula para demostrar el absurdo; sus personajes viven enfrentados a la muerte. Krapp, en *La última cinta*, borracho y duro de oído, vacilante, solitario, revive su pasado desde su senilidad presente. Si ha sido o no inútil su vida precedente, es momento de convenirse o de autojustificarse mientras oye las viejas cintas magnetofónicas grabadas al final de cada año. «Es un hombre descompensado de peso y gravedad, como las partículas suspendidas en un líquido que nunca caen al fondo, que rememora su pasado tratando de encontrar algún hecho significativo para probarse que todo no fue en vano», según se le advierte al espectador en esta versión televisiva.²¹

Intentando adentrarse en el laberinto de sus recuerdos, persigue mentalmente algún hecho significativo en el que apoyar su decaído sentimiento; la búsqueda de perdidos amores, se manifiesta en palabras ininteligibles y en la evidencia de su fracaso. Este

²¹ Voz en *off* en la presentación de la emisión.

procedimiento de contrastar pasado y presente conlleva un lenguaje desprovisto de toda significación. El recuerdo de su ilusión juvenil queda convertido en un abigarrado conjunto de signos indescifrables que sólo le conduce al vacío. La esperanza es una ilusión tanto en el presente como en el futuro. «Este diálogo absurdo de Krapp consigo mismo, testimonia la necesidad de la palabra como último recurso contra su aniquilamiento, pero al mismo tiempo testimonia también su dolorosa ineficacia y pone al desnudo la trágica burla de una existencia condenada a vivirse en el tiempo».²² El "otro" ha sido sustituido por la soledad.

Los recuerdos se convierten en una trampa donde se citan lo efímero de la felicidad con la angustiada pesadilla; el resultado es la búsqueda, no encontrada, de su ser y la reacción contra el que es.

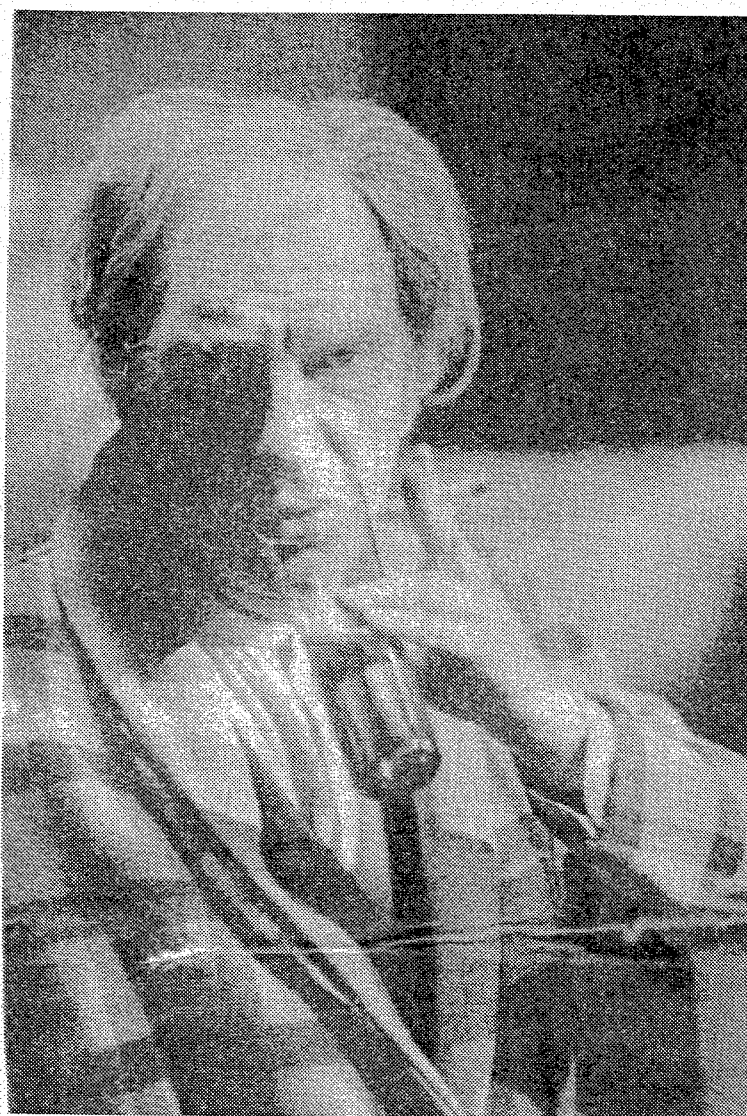
La tarea del actor, de Fernán Gómez, debía situarse, según la intención del realizador, en dos planos de acción distintos: la expresividad del gesto que traduce las situaciones presentes y la vivencia, mimo y parodia a un tiempo, de cuanto oye en las cintas.

La dirección de Guerin, en una reducción extrema de decorado y personaje respecto a sus trabajos precedentes, se centraba en conseguir una interpretación ajustada cuyos matices se subrayarían con la iluminación y con la debida relación respecto a los escasos elementos decorativos. La aparente oscuridad del texto es un aliciente para el director-realizador que busca su razón de expresarse al intentar desvelar la penumbra donde la vida del personaje está sumida; y la aparente ambigüedad es simple complejidad antes que confusión. Desde esta perspectiva se organiza el trabajo de la puesta en escena.

Servir plásticamente el espacio dramático que Beckett apunta es crear «un ámbito sumergido en los matices del claroscuro y del contraluz, donde los objetos han de ser escasos pero profundamente reveladores y en donde habita Krapp, un personaje que ha de resultar patético, grotesco y paradójico a la vez».²³

²² *Off* de presentación.

²³ Declaraciones de Claudio Guerin. Ejemplar multicopiado.TVE.

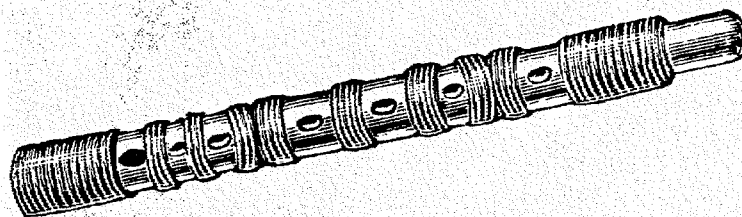


Fernando Fernán Gómez en *La última cinta*

La voluntariedad de un estilo exento de virtuosismo caligráfico hace gravitar la expresividad de la realización en el actor más el decorado; una planificación austera complementaría y subrayaría la significación esencial de la obra.

He trabajado, fundamentalmente, en la búsqueda de ese estilo equilibrado entre el servicio al texto y su necesaria clarificación, puesto al servicio de esa sobriedad ascética que parece pedir Beckett, y que acertara a conjugar la dimensión existencial y metafísica de Krapp con su otro lado más cotidiano y próximo, concebido a partir de la observación y escucha de los momentos más banales de ese mismo personaje.²⁴

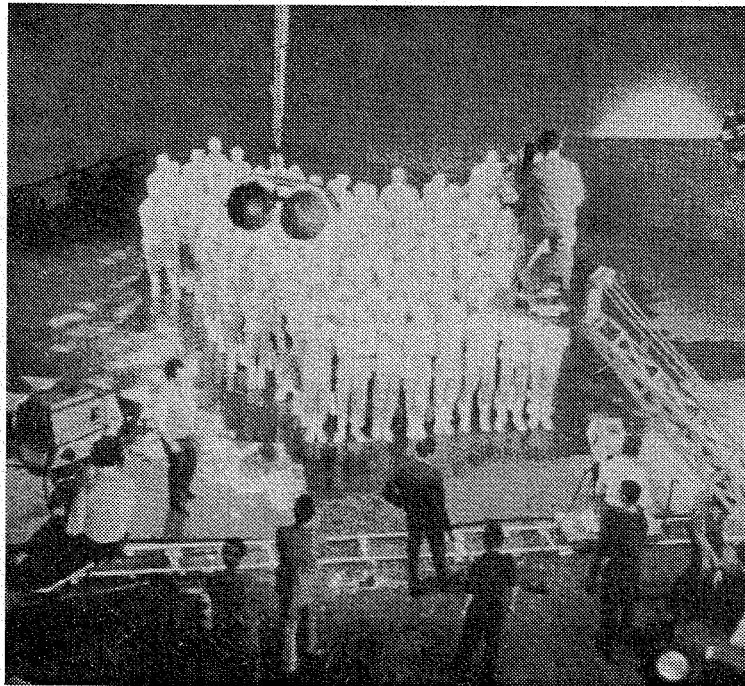
Los objetos, lámpara, máquina de escribir, el propio libro *La última cinta*, magnetófono, plátanos, espejo, aportan una significación que, en el contexto cotidiano de Krapp, van más allá de su propia iconicidad. La banda sonora que complementa la voz, pasada y presente del personaje, combina el tecleo de la máquina con las canciones infantiles que proceden del exterior, con la música de jazz o la melódica. El fundido y el encadenado se usan como recurso narrativo válido que combina el tiempo pretérito con el actual. La grúa ha permitido planificar en planos picados que muestran «hundido» al personaje física y psíquicamente.



²⁴ idem.

La parábola del Homo Máximus

P: Televisión Española. Pg: Programa Especial. G: Carlos Muñiz. D y R: Claudio Guerin Hill. Ar: Juan Mediavilla. M: Manuel García Montes. De: Jaime Queralt. Il y C: Enrique Romay. Fg: 23 noviembre 1969. Fe: 12 enero 1970. Du: 51 m. I: Juanjo Menéndez, Enriqueta Carballeira, Carlos Méndez, Luis Franco, Nicolás Dueñas, Emilio Laguna, Venancio Muro, Fabio León, Esperanza Roy. Voz de Sigmund Freud: José M^a Lucena.



Desde la misma presentación del programa, el espectador intuye que los antecedentes de esta obra se sitúan en la iconografía de *Metrópolis* o en la literatura de *Fahrenheit 451*. El guión original concebía su plasmación en imágenes sin renunciar a una

magna espectacularidad: desde un «enorme quirófano» con «legión» de cirujanos que opera a «cientos de niños», a «enormes máquinas» junto a las cuales «los hombres resultan enanos» y «enormes oficinas» y «largos pasillos con cientos de puertas por donde millares de personas se entrecruzan y hablan». La oficina kafkiana que Welles mostraba en *El proceso* pudiera ser un posible modelo.

El tema: la “fabricación” del Superhombre por procedimientos científicos, la creación de un “salvador” que dirija situaciones de emergencia. En el fondo, la dialéctica entre progreso deshumanizado y búsqueda de un recuperable factor humano, situada en un tiempo futuro desde el que se recuerda nuestro presente. El «Homo Máximus», el Adán creado desde la máquina y la razón, recibe de manos de Lis, nueva Eva, bibliotecaria, el libro que le permitirá descubrir el pasado del Hombre. La recuperación del paraíso perdido regido por el amor modifica el curso de la Historia. El progreso deshumanizado pierde una batalla contra los valores humanos.

Se sitúa la acción en el siglo xxv: una sociedad mecanizada, con individuos totalmente controlados que obedecen ciegamente las consignas recibidas, ejecutan mecánicamente las órdenes programadas, consumen sumisamente los alimentos seleccionados, regulan racionalmente su actividad sexual.

La voz metálica de Sigmund Five, máquina humanoide que actúa como presidente de una sofisticada instalación técnica costeada por el conjunto de naciones, reúne urgentemente a los jefes de estado para comunicarles la necesidad de crear un Supremo, ante la inmediata llegada a la Tierra de un extraño objeto procedente de otra galaxia. Como todos quieren serlo, Five precisa que el nuevo hombre, «Homo Máximus», debe ser creado en los laboratorios; tendrá como características ser «infalible, impecable, intachable, inteligente, sin familia...»; será creado selectivamente, por procedimiento especial y acelerado, naciendo a la vida de un gran

huevo. El Homo, cuerpo y mente de treinta y cinco años, nacerá y vivirá sin impedimentos ni debilidades humanas. Sin embargo, el personaje nacido se presenta «esmirriado, pequeño, medio calvo, ligeramente cargado de hombros, con mirada miope...». Las pruebas físicas y metafísicas a las que se le somete garantizan su inmejorable preparación, negada sistemáticamente por los presentes jefes de estado que no toleran ser dirigidos por semejante individuo. Máximus habla en lenguaje técnico y político a los jefes hasta conseguir su plena aceptación por parte de éstos. Mientras, los humanos encarcelados en el ghetto rechazan los procedimientos utilizados en la creación de un nuevo ser y reclaman la vuelta de Dios, del amor, del hijo nacido de mujer. Son los retrógrados defensores del hombre por el hombre.

Máximus, actuando en funciones de jefe supremo cumple las misiones establecidas y encomendadas. La Mujer, convertida por el realizador en Cleopatra, acosa al «manantial del bien y de la ciencia» para obtener «el supremo placer de la procreación» de seres superiores aunque sea por medio del «ínfimo placer del sexo». El Gran Jefe de la Humanidad es al propio tiempo su Gran Semental. La rebelión del Homo ante la obligatoriedad de tener que hacer el amor se convierte en pertinaz dialéctica frente y contra la voz metálica de Sigmund Five.

En la época de las máquinas, la biblioteca es un reducto donde, a pesar de la prohibición de utilizar los libros, se siguen conservando. Homo Máximus descubre el placer de leer y de averiguar el pasado de la Humanidad. En el Museo encuentra maniqués que representan a hombres de todas las épocas con su indumentaria correspondiente.

Lis, la bibliotecaria, introduce a Homo Máximus en los valores del mundo perdido. El ser híbrido máquina-hombre ha descubierto el mundo de sus antepasados. Las almas de Romeo y Julieta renacen varios siglos después. Ante la hecatombe que se avecina por la vuelta de la lluvia, Máximus exhorta a reconsiderar la existencia

de cada uno, a que se sientan libres. El amor está contra la ciencia. La lluvia traerá la libertad. El efecto cinematográfico de «cortinilla» va sustituyendo un plano por otro mientras Máximus anuncia que lloverá y todos serán libres. Y llueve... El enfrentamiento entre el Homo Máximus y la máquina ha terminado. En un principio ha ganado el hombre...

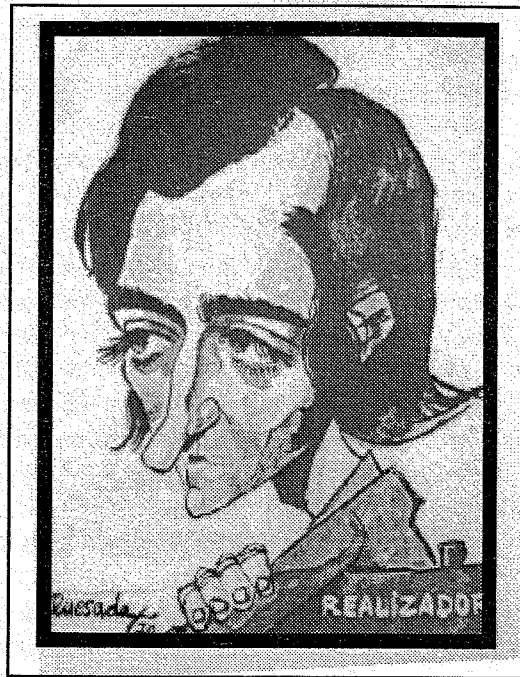
Este "Programa Especial" era el resultado del encargo que el secretario general de TVE, Juan José Rosón, hace al dramaturgo Carlos Muñiz, autor de *El tintero*, guionista y realizador de TVE desde 1956, al objeto de que España participe en el Festival de Televisión "Prix Futura", especializado en temas futuristas, que se celebraría en Berlín.

Acaso el interés que Guerin tenía en estos temas le hizo aceptar un proyecto —al margen de la calidad del guión original— que iba a carecer de las garantías exigidas en sus trabajos precedentes. En efecto, la inscripción en el citado festival, la obligatoriedad de presentar la copia a fecha fija, convirtió la realización de *La parábola...* en una carrera de obstáculos cuya única compensación estuvo en la favorable acogida otorgada en su presentación alemana por más que nunca se tradujera en premio.

En España, el programa tuvo escasa repercusión en la prensa, posiblemente motivada por la nula promoción que Televisión hizo. Su emisión, en Enero de 1970, pasó sin pena ni gloria, sin la incidencia que habitualmente solían tener los "dramáticos" dirigidos por Guerin. Resulta significativo el hecho de que filmografías y artículos-homenaje, publicados con motivo de la muerte de Claudio, ignoren esta obra.

En las declaraciones efectuadas por el propio director-realizador, recuerda *La parábola...* por «los quebraderos de cabeza que nos dio», por lo que «hubo que improvisar sobre la marcha y sin tiempo de preparación a ningún nivel»; ni siquiera hubo ensayos previos. Las intenciones de Guerin, conseguidas en los dramas históricos, en las piezas que rondaban el teatro del absurdo, no

podieron plasmarse satisfactoriamente en esta obra, «a lo mejor porque era la primera vez en mi vida que yo como realizador intentaba el gran collage de estilos, es decir: mezclar en una misma historia la tragedia, la comedia, el humor, el drama, lo grotesco, el melodrama, lo revisteril, la farsa...». «Quedó así como obra “minoritaria” que TVE proyectó sin excesiva convicción en sus posibilidades de éxito» no sin antes suprimir «algunos pasajes importantes».²⁵



Caricatura de Claudio Guerin por Quesada

²⁵ Declaraciones a *Noticias de TVE*. Boletín mecanografiado. Sin fecha.

Acreeedores

P: Televisión Española. Pg: "Estudio 1". Ca: VHF.1ª cadena. D y R: Claudio Guerin. Oa: *Acreeedores*, de Augusto Strindberg. Al: Claudio Guerin. De: Fernando Sáez. Il: Doncel. Fo: Vr.dos pulgadas. Cl: b/g. Fg: 27 julio 1970. Fe: 6 noviembre 1970. Du: 86 m. I: José Mª Rodero (Gustavo), Elvira Quintillá (Telma), Fernando Delgado (Adolfo).

La obra de Strindberg convierte a Guerin en director, realizador y único adaptador de la pieza; se cierra así un ciclo en el que asume de forma completa una triple responsabilidad.

El tema básico de la obra respondía a uno de sus preferidos: las relaciones de servidumbre y dominio que se establecen entre dos seres que se aman. En esta ocasión, los tres personajes de *Acreeedores* (o *El acreedor* según el título original), Telma y su primer y segundo marido, Gustavo (profesor de Literatura) y Adolfo (pintor, escultor) remiten a determinados aspectos autobiográficos de Strindberg quien dramatiza algunos de los problemas que le atormentaron en el primero de sus tres matrimonios; ofrece en la pieza lo que se ha denominado «un asesinato psicológico». La diferencia hombre/mujer entendida como antagónica permite mostrar una nueva variación sobre el vampirismo femenino o sobre el comportamiento social de la mantis religiosa en su modalidad humana: la actitud antropofágica de la mujer le hace servirse y nutrirse de su primer marido para poder después sojuzgar al segundo.

La estructura clásica de la obra se organiza en tres actos; en el primero se presentan los personajes masculinos, primer y segundo marido; en el segundo, Adolfo y Telma; en el tercero, Gustavo y Telma. En realidad, segundo y tercero se conforman como una propuesta de "representación" donde cada pareja «actúa» ante los ojos de Gustavo, primero, y de Adolfo, después, según el acuerdo establecido en cada caso por ambos varones. Estas frases de los

diálogos establecen la intención del dramaturgo y la organización de los hechos: «La mujer que ama, recibe; el hombre que ama, da»; «el espectro del marido se convierte en un acreedor despiado»; «dicen que el que conoce su destino tiene que morir».

Grabada en los estudios Bronston-Chamartín, fue programada en fechas próximas a la emisión de *Hamlet*. El espectador de televisión tenía ante sí dos estilos bien distintos, en una misma época, de un mismo realizador. El barroquismo “culterano” y el “conceptista” mostraban distintamente en cada obra la versatilidad de un director que pasaba de la espectacularidad propia de los múltiples decorados e intérpretes a la austeridad y desnudez de un único ambiente sobre el que se debaten apasionadamente las relaciones de un triángulo amoroso. La “acción” de la tragedia shakespereana se torna “intimismo” en la tragicomedia del escritor sueco según el distinto estilo de narración televisiva establecido por Claudio Guerin.

En principio tuve la tentación de agilizar la obra, pero me di cuenta que era imposible pues había que respetar la continuidad espacio-temporal a lo largo de las tres situaciones de una obra que se sirve de un expresionismo embrionario o interior, como corresponde al Strindberg de la primera época.²⁶

En efecto, los rasgos de estilo observados en la pieza televisiva permiten comprobar que Guerin no se ha apoyado básicamente en un expresionismo plástico, de juego de luces y sombras, de contrastes en la iconografía. La normalidad de unas imágenes (en las que se da la ocasional enfatización) no impide la creación de una atmósfera asfixiante donde se produce el ajuste de cuentas. La cámara actúa como vehículo transmisor de cuanto el realizador-entomólogo descubre en el gesto y la voz, en la mirada y en el rostro de unos personajes que se erigen en “acreedores” de los demás. El clima exasperado, la tensión emocional, están creadas

²⁶ Claudio Guerin en Noticias de TVE, boletín mecanografiado, sin fecha.

por los intérpretes. La cámara parece descender al fondo de la conciencia de los personajes cuando muestra el primer plano de los labios, de los ojos, la perversidad de la mirada, la complicidad de la situación, para dar testimonio de la desintegración de los sentimientos.

Los planos generales del mar que abren la obra, (antes de mostrar el hotel de playa donde se va a situar la acción), los de olas batientes que cierran cada acto, los insertos en primeros planos y planos detalles que se prodigan en la narración, sugieren la presencia de recursos cinematográficos que se hacen evidentes en el tratamiento que Guerin establece para relacionar objeto y personajes, cámara y personaje: de la escultura, del reloj de Gustavo, del ojo de Adolfo, del ventilador (en composición de plano que se repite en *La casa de las palomas*). Del mismo modo, la subjetividad con que se presenta el beso entre Telma y Adolfo (vistos por Gustavo desde la habitación contigua), los movimientos de cámara que describen la trayectoria del puñal que toma Adolfo y lo lleva a la garganta de su esposa o los que enfatizan y subrayan la violencia de la discusión entre ambos, contribuyen a conformar una estética de la expresión cinematográfica más allá de la meramente teatral.



Hamlet

P: Televisión Española. Pg: "Estudio 1". Pr: Ramón Salgado. Ap: Aurelio Monís. Oa: *Hamlet*, de W. Shakespeare. Al: Antonio Gala y Claudio Guerin. D y R: Claudio Guerin Hill. Ad: Juan Mediavilla. Il: Ricardo Torres. De: Jaime Queralt. C: Juan Flores, Manuel Obregón, Luis Navas, Emilio Stampa. Ctc: Joaquín Ortiz. Mi: Amador García Vázquez, Santiago Clavo. Mv: Samuel Ortega. Mg: Manuel Albacete. S: Fernando Vidal, Federico Carpintero, Miguel Moreno, Enrique Bras, Antonio Sánchez. Mu: Miguel Ángel Tallane interpretada por «Promúsica Antigua de Madrid». Rg: Enrique Carriedo. Az: Revilla. Ma y Pl: Puyol. Ee: Emilio Exerez. Ti: Jaime Agulló, Jesús Arroyo. Fi: Alvaro Valencia, Carmina González. Fo: Vr dos pulgadas. Fg: 22 febrero 1970. Fe: 23 octubre 1970. Du: 117 m. I: Emilio Gutiérrez Caba, María Luisa Ponte, Fernando Cebrián, Alfonso del Real, Gerardo Malla, Fabio León, Maribel Martín, José M^a Lucena, Valentín Conde, Víctor Girondo, Pedro Valentín, Andrés Mejuto, José Carabias, Manuel Calvo, José Ramón Pardo, Alberto Fernández, Jacinto Martín, Maite Fojar, Pedro Sempson.

La adaptación del original shakespeariano se resolvió en una versión televisiva de 116 minutos. Según Antonio Gala, en los variados trabajos conjuntamente realizados con Guerin, él ponía "la letra" y Claudio "la música". En *Hamlet*, el dramaturgo orienta la versión hacia el problema familiar antes que al planteamiento político; tal aspecto «a mí me interesaba desarrollarlo porque es el conflicto de los *atridas*, es el conflicto griego; lo político es una consecuencia; yo insistía más en la tragedia del hijo decepcionado, del hijo edípico decepcionado; hay plano político en cuanto que hay trono o sede vacante, pero lo que más me llamaba la atención era el problema humano».²⁷

Por su parte, el realizador esquematizaba sus propósitos incorporando su concepción del ya aludido sentido didáctico de

²⁷ Nuestra entrevista con Antonio Gala (Sevilla, 11 octubre 1985).

la televisión, de manera que intentaba «aclarar al máximo, en imágenes la obra, motivado porque este medio va dirigido a un público multitudinario e indiscriminado y pretendiendo una versión ni maniqueísta ni romántica»,²⁸ «destruyendo al máximo lo que tuviera de gran retablo de cartón-piedra». No ha faltado en ella la presencia de factores que de un modo u otro se evidenciaban en sus distintas partes: la noble naturaleza del hombre que no está a la altura de las circunstancias, la tragedia de la falta de voluntad, el exceso de pensamiento que incapacita la acción, la difícil relación entre las armas y las letras, la sensibilidad exacerbada y la melancolía como factores que incapacitan la exigencia de un deber. En cuanto al maniqueísmo citado, se diluye en cada individuo participando todos de uno y otro aspecto, de bondades y maldades, acaso con la excepción de Ofelia; ni el propio personaje principal deja de mostrar su lado negativo, muy especialmente cuando se enfrenta a su madre.

Cierto comentarista estimaba que «en realidad, Hamlet no intenta aclarar una situación sino determinar los valores eternos con que debe juzgarla; y estos valores se le escapan continuamente. Cuanto más seguro y solemnes quiere hallarlos tanto más siente revelarse en sí mismo la reacción episódica y personal que lo paraliza con el fantasma del escepticismo. Hamlet no quiere llevar a cabo una venganza sino un acto de justicia».²⁹ Sin embargo, algún crítico, sin evitar elogios para la obra, entendía que ésta no se presentaba nada clara para un espectador desconocedor del drama; además, el realizador no se comprometía con su versión salvo en el aspecto formal y expresivo, no en el temático ni en la «orientación» pretendida; pensaba por ello que a Guerin le faltaba una «toma de postura ideológica seria».³⁰

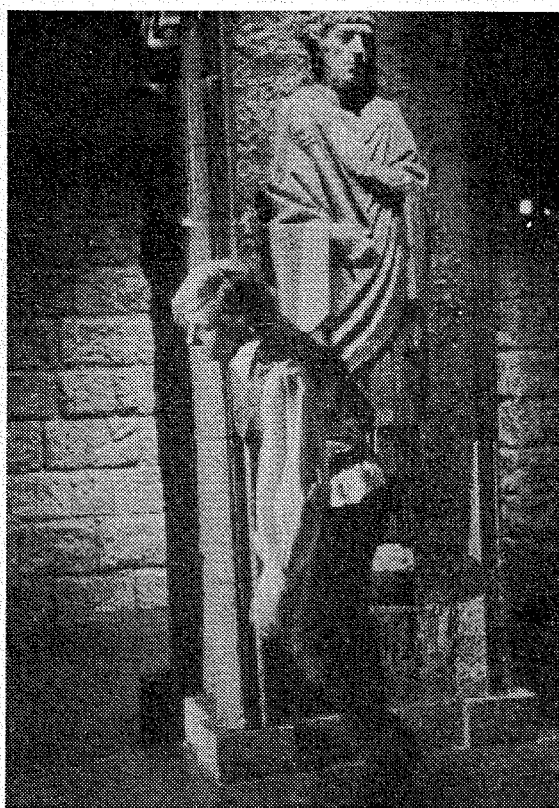
La resolución de cada parte de la obra está planteada de modo distinto en lo que a realización se refiere; llama la atención en la

²⁸ Melgar, «Hamlet en versión de Claudio Guerin», *Tele-radio*, 19 enero 1970.

²⁹ Viriato, «Hamlet de Gala-Guerin», *Hoja del Lunes*, 26 octubre 1970.

³⁰ Pérez Gómez, Ángel A., «Hamlet», *Reseña*, n° 40, diciembre 1970.

primera la escena de Hamlet y la sombra resuelta con la técnica de un musical de Averty, «sin continuidad espacial y movimientos de cámara, siguiendo el ritmo de la palabra y la acción interna; logra así dejar la escena en su justo punto de apariencia y realidad, dejando al espectador la misma duda en la que Shakespeare sumerge a Hamlet sobre la realidad o irrealidad de la aparición».³¹



Emilio Gutiérrez Caba en *Hamlet*

³¹ Melgar, "Guerin y su Hamlet", *Tele-radio*, 26 octubre 1970.

El realizador defiende su postura entendiendo que *Hamlet* es una obra apasionadamente ambigua y un modelo de texto abierto. Dar respuestas personales a si Hamlet es joven o viejo, si Claudio asesina para poseer la corona o para conseguir a la reina, si el erotismo de la relación Ofelia-Hamlet tiene o no una concreción en el plano sexual, si es Horacio quien empuja a Hamlet a la venganza o Hamlet quien utiliza a Horacio como rampa de lanzamiento para autopotenciarse en la consumación de la venganza, si las reflexiones de Hamlet están motivadas por su condición intelectual o por su miedo a tener que decidir, no es otra cosa que tener la libertad de contar una historia según las tentaciones de la imaginación.

Llamó la atención igualmente que en esta versión el realizador hubiera jugado la baza de la juventud, es decir buscó intérpretes en los que el rasgo juvenil fuera significativo y relevante al componer el personaje. Emilio Gutiérrez Caba, por tal aspecto, se orienta a la interpretación hamletiana de Charles Kean antes que a la de Faure. El joven sensitivo, valorador, duda y espera sumido en un conflicto generacional, como lo están Laertes y Rosencratz, Ofelia y Horacio frente a la generación de Claudio, Gertrudis y Polonio, celosos del gobierno y detentadores de su ley y su costumbre. Ante ellos, frente a ellos, esta juventud pacta en su complicidad, se aliena, muere.

La planificación, el montaje, el juego de cámara, funcionan con sentido más cinematográfico que televisivo: la ansiedad de Hamlet se manifiesta con múltiples movimientos de cámara, la crítica a la madre con significativo trávelin circular alrededor de la mesa de comedor, la representación de *La trampa* con toques expresionistas. El entierro de Ofelia se ofrece en planos generales que muestran una imagen difusa de la comitiva (resuelto con un teleobjetivo de 2.000 mm) mientras en la banda sonora se combina la voz en off de Gertrudis con las notas líricas de los coros. El duelo entre Hamlet y Laertes (que quiere vengar la muerte de

Polonio), en presencia de los reyes, se ofrece en planos próximos y ocasionalmente visto desde el fondo del decorado con primeros planos de espadas; la lucha evidente no era sustituida esta vez por metáforas ni elipsis. Hamlet se arrastra tras haber obligado al rey a beber el veneno y propiciarle varias estocadas; diversos encadenados acaban en las pétreas estatuas de los reyes adosadas al muro.



Retablo de la Mocedad del Cid

P: Televisión Española. Pg: "Estudio 1". Oa: *Poema del Cid*, *Crónicas*, *Cantares de gesta*, y obras de Guillén de Castro, Corneille, Levi Provençal y Menéndez Pidal sobre Rodrigo Díaz, El Cid. G: Romualdo Molina y Claudio Guerin. D y R: Claudio Guerin Hill. De: Jaime Queralt. I: Ruiz Capillas. Gr: Valero. Mu: Román Alís. Fo: Vr dos pulgadas. Du: 87 m. Fe: 3, diciembre, 1971. I: José Luis Coll, Ana Belén, Carmen Sainz de la Maza, Valentín Conde, Miguel Angel, Estanis González, Alberto Fernández, José Vivó, Modesto Blanch, Alvaro de Luna, Juan Diego, Blanca Sendino, Jaime Segura, José Carabias, Fernando Chinarro, Antonio Acebal, Salvador Orjas, Fernando Baeza.

El guión de Romualdo Molina y Claudio Guerin está basado en las diversas aportaciones que sobre la figura de El Cid hacen las *Crónicas*, *El Poema*, *los Cantares de Gesta*, *El Romancero*, *Las Mocedades del Cid*, de Guillén de Castro, *Le Cid*, de Corneille y las investigaciones históricas de Menéndez Pidal y Lévi Provençal. El primitivo proyecto de adaptar para TVE la pieza del autor francés citado y transmitir la obra en directo, acabó en esta versión, de guión más personalizado y original, grabada en *video-tape* y emitida en diferido.

La estructuración de la obra se resuelve en cuatro niveles distintos:

a) Acontecimientos histórico-literarios. Organizados en diez bloques, se estableció la separación entre ellos por medio de rótulos que anticipaban al espectador mínima orientación sobre contenidos argumentales. La acción se desarrolla de este modo: en el reino de Castilla, hacia 1063, el rey Fernando I, emperador de las dos religiones, a la muerte de Gonzalo Bermúdez, provee el oficio de ayo del príncipe don Sancho en la persona de Don Diego Laínez; el Conde de Gormaz se ofende por la decisión real y pone de manifiesto ante el nuevo cargo su desacuerdo. Rodrigo es el único hijo

de Laínez que asume la ofensa hecha al padre; su conciencia se debate ante la obligación de venganza y la consecuente ruptura con su prometida. El joven infanzón vence y mata al viejo alférez de Castilla. Ximena inicia el alegato contra los Laínez. Don Diego recomienda a su hijo hacer méritos en el campo de batalla antes de implorar el perdón real y, al tiempo, aplacar así a la huérfana. Doña Urraca, conocidos los valores del campeador, templá momentáneamente el ánimo de Ximena. El Cid regresa victorioso. Ante nuevas eventualidades, el rey nombra a Rodrigo alférez y pone a su cargo la campaña. Ximena, pese a todo, pide justicia y solicita ante el monarca el juicio campal. Don Martín González, embajador de Aragón, asume la defensa de Ximena. Rodrigo presta juramento ante la corte. Su victoria sobre González le hace acreedor de Ximena. El rey bendice a la pareja.

b) Recursos expresivos que subrayan o ponen en cuestión los hechos narrados; el bloque séptimo se construye a base de diversos elementos que dan buena cuenta de las gestas gloriosas de Rodrigo: un bajorrelieve presenta variadas figuras combatientes, moros y cristianos; en un teatro de marionetas, el trujamán señala con el puntero el telón de fondo al tiempo que solicita la atención del público para conocer «El Retablo de Mio Cid Rodrigo Díaz»; cercano, un soldado ciego, rodeado de campesinos, cuenta historias de la guerra: Rodrigo, sobre Babieca, es el héroe; en la corte, un trovador pulsa su laúd y canta...; en un teatro de mayores dimensiones, actores de carne y hueso representan las hazañas bélicas del Cid contra los moros. Podría decirse que el capítulo está narrado “musicalmente”.

c) Entre los hechos “reales” o “fingidos” y el espectador está un juglar, que actúa unas veces como anticipador de situaciones (presentación de cada bloque), como confidente otras; su cara, encuadrada en primer plano, habla a la cámara; su figura permite establecer la necesaria continuidad entre una secuencia y la siguiente, entre dos escenarios sucesivos. El juglar habla, recita, canta.

d) Todo cuanto queda estructurado en los tres apartados anteriores comporta “una representación”; los actores, vestidos con hábito talar se sirven ordenadamente de los trajes propios de su personaje; cuando la obra termina y los intérpretes abandonan el escenario, la cámara presenta el estudio de grabación y rodaje.

La suma de los tres primeros niveles y el subrayado final del cuarto evidencia la intención “distanciadora” con la que el director ha planteado públicamente su trabajo. A ello se suman la música y canciones, compuestas por Román Alís, que colaboran eficazmente a fijar y mantener la expresión distanciada de los hechos ante el espectador; el compositor, que ha trabajado en estrecha relación con los guionistas, opina: «la música de esta obra se mueve en un mundo atonal muy libre, aunque se adapte un poco al mundo musical de la época. No se trata de subrayar ni de servir de fondo a determinadas escenas sino que la música comenta o expresa situaciones, estados de ánimo, sentimientos, etc.».³²

Imagen y música, con la fusión debida, contribuyen al planteamiento “no realista” de los acontecimientos históricos, fomentando a la vez su carácter intemporal. Como se pone de manifiesto desde el título, no se presenta “la mocedad del Cid” sino “el retablo” de la misma, es decir, su representación.

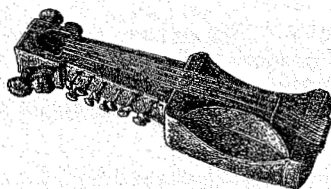
La concepción de la obra parece estar planteada como un nuevo experimento del realizador Guerin que quiere mostrar el universo artístico del románico y, al tiempo, ofrecerlo de modo distanciado. La configuración de los decorados, obra de Queralt, se sitúan en esta línea, al igual que el intento de evitar que sea el atrezzo el único elemento sugeridor de época. Los interiores incorporan tres arcos mientras que el suelo presenta una ligera inclinación con intención de transmitir la falsa perspectiva del arte románico. Por otra parte, la representación de exteriores se sirve de un mural en el que están reproducidas fotográficamente pinturas, códices, grabados y otros elementos representativos de lo medieval. El

³² Declaraciones a *Noticias de TVE*. Boletín mecanografiado, sin fecha

vestuario, tal como hemos dicho, añade la "prenda base" a la indumentaria caracterizadora de cada individuo de modo que la distinción actor/personaje quede deliberadamente marcada.

La expresión de este *Retablo* abunda en un insinuado tono cinematográfico. Los títulos de crédito se presentan sobre siluetas en acciones sucesivas descompuestas en instantáneas. La elipsis es figura oportuna para sugerir la lucha entre Rodrigo y el Conde; sonidos y ruidos, batir de armas, jadeo de contendientes, grito final, silencio, añaden dramatismo y suspense a la contienda. Los cambios de iluminación, luz que se proyecta sobre el personaje mientras el grupo queda silueteado y a contraluz, es efecto utilizado en la curia cuando Ximena, ante el monarca, presenta su alegato; el dramatismo y la tensión oral queda reformado con el efecto plástico del juego lumínico. La cámara, estática, capta a unos personajes aparentemente quietos que actúan sobre un decorado móvil; la plataforma circular que gira produce el efecto dinámico apetecido. La escena ralentizada combina con el trávelin de diverso recorrido (perpendicular a sus diversos movimientos, circular sobre el doliente rey Fernando) o con una cámara, dibujante de una greca en el espacio, que sigue a los personajes del coro, desplazándose y fijándose sobre cada uno, mientras repiten «¡notable razón de estado!». Los múltiples encadenados sirven para mostrar tanto las fotos fijas de presentación como para «distracer» al espectador durante el recitado del juglar.

La crítica acogió favorablemente el empeño y saludó cálidamente lo insólito del tratamiento, el rigor intelectual de la expresión y el satisfactorio resultado de mezclar adecuadamente lo dramático y lo musical en una versión televisiva.



Hemerografía ³³

RICARDO III

- ANÓNIMO, *ABC*, 2 abril 1967, pág. 109.
—*Hoja del Lunes*, 3 mayo 1967
—*Tele-Radio*, n° 485, 10 abril 1967.
—“Ricardo III o lo extraordinario”, *Hoja del Lunes*, 15 diciembre 1969.
CANALES, Juan, “Ricardo III, un éxito”, *Arriba*, 1 abril 1967.
ESQUIVEL, Javier de, “Hoy comentamos”, *Ya*, 14 diciembre 1969.

HAMLET

- ANÓNIMO, *ABC*, 18 octubre 1970.
BAGET HERMS, J.Mª, “Los diez mejores programas de 1970”, *Imagen y Sonido*, n° 92, febrero 1971.
GUERIN HILL, Claudio, “Cómo veo a Hamlet”, *Nuevo Diario*, 25 octubre 1970.
—“Cada hombre tiene su Hamlet”, *Ya*, 15 marzo 1970.
MARTÍNEZ FERROL, Manuel, *Tele-Radio*, 9 marzo 1970
MELGAR, “Guerin y su Hamlet”, *Tele-Radio*, 26 octubre 1970.
—“*Hamlet* en versión de Claudio Guerin”, *Tele-Radio*, 19 enero 1970.
MUÑIZ, Carlos, *Tele-Radio*, 1970.
PÉREZ GÓMEZ, Ángel A., *Reseña*, n° 40, diciembre 1970.
URBANO, Pilar, “Hamlet, una producción importante y convincente de TVE”, *Nuevo Diario*, 1 octubre 1970.
VEGA, Jr., “Dos jóvenes actores en el eterno drama de duda y amor”, *Ama*, febrero 1970.
VIRIATO, “Hamlet de Gala-Guerin”, *Hoja del Lunes*, 26 octubre 1970.

EL MITO DE FAUSTO

- ANÓNIMO, “La salvación de Fausto”, *S.P.*, 28 enero 1968.
—“*Fausto*”, *ABC*, 21 enero 1968.
—“Una superproducción de TVE: El mito de Fausto”, *7 fechas*, enero 1968, pág. 69.
BAGET HERMS, J. Mª, “Los diez mejores programas de 1968”, *Imagen y Sonido*, n° 68, febrero 1969.
ESCRIBANO, Matías, *Nuevo Diario*, 21 enero 1968.
ESQUIVEL, Javier de, *Ya*, 19 enero 1968.
JAVALOYES, Antonio, *Tele-Radio*, n° 526.
VIRIATO, *Hoja del Lunes*, 22 enero 1968.

EL PORTERO

- ANÓNIMO, “El portero en TV-2”, *Hoja del Lunes*, 4 noviembre 1968.
—*El Progreso*, 10 noviembre 1968.
ESQUIVEL, Javier de, “Detrás de las cámaras”, *Ya*, 6 noviembre 1968.
GARCÍA JIMÉNEZ, “Claudio Guerin: En mi trabajo procuro hallar identificaciones”, *Ya*, 6 noviembre, 1968.

³³ Omitimos el título del artículo si coincide con el de la obra comentada.

EL CEPILLO DE DIENTES

ANÓNIMO, "Un arte verdadero", *Hoja del Lunes*, 16 diciembre 1968.

— "Importante", *ABC*, 15 diciembre 1968.

C.G., "El cepillo de dientes, del autor chileno Jorge Díaz", *Tele-Radio*, diciembre 1968.

URBANO, Pilar, "El cepillo de dientes, teatro absurdo de J. Díaz", *Nuevo Diario*, 18 septiembre 1969.

LA ÚLTIMA CINTA

ANÓNIMO, "La cinta se ve con agrado", *S.P.*, 1 febrero 1969.

— *Hoja del Lunes*, 3 febrero 1969.

BAGET HERMS, J. M.^a, "Los diez mejores programas de 1969", *Imagen y Sonido*, n° 80, febrero 1970.

CORRAL, Enrique del, "Beckett", *ABC*, 2 febrero 1969.

GARCÍA JIMÉNEZ, "Claudio Guerin: siga una línea de decantación de posibilidades expresivas", *Ya*, 3 febrero 1969.

ESQUIVEL, Javier de, "Hoy comentamos...", *Ya*, 3 febrero 1969.

SALVADOR, Lola, "Fernán Gómez, solo", *Fotogramas*, 1 febrero 1969.

SARMIENTO, Carmen, "Fernando Fernán Gómez: una hora de monólogo en la pantalla", *Miss*, 1, febrero, 1969.

LA PARÁBOLA DEL «HOMO MÁXIMUS»

ALCÁZAR, Juan, "Se graba para el Festival de Berlín Parábola del Homo Máximus", *Tele-radio*, 2 noviembre 1969.

BAGET HERMS, J.M.^a, "Encuentro con Claudio Guerin Hill (II)", *Imagen y Sonido*, n° 85, julio 1970.

ACREEDORES

ANÓNIMO, "Strindberg", *ABC*, 6 noviembre 1970.

BAGET HERMS, J.M.^a, "Los diez mejores programas de 1970", *Imagen y Sonido*, n° 92, febrero 1970.

FERNÁNDEZ, J.M., "En Teatro-Estudio, *Los Acreedores*", *Tele-radio*, n° 1118, 4 junio 1970.

MELGAR, *Tele-radio*, 2 noviembre 1970

MUÑIZ, Carlos, "Doble homenaje", *Tele-radio*, n° 1118, 4 junio 1970.

VIRIATO, "Acreedores, de Strindberg", *Hoja del Lunes*, 9 noviembre 1970.

RETABLO DE LA MOCEDAD DEL CID

ANÓNIMO, "El Cid", *ABC*, 10 diciembre 1971.

BAGET HERMS, J.M.^a, "Los diez mejores programas de 1971", *Imagen y Sonido*, n° 104, febrero 1972.

E.H., "En el Retablo de la Mocedad del Cid, la gripe fue el enemigo principal del Campeador y los suyos", *Tele-radio*, n° 727, 29 noviembre 1971.

VIRIATO, "La mocedad del Cid", *Hoja del Lunes*, 9 diciembre 1971.

Bibliografía

- BAGET GERMS, J.M. (1993), *Historia de la Televisión en España, 1956-1975*, Feed Back Ediciones, Barcelona.
- BARROSO, J. / TRANCHE, R.R. (Coords) (1996), "La historia de la televisión en España", en *Archivos de la Filmoteca de Valencia*, nº 23-24.
- BUSTAMANTE, E. / ÁLVAREZ MONZONCILLO, J.M. (2000), "Radiografía del audiovisual español", en *Producción Profesional, Revista de Comunicación*, septiembre.
- DÍAZ, Lorenzo (1994), *La televisión en España, 1954-1995*, Alianza Ed., Madrid.
- GARCÍA DE CASTRO, Mario (2002), *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de televisión en España*, Gedisa, Barcelona.
- PALACIO, Manuel (1992), *Una historia de la televisión en España. Arqueología y Vanguardia*, Madrid Capital Europea de la Cultura, Madrid.
- PALACIO, Manuel (2001), *Historia de la Televisión en España*, Gedisa, Barcelona.
- UTRERA MACÍAS, Rafael (1991), *Claudio Guerin Hill. Obra Audiovisual*, Universidad de Sevilla.



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 fílmica 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: Recreacións fílmicas 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 filmica 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 Óscar 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 espectral 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 Oscar 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.

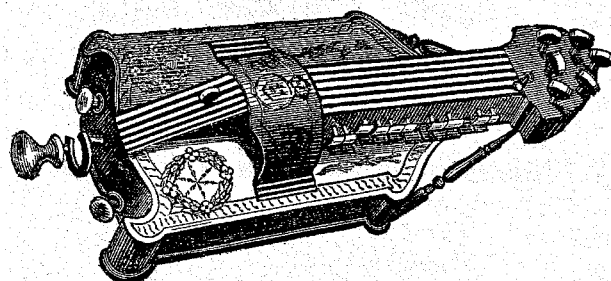
los espacios televisivos puestos de moda desde hace unos dos o tres años, los monólogos humorísticos realizados con técnica de directo en un escenario y con público, del tipo *El club de la comedia*. Escatimamos teatralidad en las adaptaciones de teatro en televisión y derrochamos teatralidad en nuevos 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.
- MÍNGUEZ ARRANZ, 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



PUBLICACIONES DE EIHCEROA
en
PADILLA LIBROS

*Imágenes cinematográficas de Sevilla. **
147 págs.
Sevilla 1997
ISBN 84-89769-10-9

*8 calas cinematográficas en la literatura
de la generación del 98.**
187 págs.
ISBN 84-89769-13-3

*Cine, arte y artilugios en el panorama español. **
245 págs.
Sevilla 2002
ISBN 84-8434-163-1

Cuadernos de EIHCEROA, Nº 1
“Francisco Rabal en el recuerdo”
Sevilla 2002
ISBN 84-8434-170-4

Cuadernos de EIHCEROA, Nº 2
“Televisión, Teatro y Cine”
Sevilla 2003
ISBN 84-8434-215-8

* Texto publicado en Internet: www.cervantesvirtual.com