

La dimensión audiovisual de la puesta en escena en el espacio *Estudio 1* de TVE (1965-1975): El caso de Claudio Guerin

The audiovisual dimension of the mise-en-scène on the program Estudio 1 of TVE (1965-1975): the case of Claudio Guerin

Sagrario Bernad

Universidad de Zaragoza, Zaragoza, España
savernad@unizar.es

Resumen

El estudio se centra en los programas de teatro *Estudio 1* y en ver el procedimiento de trabajo de los realizadores de televisión en este espacio, estudiando las técnicas de realización utilizadas, a través de su trabajo cotidiano. Este objetivo inicial sirve como punto de partida para el planteamiento de una discusión sobre las circunstancias que rodearon el proceso de puesta en escena de obras teatrales en Televisión Española de 1965 a 1975, a través del análisis del trabajo del realizador Claudio Guerin. Nos interesa la puesta en escena del programa *Estudio 1* entre 1956 a 1975. Aunque se utilizan los mismos equipos y siguen aproximadamente los mismos pasos, los realizadores llegan a resultados distintos, algunos muy diferentes y otros muy similares. En conclusión, de la trascendencia de la responsabilidad desempeñada por un realizador, conexión entre un *plató* de televisión donde se realiza la producción de un programa, en directo o grabado, y la pantalla a través de la cual se emite, surge el interés de este trabajo.

Palabras clave

Televisión Española (TVE), Programas dramáticos, Puesta en escena, Estudio 1, Director, Realizador.

Abstract

The present study focuses on theatre programmes, specially *Estudio 1*, and the study of the work procedure and routines of the television producers. This initial aim serves as a starting point for a further discussion about the circumstances surrounding the process of *mise-en-scène* of theatre performances on the Spanish Television for the period 1965-75, and we focus on Claudio Guerin. We are interested in the *mise-en-scène*, more particularly to those closely to theatre, *Estudio 1*, for the period 1965-75. In spite of making use of the same type of technological resources and mechanisms and having followed the same steps and criteria, the results are varied; some of them turn out pretty similar, meanwhile some others are completely different. To sum up, it is precisely there, in the producer's responsibility and relevance, this "bridge" and connection between the shooting action in a television set and the final broadcast image, where the real interest of this article dwells.

Keywords

Spanish Television, dramatic programmes, *mise-en-scène*, Estudio 1, audiovisual producer.

1. Introducción

Este estudio supone un escalón apreciable en los estudios de televisión en España y puede ser tenido en cuenta por los futuros investigadores de este medio al reflexionar sobre la figura del realizador y el trabajo que desarrolla cuando lleva a cabo la puesta en escena de una obra de teatro en televisión. La televisión y el teatro están unidos desde los orígenes del medio. Los primeros programas dramáticos de la mano del realizador Guerrero Zamora emitidos desde un pequeño *plató* en directo indican la presencia del teatro, al convertirse la televisión en uno de los principales medios para divulgar esta manifestación artística. García de Castro (2002) y la revista *Teleradio* coinciden en señalar que los dramáticos son espacios con adaptaciones de obras teatrales, novelas, series o teleseries con guiones creados para el medio. Este tipo de programas son adaptados para la puesta en escena en el medio.

El concepto de puesta en escena procede del mundo del teatro. En esto coinciden Bettetini (1977), Barroso (1988), Raimondo Souto (1993) y Bordwell & Thompson (2002). Bettetini (1977:119) propone una concepción de la puesta en escena vinculada a las fases del proceso de generación de un film que escenifican una puesta en escena. Barroso (1988:353) afirma que el concepto de puesta en escena tiene un origen teatral y comprende desde la dirección de actores (movimientos, gestos, dicción), hasta la iluminación de la escena o la concepción de los decorados. El mismo autor también indica que hoy en día sería más adecuado hablar de puesta en imagen en lugar de puesta en escena, ya que los espectadores contemplan la obra desde una pantalla y no desde un escenario. Y es desde esta distinción donde encontramos la puesta en escena como competencia del director (responsable de la idea de una obra) y puesta en imagen, como materialización en imagen de los planos, de cuya responsabilidad es el realizador. Esta dualidad de funciones se dio en la realización de dramáticos de Televisión Española. Para Raimondo-Souto (1991), la puesta en escena combina múltiples elementos que comprende desde la dirección de actores, el proce-

so de encuadre y la selección de planos hasta la ambientación escenográfica y la continuidad. El término se extiende a la dirección cinematográfica (Bordwell & Thompson, 2002) y expresa el control del director sobre lo que aparece en la imagen fílmica.

En consecuencia, la adaptación de obras teatrales en televisión requiere de una puesta en escena en la que el realizador trabaja en la dirección de actores y en la concepción de los medios necesarios para adaptar la obra al medio televisivo (unos decorados, la iluminación, la utilización de determinados códigos audiovisuales, etc.). Si estamos analizando adaptaciones de obras teatrales trasladadas al medio de expresión de la televisión, se produce una conjunción de funciones del director y el realizador. Con la intención de reflexionar sobre el concepto de puesta en escena, revisaremos a partir del análisis de la obra de Claudio Guerin, cómo el realizador lleva a cabo la adaptación de la obra teatral al medio televisivo. En palabras de Aguilera (1965:37), todo programa de televisión constituye un espectáculo que exige una rigurosa planificación previa.

Estamos de acuerdo que en una obra de teatro como espectáculo de artes escénicas para su representación en directo, el espectador ve el espacio escénico como una imagen plana, no hay posibilidad de crear planos ni modificar lo que está sucediendo en el escenario. Se trata de dos modos de expresión diferentes y que requieren una puesta en escena diferente. En el teatro hay que hacer llegar a los espectadores las ideas del autor a través de los parlamentos de los actores, en cambio en televisión se pueden transmitir una serie de ideas por el juego de las imágenes captadas por las cámaras. Un ejemplo de cómo dicha puesta en escena se llevaba a cabo es la propuesta por el director teatral Federico Ruiz, y que nos permite resumir la dimensión audiovisual de la puesta en escena de una obra teatral:

El proceso es muy complejo y dificultoso. Yo comienzo por adaptar el original a las exigencias de la pequeña pantalla, reduciéndolo al tiempo de la emisión, presentándole un lenguaje televisivo, en el que la expresión y

la imagen se antepongan a la palabra. Al escribir la adaptación debe tenerse en cuenta todos los problemas derivados de los cambios de vestuario y pasos de tiempo, difíciles de solucionar porque, en televisión, no existen las largas mutaciones del teatro. Una vez concluida la adaptación escrita, se hace el reparto. Y entonces comienzan los ensayos.

Los ensayos se diferencian a los del teatro. Como, por ejemplo, el montaje de los movimientos, que mientras en teatro son normalmente paralelos a la batería, en televisión se realizan en líneas oblicuas, facilitando los tiros de las distintas cámaras emplazadas ("Fuera de cámara. Federico Ruiz", en *Tele-radio*, 1963, n° 278, pp. 32).

Por último, haremos un repaso a la obra de Claudio Guerin y, concretamente, a la adaptación para Televisión Española para *Estudio 1* de Hamlet que ejemplifica los distintos aspectos tratados en cuanto a la dimensión audiovisual de la puesta en escena.

2. Discusión

En el surgimiento de Televisión Española en los años cincuenta se impone durante años una doble figura en los dramáticos teatrales, el realizador y el director, que en ocasiones es asumida por una sola persona. Esta dualidad hará que la puesta en escena de una obra teatral pueda ser llevada a cabo por dos responsables distintos, el director y el realizador, encargándose el primero de la puesta en escena desde la dimensión escénica y el segundo, el realizador, de la dimensión audiovisual. A partir de aquí, surgen opiniones de realizadores partidarios de que las funciones de realización y dirección no se podían separar, y opiniones de autores que reivindicaban la figura del director y se enmarcaban en la posibilidad de que cada figura tenga una responsabilidad delimitada. Uno de los partidarios de la no división de funciones, el realizador González Vergel, a este respecto apuntaba en 1966, que no creía en la posibilidad de que ese divorcio pudiera dar buen fruto y que una obra

teatral no se podía montar con acierto si la dirección y realización no se asumían por la misma persona. Por tanto, según González Vergel, el director sería el responsable de la creación artística y la dirección de actores y el realizador, por su parte, la persona sobre la que recaía la responsabilidad del manejo de las cámaras y del montaje en directo en el control de realización.

Guerrero Zamora, uno de los realizadores más prestigiosos del medio, afirmaba que el director tenía la responsabilidad directa de los actores y el papel de un director era responder al carácter poético de una obra. En este planteamiento de Guerrero Zamora coincide Pavis (1984) en su *Diccionario del Teatro*, al referirse al director, como la persona responsable de la puesta en escena de una obra, tomando decisiones que afectaban a los siguientes elementos: decorados, iluminación, música y la actuación en una obra teatral, asumiendo la responsabilidad estética y organizativa. La división de funciones entre director y realizador en la realización de programas de televisión se pudo apreciar en los inicios del medio y sobre todo en los programas teatrales de la Segunda Cadena (UHF), donde de forma habitual se tendió a dividir las tareas de dirección y realización. La dirección era asumida por hombres procedentes del campo teatral, del campo de la dirección escénica, y la realización, por hombres formados en la propia televisión. Así se relataba este binomio realizador-director en los inicios del medio en un artículo de la revista *Telediario* dedicado al realizador de televisión:

Existen en la televisión dos palabras que en cine significan lo mismo: dirección y realización. Si en cine las dos implican un exacto cometido, en la televisión su cometido está ampliamente separado. El director es el que hace moverse a las figuras de acuerdo con el tema planteado, y el realizador es el que traduce a imágenes lo que vemos, el movimiento planteado por el argumento. Esta dualidad de cometidos solo puede crear la confusión en la claridad del lenguaje que han de expresar las imágenes.

En cine, el campo artístico, sus figuras se colocan de una manera precisa, justa, con una capacidad de movimiento acotado, para evitar que estén "fuera de foco" en el momento preciso de grabación de cualquier escena. En cine, esta faceta hay que cuidarla en extremo, pero en televisión tiene la máxima trascendencia, puesto que, una vez comenzado el programa, el realizador tiene que ir uniendo, montando o empalmado, como se llama en cine, sobre la marcha, uno tras otro, los momentos que nos cuenta la historia reflejada. El realizador, por lo tanto, al superponérsele un conocimiento superior del lenguaje de las imágenes, es quien debe colocar las figuras de acuerdo con su previsto movimiento de cámaras y, en indiscutible compenetración con el tratamiento en imágenes que requiera el tema que va a plantear, desarrollar y desenlazar, sea cualquiera su índole (M. C. Blanco, "Infancia de un arte nuevo. El realizador de televisión", *Telediarío*, 1958, n° 53).

A partir de estos debates, podemos extraer varias ideas sobre el realizador como responsable de la dimensión audiovisual de la puesta en escena. En primer lugar, un realizador de televisión tenía la responsabilidad de saber cómo iba a resolver el programa en imágenes, porque éste se emitía en directo a través de una pantalla de televisión. Esta particularidad no sucedía en otros medios como el cine, la radio o el teatro. Además, el realizador, con calma, capacidad de improvisación y en estado de alerta, permanecía durante la emisión de los espacios televisivos indicando los posibles movimientos de cámaras y señalando la imagen que se emitía. Y en tercer lugar, las decisiones tomadas a partir de los ensayos realizados previamente le permitirían llevar con éxito la realización en directo del programa.

En la misma línea, Romero-Gualda (1977: 276) señala que un realizador de televisión está encargado de la dirección artística de una emisora de televisión o de determinados espacios o programas y cumple en ellos la misma función que el realizador de radiodifusión en la radio. La figura del realizador de televisión es el equiva-

lente a la del director cinematográfico que imprime un sello propio a toda la obra. Para Sainz (1994:52), el realizador es el responsable de las siguientes tareas: elaboración y planificación del guion técnico o guion de trabajo, coordinación y ejecución de los ensayos, puesta en escena, rodajes o grabaciones, montaje o edición y sonorización de todo tipo de programas de televisión. Para este autor, el realizador entrega el filme o programa del que es el máximo responsable artístico, y es junto con el productor, el único responsable del cumplimiento del plan de trabajo.

La separación de funciones que inicialmente se dio en el medio, dejó de ser un hecho condicionante en Televisión Española, según la revista *Teleradio* (1968), y a partir de ahí se consideraron términos sinónimos. Actualmente, los cometidos de un realizador para abordar la dimensión audiovisual de la puesta en escena en un programa de televisión, incluyen desde la preparación de todos los elementos necesarios relacionados con iluminación, escenografía, planos a utilizar, movimientos de cámara, etc., hasta la emisión final del espacio.

3. Metodología

La metodología seguida para este trabajo se ha basado en el estudio de los programas dramáticos de televisión, de forma específica *Estudio 1*. Ante la imposibilidad de abordar la totalidad de las obras, ya que se emitieron más de mil programas, se ha seleccionado un realizador representativo para nuestro estudio, Claudio Guerin, para dar cuenta de las técnicas de realización y dirección utilizadas cuando decide llevar a cabo la puesta en escena de una obra. El estudio de las técnicas de realización a través de su trabajo permite distinguir el diferente tratamiento audiovisual que da a las representaciones teatrales, prestando atención a la forma con que un realizador se sirve de la imagen para comunicar su propio estilo y su propia ideología, que, en definitiva, es una manera de expresión.

Para el análisis, se tiene en cuenta la metodología utilizada sobre el medio televisivo (Casetti & Di Chio, 1999). Los autores proponen el análisis de la televisión partiendo de tres dimensiones: la producción de contenidos, la oferta televisiva y el consumo de todo lo que la televisión ofrece. Es en ésta última, entre otras, donde los autores proponen como un elemento de análisis los textos televisuales y en la puesta en escena señalan los siguientes elementos de análisis:

- a) Evidencia y características de la intervención del autor ideal (encuadres, movimientos de cámara y montaje, voz de la dirección, exhibición de las cámaras y del personal técnico, música, efectos sonoros, títulos, luces, colores, presencia y uso del lugar...);
- b) Control de los espacios bisagra (manifestación del autor ideal en las caretas inicial y final, en las pausas entre el programa y la publicidad y viceversa).
- c) Relación entre las diferentes figuras o huellas del autor ideal (dirección/conductores, textos verbales/ambientación).
- d) Estructura espacial de la transmisión (ambientación y modalidades de representar el contexto, modelos de espacio subyacentes, como el teatro, el salón, la plaza, el aula, el mercado...).

La propuesta desarrollada por Casetti & Di Chio (1999) atiende al estrato de la composición visual (categoría de puesta en escena, plástica y realización audiovisual). Esta metodología se completa con el libro de Kowzan (1997), *El signo y el teatro*. Para el análisis concreto de obras teatrales en televisión Espín Templado (2002) ofrece una perspectiva que recoge la propuesta de Kowzan y añade el planteamiento de unos códigos específicos para el audiovisual. Esta propuesta coincide también con el planteamiento de Cremades (2012), quien se encarga de las relaciones entre teatro y televisión, con una propuesta para el análisis de obras teatrales adaptadas para televisión. Sobre la puesta en imagen, incluye el inventario de planos, las características específicas de la misma en el plano

de la expresión y los espacios bisagra. En base a la propuesta de Casetti, Kowzan y el análisis aplicado al ámbito audiovisual de Espín y Cremades, se toman los siguientes elementos de análisis: Puesta en escena; Título de la obra; duración de la obra; fecha de emisión; cadena de emisión; modo de emisión; descripción del escenario; dirección de actores; códigos visuales y sonoros; códigos sintácticos; punto de vista de la realización; y estilo del realizador. Los datos sobre los programas emitidos, los comentarios sobre los espacios y los testimonios de los propios realizadores que trabajaron en Televisión Española han sido recogidos de la revista *Telediarario*, que en 1958 se llamaba *Telediarario*.

4. Los programas teatrales en Televisión Española: *Estudio 1* (1965-1975)

Los programas Teatro de la televisión, *Fila Cero*, *Gran Teatro*, *Estudio 1*, serían los espacios que aparecen dentro de los dramáticos teatrales en la Primera Cadena entre 1956 y 1975. La Segunda Cadena también emitiría programas de éxito como *Teatro de siempre*, *Teatro breve*, *Hora Once* y *Ficciones*. El programa *Estudio 1* nace en el año 1965 y se convertirá en el referente del teatro televisado. Realizado desde Prado del Rey, contaba con varios *platós* de diferentes tamaños que permitirían un tratamiento diferenciado a la hora de realizar los programas dramáticos y otro tipo de espacios. El realizador Marcos Reyes inauguraba en octubre de 1965 la temporada de *Estudio 1*, programa que sustituiría en la parrilla a *Primera Fila*:

El criterio que rige la programación de *Estudio 1* es despertar y sostener la afición del espectador hacia el teatro, mostrándole un rico y variado repertorio de obras prácticamente inaccesibles para él y muy especialmente para aquellos que no residan en las grandes capitales. (...) La dirección y realización de estas obras han sido encomendadas a TVE a cinco realizadores: Gustavo Pérez Puig, Juan Guerrero Zamora, Pedro Amalio López, Cayetano Luca de Tena y Alberto González

Vergel. En función de sus características de director, a cada uno de ellos le encomiendan aquellas obras que mejor van a sus cualidades (*Teleradio*, "El teatro en TVE", 1967, n° 478, pp. 37-41)

¡Unos mil programas! Uno de los grandes de la televisión (Díaz, 1994: 261). *Estudio 1* fue un gran programa teatral. Pérez Puig relataba a Díaz que cada semana se hacía un estudio y tenían la oportunidad de hacer un Lope de Vega, desde Shakespeare a Muñoz Seca, etc. "Qué excelente escuela fue *Estudio 1*" (Díaz, 1994: 262).

Desde el punto de vista de la realización, la emisión de *Estudio 1* ya coincide con avances en los medios técnicos de producción, utilizándose en los estudios de Prado del Rey el *videotape**, que ofrecía la posibilidad de grabar fragmentos de la obra y hacer una edición o un montaje posterior. García Serrano (1996:75) describe los modos de realización de los programas y lo que supuso la incorporación del magnetoscopio en ese momento al facilitar la grabación de las obras por bloques. En febrero de 1967, según relata la revista *Teleradio*, Televisión Española dedicaba a la presentación en pantalla de obras teatrales más de cuatro horas semanales dentro de su esquema de programación:

Están repartidas en tres espacios y días distintos: Estudio 1, emitido los miércoles por la Primera Cadena Nacional; Teatro de Siempre, que sale al aire los jueves en la Segunda Cadena, y Teatro de humor, transmitido los domingos, también por la Segunda Cadena, y al tiempo que en la Primera se ofrece la retransmisión en directo de algún encuentro deportivo (*Teleradio*, "El teatro en TVE", 1967, n° 478, pp. 37-41).

El criterio que regía la programación de este espacio se ajustaba al deseo de ofrecer un panorama del teatro español y del extranjero, en sus distintos géneros, para dotarlo de la mayor variedad posible. Su finalidad era despertar y sostener la afición del espectador hacia el teatro, mostrándole un rico y variado repertorio de obras prácticamente inaccesibles para él.

La mayoría de las realizaciones estuvieron encomendadas a los realizadores Gustavo Pérez Puig, Juan Guerrero Zamora, Cayetano Luca de Tena, Pedro Amalio López y Alberto González Vergel, que imprimieron un modo de hacer "canónico" que cuajó con brillantez en los años sesenta y setenta (Calvo, 2010:345). Para Rodríguez (2014:276) *Estudio 1* se consolidó como un espacio televisivo con un lenguaje reconocible y con un estilo y una gran calidad, a vista de la gran aceptación y popularidad conseguida por el espacio.

En 1970, Guerin y José Antonio Páramo pasaron a la primera cadena para tratar de remontar el programa Estudio 1 (Baget,1993). En el espacio ya no trabajaba el realizador Juan Guerrero Zamora y en la cadena podía dejar de trabajar González Vergel. Guerrero Zamora firma un contrato con Televisión Española para realizar a partir de marzo de 1970 solamente producciones especiales. Durante los meses de agosto y septiembre de 1970, el espacio *Estudio 1* dejó de emitirse y en su lugar se programó un ciclo de nueve obras importantes de Teatro Policiaco, y que coincidió con la vuelta a las tareas de realización de Chicho Ibáñez Serrador. El espacio se emitió los sábados y tenía una duración aproximada de una hora y media.

En la encuesta de los mejores programas de 1971 de la revista *Teleradio*, *Estudio 1* figuraba como el programa preferido por el público. Y de los diez mejores programas emitidos por Televisión Española, el sesenta por ciento era de producción propia. El resultado de la encuesta confeccionaba el siguiente listado, entre los que se encuentran algunos espacios dramáticos: Estudio 1, El cine, Antología lírica, Sesión de noche, Crónicas de un pueblo, Planeta azul, Centro médico, Visto para sentencia, Estudio abierto, Ironside, Los persuadores, Las doce caras de Eva, La saga de los Forsythe, A toda plana, A todo ritmo, Canción 71, Audacia es el juego, Marcus Welby, A través de la niebla y 7 (*Teleradio*, "Encuesta. Los mejores programas de 1971", 1972, n° 735).

Televisión Española depositaba en Gustavo Pérez Puig la confianza a partir de 1973 para una nueva trayectoria de este espacio. El realizador

relataba cuál iba a ser su misión con respecto a este programa y dónde empezaría y acabaría su responsabilidad:

Mi misión consiste en seleccionar las obras que se van a ofrecer, de forma conjunta con el Departamento de Programas Dramáticos. Una vez realizado esto, tratamos de potenciar los repartos y dar a cada realizador aquel programa que, a nuestro modo de ver, consideramos que le va mejor (*Teleradio*, "Gustavo Pérez Puig y la responsabilidad. Estudio 1, nueva etapa", 1973, n° 788, p. 16).

El problema que se le presentaba a este espacio, en antena desde 1965, era la consecución de títulos, ya que muchos de los que se querían dar no se podían utilizar porque se representaban en los teatros y su exhibición en televisión anularía la explotación comercial. El teatro, en el año 1974, se seguiría emitiendo los viernes, pero según anunciaba la revista *Teleradio*, a partir de abril el programa *Estudio 1* pasaría a llamarse *Noche de teatro*. Un cambio de nombre que tan sólo duró unos meses, porque en octubre de 1974 se anunciaba que el espacio dedicado al teatro se denominaría *El teatro*. El dramático, según Calvo (2010:348), llegó hasta finales de 1977, en la misma franja horaria de *prime time* que la de los programas anteriores. La emisión se realizaría los lunes, en lugar de los viernes, y no se trataría solamente de un cambio de nombre y horario, sino que se quería mejorar la selección de las obras y su realización en televisión.

5. Estudio de caso: La puesta en escena de *Hamlet* por Claudio Guerin

Claudio Guerin nació en Alcalá de Guadaíra, Sevilla, en 1939. Entra a trabajar en la Segunda Cadena de Televisión Española en 1966, cuando el medio necesita ampliar la plantilla para el nuevo canal de televisión. Guerin[†] perteneció al grupo de jóvenes realizadores procedentes de la Escuela de Cine que acabaron siendo unos buenos profesionales de la televisión (Díaz,

1994:46). ¿Y qué aportaron estos profesionales del cine al medio televisivo? Para Aranzubia & Castro (2010) son dos las aportaciones esenciales. Por un lado, los profesionales de la Escuela Oficial de Cinematografía reformularon algunos de los códigos televisivos más asentados de la época, renovando las soluciones formales que hasta ese momento habían sido utilizadas por los realizadores, planteándose a partir de ese momento dos maneras diferentes de entender el discurso audiovisual y; en segundo lugar, la llegada de estos inquietos profesionales fue beneficioso para el Segundo Canal que en ese momento buscaba su propia identidad.

El primer trabajo de Guerin sería la versión videográfica del *Ricardo III* de Shakespeare para el programa de la Segunda Cadena Teatro de Siempre. Otra obra notable del realizador fue *El cepillo de dientes* de Jorge Díaz. Pero la obra de mayor difusión de Guerin fue *Hamlet*. En su tarea como realizador, se preocupaba por ir señalando la evolución del teatro y procuró dar a todo su trabajo una unidad fundamental. El realizador es considerado el más grande autor televisivo que se ha dado en España:

Guerin destruye todas las convenciones que sobre la puesta en escena circulaban en los platós televisivos: coloca las cámaras en el interior del espacio escénico y hace que se muevan entre los personajes; realiza una composición de la acción en la que predominan los planos medios y cortos; concibe un video montaje de secuencias en el que los fundidos o las sobreimpresiones forman parte de los recursos narrativos (Palacio, 2001: 132).

Los modos de realización cambian con la llegada de estos profesionales al Segundo Canal y Guerin consigue que la representación se aparte de la frontalidad que hasta ese momento caracterizaba la técnica de realización de las obras en televisión, introduciendo las cámaras en el interior de la acción.

Hamlet se emitió en Televisión Española en el programa *Estudio 1* el 23 de octubre de 1970. La adaptación del original de William Shakespeare corrió a cargo de Antonio Gala y se resolvió en

una versión televisiva de casi ciento veinte minutos, con la finalidad de aproximar al espectador a la obra clásica. Guerin afirmaba en una entrevista que el *Hamlet*, como buena parte de las obras de Shakespeare, tendría una duración de unas seis horas si se representase en su versión íntegra:

En el solo hecho de verse obligado a reducirla a hora y media, el adaptador de la misma se ve forzado ya a elegir un camino, una versión particular y peculiar de la obra. Por supuesto, todos los caminos pueden ser válidos, aunque el ideal sería ofrecer el *Hamlet* en sus seis horas de duración, pero en cuál sea el camino elegido muestra su intención el autor de cada adaptación o cada montaje (Melgar, "Hamlet en versión de Claudio Guerin", *Teleradio*, 1970, nº 630, p. 36).

Imagen 1. Créditos iniciales de la obra de *Hamlet* de Shakespeare.



Fuente: RTVE

Guerin tiene en cuenta estos preceptos al realizar la adaptación de *Hamlet*, ya que el tiempo es distinto en teatro y en televisión, los diálogos se concentran y evitan que el telespectador asista a una emisión caracterizada por la lentitud y que para un espectador de teatro en un espacio escénico no existiría. *Hamlet* es una tragedia de la venganza. La de un hijo que tiene la exigencia de vengar la muerte de su padre. Guerin exploró, como ninguna en otra ocasión en Televisión Española, las posibilidades del lenguaje de la televisión. La intención de la obra, según Guerin, al montarla para televisión era:

Huir a toda costa de las versiones román-

ticas bajo las que han solido ofrecérsenos este tipo de obras. Y huir, al propio tiempo, de toda versión maniqueísta de la obra de Shakespeare. No puede caerse en el error de presentar una obra de buenos y malos, de héroes y antihéroes, porque Shakespeare dota a sus personajes de una personalidad tan compleja, que reducirlos a ese tipo de esquemas es traicionar una de sus mejores virtudes. *Hamlet* no es un héroe, aunque adopte determinadas actitudes heroicas, como su tío no es un malvado integral. En ambos hay virtudes y defectos, actitudes positivas y negativas, y es necesario recoger ambas en la versión. Pretende también huir de una versión demasiado filosfal del *Hamlet*. En esta obra, aunque casi nunca se haya querido ver así, también Shakespeare, como en los grandes ciclos de los Ricardos y los Enriques, se ocupa de lo que se ha llamado el gran mecanismo de la conquista del poder, del hecho político. Y desde nuestro tiempo, ese me parece un camino ideal para interpretar esta obra (Melgar, "Hamlet en versión de Claudio Guerin", *Teleradio*, 1970, nº 630, p. 36).

Guerin, en una entrevista para la revista *Teleradio*, describía los pormenores de la obra teatral y señalaba que la preparación del montaje de una obra le llevaba mucho tiempo, especialmente el estudio del guión, la adaptación de la obra a la televisión, al intentar huir por todos los medios de la rutina, de la repetición en las formas de hacer, del amaneramiento, incluso, peligro que estaba detrás cuando se realizaban demasiadas obras en un período corto de tiempo (Melgar, "Hamlet en versión de Claudio Guerin", *Teleradio*, 1970, nº 630, p. 36).

A *Hamlet* se le considera como una de las obras, junto con *Romeo y Julieta* y *Otelo*, que más difusión teatral y cinematográfica tuvo en esos momentos. *Hamlet*, por ser popular, excedió los límites normales de una obra dramática. El realizador se manifestaba así:

La gente va a ver *Hamlet* con la intención de pillar en un gesto inadecuado al protagonista cuando recita el monólogo, o ver cómo se ha

puesto en pie la escena de los cómicos que representan lo escrito por el príncipe (Muñiz, C. "Hamlet", *Teleradio*, 1970, n° 669, p. 14).

Y es que Guerin pretendió con esta realización de 1970 hacer una obra teatral, *Hamlet*, que interesara al público, que le sorprendiera. Guerin buscaba que el espectador redescubriese *Hamlet*. La obra está dotada de un gran dinamismo y expectación que se va resolviendo de una forma serena para llegar al final, la muerte del príncipe *Hamlet*. Carlos Muñiz señalaba en 1970 que el primer paso del realizador Guerin fue quitarle a la obra todo el peso de antigüedad y acartonamiento. El medio televisivo para acercar al espectador una obra teatral lo debe realizar de una forma clara, cercana y ordenada, y este aspecto lo logró Guerin al poner en escena el texto y dotarlo de cercanía y agilidad. En cuanto a consideraciones específicas de la puesta en escena, en la selección de los actores que participan en la obra, el realizador plantea el *Hamlet* como un conflicto generacional. Guerin dibuja los caracteres de los personajes y procura que éstos sean de carne y hueso, que muestren sus sentimientos y los expresen al exterior:

Frente a los viejos, todo un mundo joven abre el abanico de las posibilidades: los vendidos al rey, los que están fuera del juego de las generaciones, los que toman conciencia del drama, ya sea desde la posición racional de un Horacio, ya desde la emotividad, cargada de presagios, de un Hamlet (Melgar. "Guerin y su Hamlet", *Teleradio*, 1970, n° 670, p. 9).

Respecto a la adaptación de la obra original para la puesta en escena, el realizador reduce el texto original y lo adapta para televisión, rozando la genialidad. La exigencia del tiempo y la extensión final es uno de los elementos esenciales que debe tener en cuenta un realizador cuando se enfrenta a una adaptación teatral para el medio televisivo. La dimensión audiovisual es lograda por Guerin por esa abreviatura que permite la imagen mediante el uso de un determinado plano.

La propuesta de realización que se plantea en *Hamlet* es teatro realizado en estudio, con em-

pleo de recursos cinematográficos y haciendo uso del vídeo como procedimiento de grabación. La realización es multicámara, con tres cámaras que apenas se mueven de sus posiciones. De forma habitual, se utiliza una cámara para los planos generales y las otras dos cámaras para planos medios y primeros planos. La realización se organiza en interiores y exteriores; dentro del mismo castillo de Elsinor se pasa de una estancia a otra con la mayor rapidez, con la mayor libertad, todo en función de la acción.

Imagen 2. Primerísimo primer plano de Hamlet, hijo del rey difunto y sobrino del actual rey.



Fuente RTVE.

Guerin resuelve la realización desde tres planteamientos radicalmente distintos en la forma expresiva del planteamiento, el desarrollo y el desenlace o catástrofe. El primer bloque de la obra, revelación del asesinato del padre de Hamlet, la boda de Gertrudis con Claudio, la cuestión de Noruega, el tema del amor de Hamlet y Ofelia, la locura de Hamlet, se resuelve en la realización con planos fijos y en movimiento, con un gran dinamismo y siguiendo el ritmo de la acción. La segunda parte de la obra, el desarrollo, coincide con la representación teatral y la reacción del rey confirmando su culpabilidad, el diálogo de Hamlet con su madre Gertrudis, el monólogo de Hamlet "ser o no ser", la muerte de Polonio, el diálogo de Hamlet y Ofelia en el que le pide que se vaya a un convento, la ocasión desaprovechada por Hamlet de realizar la venganza.

Imagen 3. Hamlet durante el monólogo.

Fuente RTVE.

En este bloque, de desarrollo y desenvolvimiento de la trama, Guerin resuelve la realización de una manera más clásica, donde cada plano y movimiento de cámara está planificado y pensado previamente. El realizador agrupa a los actores para conseguir una composición planificada, los elementos que aparecen el cuadro de imagen están distribuidos armónicamente. Para Melgar (1970) el segundo bloque es resuelto con una posición más clásica, en la que se huye de todo movimiento gratuito y de todo encuadre estático o frontal. En el acto puente al desenlace hay una cierta atenuación de la tensión, se asiste al destierro de Hamlet tras la muerte de Polonio, la locura y la muerte de Ofelia. El desenlace o catástrofe resuelve la trama inicial. Tras el regreso de Hamlet y el entierro de Ofelia, se precipita la acción y vemos como todas las fuerzas desatadas a lo largo de la obra confluyen. Guerin resuelve la realización con gran perfección, encuadrando las imágenes y seleccionando exactamente lo que el espectador va a ver, lo que va a incluir dentro y lo que va a quedar fuera del encuadre. Busca que el espectador concentre la

acción y evite distracciones y también para mostrar los detalles de lo que va a suceder. El ritmo visual de los planos es rápido para mostrar la situación emocionante y dramática que sucede en la parte final de la obra.

Imagen 4. Entierro de Ofelia.

Fuente: RTVE.

Imagen 5. Hamlet en el momento final de la obra.

Fuente: RTVE.

En conjunto, la técnica de realización planteada por el realizador es de una solemne maestría, alternando una realización más clásica y cercana a la puesta en escena teatral para el desarrollo de la obra con una realización vanguardista para la presentación de la trama y el desenlace de la obra, cercana al mundo cinematográfico. Las acciones se encadenan, se anuncian y preparan acciones que se cumplen posteriormente. Guerin maneja el arte de la intriga como Shakespeare, dominando los recursos capaces de intrigar e inquietar al espectador. En el desenlace final, el realizador resuelve la acción en breves minutos. Se asiste a una cuádruple muerte narrada por el realizador con una composición equilibrada, planos medios y primeros planos, resultando significativo la larga duración de los planos que muestran la muerte de Hamlet. Constituye una demostración por parte de Guerin de la agonía y encadenamiento sufrido por Hamlet. Se utiliza un estilo ideado por parte del realizador en el que aísla en una toma individual a Hamlet, centro dramático de la acción. La rapidez con la que se desenvuelve la acción es posible por esa variedad de cámaras que permiten a Guerin seleccionar en cada momento qué cámara utilizar para relatar y narrar la acción al espectador.

En conclusión, el estilo de Guerin se manifiesta a lo largo de toda la adaptación televisiva. El realizador se vale de planos generales, medios y cortos, como del plano secuencia que nos ayuda a trasladarnos por el castillo donde se localiza la acción. Los planos generales nos ayudan a

situar a los personajes en el ambiente; los medios también son abundantes y el plano corto se utiliza en los momentos de máxima tensión, coincidiendo con la muerte de *Hamlet*, y para no perder los detalles de la acción.

Podemos indicar que estamos ante una de las adaptaciones más célebres realizadas. A ello contribuye por un lado, la unidad de espacio y por otro la calidad de los intérpretes, que plasman la grandeza de la obra representada. Predomina una puesta en escena cinematográfica frente a una propuesta teatral que se observan en otras obras teatrales emitidas en el espacio *Estudio 1*.

Claudio Guerin, como miembro de la segunda generación de realizadores que incorporó Televisión Española, buscó una renovación de la puesta en escena, apreciada en *Hamlet* y producciones como *El cepillo de dientes* y *Ricardo III*, basada en la colocación de las cámaras en el interior del espacio escénico y que se movieran entre los personajes, y como resultado el espacio y la interpretación de los actores se alejaban de la tradicional puesta en escena teatral.

6. Conclusiones

El programa *Estudio 1* tuvo una cálida acogida. Gracias a la labor desempeñada por Televisión Española, la gente comenzó a comprender la trascendencia de este género literario. El realizador lleva a cabo una puesta en escena con el objetivo de que el público conozca una obra dramática, que se transforma en una síntesis espectacular. Durante su trabajo, como responsable de la dirección y realización de una obra, decidía la planificación y los encuadres. El resultado de la puesta en escena se aproximaba a la dimensión escénica o audiovisual en función del tipo de realizador que estaba al frente de la obra. En *Estudio 1* predominaron ambos tipos de dimensiones, apoyándose la primera en planos frontales y movimientos laterales, mientras que en las realizaciones televisuales se buscaban las composiciones en diagonal y los movimientos en perspectiva. En esto radicaba el

acierto o desacierto de una realización. Claudio Guerin consiguió que el *Hamlet* se aproximara a esa dimensión audiovisual.

En televisión, el realizador debía trabajar con dos técnicas que ya estaban creadas, el teatro y el cine. En estos programas, trabajaron profesionales procedentes del teatro y de la televisión, con una formación cinematográfica. Y esta diferente procedencia tuvo como resultado diferentes formas de llevar a cabo la puesta en escena. Un realizador podía proceder del teatro o de la televisión, pero lo que debía tener ante todo era una cierta agilidad mental, una cierta picardía para realizar lo que tenía ante sí. En la realización de obras teatrales también estaba implícita una selección de planos o de ángulos que un realizador de televisión hacía, porque al dirigir teatro los realizadores también pensaban en una serie de planos colocando a los actores para la mejor escenificación. Se podría decir, que los realizadores creaban mentalmente algo que los actores no conocían en ese momento en que estaban siendo dirigidos, pero se trataría de esa planificación en imágenes necesaria para ese medio expresivo que es la televisión. Esa plasmación en imágenes ya estaba en la cabeza del realizador. En definitiva, el realizador de dramáticos seleccionaba unos ángulos y unas situaciones, que es lo que hace también un realizador de cualquier tipo de programas, pero con la diferencia de que había preparado la escenificación con los actores.

A través del análisis de la puesta en escena, dirección y realización de la obra de Guerin, *Hamlet*, se puede apreciar cuáles fueron las técnicas utilizadas por el realizador para llevar a

cabo la puesta en escena. Se puede apreciar en la obra de Guerin que la claridad no es siempre simplismo, sino que es fruto de la mayor complicación y del mayor trabajo llevado a cabo. *Hamlet* cuenta con un buen reparto, una interpretación cuidada y adecuada, ambientación, ritmo, un juego óptico, captación de detalles, de gestos, del valor del acompañamiento musical, que hacen de la producción televisiva una auténtica obra de arte donde al conocimiento de la técnica del oficio se une el ingenio y la imaginación de Claudio Guerin. El realizador, con su vocación y formación cinematográfica, resuelve la obra eminentemente teatral con una gran maestría y el espectador asiste a una trama durante casi dos horas, en la que desde el principio *Hamlet* tiene asignada una tarea: vengar la muerte de su padre. Todo ello se muestra al espectador con unas escenas que llevan a una obra muy acabada, buscando una renovación de la puesta en escena, en la que el espacio y la interpretación de los actores se alejan de la tradicional puesta en escena teatral, gracias al trabajo desempeñado por los profesionales que trabajaron para el medio.

Notas

1. Denominación inglesa de la cinta magnética de vídeo o magnetoscopio.
2. Un acercamiento completo a la obra audiovisual de Claudio Guerin en Utrera, R. (1991). *Claudio Guerin Hill: obra audiovisual: radio, prensa, televisión, cine*. Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.

Referencias bibliográficas

- Aguilera, J. (1965). *La realización en televisión*. Servicio de Formación de Televisión Española.
- Ansón, A. et. al. (2010). *Televisión y literatura en la España de la transición: 1973-1982*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico (CSIC).
- Aranzubia, A. & Castro de Paz, J. L. (2010). "Desmontando el discurso televisivo: Luciano (Claudio Guerin Hill, 1964-1965)", en *Zer: Revista de estudios de comunicación*, (29), pp. 13-30.

- Baget J. M. (1965). *Televisión, un arte nuevo*. México: Rialp.
- Baget J. M. (1975). *18 años de TVE*. Diáfora
- Baget J. M. (1993). *Historia de la televisión en España, 1956-1975*. Barcelona: Feed Back ediciones.
- Barroso, J. (1988). *Introducción a la realización televisiva*. Madrid, Instituto Oficial de Radio y Televisión
- Barroso, J. (1996). *Realización de los géneros televisivos*. Madrid: Síntesis.
- Barroso, J. (2008). *Realización audiovisual*. Madrid: Síntesis.
- Bernad, S. (2016). "Realización y dirección de programas dramáticos en Televisión Española (1956-1975): acercamiento a la figura del realizador audiovisual". Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Bettetini, G. (1977). *Producción significativa y puesta en escena*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2002). *El Arte cinematográfico*, Paidós Comunicación, Barcelona,
- Bueno, G. (1989). "El teatro televisual", en *Mensajes y Medios*, nº 8: 54-60, Madrid, RTVE.
- Calvo, J. L. (2010). "Estudio 1 y otros dramáticos", en Ansón y otros (eds.) *Televisión y literatura en la España de la Transición 1973-1982*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- Casetti, F. & Di Chio, F. (1999). *Análisis de la televisión: instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona: Paidós.
- Castellón, A., Barbero, D., Cabal, F., del Moral, I., Herrero, R. (2000). Dos tesis controvertidas sobre teatro y televisión. *Las puertas del drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro*, (1), pp. 16-24.
- Contreras, J. M. & Palacio, M. (2001). *La programación de televisión*. Madrid, Síntesis.
- Cremades, R. (2012). Análisis de la puesta en imagen del teledrama", en *Revista ICONO 14. Revista científica de Comunicación y Tecnologías emergentes*, 6(1), pp. 26-61.
- Díaz, L. (1994). *La televisión en España. 1954-1995*. Madrid, Alianza Editorial.
- Espín, M. P. (2002). "Pautas teórico-prácticas para el análisis semiótico de obras teatrales en televisión" en José Romera (ed.), *Del teatro al cine y a la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid, Visor, pp. 561-569.
- García de Castro, M. (2002). *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de TV en España*. Barcelona, Editorial Gedisa.
- García, A. (1982). "El teatro es el mensaje", en *Pipirijaina*, 22, pp. 8-13.
- García, F. (1996). "La ficción televisiva en España: del retrato teatral a la domesticación del lenguaje cinematográfico", en *Archivos de la Filmoteca*, 23-24, pp. 70-87.
- Gortari, C. (1982). "El teatro y los espacios dramáticos en TVE", en *Pipirijaina*, 22, pp. 6-7.
- Guarinos, V. (1992). *Teatro y televisión*, Sevilla: Ed. Alfar, Centro Andaluz de Teatro.
- Guarinos, V. (2003). "Del teatro al cine y a la televisión: el estado de la cuestión en España", en *Cuadernos de Eihceroa*, Universidad de Sevilla.
- Guerrero, J. (1996). "Natividad y réquiem de un lenguaje dramático", en *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 23, pp. 30-39.
- Kowzan, T. (1997): *El signo y el teatro*. Madrid: Arco Libros.
- Kowzan, T. & Martínez, M. G. (1992). *Literatura y espectáculo*. Taurus.
- López, P. A. (1996). "Ha nacido una estrella", en *Archivos de La Filmoteca. Revista De*

Estudios Históricos sobre la Imagen, 23-24, pp. 16-29.

- López, P. A. (1998). "El teatro en televisión: El caso de Estudio 1", en *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, n° 3, pp. 81-96.
- López, J. (2002). "Teatro y televisión: ¿un matrimonio bien avenido?", en José Romera (ed.), *Del teatro al cine y a la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid, Visor, pp. 160-167
- López, J. (2006). Televisión y teatro. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 671, pp. 99-102.
- Palacio, M. (2001). *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Pavis, P. (1983). *Diccionario de teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Paidós.
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona, Paidós.
- RTVE (1978). *Informe 1978*. Madrid: RTVE.
- Revista Telediario (1957-1958). Madrid: RTVE.
- Revista Teleradio (1958-1975). Madrid: RTVE.
- Rodríguez, E. (2014). "Antecedentes, orígenes y evolución de un programa mítico: Estudio 1 de TVE", en *Estudios sobre el mensaje periodístico*, n° Extra 20, pp. 267-279.
- Romera, J. (2002). *Del teatro al cine y a la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor.
- Raimondo-Souto, M. (1993). *Manual del realizador profesional de vídeo*. D.O.R. SL Ediciones.
- Romero-Gualda, M. V. (1977): *Vocabulario de cine y televisión*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- Sainz, M. (1994). *Manual básico de producción en televisión*. Madrid: Instituto Oficial de Radio Televisión Española.
- Utrera, R. (1991). *Claudio Guerin Hill. Obra audiovisual*. Sevilla: Cuadernos de Eihceroa, Universidad de Sevilla.
- Utrera, R., Guarinos, V. (2002). *Televisión, teatro y cine*. Sevilla: Padilla Libros.
- Utrera, R. (2007). "Teatro para televisión de Claudio Guerin Hill", en *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, 2, pp. 216-261.
- Vázquez, M. (1973). *El libro gris de Televisión Española*. Madrid: Ediciones 99.

Sobre la autora

Sagrario Bernad Conde es Doctora en Comunicación Audiovisual y Publicidad por la Universidad Complutense de Madrid. Profesora asociada de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad de Zaragoza y miembro del Grupo de Investigación en Comunicación e Información Digital (GICID).

Cómo Citar

Bernad, S. (2017). "La dimensión audiovisual de la puesta en escena en el programa Estudio 1 de TVE (1965-1975)". *Comunicación y Medios*, 26 (35), 126 - 139.