Universidad de Alicante

El teatro en Alicante entre 1966 y 1993

Eva García Ferrón

Tesis de Doctorado

Facultad: Filosofía y Letras

Director: Dr. Juan Antonio Ríos Carratalá

1996

Eva García Ferrón

EL TEATRO EN ALICANTE ENTRE 1966 Y 1993.

Tesis de Doctorado presentada en el Departamento de Filología Española (Facultad de Filosofía y Letras) de la Universidad de Alicante bajo la dirección del Dr. D. Juan Antonio Ríos Carratalá.

Eva García Ferrón

EL TEATRO EN ALICANTE ENTRE 1966 Y 1993.

Tesis de Doctorado presentada en el Departamento de Filología Española (Facultad de Filosofía y Letras) de la Universidad de Alicante bajo la dirección del Dr. D. Juan Antonio Ríos Carratalá.

Vº Bº del director de la tesis.

Alicante, septiembre de 1996.

Vº Bº del director de la tesis.

Alicante, septiembre de 1996.

«Queda claro que la representación no es un accidente del texto teatral, sino que pertenece a la esencia del teatro y que sólo fragmentando, por las limitaciones de una metodología, es posible aislar el texto para su estudio, mas para integrarlo en el marco del espectáculo, que es el suyo propio.»

(José Mª Díez Borque, *Historia del teatro en España,* vol. I, p. 24).

«Redoma del sueño y de la vida, máquina dislocadora del tiempo, espacio electrizado de afectos, el teatro erige su frágil castillo de naipes en las fisuras de la dura e inhóspita realidad, para ofrecer a la memoria albergue seguro, nido duradero. La memoria, sí: única patria cálida y fértil de la rabia y de la idea.»

(José Sanchis Sinisterra, programa de mano de *Ay, Carmela*).

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN METODOLÓGICA Y JUSTIFICACIÓN DE LOS OBJETIVOS X

I.1. Marco de la investigación XI

I.2. Objetivo y alcance XIII

I.3. Metodología. Organización de la *Cartelera teatral y de espectáculos* XIX

I.4. Estructuración del trabajo XXVIII

I.5. Fuentes, etapas y problemas básicos de la investigación XXXII

II EL TEATRO EN ALICANTE ENTRE 1966 Y 1993 1

II.l. El teatro clásico español 2

II.1.1. Introducción 2

II. 1.2. El público alicantino ante el teatro clásico 7

II.1.3. Recepción crítica del teatro clásico en Alicante 14

II.1.4. Una reflexión desde Alicante sobre los problemas de la representación de teatro clásico español 17

II.1.5. Los actores que interpretaron teatro clásico en Alicante: carencias y dificultades reseñadas en la prensa local. El problema del verso y sus manifestaciones en la ciudad 19

II.1.6. Las compañías: pocas especializadas y muchas ocasionales 27

II.1.7. Jóvenes, niños y teatro clásico 31

II.1.8. De la arqueología a la revolución: manifestaciones en Alicante de los distintos enfoques para la realización de teatro clásico 35

II.1.9. El rescate de textos poco conocidos o representados y su repercusión en Alicante 42

II.1.10. El teatro clásico en los ciclos y encuentros alicantinos 44

II.1.11. Del Teatro Principal al patio de un colegio: los escenarios del teatro clásico en la ciudad 46

II.1.12. Otros espectáculos relacionados con el teatro clásico español. Montajes de *La Celestina* 49

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

II.2. El teatro español de los siglos XVIII Y XIX 58
II.2.1. Introducción 58
II.2.2. El siglo XVIII. Leandro Fernández de Moratín en Alicante 60
II.2.3. El siglo XIX. Zorrilla, Benavente y otros 63
II.2.3.a. Las representaciones del *Tenorio* dirigidas por Tomás Valcárcel Deza 63
II.2.3.b. El *Tenorio* de la Peña Lírica Alicantina 68
II.2.3.c. Un único montaje profesional del *Tenorio* 69
II.2.3.d. Seis montajes de Benavente 71
II.2.3.e. Benito Pérez Galdós, Manuel Bretón de los Herreros y Joaquín Dicenta 75

II.3. Humor entre dos siglos: Carlos Arniches, Jardiel Poncela y otros dramaturgos que escribieron entre 1898 y 1936 **81**
II. 3. 1. Introducción 81
II.3.2. El teatro cómico popular y costumbrista en Alicante. Recepción de la obra de Carlos Arniches 83
II.3.3. *El humor intelectual* de Jardiel Poncela y su acogida en Alicante 96

II.4. Ramón Mª del Valle-Inclán y Federico García Lorca en Alicante 102
II.4.1. Introducción 102
II.4.2. El tratamiento de los textos de Valle y Lorca a través de su presencia en la ciudad. Los montajes y la dirección 105
II.4.3. La puesta en escena de Valle y Lorca entendida como *reparación*. Alusiones a la vigencia de estos dos autores 111
II.4.4. Valle y Lorca y el público. Reacciones en Alicante 115
II.4.5. Los montajes más espectaculares y/o polémicos (y alguno sencillamente bueno) 120
II.4.6. Entre el goce y la depresión: los actores que interpretaron a Valle y Lorca en Alicante 128

II.5.La presencia de Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre, la *generación realista* y Antonio Gala 136
II.5.1. Introducción 136
II.5.2. Buero y Sastre a través de la mirada de los críticos teatrales alicantinos y de los textos de los programas de mano 141

II.5.3. Los montajes que vinieron a Alicante. La puesta en escena. La interpretación 153
II. 5.4. El público de provincias ante las obras de Buero y Sastre 159
II.5.5. Un homenaje a Buero Vallejo en Alicante 162
II.5.6. Versiones y adaptaciones de textos de otros autores 166
II.5.7. La llamada *generación realista* 168
II.5.8. Los montajes de la generación realista que se representaron en Alicante. Comentarios en la prensa sobre las obras y sus autores 172
II.5.9. Antonio Gala en Alicante 180
II.5.10. Comentarios críticos sobre las obras de Gala representadas en la ciudad 182
II.5.11. El lenguaje de Gala y su recepción en Alicante 188
II.5.12. Gala a escena: características de los montajes y la interpretación de los actores 191

II.6. El teatro independiente en Alicante 195
II.6.1. Introducción 196
II.6.2. Definición y cronología del teatro independiente 198
II.6.3. El compromiso ético y estético del teatro independiente: los autores y los textos 201
II.6.4. La figura del director de escena en el teatro independiente. La dirección colectiva 222
II.6.5. Del ama de casa de Benilloba a Albert Boadella: el teatro independiente, a caballo entre lo *amateur* y lo profesional 225
II.6.6. A perro flaco todo son pulgas: los problemas del teatro independiente 230
II.6.7. Los ciclos, encuentros y campañas que incluyeron teatro independiente en su programación 238
II.6.8. El trabajo en el teatro independiente: investigación, aventura, improvisación, rigor... 245
II.6.9. Todos para uno y uno para todos 252
II 6.10. Algunas de las mejores críticas 256
II.6.11. El papel del actor en una compañía de teatro independiente 260
II.6.12. Las grandes compañías nacionales de teatro independiente (y también las menos grandes) 263
II.6.12.a. Del T.E.M. al T.E.I.: el Teatro Estable Independiente 263
II.6.12.b. Els Joglars 268

II.6.12.c. Grupo de Teatro Independiente de Madrid Tábano 274
A) Origen y montajes 274
B) La creación colectiva. La frivolidad y la sencillez como reclamos para un teatro popular 276
II.6.12.d. Esperpento 279
II.6.12.e. Lebrijano, un teatro agrario 281
II.6.12.f Grupo de Teatro Independiente Los Goliardos 283
II.6.12.g. Teatro Libre, de la Universidad Complutense de Madrid 284
II.6.12.h. Ballet Independiente de San Sebastián Anexa 285
II.6.12.i. 16 Actores Asociados 16, una cooperativa teatral 286
II.6.12.j. Pequeño Teatro de Valencia (P. T. V.) 287
II.6.12.k. Grupo de Teatro Independiente de Sevilla La Cuadra 288
II.6.12.l. Una compañía sin nombre pero con espectáculo: *Camelamos naquerar* 289
II.6.13. Las compañías locales y provinciales 291
II.6.13.a. Alba 70 (Alicante) 291
A) Origen 291
B) Montajes y subsistencia 293
C) Miembros 294
D) Método 295
E) De Alba-70 a la Asociación Independiente de Teatro de Alicante (A. I. T. A.) 295
II.6. 13.b. La Cazuela (Alcoy) 298
II.6.13.c. Del Teatro de Cámara de Alicante al Teatro de los Vientos 306
II.6.13.d. Grupo de Teatro Independiente Erizo (Alicante), copas y música para una autofinanciación 309
II.6.13.e. Tirant Lo Blanc (Alicante) 312
II.6.13.f. Una iniciativa local: el Equipo Provincial de Teatro 313
II.6.14. El teatro independiente y el público 315

II.7. El teatro universitario 326
II.7.1. Introducción 326
II.7.2. Hermanos del teatro independiente. Los textos 328
II.7.3. Lecciones magistrales, pero de teatro: las mejores críticas 333
II.7.4. Los certámenes y encuentros teatrales universitarios 336

II.7.5. *Crazy maze*, teatro universitario alicantino en inglés 340
II.7.6. Los universitarios alicantinos y el teatro: una historia complicada 341

II.8. El teatro en la enseñanza 353
II.8.1. Introducción 353
II.8.2. Hijos del teatro independiente. Los textos 356
II. 8.3. Hacer teatro *por cabezonería:* las condiciones del trabajo y los problemas para la realización de espectáculos 361
II.8.4. Las mejores críticas y algún éxito 364
II.8.5. Casi una escuela de actores: la interpretación dentro del teatro en la enseñanza 366
II.8.5.a. De estudiantes de B. U. P. a profesionales de la escena: tres jóvenes actores alicantinos 368
II.8.6. Alicante a Escena: un escaparate para el teatro de la enseñanza 371
II.8.7. I Semana de Teatro de Bolsillo: una experiencia ejemplar a partir de un taller de teatro 376
II.8.8. *Nido de ratas,* por la Compañía Ocasional de Alicante: un montaje único para un centenario 378
II.8.9. Del Instituto Jaime II de Alicante al Festival Iberoamericano de Cádiz: Jácara, una compañía emblemática 380
II.8.9.a. Algunos montajes de Jácara 382

II.9. La zarzuela 390
II.9.1. Introducción 390
II.9.2. Las obras y los autores preferidos por el público. Zarzuelas más representadas 392
II.9.3. La recepción del género en la ciudad. Éxitos de público 394
II.9.4. Un acercamiento al público de la zarzuela en Alicante. Los precios 399
II.9.5. Las antologías de la zarzuela y su éxito en la ciudad. Una reflexión del crítico Ernesto Contreras sobre el género lírico 401
II.9.6. Los ciclos de zarzuela y su recepción. Comentarios críticos publicados en la prensa 406
II.9.7. La crisis del género y sus manifestaciones en Alicante. Necesidad de apoyo estatal a la zarzuela 410
II.9.8. La renovación del género. Un ejemplo: *La turista dos millones* y su estreno en Alicante 420

II.9.9. Una zarzuela alicantina: *Almas de fuego,* de José Serraima y José Garberí 425
II.9.10. Las compañías de zarzuela locales 426
II.9.10.a. La Peña Lírica Alicantina 426
II.9.10.b. La Coral Crevillentina 429
II.9.10.c. El Orfeón Alicante 430
II.9.10.d. Un grupo juvenil de zarzuela 432
II.9.11. Las representaciones benéficas de zarzuela 433
II.9.12. Las compañías profesionales nacionales en Alicante 435
II.9.12.a. La Compañía Amadeo Vives 435
II.9.12.b. La Compañía Lírica Española 438
II.9.13. La zarzuela en Madrid y la zarzuela en provincias: las difíciles giras 439
II.9.14. Los actores. Reivindicaciones en la prensa local. Interpretaciones más destacadas por la crítica alicantina 441
II.9.15. Los locales: diversidad de los lugares de representación de zarzuela en Alicante 444

II.10. La revista musical 448
II.10.1. Evolución cuantitativa de la revista en la cartelera alicantina. Los teatros ambulantes de variedades 449
II.10.2. La crisis de la revista y sus manifestaciones en Alicante 456
II.10.3. La recepción del género en la ciudad. Repercusión en la prensa local. La censura y el «destape» 459
II.10.4. Las representaciones en Madrid y las giras a provincias 465
II.10.5. La revista en el Alicante de los ochenta 466
II.10.6. Los nombres que visitaron Alicante con la revista 469
II.10.7. La publicidad del género en las carteleras y los programas de mano 473

II.11.El teatro en catalán 477
II.11.1. Introducción.
II.11.2. Consideraciones aparecidas en la prensa alicantina sobre el teatro catalán y el teatro en catalán 479
II.11.3. Algunos montajes de textos que nacieron en catalán 483
II.11.4. Las traducciones y versiones de textos de otras lenguas 490
II.11.5. Las críticas más positivas 497

II.11.6. De Valencia a Sevilla pasando por Alicante: el teatro en catalán y la cuestión de la comprensión de la lengua 501
II.11.7. Las compañías que representaron en catalán. Tres ejemplos 503
II.11.8. Un doble problema: compañías de teatro independiente y en catalán. La censura 507
II.11.9. De la Companyia de Drames i Comèdies Valencianes al Grup de Teatre Valencià Paco Hernández: la complicidad hecha teatro. El teatro valenciano en emisiones radiofónicas 511

II.12.El teatro de autor extranjero 520
II.12.1. Introducción 520
II.12.2. Evolución de la presencia del teatro extranjero en la ciudad entre 1966 y 1993 522
II.12.3. Los montajes más sobresalientes de textos extranjeros 529
II.12.4. El teatro extranjero en cifras 565
II.12.4.a. Porcentaje de obras extranjeras sobre el total de representadas en Alicante entre 1966 y 1993 565
II.12.4.b. Comparación de los porcentajes de obras extranjeras sobre el total de representadas en Alicante y Madrid entre 1982 y 1993 567
II.12.4.c. Evolución de la presencia de obras de autor extranjero en la cartelera alicantina (1966-1993) 568

III. CONCLUSIONES 569

IV. BIBLIOGRAFÍA 623

V. APÉNDICES 629

V.1. Críticos y periodistas 630
V. 1. 1. Introducción 630
V. 1.2. La crítica teatral y sus manifestaciones en provincias 633
V. 1.3. Críticos y periodistas de Alicante 638
V. 1. 3. a. Ernesto Contreras Taboada 638

V.1.3.b. José Ferrándiz Casares 640
V.1.3.e. Juan Luis Mira Candel 641
V.1.3.d. Rafael Hernández Torres 643
V.1.3.e. Alfredo Aracil Aldeguer 644
V.1.3.f Pilar Arderius Casas 645
V.1.3.g. Vicente Martínez Carrillo 646
V.1.3.h. Antonio Sempere Bernal 647
V.1.3.i. Teresiano Rodríguez Núñez 648
V.1.3.j. María Rosa García Mirasierras 649
V.1.3.k. Rafael Mas 651
V.1.3.l. José Marín Guerrero 652
V.1.3.m. Asunción Valdés Nicolau 653
V.1.3.n. Antonio Amorós Sánchez 655

V.2. Teatro Principal: memorias económicas y artísticas 657
V.2.2. La propiedad del Teatro Principal: una historia difícil con final feliz 660
V.2.3. Las Juntas Generales de la Comunidad de Propietarios del Teatro Principal 663
V.2.4. Las cifras del Teatro Principal (1987-1993) 668
V.2.5. Conclusiones sobre la actividad del Teatro Principal (1987-1993) 689
V.2.5.a. Año 1987 689
V.2.5.b. Año 1988 694
V.2.5.c. Año 1991 697
V.2.5.d. Año 1992 701
V.2.5.e. Año 1993 705

I. INTRODUCCIÓN METODOLÓGICA Y JUSTIFICACIÓN DE LOS OBJETIVOS.

MIGUEL DE CERVANTES

En mayo de 1991 fueron presentadas, en la Universidad de Alicante y en un mismo acto académico, tres Memorias de Licenciatura cuyo título común era *Cartelera teatral de Alicante,* y que abarcaban desde el año 1975 hasta 1991, a razón de cinco temporadas teatrales por cada uno de los trabajos, aproximadamente. Las autoras de dicho estudio eran Beatriz Aracil, Cristina Ros y quien realiza la presente Tesis Doctoral.

Con la lectura de aquellas memorias quedaba casi completada una etapa (importante, pero todavía primitiva) en el largo camino hacia la consecución de una total Historia del Teatro en Alicante en nuestro siglo. Esta Tesis Doctoral es otro de los pasos hacia tal objetivo final, a cuyo logro han contribuido y siguen contribuyendo varias personas vinculadas con el área de investigaciones teatrales del Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad de Alicante.

I.1. Marco de la investigación.

Es un hecho sobradamente conocido que, desde hace un buen número de años, bastantes investigadores e historiadores del teatro han comenzado a asumir, y al mismo tiempo reivindicar, la idea de que el estudio del teatro no puede abordarse de manera idéntica al de la novela, la poesía o cualquier otro género literario. Surge así una nueva rama de la investigación teatral, la Teatrología, es decir, el análisis del teatro en todas sus formas y aspectos. Como señala Patrice Pavis, tanto la aparición de este término como su contenido coinciden con un hecho relevante, la emancipación del teatro del *reino* literario»[1]. Poco sentido tienen ya los estudios teatrales que no abarquen

[1] PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología,* Barcelona, Paidós, 1990, p. 495.

todos y cada uno de los elementos de la puesta en escena: «A partir del auge de las Facultades de Ciencias Teatrales centro-europeas y de los medios de comunicación de masas, y, asimismo, de los adelantos que han comportado ciertas conquistas técnicas como el vídeo, cada vez se tiende más a escribir la historia del teatro desde su perspectiva puramente espectacular, y no desde los textos teatrales. Es más, las gentes de teatro actuales no aceptan otra historia del teatro que no sea la historia del espectáculo.»[2]

Este enfoque novedoso diversifica la atención del investigador entre los muy diversos elementos que intervienen en el hecho escénico, y que globalmente son designados con el sintagma «nómina teatral»: autor, obra, director de escena, productor, actores, accesorios escénicos (decorados, vestuarios, luces...), lugar de representación y público[3]. Una de las múltiples consecuencias derivadas de esta nueva perspectiva es la aparición, todavía incipiente, de trabajos que recogen toda la información disponible acerca de la programación teatral de un determinado lugar en un tiempo determinado. Estos «catálogos de representaciones» son interesantes en sí mismos pero, sobre todo, son útiles como pasos previos imprescindibles para el estudio de la realidad teatral del lugar de que se trate. Aunque esta práctica científica se da de forma aún tímida en nuestro país, contamos ya con las investigaciones sistemáticas de la cartelera madrileña entre 1918 y 1936 llevadas a cabo por Dougherty y Vilches[4], el estudio de Manuel Pérez titulado *La escena madrileña en la transición política (1975-1982)*[5] y los trabajos dirigidos en la U.N.E.D. por José Romera Castillo en torno al teatro representado en diversas comunidades autónomas.

Este breve conjunto de estudios tiene en común con el nuestro el hecho de recoger, de forma metódica, todas las representaciones teatrales que

[2] SALVAT, Ricard, *El teatro como texto, como espectáculo,* Madrid, Montesinos, 1983, p. 7.

[3] Manuel Sito Alba los engloba bajo la denominación de «mimemas», un concepto que define del siguiente modo: «la unidad de teatralidad esencial, primaria y, en cierto modo, mínima, que realiza una función determinada, pudiendo ésta ser variable en las distintas utilizaciones posibles.» (SITO ALBA, Manuel, «El teatro en el siglo XVI (desde finales de la Edad Media a comienzos del siglo XVII)» *apud* DÍEZ BORQUE, José Mª (coord.), *Historia del teatro en España,* Madrid, Taurus, 1983, p.157).

[4] DOUGHERTY, Dru y VILCHES, Mª Francisca, *La escena madrileña entre 1918 y 1926,* Madrid, Fundamentos, 1990.

[5] *Teatro (revista de estudios teatrales),* números 3/4 (junio-diciembre 1993).

han tenido lugar en un cierto lugar y tiempo. Pero la forma en que han sido enfocados difiere considerablemente en cada caso, dado que, al ser trabajos pioneros, no cuentan con un modelo previo cuya eficacia haya sido demostrada. Además, la presente Tesis Doctoral no tiene como objetivo central la mera recopilación de datos. Ésta, siendo la base sobre la que se levanta todo el trabajo, es trascendida en una segunda etapa. Lo que se persigue en realidad es una Historia del Teatro firmemente asentada en el mayor volumen posible de datos objetivos[6].

I.2. Objetivo y alcance.

El objeto de nuestra investigación es el análisis de la programación teatral de la ciudad de Alicante entre octubre de 1966 y septiembre de 1993. A su vez, de dicho análisis se deriva un conjunto de conclusiones sobre la vida teatral alicantina de dicho lapso de tiempo: géneros más favorecidos por el público, tendencias teatrales más relevantes, autores más representados, compañías nacionales o locales con mayor protagonismo, hitos más importantes de la programación, etc.

Es importante señalar que, cuando hablamos aquí de la realidad teatral alicantina, no nos referimos únicamente a la producción escénica de la propia ciudad, sino a todos los montajes representados en las salas locales, sea cual sea el origen de sus artífices. El estudio exclusivo de los espectáculos creados en Alicante, aunque no falto de interés, hubiera supuesto una notable reducción del objetivo y, además, sólo hubiera reflejado una parte, al fin mínima, de lo que es la vida teatral en provincias, mucho más determinada por los espectáculos foráneos que por los autóctonos[7].

[6] Existen dos trabajos recientes equiparables al nuestro en cuanto al propósito perseguido, pero radicalmente distintos de él por dos cuestiones: en primer lugar, los dos cuentan con una base científica bastante débil, lo cual tiene como resultado el escaso rigor de las conclusiones; en segundo término, ambos son nuevas manifestaciones del centralismo que invade los estudios teatrales, una tendencia de la que queremos alejarnos con nuestro trabajo. Los dos libros en cuestión son los siguientes: GALÁN, Eduardo y PÉREZ DE LA FUENTE, Juan Carlos, *Reflexiones en torno a una política teatral,* Madrid, Fundación para el Análisis y los Estudios Sociales, 1995 y PÉREZ COTERILLO, Moisés, *Los teatros de Madrid. 1982-1994,* Madrid, Fundación para el Análisis y los Estudios Sociales, 1995.

[7] Entre los montajes llegados a Alicante de otros puntos de España destaca, como es lógico, un volumen importantísimo de producciones madrileñas: «Tradicionalmente, los dos grandes centros de contratación españoles fueron Madrid y Barcelona, con una neta superioridad porcentual de la primera con respecto a la segunda. Madrid fue la ciudad que más teatros tenía [...]. Era donde se producían fundamentalmente los estrenos, se formaban las compañías, etc. Este fenómeno hizo que en Madrid se concentrara un elevado porcentaje de la profesión teatral: actores, directores, autores, escenógrafos y figurinistas. [...] Hablar, pues, del teatro en Madrid supone, en consecuencia, plantearnos el problema de una buena parte del teatro que se hace en España. La consolidación del hecho autonómico ha propiciado el inicio de un proceso de descentralización en este sentido, altamente saludable, que ha alcanzado un evidente desarrollo en Cataluña y es constatable en Galicia, Andalucía, País Valenciano, Euskadi, etc. Pero todavía hoy, la ciudad de Madrid ocupa un espacio vital dentro de la producción escénica de nuestro país.» (HORMIGÓN, Juan Antonio, «Breve diagnosis sobre la situación del teatro español actual», en ADE (revista de la Asociación de Directores de Escena), número 50-51, abril-junio 1996, p. 14).

Una vez delimitado el objetivo del estudio, es preciso explicar las razones del marco espacio-temporal elegido. Nuestra intención fue desde un principio abarcar aproximadamente veinticinco temporadas teatrales, cantidad que consideramos un lapso de tiempo suficiente para examinar con perspectiva la evolución teatral en la ciudad. Decidimos que el límite final lo marcara la fecha en que comenzó la realización de este trabajo, el año 1992 (la última temporada estudiada es la que arranca en octubre de 1992 y se extiende hasta septiembre de 1993). La elección de 1966 como punto de partida está relacionada con la celebración, en aquel año, de un muy teatral triple centenario: el del nacimiento de Carlos Arniches, Valle-Inclán y Jacinto Benavente. La parte de dicho año que abarca nuestro análisis (el trimestre inicial de la temporada 1966-67) está presidida por varios montajes sobresalientes de algunas creaciones de estos tres clásicos. En la temporada 1966-67, además, ya están presentes en la vida teatral -alicantina y española-, aunque todavía con timidez, buena parte de los factores que determinaron la evolución del teatro hacia su situación actual.

Las décadas de los setenta y ochenta y, en menor medida, las porciones que incorporamos de las de los sesenta y los noventa, son años importantísimos para la historia teatral española de este siglo. Son veintisiete temporadas que se presentan como el reflejo alicantino de una sustancial evolución de la escena nacional: partiendo de una programación que sólo contenía 68 obras, representadas por un conjunto de 35 compañías (temporada 1966-67), llegamos hasta otra en la que se representaron 140 espectáculos a cargo de 115 compañías (temporada 1992-93). Esta transformación, que es tan sorprendente cuantitativa como cualitativamente (tiempo habrá de constatar esto último a lo largo de nuestro estudio), responde como es obvio a un

complejo conjunto de razones, no todas pertenecientes al ámbito de lo estrictamente teatral.

Durante el período que abraza nuestra investigación se fraguaron, pues, cambios esenciales en diversos terrenos del teatro español. Géneros como la revista o la zarzuela experimentaron un proceso que los llevó, de ocupar el puesto preferente en los gustos del público y en la cartelera local, a etapas de auténtica decadencia; pero finalmente, y frente a la impresión que puede causar una apreciación no basada en el análisis, este tipo de espectáculos salió fortalecido -en su pequeñez- de la crisis y, en la actualidad, se mantienen en la programación teatral con un respaldo del público más que aceptable. Radicalmente alejado de estos géneros, el movimiento del teatro independiente, por muchos motivos la corriente más destacada del período, surgió, vivió su momento de máximo esplendor y desapareció, no sin dejar tras de si una magnífica y vigorizante herencia, durante los años que estudiamos. Hacia la mitad de dicho lapso, aproximadamente en los últimos años de la década de los setenta, empezó a representarse teatro en catalán en España, y ciertas compañías de Cataluña iniciaron una trayectoria que después sería importantísima dentro del panorama teatral nacional. También en este período, básicamente durante los años de la transición política española y a lo largo de la década de los ochenta, se pudo ver por primera vez en nuestro país el conjunto de la producción de Valle-Inclán y García Lorca. Con todos estos ejemplos, que son sólo algunas muestras de la realidad escénica de aquellos años, queremos dejar constancia de que el período elegido no sólo ofrece abundantes atractivos para el amante del teatro, sino también, y sobre todo, para el investigador teatral.

La elección del año 1993 como meta para nuestro estudio responde a razones eminentemente prácticas. Disponíamos del material necesario para elaborar también las carteleras correspondientes a los años 1994 y 1995, pero es sabido que cualquier trabajo de investigación requiere una cierta distancia, una perspectiva que sólo podíamos obtener si nos deteníamos al menos un par de años antes de la fecha del cierre de nuestra tesis. De todas formas, el límite final fue retrasado al máximo: no son frecuentes -al menos en el ámbito de las letras- los trabajos de investigación en que, como en este caso, el objeto sigue «haciéndose» al mismo tiempo que es estudiado; cuando comenzamos nuestro trabajo, en 1992, algunas de las

representaciones que se habrían de analizar en el mismo todavía no habían tenido lugar.

Antes de cerrar esta cuestión hemos de señalar que, aunque los límites temporales del trabajo están claramente definidos, pueden ser traspasados en ciertos momentos de nuestro análisis para dar cabida a alguna información de interés o completar una trayectoria (de un autor, de una compañía, de un actor) que, de otro modo, quedaría abierta.

En cuanto a los límites espaciales, hay que empezar justificando la elección de la ciudad de Alicante como marco del trabajo. En primer lugar, y en términos muy globales, esta tesis se propuso como objetivo, desde el principio, una separación de la ya mencionada tendencia al centralismo que a la mayoría de los estudios sobre la realidad teatral de nuestros días. A nadie escapa (mejor: a nadie *debería* escapar) el hecho de que no sólo Madrid ofrece una programación teatral estable merecedora de un análisis exhaustivo. Y sin embargo, si ya hemos aludido a la escasez de estudios en esta línea, los centrados en la actividad teatral en ciudades de la periferia traspasan el umbral de la pobreza para ingresar en el ámbito de la miseria. Estaba decidido, pues, que nuestro trabajo versaría sobre el teatro en provincias.

¿Por qué elegimos Alicante? Por una parte, esta localidad, aun siendo una ciudad de provincias, tiene un volumen anual de representaciones teatrales muy importante: la media del período estudiado es de 101'7 montajes distintos escenificados por temporada. Aunque es cierto que sólo podemos valorar esta cifra en términos absolutos (puesto que de momento no disponemos de los resultados de la única investigación que conocemos acerca de la actividad teatral en provincias, la ya citada de Romera Castillo), nos parece una buena cantidad y, sobre todo, una cantidad que justifica sobradamente la realización de un estudio sobre programación teatral.

La oferta teatral (de una ciudad, de un pueblo, o un país), como cualquier otro tipo de oferta, es la respuesta a una demanda. Así, se infiere que la elevada cifra de representaciones anuales en Alicante responde al hecho de que entre sus habitantes existe un buen número de aficionados al teatro. Una de las pruebas más objetivas de ello es que la ciudad cuenta con la agrupación de espectadores más antigua del país, la Asociación Independiente de Teatro

de Alicante (A.I.T.A.). Dicha asociación fue fundada en 1975, y desde esa fecha viene ofreciendo a sus miembros (que lo son mediante el pago de una cuota anual) un número variable de espectáculos por temporada teatral, además de determinadas ventajas económicas para asistir a las representaciones en el Teatro Principal y algunas otras actividades.

A estas razones, que hacen de Alicante un objeto apropiado para una investigación teatral, hemos de añadir otro motivo, éste de carácter absolutamente funcional: la ciudad en que se iba a desarrollar nuestro trabajo era la que nos resultaba físicamente más próxima. Un trabajo de investigación más o menos convencional sobre cualquier tema casi exige una o varias visitas a Madrid (consultas en la Biblioteca y Hemeroteca Nacional, en archivos, fundaciones, etc.). Pero, tras el acopio de la información oportuna o de los materiales pertinentes, el investigador puede, por lo general, regresar a su lugar habitual de residencia para continuar con su labor. Por el contrario, un trabajo cuyo tema central esté relacionado con una ciudad de provincias ha de realizarse íntegramente en el lugar en cuestión. Esto, que era algo que ya presuponíamos antes de sumergirnos en el estudio, ha quedado de sobra demostrado durante el desarrollo del mismo. Por todo ello, y puesto que nuestro lugar de residencia ofrecía las características idóneas para convertirse en el objeto de nuestra investigación, nos inclinamos por él.

Para terminar con la cuestión de los límites espaciales de la presente tesis, hemos de indicar que en los primeros tanteos de la investigación nos planteamos la posibilidad de estudiar la vida teatral de toda la provincia. Sin embargo, muy pronto fue evidente que la inesperada riqueza del objeto de estudio iba a determinar la reducción del alcance inicial previsto: la ciudad de Alicante (su zona centro, pero también sus barrios) tenía una programación teatral lo suficientemente amplia como para que el trabajo no incluyera la de ninguna otra localidad de la provincia, por muy cercana o ligada a esta ciudad que estuviera en la realidad (San Juan o San Vicente, por ejemplo). La simple inclusión de ciudades como Elche o Alcoy, con una vida teatral muy activa, merecedora de un estudio en sí misma, hubiera incrementado las dimensiones de nuestro trabajo hasta extremos que lo hubieran hecho impracticable. Nos ceñimos, por tanto, a la capital de la provincia. Como excepción se registran también, por tratarse de un ámbito muy próximo a la realización de este

trabajo, las representaciones celebradas en la Universidad de Alicante, a pesar de ubicarse ésta en el término municipal de San Vicente del Raspeig.

Ya que nos referimos a reducciones a partir de nuestros propósitos iniciales, apuntemos que el objeto de estudio también experimentó durante el desarrollo del trabajo una limitación: si la *Cartelera* que constituye la base de este estudio incluía, como veremos más adelante, toda clase de espectáculos teatrales y parateatrales, y actividades *espectaculares* en general, a la hora de redactar nuestra tesis el objetivo debía reducirse exclusivamente a las representaciones de teatro, por dos razones elementales: en primer lugar, y como causa más importante, porque se trataba de un trabajo realizado en el seno de un Departamento de Filología Española, en el que difícilmente tenía sentido analizar espectáculos circenses o *shows* humorísticos; en segundo término, porque, de abarcar todas las representaciones incluidas en nuestra recopilación, el estudio hubiera sido amplísimo y, sobre todo, hubiera exigido de quien redacta estas páginas un bagaje enorme de conocimientos paralelos sobre muy diferentes tendencias artísticas.

No obstante, y una vez aplicadas todas las limitaciones expuestas, el objeto de estudio final tiene unas dimensiones nada despreciables: un total de 2.748 representaciones teatrales.

Por otro lado, queremos que sea palmario el hecho de que la Cartelera teatral y de espectáculos de la ciudad de Alicante (1966-1993), aun formando parte de esta tesis, es un material a partir del cual nosotros hemos operado una selección que, sin embargo, no ha alterado en absoluto el contenido inicial de la misma. Es decir: la Cartelera siempre estará ahí, disponible para potenciales trabajos futuros, que podrían profundizar en otros sentidos en la realidad dramática de aquellos años o internarse en los aspectos parateatrales. Incluso, trascendiendo los límites temporales, cabe la posibilidad de continuar el camino emprendido por la presente tesis: el área de investigaciones teatrales sigue trabajando en tareas relacionadas con la programación teatral de la ciudad y, en el momento de redactar estas líneas, de las sesenta temporadas comprendidas entre 1939-1996 sólo queda pendiente la realización de las carteleras de los períodos 1940-45, 1955-60 y 1993-96.

I.3. Metodología. Organización de la *Cartelera teatral y de espectáculos...*

Puesto que ni el objeto de la investigación es comparable a otros que cuentan con una amplia tradición de modelos a seguir, ni las fuentes utilizadas para la misma son las fuentes al uso, esta tesis ha sido realizada de principio a fin con una metodología propia, la que el director de la misma y su autora han ido creando en función de las necesidades de la investigación y de las dificultades que iban surgiendo conforme el trabajo se elaboraba.

Los primeros problemas surgieron ya, y de forma importante, en la primera etapa de la tarea, es decir, durante el proceso de elaboración de la *Cartelera*. Ésta era el paso previo imprescindible para, más adelante, completar por otros caminos la investigación.

La cartelera teatral fue confeccionada a partir de los datos aparecidos en la prensa local, y ampliada a continuación con las informaciones que nos proporcionaron los programas de mano del Teatro Principal recopilados por la familia Portes y depositados en la Biblioteca Gabriel Miró[8]. La constante y amplia atención prestada al teatro por los diarios *Información, La Verdad* y, en menor medida y hasta su desaparición, el diario *Primera*

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[8] El Archivo Portes del Teatro Principal de Alicante constituye una documentación valiosísima para nuestro trabajo. Donado por su propietario, Pablo Portes Andreu, a la Biblioteca Gabriel Miró de la Caja de Ahorros del Mediterráneo, este archivo es el fruto de la constancia y el amor al teatro de los Portes, una familia que a lo largo de varias generaciones ha permanecido estrechamente ligada al Teatro Principal por su trabajo en la tramoya del mismo. Durante años, distintos miembros de esta familia guardaron cuidadosamente todos los programas de mano de los espectáculos celebrados en esa sala, la más importante de la ciudad a lo largo del presente siglo. El archivo abarca los años comprendidos entre 1884 y 1989, y se compone de programas de mano de teatro y cine, así como, en menor medida, de bocetos de los carteles anunciadores de determinados espectáculos.

Un programa de mano proporciona información riquísima sobre un espectáculo teatral. No sólo permite la corrección de posibles errores aparecidos en la prensa (especialmente en la transcripción de nombres de actores u otros miembros de las compañías), sino, sobre todo, el enriquecimiento de esos datos con otros incluso más importantes. Una cartelera aparecida en la prensa contendrá invariablemente el nombre de la compañía, el título de la obra, el nombre de los intérpretes más destacados y el horario de las funciones, pero frecuentemente omitirá el nombre del autor del texto (sobre todo si éste no es demasiado conocido) y, prácticamente siempre, los de los encargados de los aspectos técnicos del montaje (tramoya, luminotecnia, sonido...). Por otra parte, y más allá de los datos puntuales, los programas de mano suelen contener un texto, más o menos extenso, firmado por el autor en ocasiones, por el director a veces, por el empresario otras, donde se comentan las características del espectáculo, su propósito, su éxito o cualquier otro aspecto siempre interesante y enriquecedor en la medida que nos permite una idea más exacta de lo que realmente fue el montaje.

Página[9] y el semanario *La Hoja del Lunes,* nos permitió contar con la documentación suficiente para elaborar con garantías una cartelera que, con posterioridad, sería mínimamente corregida o completada con otras fuentes de información (en especial rectificaciones sugeridas por personas vinculadas a la vida teatral local o datos proporcionados por los protagonistas alicantinos de la misma).

El objetivo inicial fue consultar las citadas fuentes periodísticas durante el período seleccionado para recopilar toda la información relacionada con la actividad teatral, incluyendo también otros espectáculos paralelos como el circo, las variedades, los géneros musicales, etc. La información, que se organizó mediante el uso de fichas, comprendía básicamente los datos de las representaciones (obras, autores, compañías, días, lugares, organizadores, etc.), y las críticas, reseñas, entrevistas y noticias relacionadas con ellas. En todas las fichas se indicaron las fuentes utilizadas y, sobre todo en el caso de las críticas y entrevistas, se obtuvieron las oportunas fotocopias para formar un archivo que permitiese su rápida consulta en las siguientes fases de la investigación.

El criterio de elaboración de las fichas fue el siguiente:

A) Las fichas aparecen separadas en dos grupos. El primero, que lleva el correspondiente número más la letra A, contiene las fichas que registran los datos relacionados con las representaciones. El segundo, que se identifica con la letra B, engloba las fichas que dan cuenta de las reseñas, críticas, entrevistas y noticias relacionadas con las representaciones.

B) La fichas han sido ordenadas siguiendo un criterio cronológico, y reuniendo las del grupo A y las del B por cada una de las representaciones. Así, por ejemplo, si a la ficha de representación X le damos

[9] *Primera Página* se publicó en Alicante desde febrero de 1968 hasta julio de 1972. Durante su primer año de existencia contenía bastante información teatral, fundamentalmente entrevistas y algunas críticas. Sin embargo, desde mediados de 1969 el periódico apenas presta atención a la actividad teatral de la ciudad. Dada la corta vida del diario, y la irregular presencia de informaciones relacionadas con nuestro objeto de estudio en el mismo, *Primera Página* ha sido tenido en cuenta de cara a la confección de la cartelera sólo para la corrección de errores aparecidos en los otros periódicos y subsanables mediante la consulta de éste. Por otro lado, las informaciones de interés contenidas en entrevistas, críticas y notas informativas han sido incorporadas al texto de la tesis en los momentos pertinentes.

el número 23.A., a continuación reproducimos todas las del tipo B relacionadas con la arriba citada. En el caso de haber sólo una, sería 23.B., y si hubiera varias, 23.B.1, 23.B.2., etc. De esta forma presentamos agrupada toda la información obtenida sobre cada una de las representaciones, y se facilita notablemente su consulta. Para localizar una determinada ficha fuera del contexto de la temporada a la que pertenece, como sucede en los índices, se hace constar entre paréntesis su temporada, por ejemplo 23.A. (80-81). En el período 1975-76/ 1979-80 las fichas han sido numeradas consecutivamente a lo largo de las cinco temporadas, con lo cual sólo las identificará un número.

C) Las fichas del tipo A comprenden los siguientes datos:

1) Fecha de la representación. Cuando una misma obra se representa varios días seguidos, se indica en una sola ficha. Cuando, dentro de una misma temporada, una obra se representa en distintas fechas, se indica en las oportunas fichas siguiendo el orden cronológico; no obstante, esta circunstancia se hace constar en el apartado 9, remitiendo al lector a la primera ficha elaborada con los datos de la obra representada.

2) Título de la obra. En algunos espectáculos, o en el caso de creaciones colectivas, a veces resulta difícil deslindar el título del nombre del espectáculo, por lo que hemos unificado ambos conceptos. Si no se conocen ni el título de la obra ni el nombre del espectáculo, la representación será identificada mediante el nombre del grupo o compañía que la llevó a cabo.

3) Autor de la obra. Cuando se trata de una adaptación o una traducción, se indica el nombre de su responsable junto con el del autor.

4) Compañía. Se indica el nombre de la compañía, su procedencia geográfica, su director y su productor. Si el director de la compañía no coincide con el del montaje, se indica el nombre de ambos.

5) Lugar de la representación. Al final de la cartelera hay una relación de los principales lugares donde, de forma habitual o esporádica, se han realizado representaciones, indicando, siempre que es posible, su dirección exacta. Algunos de esos lugares han dejado de existir o sus

direcciones han sufrido modificaciones. En las fichas sólo figura el nombre de la sala o lugar de representación.

6) Si la representación se da en el marco de algún ciclo, festival, encuentro, festividad, acto, etc., se indica en este apartado.

7) Organizadores. Siempre que figure en las fuentes utilizadas, se hace constar el nombre de los organizadores, colaboradores o patrocinadores de la representación.

8) Actores. Se indica el nombre de los actores tal y como vienen relacionados en las fuentes periodísticas utilizadas. En el caso de repartos muy numerosos, se seleccionan los nombres de los principales actores. El personaje interpretado por cada actor sólo se ha recogido si es fácilmente identificable o si puede presentar algún interés. Así, por ejemplo, se especifica qué actor interpreta el personaje de Hamlet o el de Bernarda Alba, pero no el nombre de un personaje secundario en una obra escasamente popular.

9) Otras circunstancias. Otros colaboradores. Textos del programa de mano. En este apartado se incluyen todas las informaciones de carácter complementario no relacionadas en los anteriores: horario y número de las funciones diarias, precios, regidores, responsables de la escenografía, la luminotecnia, el vestuario, la música, la coreografía o el calzado, entidades que han intervenido en la producción, y un variable número de datos cuya presencia o ausencia está siempre en función del tipo de obra representada y de su publicidad en el medio periodístico. Este apartado recoge también los textos publicitarios aparecidos en la prensa y diversos materiales procedentes de los programas de mano: autocríticas del dramaturgo, presentación del espectáculo por su director, fragmentos de reseñas aparecidas en los diarios de otras ciudades... Naturalmente, la consulta del Archivo Portes ha contribuido de forma singular al enriquecimiento de este apartado en el caso de las representaciones celebradas en el Teatro Principal.

Al final de cada ficha se informa de las fuentes manejadas, indicando nombre del periódico y fecha y, en su caso, la utilización del Archivo Portes.

Dadas las características de algunos espectáculos o lo precario de la información obtenida, en bastantes casos nos ha sido imposible completar todos estos apartados. Con el objetivo de ganar espacio, los mismos serán identificados sólo con el número correspondiente.

Las fichas del tipo B comprenden los siguientes datos:

1) Autor de la crítica, reseña, entrevista o nota informativa. Cuando sólo constan las iniciales, pero conocemos el nombre completo, lo indicamos entre corchetes.
2) Periódico y fecha en que aparece el texto fichado.
3) En el caso de tener archivada una fotocopia del texto, se indica con un «Sí» y, a continuación, se señala el número de la fotocopia correspondiente. Estas fotocopias quedan depositadas en los archivos del ya mencionado Grupo de Investigaciones Teatrales.
4) Breve resumen de lo más destacado del texto fichado.

D) Al final de la cartelera figura un apéndice que contiene los siguientes cuadros estadísticos, referidos a cada temporada:

1) Número total de obras con título conocido.
2) Número de obras españolas con título conocido. Éstas son clasificadas cronológicamente en los siguientes períodos:
- Obras del Siglo de Oro.
- Obras de los siglos XVIII y XIX.
- Obras del siglo XX (1900-1939).
- Obras del siglo XX (desde 1939).

3) Número de obras extranjeras con título conocido. Aparecen clasificadas cronológicamente en tres períodos:
- Obras anteriores al siglo XIX.
- Obras del siglo XIX.
- Obras del siglo XX.
4) Número de compañías/grupos que han actuado en la ciudad.

5) Número de compañías / grupos locales y provinciales.
6) Número de compañías / grupos nacionales.
7) Número de compañías/grupos extranjeros.
8) Número de obras representadas en catalán.

En cada temporada este esquema puede sufrir ligeras variaciones, en función del material disponible y de la información recopilada. Por otra parte, dada la ausencia de algunos datos y la dificultad para clasificar determinados espectáculos, estas cantidades siempre tendrán un carácter aproximado.

E) El apéndice antedicho contiene además cinco índices de autores y cinco de títulos de obras, correspondientes a los períodos siguientes:

- 1966-67/1969-70
- 1970-71/ 1974-75
- 1975-76/ 1979-80
- 1980-81/ 1985-86
- 1986-87/ 1992-93.

Esta fragmentación de los índices pretende facilitar el manejo de los mismos. Los bloques aumentan sus dimensiones conforme nos acercamos al presente, y corresponden a una agrupación por temporadas que ha funcionado implícitamente a lo largo del proceso de elaboración de este trabajo.

F) Hemos utilizado un criterio amplio a la hora de fichar determinados espectáculos. Siempre que hayan sido anunciados o reseñados en la prensa local, hemos incluido espectáculos teatrales o parateatrales dados en salas de fiestas, colegios, fiestas de barrio, incluso en algunas celebraciones de carácter particular. También hemos incluido las emisiones radiofónicas de obras teatrales -siempre que tengan un carácter local- y las sesiones públicas de vídeo[10].

[10] Aunque nos parece una definición acertada de lo que es un «espectáculo», no hemos seguido criterios tan amplios como el que defiende Ricard Salvat en el texto siguiente: «Para el hombre de teatro actual el espectáculo empieza en el momento en que una serie de personas y elementos que se ha convenido en llamar la *nómina teatral*, se ponen en contacto con un público a través de un teatro al uso o de un espacio teatral cualquiera. [...] Así, para el actual hombre de teatro, el boxeo, el futbol, la corrida de toros, la lucha libre, las fuentes luminosas, e incluso el acto de un líder político ante las masas, son tan *espectáculo* como una representación teatral de Berliner Ensemble, de la Royal Shakespeare Company, del Piccolo Teatro o de la Ópera de Pekín.» (SALVAT, Ricardo, *cit*. p. 10).

G) Consideramos fecha inicial convencional de cada temporada el día uno de octubre (excepto las cinco comprendidas entre 1986 y 1991, consideradas temporadas reales). Siguiendo un criterio más generalizado, podríamos haber utilizado la del primero de septiembre, pero las prácticas teatrales de la ciudad, en nuestra opinión, hacen más recomendable la citada periodización.

H) Buena parte de la cartelera inicial, a partir de la cual se elaboró la *Cartelera* definitiva en la que se basa la presente tesis, fue el resultado de los trabajos de tres miembros del Grupo de Investigaciones Teatrales del Departamento de Filología Española de la Universidad de Alicante. Jesús Moreno Ramos llevó a cabo la primera redacción de la cartelera de las temporadas 1970-71/1974-75; Cristina Ros Berenguer, la del período 1980-81/1985-86; Beatriz Aracil Varón, la de los años 1986-87/1990-91. Del resto de las temporadas y de la redacción definitiva del trabajo, se encargó la autora del presente estudio.

En la segunda etapa de la investigación, la conducente a la obtención de una serie de conclusiones que nos permitieran contribuir a la creación de una Historia del Teatro en Alicante, también surgieron bastantes problemas metodológicos.

No nos habíamos planteado como objetivo último una historia enciclopédica, perfectamente organizada, rigurosamente científica: la propia materia estudiada, el teatro y sus heterogéneas manifestaciones en una ciudad de la periferia, no nos lo hubiera permitido.

Desde el principio era evidente que la Historia del Teatro en Alicante iba a partir de un análisis recepcional: nuestro conocimiento de la realidad teatral local sería, en gran parte, el resultado de los juicios emitidos en la prensa por críticos de teatro, entrevistadores, autores de reseñas

informativas[11]... Así, contaríamos, por una parte, con el mayor número posible de datos objetivos acerca de cada uno de los montajes representados (los que nos proporcionaban las fichas del tipo A de la *Cartelera)*, y, por otro, con un amplio volumen de informaciones relacionadas de modo directo con las representaciones (todas las aparecidas en la prensa, recogidas en fichas del tipo B). Además, y en función de las necesidades que planteara la evolución del trabajo, dispondríamos en ocasiones de los testimonios directos de los protagonistas de las actividades teatrales en la ciudad.

Nuestro trabajo de investigación posterior a este cúmulo de datos y documentos habría de conformarse, no obstante, de forma algo menos sistemática, como una visión amplia, casi «a vista de pájaro», que captase cuáles habían sido los elementos fundamentales de la vida teatral en Alicante en esos años. Una vida que, sobre todo, se nos presentaba como heterogénea, variable, algo desordenada, azarosa. Y que había de ser estructurada de algún modo para que su análisis tuviera entidad científica. En las páginas que siguen se verá si hemos triunfado en nuestro intento de poner orden en tal entrecruzamiento de géneros, autores, compañías, tendencias, lenguas...

Uno de los primeros pasos, en este sentido, fue una ardua tarea de contabilidad. Nos preguntamos qué géneros estaban más presentes en la programación local, y aparecieron rápidamente la zarzuela, la revista y la comedia; quisimos saber cuál era la presencia de cada una de las etapas del teatro español en el repertorio de las compañías de la ciudad y de las foráneas, y surgieron muchas obras de nuestro Siglo de Oro, pero también algunos textos de los siglos XVIII y XIX, y de autores cuya producción se desarrolló básicamente entre 1898 y 1936, y, más cerca de nosotros, piezas de García Lorca, de Valle-Inclán, de los dramaturgos integrados en la llamada «generación realista» indagamos sobre las tendencias más descollantes y descubrimos la poderosa influencia del movimiento del Teatro Independiente en estas tierras, y la huella que éste dejó en otros colectivos de teatro juvenil, el teatro universitario y el teatro en el ámbito de la enseñanza; las lenguas de representación también ocuparon su lugar, y surgió así la relevancia del teatro

[11] Tales juicios tienen, como veremos, muy distintos -y difícilmente discernibles- grados de validez, ya que bajo cada una de estas etiquetas había personas con distintas dedicaciones profesionales y con diferente formación teatral: periodistas, críticos de arte, amantes del teatro con profesiones radicalmente alejadas de ese ámbito, etc.

en catalán representado en la ciudad; y al querer constatar cuál había sido la presencia real de la dramaturgia nacional en el teatro representado en Alicante nos dimos cuenta de que el teatro extranjero, siendo importante, nunca había llegado a desbancar a la producción española.

Desde la doble perspectiva de qué era lo que atraía al público alicantino y qué era lo que para nosotros, como investigadores, resultaba relevante, abordamos todas estas cuestiones. Hemos de reconocer que a veces con la sensación de que algunos elementos no demasiado significativos pero sí interesantes de la realidad teatral local habían de quedar, necesariamente, en el tintero: la vastedad del objeto de análisis imposibilitaba un detenimiento minucioso en determinadas manifestaciones teatrales que nos parecían sugestivas, o en las puestas en escena de algunos dramaturgos cuya presencia en la ciudad no era destacada pero que personalmente nos interesaban. Nos estamos refiriendo, por poner sólo algunos ejemplos, a cuestiones como el teatro infantil (que, no obstante, está presente en parte en diversos momentos del trabajo), la Narración Oral Escénica (una práctica teatral relativamente reciente en España) o los montajes de autores pertenecientes a las últimas generaciones de dramaturgos españoles: José Luis Alonso de Santos, José Sanchis Sinisterra, Fermín Cabal, Ernesto Caballero, etc.

Tanto a la hora de seleccionar los temas a investigar como a lo largo del correspondiente análisis, nuestro maleable método se ha ido adaptando a la materia estudiada. Hemos de reconocer que, durante todo el proceso de elaboración de esta tesis, quien la firma ha tenido alternativamente la sensación que estar sirviéndose de un procedimiento casi basado en el tanteo, y, al contrario, de que pocos trabajos se ajustan de manera tan rigurosa a la realidad, puesto que pocos se han elaborado manejando tal cantidad de datos y de materiales de rigurosa primera mano.

En definitiva, creemos que en una investigación cuyo objeto es una materia tan viva como las realizaciones escénicas, y que tiene mucho de análisis de la recepción, el riesgo, el atrevimiento y la conjetura deben ser usados casi como herramientas de trabajo cotidianas, si bien resulta imprescindible que, al mismo tiempo, la labor investigadora se asiente sobre una base objetiva firme.

I.4. Estructuración del trabajo.

Como ya hemos adelantado, el trabajo en su conjunto está determinado por el análisis de las tendencias, géneros y autores teatrales predominantes en el panorama de la escena alicantina entre los años 1966 y 1993. Puesto que dichos autores, tendencias y géneros están en su mayoría vinculados a determinados momentos de la Historia del Teatro Español, en la medida de lo posible hemos seguido un criterio cronológico en la ordenación de los capítulos. En cuanto a la estructura interna de los mismos, es notablemente distinta en cada uno de los casos, pues responde tanto a las peculiares características del tema en cuestión como a los materiales con que hemos contado para la elaboración del bloque.

El cuerpo central de la tesis está organizado en doce capítulos. El primero analiza las representaciones de teatro clásico español (del Siglo de Oro en especial) celebradas en la ciudad. Aunque no es ésta una producción dramática cuantitativamente importante en la cartelera, sí ha generado una serie de informaciones en la prensa que nos han permitido enfrentarnos a diversas cuestiones: la actitud del público alicantino ante el teatro clásico; la peculiar posición de la crítica ante el mismo -siempre oscilando entre el elogio reverencial y el cuestionamiento del enfoque del montaje-; las dificultades de los actores para *decir* adecuadamente el verso; la fructífera relación de niños y jóvenes con las piezas del Siglo de Oro, etc.

La presencia -muy reducida- de la producción dramática española de los siglos XVIII y XIX en Alicante es el tema del segundo capítulo. Leandro Fernández de Moratín es el único autor del siglo ilustrado que subió a los escenarios de la ciudad durante los años que abarca nuestro estudio. De la centuria siguiente, sin embargo, hubo bastantes muestras en la programación: Pérez Galdós, Bretón de los Herreros, Joaquín Dicenta, Benavente... Pero, como era de esperar, Zorrilla y su *Don Juan Tenorio,* llevado a escena durante estos años por colectivos diversos, cosecharon los mayores éxitos de público.

El tercer capítulo se detiene en las realizaciones escénicas de las obras de un grupo de dramaturgos españoles no siempre valorados en su justo

término: aquéllos cuya producción se extiende desde 1898 hasta 1936. De este conjunto de autores destacan dentro de la programación alicantina precisamente los más conocidos por el gran público: Carlos Arniches y Enrique Jardiel Poncela. En el primero se centra el apartado dedicado a las manifestaciones en Alicante del teatro popular y costumbrista; mientras que otro bloque del capítulo analiza la acogida en la ciudad del «humor intelectual» de Jardiel Poncela.

Los muy diversos enfoques con que fueron enfrentados los textos de Valle-Inclán y García Lorca en los espectáculos que visitaron Alicante entre 1966 y 1993 es uno de los aspectos centrales del capítulo que dedicamos a estos dos dramaturgos en nuestra tesis. También nos ha interesado la idea de *reparación* que acompañaba de forma expresa a muchas de las realizaciones escénicas de dichos autores en montajes de las décadas de los setenta y ochenta. Las reacciones del público local ante obras a menudo herméticas y siempre difíciles, y las curiosas manifestaciones formuladas por algunos actores acerca de sus trabajos en estos espectáculos han sido otros aspectos en los que nos hemos detenido.

El quinto capítulo tiene como protagonistas a tres dramaturgos relevantes dentro de nuestra historia teatral reciente: Buero Vallejo, Alfonso Sastre y Antonio Gala. Los tres han sido incluidos por varios autores en la nómina de dramaturgos pertenecientes a la llamada «generación realista». De la discusión teórica alrededor de tal denominación nos ocupamos brevemente en este capítulo, que también analiza, aunque con menor detenimiento, la presencia en Alicante de otros autores adscritos a este grupo: Carlos Muñiz, Martín Recuerda, Lauro Olmo y Rodríguez Méndez.

El movimiento del teatro independiente, y sus muchas manifestaciones (autóctonas o foráneas) en Alicante, son el tema del sexto capítulo. Esta tendencia nos ofrecía tantos elementos atractivos que este apartado de nuestro estudio es el más extenso. En él nos ocupamos de la definición y la cronología del movimiento independiente, de los autores y los textos más frecuentados por las compañías, de la importancia del trabajo colectivo en las mismas (en los ámbitos de la dramaturgia, la dirección o la producción), de los numerosos problemas que condicionaron la actividad de los grupos, del peculiar papel del actor dentro de ellos, de la estrecha relación

de esta tendencia teatral con el público, etc. Repasamos, asimismo, las trayectorias de las compañías más importantes, nacionales, locales y provinciales.

El teatro en el terreno de la docencia ha sido analizado en dos capítulos, uno acerca de las manifestaciones universitarias y otro acerca de los espectáculos de colegios o centros de enseñanzas medias. En ambos casos hemos puesto nuestra atención en los textos que tales colectivos representaron en la ciudad, en los espectáculos que obtuvieron mejores críticas y en los principales certámenes o muestras que programaron montajes nacidos en escuelas, institutos o universidades. Además, cada uno de los capítulos contiene otras informaciones: respecto al teatro universitario, el apartado final del capítulo trata de organizar el casi caótico itinerario recorrido a lo largo de los años por el grupo de teatro de la Universidad de Alicante; en cuanto a la docencia, se recogen, por ejemplo, datos sobre las pésimas condiciones de trabajo en que se han desenvuelto los jóvenes alicantinos, sobre la posible utilidad de estos grupos como «escuelas de actores» y sobre la interesante trayectoria de Jácara, un grupo hoy profesional que surgió en el ámbito docente.

El noveno capítulo de la presente Tesis Doctoral se centra en el género favorito del público local, la zarzuela. Su recepción en la ciudad y los títulos preferidos por el aficionado alicantino son dos de los puntos en los que nos hemos detenido. El éxito en Alicante de los espectáculos antológicos y benéficos, los problemas que conllevan para las compañías las giras, la crisis del género y algunos intentos de renovarlo son otros aspectos analizados. También en este capítulo hemos repasado las trayectorias de algunas compañías sobresalientes en la programación alicantina.

El otro género musical que despertó pasiones en Alicante es la revista. El capítulo décimo se ocupa, por ejemplo, de la evolución cuantitativa de la revista en la cartelera alicantina, de los teatros ambulantes de variedades, de las declaraciones formuladas en la ciudad acerca de la crisis del género y de la particular postura de las compañías de revista ante la cuestión de la censura. Hemos registrado, por otra parte, los nombres más importantes (de directores, actores, productores, escenógrafos...) que visitaron Alicante con espectáculos de este género.

El teatro representado en catalán en las salas de la ciudad es el tema del capítulo décimo primero. Los testimonios de los artífices de espectáculos en catalán acerca de la necesidad de reivindicar el uso de la lengua también desde el teatro han quedado recogidos en dicho capítulo, de la misma forma que se han registrado las críticas más positivas a estos montajes, los problemas a los que se enfrentaron los grupos que trabajaron en esta lengua y las trayectorias de algunos de ellos.

Respecto al teatro de autor extranjero, aspecto al que hemos dedicado el capítulo final, dos cuestiones han sido las fundamentales desde nuestra perspectiva: la evolución de la presencia del teatro extranjero en la ciudad entre 1966 y 1993 y los montajes que la crítica consideró más sobresalientes.

A todos estos capítulos hay que añadir tres apéndices documentales. El primero, a nuestro entender importantísimo, es una recopilación de los datos fundamentales de las trayectorias profesionales de aquellas personas que escribieron sobre teatro en los diarios alicantinos a lo largo de los años que abarca nuestra investigación. Dicho apéndice resultaba imprescindible, puesto que tales personas son prácticamente nuestro único instrumento para establecer un contacto con las representaciones ofrecidas en la ciudad. Si en tantos momentos de la tesis iba a ser la «voz» de estos profesionales el principal protagonista, debíamos disponer de ciertas nociones sobre quiénes eran, cuál era su edad, con qué formación contaban, etc.

Un segundo apéndice recoge información relativa a los balances económicos y las memorias artísticas de la principal sala de exhibición teatral de la ciudad: el Teatro Principal. Los datos recopilados, aunque incompletos, son los únicos de que dispusimos: los correspondientes a las últimas temporadas teatrales estudiadas (sólo existen balances de la actividad del Teatro desde 1987). Aunque dichos datos sólo cubren una mínima parte del período objeto de nuestro estudio, la utilidad y pertinencia de la información nos parece innegable.

A pesar de su extrema importancia, el tercer apéndice no puede ser adjuntado al presente volumen debido a su extensión (2.702 páginas). Se

trata del documento más importante de los que se refieren a esta investigación: la *Cartelera teatral y de espectáculos de la ciudad de Alicante (1966-1993)*. No obstante, y como ya hemos señalado, se halla a disposición de quien desee consultarlo, de la misma forma que las fotocopias correspondientes de la prensa, en el Departamento de Filología de la Universidad de Alicante.

I.5. Fuentes, etapas y problemas básicos de la investigación.

Durante la presente investigación, tanto el objeto como el marco elegidos han determinado la utilización de unas fuentes y de unos materiales de trabajo atípicos. Si la base fundamental de esta tesis doctoral es la *Cartelera*..., y ésta fue confeccionada casi íntegramente a partir de la prensa local y de un archivo de programas de mano, la característica esencial de este trabajo de investigación es que recurre a unas fuentes no convencionales, lo que podríamos denominar «las otras fuentes».

Cuando, en las páginas que siguen, analicemos el teatro representado en Alicante durante veintisiete temporadas teatrales, nos ocuparemos, entre otras muchas cuestiones, de grupos teatrales alicantinos; entonces, como es lógico, nuestra fuente cardinal serán las manifestaciones formuladas en la prensa local, los testimonios directos de los protagonistas y otra serie de documentos vinculados a la ciudad. Pero en esta tesis habrá también, como hemos visto, un espacio muy importante para tendencias teatrales de ámbito nacional, para dramaturgos españoles y extranjeros clásicos o de reconocido prestigio... y también en esos casos nuestras fuentes serán los diarios, los archivos y los testimonios alicantinos. Lo cual significa que los textos e, indisolublemente en nuestro caso, los montajes de Calderón, Bertolt Brecht, Valle-Inclán, Molière o Zorrilla, entre otros de una nómina extensísima, no se nos ofrecerán en estas páginas a través de las miradas de filólogos, hispanistas o estudiosos de la historia del teatro, sino desde las ópticas de críticos de teatro, de directores de escena, de productores, de actores, de tramoyistas e, incluso, de espectadores. A su vez, todas estas figuras opinantes funcionarán al mismo tiempo como objeto de los comentarios, de las observaciones y de los juicios de otras voces representativas de los distintos elementos que intervienen en el fenómeno

complejo que es una realización teatral. Se producirá asi un curioso e interesante entrevero de reflexiones sobre los aspectos más dispares enunciadas por voces de muy distinta naturaleza.

El resultado de todo ello es que en las fuentes de esta investigación podemos encontrar desde una actriz que habla sobre García Lorca a raíz de su intervención en el montaje de una de las creaciones del granadino hasta un texto en que Alfonso Sastre opina sobre el trabajo de un determinado actor en una de sus obras, pasando por un director de escena que manifiesta su concepción del teatro de Valle-Inclán o un aficionado que expresa en una carta a un diario local su apoyo incondicional al teatro representado en catalán. A todo ello hay que sumar una fuente capital: las críticas de teatro propiamente dichas, que reúnen dos características que las convierten en nuestra fuente básica y más fiable: en primer término, los conocimientos teatrales que se les presupone a sus autores (y que los separa, si bien sólo en cierta medida, de la esfera del periodismo más genuino); en segundo lugar, el hecho de que, sin dejar nunca de ser materiales periodísticos, son al mismo tiempo evaluaciones sistemáticas que, en buena parte de los casos, nos ofrecen la valoración de todos los minemas o elementos que conforman un espectáculo teatral.

Éstas han sido, pues, nuestras fuentes. Las únicas, que nos permitían tomar un contacto real con el teatro vivo que son los cientos de representaciones que tuvieron lugar en Alicante durante estas veintisiete temporadas. Para nosotros, el uso prácticamente exclusivo de estos materiales alternativos que hemos calificado como «las otras fuentes» constituye a la par el aspecto más arriesgado y el más meritorio de nuestro trabajo. Y esto último no sólo porque dichos materiales hayan sido utilizados por nosotros, sino porque han quedado suficientemente organizados y estructurados para que su consulta resulte muy cómoda a otros investigadores.

Sólo de forma ocasional hemos utilizado las otras fuentes, las más convencionales. La bibliografia especializada acerca de géneros teatrales, dramaturgos, etc., es sobradamente conocida, y existen numerosos trabajos que la usan como material básico. Sí hemos trabajado, sin embargo, con revistas especializadas de teatro: *Primer Acto, El Público, Estreno, Segismundo, Gestos, Cuadernos de la Compañia Nacional de Teatro Clásico,*

etc. Todas ellas nos han aportado interesantes materiales con los que completar nuestra visión de determinados elementos de la realidad teatral alicantina que eran el reflejo o la manifestación local de la vida teatral española de aquellos años.

Nuestro trabajo se ha desenvuelto, por tanto, durante la mayor parte del tiempo, en estrecho contacto con los diarios locales. La prensa, al ser empleada como fuente para una investigación, plantea los problemas lógicamente derivados de su carácter de medio de comunicación urgente: los errores (no siempre tipográficos), la inexactitud de algunas informaciones, la ausencia de regularidad (por ejemplo en la aparición de críticas)[12], etc. Por otra parte, no podemos negar que, a pesar de haber limitado el objeto de nuestro estudio hasta reducirlo a unas dimensiones razonables, el volumen final de datos e informaciones manejados era tan amplio que la labor cotidiana se hacía complicada. Nos referimos a cuestiones tan eminentemente prácticas como la imposibilidad material de guardar en un mismo lugar todo el material que había de ser usado día a día.

La prensa ha sido durante toda la investigación nuestra principal aliada y, simultáneamente, una feroz enemiga: si el rigor, la seriedad y la exactitud son los elementos que deben caracterizar una tesis doctoral, todos ellos faltaban con frecuencia en nuestro principal material de trabajo.

También se ha conformado como una amalgama de satisfacción y contienda otra de las vertientes de la investigación, el contacto directo con la realidad teatral alicantina. En bastantes momentos de nuestro trabajo hemos tenido que acudir a los artífices del teatro local para pulir nuestros conocimientos sobre un determinado espectáculo, sobre la trayectoria de una compañía o un profesional concretos, etc. La localización de algunas de estas personas ha llegado a veces tras pesquisas casi policiacas: unos ya no residían en Alicante, otros se dedicaban a actividades radicalmente diferentes, algunos apenas recordaban su ya lejana afición teatral... La cordialidad de todas las personas requeridas topaba a veces con un obstáculo que acaso sea un rasgo

[12] Es una práctica relativamente frecuente, sobre todo en la prensa de provincias, que la distribución de la información sea muy diferente cada día (con la consiguiente dificultad, en nuestro caso, para localizar con rapidez la página dedicada al teatro), y que determinadas secciones desaparezcan cuando en una edición existe una información de mayor interés. El teatro, en este sentido, suele salir bastante perjudicado.

inherente al «mundo del teatro»: la desorganización. Si en el ámbito universitario y, todavía más, en el de la investigación, se tiende a archivar materiales y sistematizar la información, los profesionales y, marcadamente, los aficionados al teatro, tienden a la acumulación anárquica de documentos e informaciones a menudo valiosísimos para una investigación como la nuestra.

No pocos problemas originó también la elaboración de los dos apéndices documentales citados más arriba, el dedicado a los periodistas y los críticos y el titulado «Teatro Principal: memorias económicas y artísticas». En las introducciones a ambos se especifican en qué consistieron en cada caso las dificultades.

Salvados ya, en lo posible, todos los inconvenientes, queremos manifestar nuestro agradecimiento, en primer lugar, a todos los periodistas, críticos y colaboradores que durante veintisiete densas temporadas han ido dejando con su labor en la prensa un testimonio que en gran parte nos ha permitido reconstruir la historia de la actividad dramática en Alicante. Asimismo, agradecemos al personal de la Biblioteca Pública de Alicante su paciente colaboración en el largo trabajo de consulta hemerográfica, y al de la Biblioteca Gabriel Miró de la C.A.M. (en especial a su directora, Rosa Monzó) el habernos facilitado la rica documentación contenida en el Archivo Portes del Teatro Principal. Nuestra gratitud también a todas las personas que contribuyeron con su tiempo y su esfuerzo a esta investigación: Gaspar Peral, Antonio Rives, José Ferrándiz Casares, Juan Luis Mira, Amando Beltrán, Toni Misó, Manolo Ochoa, Francisco Sanguino, Rafael González, Evaristo García, Toñi Seva, Antonio González, José Carlos Rovira, Juan Antonio Roche y algunos otros que probablemente olvido.

Por último queremos dejar constancia de que esta Tesis Doctoral ha sido posible, en gran parte, gracias a las valiosas orientaciones y al atento y constante apoyo que quien redacta estas líneas ha recibido del Dr. D. Juan Antonio Ríos, director del trabajo.

II. EL TEATRO EN ALICANTE ENTRE 1966 Y 1993.

II.1. El teatro clásico español.

«La recuperación de todo tipo de materiales artísticos y culturales que nos sirven para sentir nuestra evolución histórica y para medir -tomando conciencia- los posibles cambios sustanciales que hemos dado a nuestros sentimientos, relaciones, costumbres, a la evolución de nuestras sociedades, es una tarea que de no llevarse a cabo por todos dará como resultado la más oscura e insalvable de las alienaciones. Y esto sirva para cualquier ciudad, pueblo, nación o estado».

Cooperativa de Producción Teatral Denok, 1979.

«¿Puede un público del siglo veinte aceptar el drama de los siglos dieciséis y diecisiete, con su metrificación ya casi desconocida, con sus largos pasajes narrativos, con su rígida estructura temática basada en el código del honor, en el amor y el matrimonio, y en la monarquía?»

Donald T. Dietz, «Historia de una experiencia apasionante»[1]

II.1.1. Introducción.

Al hablar del teatro clásico español representado en Alicante entre 1966 y 1993, tenemos que comenzar anunciando que nos encontramos ante una escasez preocupante. Como prueba de ello detallamos a continuación, temporada por temporada, el número de textos clásicos españoles (de la dramaturgia del Siglo de Oro o cercanos a ella) escenificados en la ciudad[2]:

[1] *Primer Acto*, número 198 (marzo-abril 1983), p. 91.

[2] Seis de las temporadas no se incluyen en la lista, puesto que en ellas no se representó ningún clásico del período mencionado. Son las siguientes: 1966-67, 1969-79, 1971-72, 1973-74, 1975-76 y 1987-88.

1967-68:

Sólo una representación, *El gran teatro del mundo*, de Calderón, por La Cazuela de Alcoy.

1968-69:

Dos obras de Calderón, una de Lope y una de Ruiz de Alarcón, en los cuatro casos por compañías madrileñas. Se escenificó además cuatro veces el paso de Lope de Rueda *Las aceitunas*, que había sido impuesto como pieza obligatoria para la intervención de otros tantos grupos locales en un certamen teatral.

1970-71:

Se montó dos veces a Lope *(La estrella de Sevilla y La dama boba).* Ambas compañías procedían de Madrid.

1972-73:

Sólo pudo verse en la ciudad *El lindo don Diego*, de Agustín Moreto, por la Compañía de Juanjo Menéndez. Además, el grupo Canon trajo un espectáculo titulado *Y no lo decimos por mal*, basado en textos de Quevedo.

1974-75:

Se representó *La Celestina*, a cargo de Teatro de Siempre, de Madrid.

1976-77:

Sólo dos espectáculos acercan al espectador alicantino, en cierto modo, al teatro clásico: un montaje teatral sobre *El conde Lucanor*, de Don Juan Manuel, y otro a partir de *La lozana andaluza*, de Francisco Delicado.

1977-78:

El burlador de Sevilla, de Tirso de Molina. Un grupo provincial montó *La carátula*, de Lope de Rueda.

1978-79:

Los malcasados de Valencia, de Guillem de Castro. Además, *Don Duardos*, de Gil Vicente, y dos espectáculos peculiares, uno sobre textos de Lope de Rueda y otro sobre entremeses de Cervantes.

1979-80:

Dos obras de Lope, tres de Calderón y nuevamente *Don Duardos.* Un espectáculo sobre tres pasos de Lope de Rueda. La Compañía Española de Teatro Clásico, dirigida por Manuel Canseco, representa *La cisma de Inglaterra,* de Calderón de la Barca[3].

1980-81:

El gran teatro del mundo, de Calderón, fue en esta temporada el único texto del Siglo de Oro escenificado en Alicante. Por otro lado, un grupo provincial montó un espectáculo sobre pasos de Lope de Rueda.

1981-82:

La temporada de Calderón en Alicante: *El Mágico Prodigioso* (fue representada cinco veces en la ciudad por un grupo local), *Las órdenes militares* y un montaje, cuya autoría recaía sobre Calderón-Coturno (este último un grupo de Elda), titulado *Lances para la diversión.* La Compañía Julián Romea interpretó *Entre bobos anda el juego,* de Rojas Zorrilla.

1982-83:

Teatro del Aire, dirigido por Ángel Facio, presentó una especial e interesante versión de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea.*

1983-84:

El caballero del milagro, de Lope; *La vida es sueño,* de Calderón (representada dos veces); *Abre el ojo,* de Rojas Zorrilla (tres veces). Una *Antología del Teatro Clásico Español,* por la Compañía Cómicos de la Legua.

1984-85:

Alumnos del Liceo Francés de Alicante interpretaron *La dama duende.* El grupo local Jácara realizó una versión de la novela de Vélez de Guevara *El diablo cojuelo.*

[3] Esta compañía es distinta, pero de alguna manera predecesora, de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, fundada en 1986, dirigida por Adolfo Marsillach, y cuyo primer montaje fue *El médico de su honra,* de Calderón *(Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, núm. 32, primavera 1994).

1985-86:

La Tahona, de Orihuela, llevó a escena el *Aucto de la quinta angustia*, de Juan de Timoneda.

1986-87:

De nuevo en esta temporada fueron dos grupos locales de jóvenes quienes ofrecieron a la ciudad algo de teatro clásico: Al Borde del Precipicio *(El alcalde de Zalamea)* y Aula Jácara (un montaje sobre *El Buscón* de Quevedo).

1988-89:

Sólo se representó a Lope de Vega: *Porfiar hasta morir*, por Teatro de Hoy.

1989-90:

Una compañía dirigida por Juan Pedro de Aguilar escenifica *La noche toledana*, de Lope[4].

1990-91:

Ningún texto teatral del Siglo de Oro. Un montaje sobre entremeses de Cervantes, otro sobre *El Buscón*, un tercero sobre el *Lazarillo de Tormes* y, finalmente, un espectáculo basado en la *Soledad Primera* de Góngora.

1991-92:

La Compañía Nacional de Teatro Clásico interpretó *La dama duende*, de Calderón. También Teatro Rosaura eligió a este autor, representando su comedia mitológica *Eco y Narciso*. Dirigido por Maurizio Scaparro y con guión de Rafael Azcona, visitó la ciudad un montaje sobre *Don Quijote*.

1992-93:

La madrileña Compañía Micomicón representa *Los melindres de Belisa*, de Lope; el Teatro Universitario de Murcia *Don Gil de las Calzas Verdes*, de Tirso, y The Gate Theatre una versión inglesa de *Los locos de Valencia*, de Lope.

[4] Aunque el montaje no figura entre los llevados a cabo por la Compañía Nacional de Teatro Clásico, en la prensa alicantina aparece repetidamente la información de que este espectáculo fue representado por la C.N.T.C.

Si sumamos las cantidades anteriores, limitándonos a las obras teatrales del Siglo de Oro (y no al resto de los espectáculos citados por su cercanía temporal o temática con ellas), obtenemos una cifra, treinta y uno, que dividida entre las veintisiete temporadas nos da un total de 1'14 obras clásicas españolas por temporada. El dato se comenta por sí solo. Hay que tener en cuenta, además, que algunos de los títulos arriba mencionados corresponden a representaciones incluidas en certámenes o encuentros teatrales, es decir, en eventos relativamente alejados de una programación comercial como la del Teatro Principal.

¿Por qué esta ausencia de teatro clásico en Alicante? Por una parte, y como aspecto fundamental, pensamos que es el reflejo de una carencia nacional: durante la mayor parte del período que nos ocupa, en España se ha representado poco teatro clásico y, evidentemente, lo que de esa escasez ha llegado a Alicante ha sido muy poco, poquísimo; por otra, el público, según los datos que nos aporta la consulta de la prensa y que comentaremos más adelante, se muestra reacio a asistir a representaciones de esta clase de teatro (aunque, como también informa la prensa, una vez en la sala se suele mostrar satisfecho con el espectáculo).

En este capítulo nos centraremos fundamentalmente en el teatro español del Siglo de Oro, pero también, hacia el final, nos referiremos a las representaciones de autores anteriores (siglo XVI) y a los montajes colindantes con el teatro clásico español, como actualizaciones «radicales» de dramas clásicos, trasvases de textos narrativos clásicos al teatro o montajes a partir de diversos materiales procedentes de la literatura de aquellos siglos.

II.1.2. El público alicantino ante el teatro clásico.

> «De todas formas, no está ni mucho menos demostrado que al público español no le interese el teatro clásico español.»
>
> Fernando Fernán-Gómez, *La Verdad*, 4-VI-80.

> «Y hay que ver cómo el público se ríe con las comedias de nuestros clásicos y cómo llora con sus tragedias...»
>
> Julia Trujillo, *La Verdad*, 6-XII-79.

Aunque en el presente apartado vamos a centrarnos en la recepción del teatro clásico en Alicante, creemos ineludible empezar proponiendo algunas consideraciones más globales sobre la relación ente los espectadores españoles y su teatro clásico -una relación que no varía sustancialmente en el caso de los espectadores alicantinos-.

Una voz emblemática dentro de este panorama es la de Adolfo Marsillach, director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico desde 1986 hasta 1996. A raíz de la creación de dicha compañía, Marsillach ofrecía, en la revista *Primer Acto*, respuestas a una pregunta espinosa: «Cabría preguntarse: ¿por qué una Compañía Nacional de Teatro Clásico? Y podría responderse: porque es necesaria. ¿Quedaría con esto resuelta la cuestión? Probablemente no. Siempre resulta difícil decidir lo que es necesario y lo que es innecesario: en las costumbres, en los comportamientos y en las decisiones; en la política, en la sociedad y en la vida. También en el arte, también en el teatro. Todo es necesario e innecesario al mismo tiempo. [...] Los españoles no hemos tenido un teatro nacional estable a la manera de la *Comèdie* francesa, que cumplió en 1980 trescientos años y que arranca de un decreto de Luis XIV, pasando por una sólida [...] colección de estatutos, actas, disposiciones y reglamentos. [...] ...¿la existencia de una Compañía Nacional de Teatro Clásico fue, era y es necesaria? Relativamente, sí; relativamente, no. Yo diría que no es necesaria en un sentido estricto, pero que es *deseable* en otros muchos sentidos, incluido el común.»[5]

[5] MARSILLACH, Adolfo, «La Compañía Nacional de Teatro Clásico», *Primer Acto*, número 213 (marzo-abril 1986), p. 23.

Seguía Marsillach su exposición reflexionando sobre el carácter patrimonial del teatro clásico y, con una curiosa metáfora, sobre nuestra carencia de tradición en cuanto a esta clase de representaciones: «Los clásicos forman parte de nuestro patrimonio, y uno no desprecia el patrimonio como no tira el reloj del abuelito por la ventana. Lo que ocurre -y aquí es donde empiezan las dificultades- es que los patrimonios no se inventan, sino que se heredan. [...] La tradición es tradición por sí misma, porque ha tenido un desarrollo tradicional y porque se ha continuado tradicionalmente. La gente come turrón en Navidad porque está acostumbrada; si durante cincuenta años se hubiera dejado de comer turrón en Navidad, la gente hubiera empezado a comer otra cosa: buñuelos, por ejemplo.»[6]

De cualquier forma, al parecer la C.N.T.C. fue logrando, progresivamente, su propósito: familiarizar de nuevo a los españoles con el turrón, o sea, con las representaciones de teatro clásico. Así al menos lo constataba Marsillach en 1994: «Se podrá estar de acuerdo o no con la visión -interpretar es un modo de ver las cosas de otra manera- que esta Compañía tiene de los textos clásicos, pero lo que ya empieza a ser difícil de discutir es que esta nueva mirada ha despertado el interés del público, invitándole a acercarse a nuestro teatro barroco sin el temor -casi nunca confesable- que produce la palabra cultura unida a la penosa realidad del aburrimiento.»[7]

Pero la casi optimista visión de este director no puede eclipsar una realidad: si son pocos los españoles que acuden habitualmente a las salas de teatro, el número de aficionados a los autores clásicos es todavía menor. El dramaturgo Ignacio Amestoy aludía, en un texto con bastante sentido del humor, a esta cuestión y a la del teatro clásico como patrimonio de los españoles: «Señoras y señores, es una fatalidad que debemos soportar, padecer y hasta tolerar animosamente. Tenemos clásicos. ¡Qué le vamos a hacer! Y tener clásicos es como tener un cuadro en casa de un bisabuelo, aquel almirante que hubo un día en la familia. Ese cuadro que tiene un valor inapreciable y que estaría de maravilla en una subasta, pero del que, por la tía Dorita o por el primo Armando, que es guardiamarina, no te puedes desembarazar. Así que hay que cargar con el bisabuelo, generación tras generación, como sea.

[6] Ibid.

[7] MARSILLACH, Adolfo, «Caliente reflexión», *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, número 32 (primavera 1994).

Con los clásicos nos pasa lo mismo. Por suerte o por desgracia, los españolitos que llegan a este mundo nacen ya con su clásico debajo del brazo, aunque muchos no se llegan a enterar nunca. Un problema menos para esos que no alcanzan a percibir su existencia.»[8]

El espectador medio español no es, pese al deseo de Marsillach, un ferviente seguidor de las representaciones de teatro de nuestro Siglo de Oro. Prueba de ello es lo difícil que resulta encontrar, ya sea en la prensa, ya en las revistas especializadas, testimonios de respuestas masivas de los espectadores ante este tipo de espectáculos. El Festival de Teatro Clásico de Almagro ha registrado a lo largo de su historia, es cierto, importantísimos éxitos de público. Pero no es un ejemplo válido, puesto que en aquella ciudad manchega se dan cita, en esas fechas, numerosos investigadores, profesionales e incondicionales de la dramaturgia clásica española[9]. Tampoco en Alicante encontramos demasiadas muestras de fidelidad a la producción de nuestros clásicos áureos. Veámoslo.

De entre todas las que podrían atribuírsele, creemos que la cualidad del público alicantino que nadie puede negarle es la de la perseverancia. Los alicantinos, dependiendo de los espectáculos, podrán acudir al teatro en masa, llenar un número considerable de butacas u ocupar escasamente las cinco primeras filas. Pero eso sí: una vez en el teatro, una vez ocupada la localidad, es muy difícil que nadie abandone, aunque las

[8] AMESTOY EGIGUREN, Ignacio, «Antes que todo es nuestro drama», *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, número 4 (enero-febrero 1988)

[9] Una de las escasísimas muestras de auténtica devoción ante este tipo de representaciones, y las peculiares circunstancias en que se desarrollaba, eran recogidas en 1983 en la revista *Primer Acto:* «En el Chamizal, isla fronteriza entre el sur de Texas y el norte de México -de un lado El Paso, del otro Juárez- se produce, desde hace ocho años, un hecho, en verdad, insólito: un Festival de Teatro Clásico Español, adonde acuden compañías profesionales y grupos universitarios de México, Puerto Rico, Estados Unidos y España para ofrecer a los públicos de ambos márgenes de Río Grande representaciones de Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca, Ruiz de Alarcón, Cervantes, Lope de Rueda, etc. [...] Durante los diez o doce días que dura el Festival, el público llena por completo los quinientos y pico de asientos del magnífico auditorio en forma de hemiciclo, y algunas noches más de un centenar de personas se queda sin poder entrar y sigue la representación en los televisores instalados en el gran hall del teatro. Lo que atrae a esa muchedumbre no es ni un concierto de rock, ni una revista musical, ni un espectáculo de flamenco o de folklore, sino obras de teatro del Siglo de Oro Español. [...] Acuden masivamente al teatro cada año como quien va de fiesta, como así ha sucedido en los grandes momentos de la historia del teatro. En realidad, el teatro clásico español es, por lo pronto, su teatro, el único que les despierta su conciencia de comunidad lingüística, celebrando juntos algo que les viene de un pasado del que toman posesión.» (RUIZ RAMÓN, Francisco, «Fiesta y teatro clásico», *Primer Acto*, número 198 (marzo-abril 1983), p. 85).

características del montaje (larga duración, nula calidad...) casi exijan, a veces, la «huida». Es cierto que la prensa constata en ocasiones las fugas masivas (Ferrándiz Casares, por ejemplo, respecto a la representación de *La sexy cateta*, de Víctor Fernández Antuña, en marzo de 1976, 61.A.), y que en cualquier espectáculo se produce el abandono (de la sala o de la vigilia) de determinado número de espectadores. Pero también es verdad que ante las más adversas condiciones técnicas (problemas graves de audición y visión, como sucedió en la representación de la *Soledad Primera*, de Góngora, en el Castillo de Santa Bárbara, a la que aludiremos más adelante) y atmosféricas, presentes, claro está, en los recintos abiertos, el público alicantino resiste, paciente, hasta el final.

Y esta característica de los espectadores locales resulta especialmente valiosa cuando se pone de manifiesto durante una representación de teatro clásico, en teoría aquél para el cual menos preparado está el espectador medio. Así ocurrió en agosto de 1968 en el Castillo de Santa Bárbara, durante una escenificación de *El gran teatro del mundo*, de Calderón, por La Cazuela de Alcoy (127.A.). La nota que apareció en la prensa explicaba así lo sucedido: «Una vez más, el excelente grupo de actores y actrices que integran la acreditadísima agrupación dieron en la noche del domingo un extraordinario curso de arte escénico. A su convocatoria correspondió numeroso público que siguió con singular interés la excelente interpretación, hasta el extremo de que, cuando hacia el final tuvo que ser interrumpida por causa de una inoportuna llovizna, los espectadores se retiraron bajo cubierto y volvieron a ocupar de nuevo sus asientos al concluir la lluvia para ver terminar la representación.» (*Información*, 27-VIII-68, 127.B.) Más allá de la anécdota, este comentario confirma de alguna manera la seducción que el teatro clásico ejerce, aunque no sobre la gran mayoría, sí sobre buena parte de los espectadores locales[10]. ¿Cómo explicar, si no, que una interrupción durante la puesta en escena de una obra archiconocida por un grupo *amateur* mereciera

[10] Es lógico pensar que los espectadores más asiduos a las representaciones teatrales en general son, también, los más fieles al teatro clásico. Esta puesta en escena de *El gran teatro del mundo* se desarrolló en el marco del I Ciclo Provincial de Agrupaciones Teatrales, lo que nos hace suponer (pero no garantizar) que el grueso del público allí presente estaba constituido por espectadores avezados.

Por otro lado, una presencia decisiva en las representaciones de teatro clásico es -aunque siempre en menor grado de lo que debería serlo- la de los estudiantes. Su asistencia ha sido favorecida en los últimos años, en cierta medida, por la propia empresa del Teatro Principal: precios especiales para grupos de institutos, descuentos para universitarios, etc. También en la Sala Arniches se han ofrecido, durante varias temporadas, sesiones especiales para grupos de enseñanzas medias.

que el público aguardase pacientemente para asistir al desenlace? Sin duda, el respeto hacia el trabajo de la compañía y el interés por contemplar, no el final de la obra, sino el modo en que éste había sido resuelto en el montaje, se conjugaron para hacer aquella espera rentable.

La recopilación y el análisis de los escasos comentarios que ofrece la prensa local sobre el público asistente a los espectáculos que nos ocupan, nos permiten crear una especie de «retrato-robot» del espectador alicantino de teatro clásico español. Ya tenemos un primer elemento caracterizador: el de su tenacidad. Vayamos ahora a la búsqueda de otros.

En primer lugar, en una entrevista a Esperanza Roy con motivo de su participación en un montaje de *La dama boba,* de Lope (555.A.), el periodista Carlos M. Aguirre comenzaba subrayando el éxito de público obtenido por la compañía en Alicante: «Vaya por delante que la Compañía de Teatro Castellano que dirige Narros cosechó aplausos cerrados, o sea, una actuación de éxito» (*Información,* 3-X-79, 555.B. l.) Guardemos, para recuperarlo más adelante, este breve pero contundente testimonio sobre una representación de teatro clásico (entre otras posibles) en que la calidad de la compañía dio lugar a una propicia respuesta del público.

Por otra parte, José Ferrándiz Casares describió perfectamente uno de los procesos a través de los cuales el público puede establecer una complicidad con el teatro clásico como totalidad, en su doble faceta de contenido y forma. Partiendo de un distanciamiento inicial, los espectadores que acudieron a la representación de *Casa con dos puertas mala es de guardar*, de Calderón, en diciembre de 1979 (591.A.), llegaron a dejarse conquistar por el conjunto del espectáculo, al comprender de modo intuitivo la íntima y necesaria relación entre significante y significado: «La falta de hábito en la audición del verso determinó al principio cierta frialdad receptiva; pero más tarde se impuso el convencimiento de que aquel dinamismo de situaciones apuradas y entretenidos entuertos requería como acompañante, precisamente, una deliciosa poesía, y que ésta, al ofrecerse, conquistaba de manera total, despidiendo siempre el auténtico ingenio extraordinario» (*Información,* 6-XII-79, 591.B.4.).

Para terminar con esta pequeña selección de informaciones sobre el público del teatro clásico, tenemos una posible explicación del mecanismo que mueve al espectador para acudir a este tipo de representaciones en provincias (o en cualquier ámbito). Dicha interpretación es recogida por

Gabriel Sánchez Agustí en una entrevista a Ángel Facio. Según comenta este último al periodista, sus actuaciones (se está refiriendo a un polémico y brillante montaje de *La Celestina*, ver 8.A., 1982-83) registran un fenómeno similar en muy diversos lugares (el Teatre Grec de Barcelona, Sevilla, Salamanca, etc.): al principio la gente acude poco, «seguramente por ese prejuicio que hacia el teatro clásico hay; pero luego, y tiene que ser por la acción boca a boca, ya que los medios de promoción son los mismos, las afluencias se van duplicando. Yo creo que los que asisten al principio dicen a los otros los atractivos *[sic]* y lo divertido de este montaje.» (*La Verdad*, 15-X-82, 8.B.1.)

Se han mencionado en las anteriores citas los siguientes datos o ideas: «aplausos cerrados», «un distanciamiento inicial», «comprender de modo intuitivo la íntima y necesaria relación entre significante y significado», «la falta de hábito en la audición del verso», «el dinamismo de situaciones apuradas y entretenidos entuertos», «al principio la gente acude poco [...] seguramente por ese prejuicio que hacia el teatro clásico hay; pero luego, y tiene que ser por la acción boca a boca [...] las afluencias se van duplicando».

Pobre retrato del espectador medio el que nos ofrecen estos escasos sintagmas. Pero tratemos de construir con ellos una caracterización coherente, aunque sin más valor que el del boceto intuitivo[11]. Se trata en primer lugar de alguien que aplaude mucho, cualidad que creemos inherente al público alicantino, no sólo cuando se trata de teatro clásico, sino ante cualquier representación; y ello sin que exista necesariamente una relación de proporcionalidad entre calidad del espectáculo y cantidad de aplausos, ni tan siquiera entre la satisfacción del público y los mismos. Parece que el aplauso en esta ciudad forma parte de un ritual cuyos pasos deben seguirse sin excepción, y no se concibe este elemento del hecho teatral como lo que es: la manifestación sonora de una crítica colectiva realizada *in situ*.

Por otra parte, el público alicantino (y, en general, español, podemos suponer) que acude a presenciar una obra de teatro clásico, parte de un distanciamiento inicial, de una frialdad receptiva de partida provocada por el brusco salto que significa entrar a un teatro para ubicarse en otro siglo y prácticamente en otra lengua (nos referimos a la falta de hábito en la audición del verso), es decir, en otro mundo. Pero, como hemos explicado, estamos ante un espectador pertinaz y, puesto que no abandona su butaca, el citado

[11] Como señalaremos varias veces a lo largo del presente estudio, las referencias al público suelen estar más cerca de la conjetura que de la conclusión obtenida a partir de una información objetiva.

distanciamiento va diluyéndose, conforme avanza el espectáculo, gracias, en parte, a lo que el crítico Ferrándiz Casares resumía arriba como «comprender de modo intuitivo la íntima y necesaria relación entre significante y significado»; es decir, que el espectador interioriza el hecho de que las situaciones que se están desarrollando en escena deben hacerlo necesariamente mediante aquellas palabras. A ello se suma otro elemento más importante todavía, y que constituye la esencia de la clasicidad: la vigencia de estos textos, cuyo dinamismo, «situaciones apuradas y entretenidos entuertos» (Ferrándiz Casares), conquistan al aficionado de hoy como lo hicieron con el del siglo XVII.

El espectador alicantino, de provincias, español, saldrá, pues, en ocasiones, satisfecho del espectáculo[12], habiendo vencido «ese prejuicio que frente al teatro clásico hay» (Ángel Facio), y comunicará su satisfacción a otros espectadores potenciales, que a su vez, dependiendo de la calidad y el interés del montaje, experimentarán de nuevo el mismo proceso.

[12] Naturalmente, estamos generalizando. Un espectáculo inteligente e innovador, como el de Facio, resultará atractivo y satisfactorio para el público; pero no siempre (tendríamos que decir más bien raramente) la naturaleza de los montajes de los clásicos revierte en favor de la reivindicación de esta parcela de nuestro teatro.

II.1.3. Recepción crítica del teatro clásico en Alicante.

Las realizaciones de teatro clásico español recibieron en Alicante durante este período mayor número de críticas elogiosas que negativas. Al margen del prestigio inherente a lo clásico para cualquier crítico, quizá la benevolencia de éstos guarde alguna relación con el escaso número de montajes de este tipo presentados en la ciudad: la sed de teatro clásico puede tener como consecuencia cierta miopía hacia los defectos de las piezas a las que nos referimos.

Recogemos a continuación los fragmentos más destacados de algunas de estas reseñas encomiásticas. Los elementos más subrayados suelen ser, como veremos, la escenografía y luminotecnia, la dirección, la armonía del conjunto, el rigor de la interpretación, la declamación, el atractivo del vestuario, el cuidado de la puesta en escena o la consecución de la armonía entre contenido y forma.

El gran teatro del mundo, de Calderón, fue escenificada por La Cazuela en el castillo de Santa Bárbara en agosto de 1968 (127.A.). En una crítica que apareció en la prensa sin firma se vertía el siguiente juicio: «El rigor interpretativo de todos y cada uno de cuantos integraban el reparto, así como la cuidada escenografía y luminotecnia aplicada al aprovechamiento de elementos naturales -la obra se representó a cielo abierto-, y la acertada dirección, formaron un conjunto armónico cuya obligada resultante tenía que ser este nuevo éxito con que se alzó La Cazuela el domingo por la noche en nuestra ciudad.» (*Información,* 27-VIII-68, 127.B.)

Por otra parte, la Compañía Lope de Vega representó, en enero de 1969, *La vida es sueño,* de Calderón (53.A.). La crítica de Ernesto Contreras, a la que nos referiremos más adelante, terminaba de modo tajante: «En fin, una ocasión espléndida, una novedad escénica cuajada de interés, que se sitúa por derecho propio entre las más destacadas realizaciones de esta todavía increíble temporada teatral que disfrutamos.» *(Información,* 21-I-69, 53.B.)

La actuación de la Compañía María José Goyanes en febrero de 1971, con *La dama boba,* de Lope de Vega (46.A.), tuvo un final feliz tras un accidentado desarrollo: «Sobre todo en la primera parte, los personajes quedaron un poco desencajados del conjunto; algunos recitaban más que representaban; esto, y la rapidez con que se sucedió la escenificación, hizo que

el público respondiera con una frialdad que se superó en la segunda parte, despidiéndose la obra con bastantes aplausos.» (P.A [Pirula Arderius], *Información*, 23-II-71, 46.B.2.)

El elogio de todos y cada uno de los elementos que componen el espectáculo no es un hecho frecuente en la crítica teatral. Pero así sucedió en el caso de *Casa con dos puertas mala es de guardar*, de Calderón, representada en Alicante en diciembre de 1979 (591.A.): «La versión realizada por Juan A. Castro, que disminuye obligadamente el texto original, dada la extensión del mismo [...], halló buen apoyo en la dirección de Manuel Canseco. La Compañía Española de Teatro Clásico, a la que vistió atractiva indumentaria, añadió el acierto interpretativo, y por medio de Julia Trujillo, Francisco Portes y José A. Ceinos obtuvo varios instantes donde imperó claramente una calidad muy notable.» (J. Ferrándiz Casares, *Información*, 6-XII-79, 591.B4.)

Obra de este mismo periodista era una reseña a *El gran teatro del mundo*, de Calderón, representada por el CENINAT en julio de 1981 (125.A.), en la que se subrayaba el trabajo de conjunto realizado: «Todo el simbolismo, la especial abstracción que parece recrearse mientras dibuja los rasgos cotidianos y, por ello, de validez perpetua, estuvieron cuidados siempre por un elevado sentido escénico. Envolvía, efectivamente, el gran teatro una majestuosa teatralidad. Labor colectiva, de contención de alarde personal, para que el ánimo del espectador fuera apoderado fundamentalmente por la prodigiosa unión del pensamiento y la palabra [...]. Llevaba a la meditación la exposición penetrante, y aún añadían sometimiento los cantos, por la belleza y la frescura de las voces.» (J. Ferrándiz Casares, *Información*, 2-VII-81, 125.B.8.)

La concatedral de San Nicolás de Bari acogió, en abril de 1982, un montaje de *Las órdenes militares*, de Calderón, dirigido por José Mª Parreño (75.A.). Posiblemente el crítico de *Información* fue bastante benévolo con un espectáculo cuyos beneficios tenían un fin altruista[13]: «Debe decirse, sin reservas, que la representación [...] ofreció siempre una notable dignidad[14]. Dieron los intérpretes [...] la declamación apropiada a los difíciles pasajes;

[13] Con la representación se pretendía recaudar fondos para la restauración del camarín de la Virgen del Remedio.

[14] Estas dos palabras, «notable dignidad», constituyen la calificación más frecuentemente otorgada por la crítica a los grupos locales cuando el montaje no permite hablar directamente de calidad teatral.

aportaron su grato concurso las voces de la Escolanía de Puericantores [...] y Tomás Valcárcel Deza, bajo cuya guía desplegó su actuación un impresionante número de participantes, acreditó nuevamente su tesón y capacidad, llevando con firme decisión a buen término un empeño de real magnitud.» (J. Ferrándiz Casares, *Información*, 18-IV-82, 75.B.6.).

Las desfavorables circunstancias atmosféricas que se dieron a lo largo del día 3 de septiembre de 1990 no impidieron, finalmente, la representación al aire libre, en el patio de un colegio del barrio de Benalúa, de *La noche toledana*, de Lope, por una compañía de la cual era responsable Juan Pedro de Aguilar (132.A.). Esta obra obtuvo un importante éxito de público, y así lo evidencia la crítica de Ferrándiz Casares, cuyo comienzo no puede ser más expresivo: «La que hacía suponer calamidad borrascosa fue lo opuesto: noche feliz, noche triunfal. El teatro conocía su cima al darse por completo la doble presencia en que se funda: farsa e interpretación. Velada la del lunes para repetirla, para llevarla a los distintos lugares de la ciudad...» (*Información*, 5-IX-90, 132.B.2.)

Otro montaje de calidad fue el presentado por la madrileña Compañía Micomicón en diciembre de 1992, dentro del IV Taller-Seminario de Teatro Clásico: *Los melindres de Belisa*, de Lope de Vega (31.A.). El crítico teatral de *La Verdad* sintetizaba con estas palabras su satisfacción ante el trabajo del colectivo: «Pese a la juventud de los integrantes, la puesta en escena e interpretación evidencian un cuidado extremo y un saber hacer que transmitió al público la esencia del genial y prolífico comediógrafo español.» (Rafa Hernández, *La Verdad*, 20-XII-92, 3 1.B. 7.)

Puesto que la presencia del teatro clásico en Alicante es reducida, el volumen de comentarios críticos a estos espectáculos es, paralelamente, exiguo. A ello hay que añadir que, sea por un erróneo concepto del respeto, por una prudencia que pretende encubrir la ausencia de conocimientos suficientes sobre la producción de nuestros clásicos o, sencillamente, por la ausencia de un criterio firme sobre cómo éstos han de ser llevados a escena, la verdad es que los críticos locales no parecen aventurarse a profundizar en el análisis de las realizaciones de teatro clásico con las dosis necesarias de seriedad y rigor, en nuestra opinión tan imprescindibles en este caso como el riesgo.

II.1.4. Una reflexión desde Alicante sobre los problemas de la representación del teatro clásico español.

Como sucederá en el caso de otros apartados de la actividad teatral alicantina (otros géneros, obras de otras épocas históricas, etc.), es Ernesto Contreras, crítico de arte en *Información* durante un buen número años, quien ofrece una reflexión seria y atinada sobre los problemas del teatro clásico español. En esta ocasión, el montaje que suscita sus declaraciones es *El castigo sin venganza,* de Lope, interpretado por la madrileña Compañía Moratín en octubre de 1968 (8.A.).

El crítico abre su reseña agradeciendo a la Compañía Moratín la elección de un texto clásico castellano en verso para su despedida en Alicante. Sin embargo, el párrafo que sigue al agradecimiento ya nos advierte de la escasa calidad del montaje: «Seamos -y con este *ser* calmamos un poco los nervios propios de la desesperación, el natural malhumor de la ocasión frustrada- realistas: por lo menos que la actuación de la Moratín nos sirva para extraer lo que en ella ha habido de reflejo de una realidad que es preciso, a todas luces, corregir si queremos que esta primera campaña, con todo lo que de ensayo y tanteo hay en ella, tenga finalmente un resultado positivo.» *(Información,* 25-X-68, 8.B.)[15]

A continuación pasa Contreras a examinar los «vicios» del teatro español que, según él, había puesto al descubierto la representación de *El castigo sin venganza*. El primer problema es la «infección» de naturalismo que

[15] Como sucedería en otras ocasiones, en este caso las opiniones del crítico de *Información,* Ernesto Contreras, y del de *Primera Página,* José Vicente Botella, son bastante diferentes. Para Botella, este espectáculo no sólo era magnífico (pese a lo «mediocre» del texto), sino el mejor que él había presenciado en Alicante: «En contra de lo que es habitual en una crítica, comenzaré hablando del trabajo de Daniel Bohr y su Compañía. La explicación de esta irregularidad es bien sencilla. La novedad no ha sido Lope de Vega, sino el montaje de Daniel Bohr. [...] Existió un conjunto, una armonización muy correcta de voces y tonos que fecundó las escasas posibilidades del texto mediocre de Lope, de un verso burdo y defectuoso. Existió una comunión de movimientos y ritmo que consiguió tender ya, por fin, de una vez, ese lazo increíblemente fuerte e importante que va de proscenio al patio de butacas. Toda la Compañía coordinó perfectamente, representó con ganas, con fuerza, con convicción [...] La perfecta realización del montaje que ejecutó la Compañía tiene un autor. Un hombre que ha comprendido, desde el primer momento, la necesidad de adaptar a los autores clásicos para hacerlos trascendentes e inteligibles. Daniel Bohr realizó lo necesario y vital: sacar a Lope de su corral de comedias, de su decorado concreto, de su estaticismo fósil. Una nueva estética y unos nuevos conceptos del espacio en escena se lo han exigido. Y Daniel Bohr ha movido a sus actores cuidadosamente, con un sentido preciso de la plástica teatral, de la dinámica de la escena. Le hago directamente responsable de esta noche de teatro, sin duda alguna la mejor de las que he visto, desde siempre, en nuestra ciudad [...] Y esto es lo importante que nos ha traído la Campaña, el montaje perfecto, honesto y actual de uno de nuestros autores clásicos.» (*Primera Página,* 25-X-68)

caracterizaba en aquellos momentos al teatro nacional: «Ya he dicho en otras ocasiones que el teatro español está infectado de naturalismo, un vicio artístico típicamente decimonónico. De resultas de este vicio, nuestro teatro clásico -teatro escrito en verso, por supuesto- ha sido sistemáticamente rehuido por nuestros realizadores y, por lo mismo, escasamente practicado por nuestros actores. El vicio naturalista [...] ha forzado a nuestros actores a insistir en un aprendizaje parcial de su profesión, a formarse estilísticamente, es decir, a consagrarse a unas formas interpretativas totalmente especializadas de acuerdo con una tendencia expresiva que ha tenido una vigencia relativamente corta. El resultado es que nuestros actores -y nuestros directores, nuestros realizadores en general- no saben hacer ni a Valle-Inclán ni a Lope de Vega.»

Tras esta consideración general sobre el naturalismo como deficiencia perjudicial para el teatro español, Contreras se centra en la mayor dificultad de los clásicos del Siglo de Oro, el verso: «Nuestros actores no saben qué hacer con el verso, pretenden [...] hacer pasar el verso por prosa, servirlo con *naturalidad* -pero ¡Dios mío!, ¿a santo de qué un escenario es la naturaleza?- y lo que se consigue es, lógicamente, un galimatías verbal.»

La cuestión del verso, de «cómo decir el verso» en teatro clásico, es quizá el tema más polémico de cuantos han surgido alrededor de esta parte del teatro español. No hay bibliografía especializada, curso o congreso donde el tema no salga a relucir. Pero no es éste el objeto de nuestro estudio; sólo hemos querido recoger una reflexión dada en la prensa alicantina, la de un crítico local, en torno al tema. Veamos a continuación cómo percibe la crítica de la ciudad éste y otros problemas relacionados con los actores de teatro clásico español que trabajaron en ella.

II.1.5. Los actores que interpretaron teatro clásico en Alicante: carencias y dificultades reseñadas en la prensa local. El problema del verso y sus manifestaciones en la ciudad.

Es sabido que el teatro clásico funciona como una escuela de actores, que quien no ha interpretado algún clásico no es un actor completo, maduro, realizado. Los cómicos suelen manifestar en sus declaraciones a los medios de comunicación su anhelo de dar vida a tal o cual personaje clásico[16]. Es el caso de Fernando Fernán-Gómez, quien, en una entrevista realizada en Alicante por Enrique Entrena, reconocía su atracción por un personaje calderoniano: «Como profesional, de hecho siempre pensé que alguna vez tenía que pasar por un escenario para hacer una obra del teatro clásico español; y también creí que lo que mejor podía hacer es *El alcalde de Zalamea*, porque la figura de Pedro Crespo me llenaba realmente. Hasta hoy, que no he tenido la edad suficiente para hacer ese papel sin caracterización, no me he decidido a hacerlo. Y en ello estoy.» *(La Verdad*, 4-VI-80, 687.B.1.) También la actriz Julia Trujillo, que se encontraba en la ciudad en diciembre de 1979 para representar con la Compañía Española de Teatro Clásico *Casa con dos puertas mala es de guardar*, de Calderón (591.A.), se manifestó respecto a este punto en una entrevista. Al aludir el periodista Enrique Entrena a la escasa difusión del teatro clásico, la entrevistada respondía: «Sí, es mucho menos popular, pero de siempre he preferido hacer un teatro que dé menos popularidad en aras de hacer un teatro importante. Aquí ya sé que la popularidad que da el *gran público* no la voy a tener, pero nadie dudará de la dignidad de mi trabajo.» (*La Verdad*, 6-XII-79, 591.B.1.)

Sin embargo, esta alta consideración de los clásicos contrasta con la escasa preparación de los actores nacionales para su correcta interpretación. O acaso, viendo el problema desde el ángulo opuesto, sea la

[16] No obstante, ciertos actores se alejan de esta norma general. Por ejemplo Esperanza Roy, a quien también nos referimos en el capítulo dedicado a la revista por su peculiar trayectoria profesional. Esta actriz, que en sus manifestaciones públicas demuestra carecer de prejuicios en cuanto a la superioridad de unos géneros sobre otros, concedió en 1979 una entrevista a Carlos M. Aguirre, en la que afirmaba: «Yo empecé siendo bailarina clásica y así pasé a la revista y de ella a los *platós* y ahora al teatro clásico...». Al preguntarle el periodista en cuál de estas facetas artísticas se encontraba más a gusto, la entrevistada respondía: «Pues tengo la suerte de que de todas y cada una de ellas he sacado muy valiosas enseñanzas. La revista, por ejemplo, me dio el dominio de la escena, el poder de comunicación con el público.» (*Información*, 3-X-79, 555.B.l.)

insuficiente preparación de los actores la que les lleva a considerar la dificultad del montaje clásico como una meta a alcanzar, como la ratificación de su profesionalidad. De un modo u otro, en lo que coinciden críticos y profesionales es en que la dificultad central de los clásicos está en el verso. Para ejemplificar el tema volvemos a la crítica de Ernesto Contreras a *El castigo sin venganza*, donde el periodista analiza con detalle la interpretación de algunos de los actores. Empieza Contreras elogiando el trabajo de Luis Prendes, representante de un modo tradicional, pero acertado, de decir el verso, y alude después al buen hacer de otros intérpretes para concluir, no obstante, que el resultado no fue el que cabía esperar: «En este sentido, la realidad de ayer nos evidenció la oportunidad de una tradición truncada. Porque fue precisamente Luis Prendes, el actor *viejo* de la compañía, el que supo servir el verso con autenticidad, con limpieza, con claridad. Pero no fue suficiente su capacidad profesional, ni fueron suficientes los atisbos de acierto que, a rachas, demostró Fernando Guillén [...], o los aciertos, a la medida de la dimensión de la importancia de su intervención, de Carlos Pereira, el actor que más amplio registro ha demostrado a través de este ciclo.» (*Información*, 25-X-68, 8.B.) Por otra parte, la actuación de Gemma Cuervo provoca también un extenso comentario, que, partiendo de lo concreto, desemboca en la constatación de una necesidad, la de grandes actrices para la escena española: Gemma Cuervo evidencia estar dominada por una vocación teatral auténtica y, al mismo tiempo, por vicios técnicos increíbles en una actriz de sus posibilidades. Su falta de dominio de la respiración, que obliga a su voz a perder toda fuerza después de acentuar una palabra y a pronunciar la siguiente inspiración, su empeño por interpretar sus personajes desde fuera, identificando así la acción dramática con el movimiento corporal, junto a su manía naturalista -que al fin y al cabo no refleja más que una situación general dentro de la interpretación- coartan en gran medida sus posibilidades reales, hoy sólo latentes, de ser una gran actriz. Y esto es triste, lo digo con toda sinceridad, porque el teatro español está necesitado de grandes actrices, de una actriz como la que, en potencia, existe en Gemma Cuervo.»

Además del interés del contenido concreto de este párrafo, queremos hacer notar lo peculiar del estilo crítico de Ernesto Contreras, quien, en sus reseñas, no sólo constata los hechos más superficiales -como suele ocurrir en muchas de las críticas teatrales de la prensa local que hemos manejado-, sino que indaga siempre sobre las causas profundas, sobre el porqué de los errores; aquí, por ejemplo, en lugar de limitarse a calificar de

correcta o incorrecta la interpretación de Gemma Cuervo, analiza su incapacidad para el dominio de la respiración.

La representación, en enero de 1969, de *La vida es sueño,* por la Compañía Lope de Vega (53.A.), obtuvo una elogiosa crítica de Ernesto Contreras. En el carácter renovador del montaje jugaba un papel muy destacado el verso calderoniano y, consecuentemente, la interpretación de los actores. Así lo señalaba el crítico: «Y en este resultado, también hay que decirlo, los intérpretes han jugado un papel importante, casi tan decisivo como la escenografía de Francisco Nieva. Actrices y actores se han esforzado -un esfuerzo que merece aplauso y gratitud- por decir el verso sin caer en la fácil trampa del naturalismo, a la que tantas veces he tenido que referirme durante los últimos meses, casi tantas veces como representaciones se han hecho de nuestros clásicos. A los intérpretes correspondía la función de mantener el equilibrio, de proyectar sobre los contenidos visuales del montaje, sin supeditarlos a ellos, los contenidos literarios del drama. Y lo hicieron muy bien. Lo hicieron muy bien, especialmente, Amparo Pamplona, Javier Escrivá -que mimaron extraordinariamente su Rosaura y su Segismundo, respectivamente-, Gabriel Llopart, José Luis Lespe y Salvador Vives.» (*Información,* 21-I-69, 53.B.)

Menos acertados estuvieron a la hora de decir el verso de *La verdad sospechosa,* de Ruiz de Alarcón, los actores de la Compañía Calderón de la Barca (abril de 1969, 87.A.). Así lo recoge en su crítica Ernesto Contreras, atento como siempre a la declamación: «Además, está el inconveniente del verso. Salvo algunas excepciones -pocas y sin relieve- el verso se dijo mal ayer, que es como decir que se dijo al nivel habitual en nuestros escenarios, lo que ayudó bastante a hacer desmayado el desarrollo de la obra.» (*Información,* 3-IV-69, 87.B.2.)

Diez años después de la publicación de la crítica de Ernesto Contreras que acabamos de mencionar, el problema de la interpretación de los clásicos seguía plenamente vigente. En octubre de 1979, José Ferrándiz Casares, el crítico que vino a reemplazar a Contreras en *Información,* consideraba excesivamente rígida la labor actoral de los miembros del Teatro Estable Castellano en *La dama boba,* de Lope (555.A.): «Acaso la precisión directorial incurre en la falta del exceso. Cualquier movimiento, cualquier cambio, trae la sensación de que procede de un detenido estudio y, sobre todo, de la obediencia a la regla.» (*Información,* 4-X-79, 555.B.2.) De ahí que en su crítica destaque a aquellos actores que, sin llegar a la perfección, sí

proporcionaron un soplo de frescura al espectáculo: «Por ello, en esta sometida atmósfera sobresalen el gesto y la voz de Vicente Gisbert. Hay un arranque, una cualidad propia, que, a lo sumo, agradecerá el consejo para perfeccionarse. Encarnando a Finea, la creación mimadísima donde rinde su amor el Laurencio incorporado por Gisbert, Esperanza Roy cumplió airosamente [...]. Pero no tuvo su actuación el brillo de lo excepcional, imprescindible cuando se ha de ir desenvolviendo paso a paso una delicada complicación psicológica que exponga puntos extremos de tosquedad y finura. *La dama boba* es un examen, una reválida temible de primera actriz.»

Al comienzo de este apartado dedicado a los actores hemos citado a Fernando Fernán-Gómez; y su trabajo en *El alcalde de Zalamea* (687.A.). Queremos recoger ahora algunos fragmentos de la reseña de Ferrándiz Casares a dicha representación, aquéllos en los que el crítico se centra en este actor. Según el periodista, Fernán-Gómez, en su doble función de director y actor, llevó a cabo una tarea importantísima, la de romper con el hábito de dar vida a los grandes personajes del teatro clásico mediante una elocución grandilocuente: «Servían los versos y las situaciones de *El alcalde de Zalamea* para probar hasta dónde asistían al intérprete sus cualidades histriónicas. Aunque desapareciera hace ya bastante tiempo Enrique Borrás, el actor más caracterizado del siglo en esa línea de elocución grandilocuente, subsiste la creencia de que el drama vindicativo del honor exige esos resortes antiguos, los cuales, sin embargo, eran a menudo francamente repudiables por la artificialidad que los impulsaba.

Y Fernando Femán-Gómez, director y actor, se ha atrevido a ofrecer el espléndido choque de la obra calderoniana en un tono natural, que rebaja la sonoridad del verso y donde ningún acomodo encuentran, desde luego, los latiguillos estentóreos ni los ecos de ultratumba.» (*Información*, 4-VI-80, 687.B.2)[17]

[17] En esta misma cuestión incide también la favorable crítica publicada por Lorenzo López Sancho en *ABC*. La interpretación de Fernán-Gómez en el papel de Pedro Crespo merece abundantes elogios por parte de este periodista: «Fernando Fernán Gómez ha pulido con mesura el texto calderoniano. Sin inconveniente se puede aceptar el discreto aligeramiento. Ni el público, ni estos actores de hoy que no saben decir el verso y muchas veces tampoco la prosa, están para largas tiradas conceptuosas. [...] La innovación importante es la que hace Fernán Gómez al quitarle a Pedro Crespo la tradicional grandilocuencia calderoniana. Que sospecho que no era de Calderón, sino de sus intérpretes del siglo XIX y principios del actual. Declamar el alcalde no es dar vida auténtica a este alcalde. De Pedro Crespo dice Nuño a su amo, el hidalgo don Mendo. *Que es villano malicioso*. Y eso es lo que Fernán Gómez ha puesto en pie, destruyendo atrevidamente los tópicos interpretativos: un villano malicioso que tiene sentido del honor y que, llegada providencialmente la ocasión con el oportuno nombramiento del alcalde, de convertir en justicia la venganza, la reparación del abuso cometido por el capitán, la lleva a efecto, después de dar los pasos de la humildad, dando, comedidamente, con digna y al mismo tiempo sumisa actitud ante el Rey, los pasos de la autoridad y la justicia.

Un buen trabajo innovador. Una calicata en el personaje que va a lo profundo, a lo humano y separa como hojarasca reseca lo decimonónico y lo declamatorio. [...] Sólo por esa investigación y su resultado merece la pena ver, creo que es obligado ver, para placer del espectador, el Pedro Crespo de Fernando Fernán Gómez.» (*ABC*, 11 -I-80)

No es extraño que Fernán-Gómez cosechara tantos elogios con esta interpretación, si tenemos en cuenta que el asunto del verso en el teatro clásico ha sido y es una de las cuestiones que más parece interesarle dentro del ámbito del trabajo actoral. Así, años después del estreno de este montaje, en 1989, publicaba este escritor y actor, en el suplemento semanal de *El País*, un artículo titulado «Cómo deben decirse los versos». Por su interés, transcribimos aquí algunos fragmentos de dicho artículo, que nos parecen útiles para completar el contenido de este apartado.

Empieza Fernán-Gómez diciendo que el recitado de la poesía lírica no ofrece ningún problema, mientras que la poesía dramática si presenta dificultades, y que esto perjudica de manera especial a los actores, dada la alta consideración de que goza el teatro clásico dentro del ámbito de la cultura y de la escena: «De cualquier manera, creo yo que los versos, utilizados como medio de seducción o entretenimiento social, basta con decirlos despacito y en voz no muy alta para que se perciba su belleza y tengan alguna utilidad. Pero esto sirve para la poesía lírica, no para la dramática. [...] los versos de la poesía dramática no son para ser leídos por un chico y su criada, ni por dos novios en un banco del Retiro, sino para ser declamados en el escenario alternativamente con otros actores de la compañía. Y ahí viene el problema, los múltiples problemas que plantea la recitación de nuestro teatro clásico. [...] Reconozco que esta cuestión es exclusivamente profesional. A la gente de la calle no le preocupa ni poco ni mucho cómo deben decirse los versos en un escenario o ante un micrófono o en el ambiente familiar. Si alguien no sabe cómo deben decirse, con no decirlos está al cabo de la calle. Pero el caso es que, según los poderes públicos, y también según buena parte de los poderes intelectuales, debe conservarse la tradición de nuestro teatro clásico, y los actores que no sepan decir los versos se verán privados, por tanto, de muchas oportunidades.» Continúa después el escritor señalando dos cuestiones básicas; en primer lugar, la existencia de un desconocimiento generalizado acerca de cómo se deben decir los versos y, en segundo término, la escasa calidad de la poesía dramática del Siglo de Oro: «El inconveniente fundamental con que tropieza el actor que se enfrenta al problema de decir los versos de una obra de

nuestro Siglo de Oro es el de tener que hacer una cosa que no se sabe cómo se hace. Y muchísimo menos cómo se hizo. [...]... en la obra teatral el que dice versos es un militar enfadado, o un mercader temeroso, o una niña boba, o un criado zafio o pícaro, o un bandolero disfrazado de fraile. No puede casi nunca comportarse como un recitador. Otro inconveniente es la gran diferencia de calidad que existe entre la poesía dramática del Siglo de Oro y la poesía lírica castellana. Llena de bellezas la segunda y ramplona casi siempre la primera. Si se exceptúan las tiradas en las que el personaje se olvida de su psicología para asumir la del poeta y se pasa de la dramática a la lírica, el resto es versificación muy frecuentemente prosaica, pero casi nunca poesía. Cómo conseguir que eso parezca poesía sin serio, o por lo menos verso, sin que se pierda la claridad del concepto, es una labor que se acerca a lo imposible; y no por culpa de los actores, sino de la prisa y el desprecio con que aquellos gloriosos poetas escribieron la mayor parte de los renglones.» Finalmente, Fernán-Gómez ironiza sobre la actitud prepotente de la crítica: «Los críticos sí saben cómo deben decirse los versos en el escenario, y por eso llevan muchos años advirtiendo que cuando se representa teatro clásico español, el teatro del Barroco, los actores solemos decirlo bastante mal. Pero, desdichadamente, los críticos, que sí saben cómo deben decirse los versos y por ello perciben cuándo se dicen mal, no están capacitados -ni es su obligación- para enseñarnos a los actores a decirlos bien.» (*El País semanal*, 30-IV-89)

Cerramos ahora este paréntesis para volver al ámbito alicantino, aunque sin abandonar el problema de la interpretación de los clásicos. En este caso recogemos la crítica de Ferrándiz Casares a la representación, en octubre de 1982, de *Entre bobos anda el juego*, de Rojas Zorrilla, por la Compañía Estable de Murcia Julián Romea (216.A.): «Si bien algunos actores incurrieron a menudo en los excesos de voz -tratando quizás de paliar los inconvenientes auditivos de las representaciones al aire libre- y las damas usaron timbres afectados que no respondían debidamente al propósito de falsa ingenuidad perseguido, el designio principal de exponer con claridad el enredo fue logrado de manera satisfactoria por el grupo que dirige César Oliva, y en el cual sobresalieron Ángel Amorós, al adaptarse al carácter especial de don Lucas, y Juan Bastida, por la calidad declamatoria que prestó a las intervenciones don Pedro.» (*Información*, 1-X-82, 216.B.2.).

Si en 1968 Ernesto Contreras criticaba la «manía naturalista» en las representaciones de clásicos, Ferrándiz Casares incidía años después en

una cuestión parecida, al considerar que la «naturalidad» constituía un auténtico mérito a la hora de dar vida a un personaje clásico[18]. El comentario aparecía en su reseña a *El caballero del milagro,* de Lope, interpretada por la Compañía José Caride en octubre de 1983 (9.A.): «El enredo [...] halló la exposición adecuada, por el acoplamiento de los actores y actrices de la compañía que dirige José Caride a las notas de viveza y burla contenidas en la trama. Y constituyó mérito relevante -el honor imprescindible que ha de rendirse a la memoria de Lope de Vega- la declamación dada al verso, exenta de tonillo y con atrayente naturalidad.» (*Información,* 21-X-83, 9.B.)

En 1990 encontramos otro comentario elogioso de Ferrándiz Casares respecto a la declamación del verso clásico. En este caso se trata de la Compañía Nacional de Teatro Clásico y de *La noche toledana,* de Lope (132.A.). Las dos primeras palabras del fragmento que recogemos, así como el tono inflamado del párrafo, nos proporcionan una idea de cuántas obras incorrectamente recitadas ha presenciado el crítico en temporadas anteriores a ésta: «Por fin, un nutrido conjunto de actores, en cuya labor se aprecia el cuidado de la inteligencia y oportuna dirección desempeñada por Juan Pedro de Aguilar, sabía declamar el verso, y éste desprendía la inigualable soltura lírica mediante la cual, como si estuviera jugando con las palabras [...], Lope cubría de gracioso encanto sus escenas.» (*Información,* 5-IX-90, 132.B.2.).

En ocasiones, una declamación apropiada puede ser la clave del éxito de los más difíciles espectáculos. Éste sería el caso de la *Soledad Primera* traída a Alicante por Teatro de la Ribera en septiembre de 1991 (159.A.). Aunque no se trata de una pieza de teatro clásico (más adelante atenderemos a este aspecto), participa igualmente del problema del verso: «Y para expresar los sonoros versos, repletos de metáforas e increíbles síntesis, brilló el medio adecuado. Una declamación justa, sin el más ligero desliz, que alcanzó su cima al entonar el entregado grupo de intérpretes las loas a Himeneo en la alegre fiesta nupcial.» (J. Ferrándiz Casares, *Información,* 14-IX-91, 159.B.2.)

Finalmente, un grupo de jóvenes actores, los componentes de la Compañía Micomicón, mereció, en diciembre de 1992, un comentario positivo de Ferrándiz Casares por su trabajo en *Los melindres de Belisa,* de Lope (31.A.): «Fue un deleite recibir ese dominio poético del grupo Micomicón

[18] La «manía naturalista» a la que aludía Contreras no ha de identificarse con la «naturalidad» que defiende Ferrándiz Casares. En cierta forma, lo que se está reclamando en ambos casos es la huida de la ampulosidad y la grandilocuencia.

dirigido por Susana Cantero, que supo incorporar con sus ademanes y actitudes, elevándose a la misma altura que la declamación, la vivacidad dramática.» (*Información*, 13-XII-92, 31.B.4.). Según el crítico, los intérpretes, procedentes en su mayoría de la Compañía Nacional de Teatro Clásico y de la Escuela de Arte Dramático de Madrid, dejaban entrever en su actuación las valiosas enseñanzas recibidas de Adolfo Marsillach.

Sintetizando ahora los elementos clave de este conjunto de críticas, obtendremos una especie de canon sobre cómo ha de decirse el verso del teatro clásico español. O mejor: cómo decirlo en Alicante para satisfacción de la crítica local, puesto que son sus criterios los que enumeramos a continuación[19]. Siguiendo un orden cronológico, los atributos que debe tener la declamación según Ernesto Contreras son tres: autenticidad, limpieza y claridad; los tres se consiguen huyendo de lo que denomina «manía naturalista, y mediante el entrenamiento para el dominio de la respiración. Para Ferrándiz Casares es imprescindible abandonar la elocución grandilocuente tan común en la interpretación de los dramas de honor clásicos («latiguillos estentóreos», «ecos de ultratumba»...), rebajar la sonoridad del verso y escapar de la artificialidad («tonillo»); evitadas todas esas deformaciones, el verso se dirá con naturalidad, impregnado de lo que el crítico bautiza como «soltura lírica».

[19] Queda al margen de estas consideraciones el crítico de *Primera Página*, José Vicente Botella, para quien -partiendo de un curioso razonamiento- el verso del teatro clásico no parece constituir ningún problema. Cuando en diciembre de 1968 la Compañía del María Guerrero representó en Alicante *La dama duende*, Botella publicó una reseña en la que, entre otras cosas, manifestaba lo siguiente: «Muchas desigualdades al decir el verso en los actores. Ya se sabe, éste es el inconveniente de los clásicos. No obstante, personalmente pienso que esto, hoy en día, no tiene importancia. Y no la tiene porque, amén de que el teatro pueda desempolvarse, sacarse de su historia y representarse en cualquier tiempo, la dirección del teatro actual está bastante alejada del metro y del verso, y un actor ha de trabajar para el futuro, como mínimo para el presente. Por esto un aplauso de regularidad a toda la compañía, y una felicitación a José Luis [Alonso] por su acierto.» (*Primera Página*, 30-XII-68)

II.1.6. Las compañías: pocas especializadas y muchas ocasionales.

Hablar de compañías especializadas en teatro clásico en España supone necesariamente referirse a dos de nombre similar pero adscritas a diferentes momentos históricos. Por una parte, la Compañía Española de Teatro Clásico, nacida en abril de 1979 bajo la dirección de Manuel Canseco, una compañía privada que sólo contaba «con una pequeñísima ayuda del Ministerio de Cultura» (*La Verdad,* 6-XII-79, 591.B.2.). Por otra, la Compañía Nacional de Teatro Clásico (C.N.T.C.), creada en enero de 1986 y configurada como unidad de producción del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura. Su primer montaje fue *El médico de su honra,* de Calderón, al que siguieron, entre otros, *Los locos de Valencia,* de Lope, *Antes que todo es mi dama,* también de Calderón, *La Celestina,* de Fernando de Rojas y, más recientemente, *La gran sultana,* de Cervantes, y *Fuente Ovejuna,* de Lope. De todos sus espectáculos, sólo *La dama duende,* como veremos más abajo, visitó Alicante.

Éstas son las dos compañías más importantes centradas exclusivamente en esta parte de nuestro patrimonio cultural, al menos en cuanto a su comparecencia en Alicante se refiere[20]. Repasemos, a través de las páginas que la prensa dedicó a sus actuaciones, el itinerario de sus visitas a la ciudad.

Como ya hemos mencionado, en diciembre de 1979, y bajo la dirección de Manuel Canseco, la Compañía Española de Teatro Clásico representó en el Teatro Principal *Casa con dos puertas mala es de guardar.* El programa de mano contenía información detallada sobre este colectivo nacido en 1979 en el seno del recién inaugurado Coliseo Carlos III de San Lorenzo de El Escorial, como compañía titular del mismo. La mayor parte de sus componentes procedían de la Compañía Corral de la Pacheca, que desde el año 1976 había estado desarrollando una continuada labor en el campo de los clásicos griegos y españoles. Los objetivos de esta agrupación eran expuestos del siguiente modo en el programa: «Nuestra intención es, pues, trabajar de

[20] En cuanto a las compañías que llevan a cabo incursiones ocasionales (y a veces repetidas) en la dramaturgia clásica, son numerosísimas y de muy diverso tipo. Todas las mencionadas en este capítulo, a excepción de las dos especializadas a que nos estamos refiriendo, pueden incluirse en esta nómina.

forma continuada sobre el enorme caudal de nuestros clásicos. Ahondar en ellos hasta encontrar nuestras raíces dramáticas, para, ayudándonos de ellas, buscar nuevas vías y caminos. Investigar, reelaborar textos e intenciones *[sic]* y difundirlos de forma continuada y constante. No se trata, de una simple labor arqueológica, ni siquiera de un acercamiento sin más, queremos que nos sirvan de base para nuevos trabajos de ensayo y de creación.» (Archivo Portes)[21]

Las palabras de Manuel Canseco que en el programa de mano justifican la elección de *Casa con dos puertas mala es de guardar,* también son reveladoras del carácter de la compañía: «Para nuestra presentación hemos elegido una comedia y un autor que creemos pueden ser de lo más atractivo para el público, para ese público indiscriminado que vamos buscando. Comedia, porque intentamos distraer y divertir, desacralizando el teatro clásico y acercándolo al espectador medio de nuestros días; y de Calderón porque es sin duda el nombre más atractivo de nuestro teatro.» (A.P.)

Hacer el teatro clásico atractivo para el gran público, evitar el «ladrillazo», era un propósito siempre presente en las palabras de este director de escena. En ese mismo aspecto incidía cuando, a raíz de la representación ya citada, el periodista Gabriel Sánchez Agustí le preguntaba acerca de las diferencias entre el teatro clásico «de siempre» y el montaje de la Compañía Española de Teatro Clásico: «...nuestra nota diferencial es que llegamos al público. Nuestra selección de teatro clásico no es el típico ladrillazo que suelen ser siempre las obras de teatro clásico que se hacen. En el teatro clásico español hay comedias muy divertidas que son auténticos vodeviles trepidantes. [...] El otro hecho diferencial es que somos una compañía particular, y no una compañía perteneciente a un organismo oficial, aunque actualmente tengamos una pequeñísima ayuda del Ministerio de Cultura.» (*La Verdad,* 6-XII-79, 591.B.2.)

Respecto a las reacciones del público de provincias ante sus montajes, Manuel Canseco afirmaba en aquella misma entrevista: «Es que una de las cosas que tenemos claras es que el público participa, siente tensión, vive la representación.»

Como contrapartida de este optimismo nos encontramos con la oscura pero idealista perspectiva de Julia Trujillo, quien, como miembro de la compañía a la que nos venimos refiriendo, fue también entrevistada por Enrique Entrena en aquellas fechas. La actriz reconocía el riesgo que suponía

[21] En adelante, A. P.

pertenecer a una compañía dedicada al teatro clásico, «que no llena plateas precisamente», y que, además, viajaba a lo largo del país: «Claro es que podemos fácilmente morir en esto, pero ya pensamos todos cuando empezamos con esta idea que íbamos a correr ese riesgo, y porque es bonito hacerlo, y porque alguien debe hacer en España nuestro teatro clásico, seguimos. No sé cómo, pero seguimos.» (*La Verdad*, 6-XII-79, 591.B.1.). A su vez, Manuel Canseco, en la entrevista antes citada, resumía los proyectos de la compañía con dos palabras: «Principalmente subsistir.» (G. Sánchez Agustí, *La Verdad*, 6-XII-79, 591.B.2.) De esa subsistencia dependían una serie de actuaciones en Holanda, Estados Unidos y Latinoamérica, según explicaba el responsable del colectivo.

En su crítica a *El perro del hortelano*, de Lope, interpretada también por esta compañía (593.A.), Antonio Amorós insistía en la calidad del trabajo del conjunto y en el heroísmo de una labor llevada a cabo sin respaldo público: «Efectivamente, la labor realizada por la Compañía Española de Teatro Clásico la considero de un rigor excepcional si partimos de las dificultades que encierra la puesta en escena de un clásico, y más tratándose de Lope de Vega. Iniciar una aventura de este tipo significa a priori tener un conocimiento en profundidad de las posibilidades dramáticas de un texto, y un verdadero desafío para el campo de la interpretación. No es necesario, y esto es importante, resaltar el trabajo individual de los actores, porque se acoplan con gran dignidad al conjunto global del espectáculo, y esto lo demuestra la cohesión que existe entre los actores y el trabajo de dirección.

Hay que señalar el esfuerzo heroico que supone la creación y puesta en funcionamiento de una compañía dedicada al teatro clásico, pues cubre una faceta casi olvidada del teatro español, y más cuando no se cuenta con subvención estatal para este tipo de empresa. Enhorabuena.» (*La Verdad*, 9-XII-79, 593.B.)

En noviembre de 1991, y durante cuatro días, una adaptación de *La dama duende* firmada por Luis Antonio de Villena fue interpretada en el Teatro Principal por la Compañía Nacional de Teatro Clásico (19.A.). En su antecrítica, Antonio Sempere subrayaba el hecho de que ésta era la primera visita de la Compañía a Alicante (*La Verdad*, 21-XI-91, 19.B.3.); y Rafa Hernández, por su parte, incidía en su reseña sobre lo positivo de que, por fin, la C.N.T.C. realizara giras, e informaba de la «política» de la entidad: actualizar para el público de hoy las grandes piezas del teatro del Siglo de Oro,

sirviéndose de «ilustres versionadores», como Francisco Rico o Luis Antonio de Villena. El público alicantino, atraído por el prestigio de la compañía, «llenó el patio como en las mejores ocasiones, por la calidad que se sabe apreciar sin remilgos.» (*La Verdad*, 25-XI-91, 19.B.6.)

II.1.7. Jóvenes, niños y teatro clásico.

> «Sí es verdad que la mayoría de los jóvenes van más a las *boîtes*, a los bailes, al fútbol, y tal vez al cine. Pero nuestra experiencia es que aquí vienen muchos jóvenes.»
>
> Adolfo Marsillach, *El País semanal*, 25-II-96.

Como intérpretes o como espectadores, los niños y jóvenes de Alicante han mantenido a lo largo de los años de nuestro estudio cierta relación (aunque ni regular ni constante) con el teatro clásico español. Exponemos en las páginas que siguen algunas muestras de ello.

La primera referencia que nos ofrece la prensa sobre un público infantil está relacionada con la representación de *La dama boba*, de Lope de Vega, por la Compañía de Mª José Goyanes (febrero de 1971, 46.A.): «... el público que esta tarde hay de espectador es un público de escuela. Los niños de Alicante gratuitamente han asistido a esta representación de *La dama boba*, a una de las que la compañía de María José Goyanes ha traído a Alicante, y que se compromete a interpretar según orden del Ministerio de Información y Turismo. Los niños -el teatro era nuevo para muchos de ellos- han asistido a esta representación con el aplauso en las manos, con la sonrisa en la boca, y siempre dispuestos a agradecer, a divertirse...» (Enrique Entrena, *La Verdad*, 23-II-71, 46.B.1.).

En la reseña del otro diario local a esta misma sesión se subraya implícitamente la demanda de teatro para niños, ya que acudieron a la sala más de los que admitía su aforo: «La primera de estas funciones, dedicada al público infantil, constituyó un éxito extraordinario. Tanto fue así que la mitad de los peques que acudieron ayer al Teatro Principal no pudieron franquear sus puertas porque fue materialmente imposible darles cabida.» (P.A. [Pirula Arderius], *Información*, 23-II-71, 46.B.2.)

«El CENINAT termina su historia en Alicante». Éste era el titular bajo el que aparecía, en 1981 y en la prensa local, un reportaje sobre la presencia del Centro de Iniciación del niño y el Adolescente al Teatro en la ciudad (Enrique Entrena, *La Verdad*, 28-VI-81, 125.B.4.). En efecto, con las representaciones alicantinas de *El gran teatro del mundo*, de Calderón, y *El*

barón, de Moratín, este centro dependiente del Ministerio de Cultura y dedicado durante tres años a la difusión del teatro entre la juventud y la infancia, se consideraba disuelto.

Por los datos de que disponemos, su desaparición suponía una pérdida importantísima: la de un centro teatral consagrado a la infancia y la juventud y, además, guiado por unas interesantes e inteligentes pautas. No se trataba de «iniciar» a los menores al teatro mediante piezas especialmente concebidas para ellos, sino mostrándoles el acerbo dramático español a través de montajes adecuados de los clásicos. Así, en el reportaje que acabamos de citar, y al preguntarle el periodista si la representación de *El gran teatro del mundo* (125.A.) no se alejaba en cierto modo de los objetivos de la compañía, su director, José Mª Morera, respondía tajante: «No, no escapa este auto sacramental de la idea del CENINAT, creo que el niño que, como espectador, tiene una necesidad estética, sale de un entorno plenamente al encontrarse con esta obra. Yo estoy completamente convencido que no habrá muchos que salgan de allí con ganas de escribir un auto sacramental, pero el hecho de hacerlos salir plenamente de su entorno ya es suficientemente informativo de lo que es el teatro.» (E. Entrena, *La Verdad*, 28-VI-81, 125.B.4.)

Y es que la misión del mencionado centro era más amplia y profunda de lo habitual en este tipo de iniciativas. Así lo exponía Manuel Galiana en una entrevista realizada por Pirula Arderius: «Se trataba de poner al niño, y al joven en contacto directo con el fenómeno teatral, y no de proporcionarle simplemente una serie de representaciones.» (*Información*, 30-VI-81, 125.B.6.) Este actor también analizaba las reacciones de jóvenes y niños ante las representaciones de *El gran teatro*... «...pienso que los niños se identificaron más con la exposición del problema del trabajador y del pobre. En resumen, con el problema social. En ocasiones nos enfrentamos con un alumnado alborotador o algo pasota, pero también en estos casos comprobamos que el espectáculo les atrapó al entrar en contacto con esta obra, que es de una gran belleza y un espectáculo total. [...] El público de todas las edades queda fijado en la reflexión y la belleza que se les propone desde el escenario.»

Pasamos ahora al teatro realizado por jóvenes en Alicante. En primer lugar, y aunque se trate de un autor anterior al Siglo de Oro español, queremos mencionar en este apartado la escenificación, por parte del Laboratorio Teatral Lope de Rueda, compuesto por niños de EGB y dirigido

por Pablo Casaus, de tres pasos del mismo autor que le daba nombre: *Las aceitunas, La tierra de Jauja y La Carátula.* Las representaciones se celebraron en noviembre de 1979, y Antonio Amorós, en su comentario de las mismas, elogiaba el trabajo de los jóvenes intérpretes y lo positivo de la experiencia, invitando a la reflexión sobre la conveniencia de incluir una asignatura de teatro en los programas escolares: «Cabría destacar la soltura de los actores-niños en sus respectivos papeles, la seriedad y la entrega en realizar una buena interpretación de los personajes clásicos del teatro de Rueda. Fue una experiencia interesante, si tenemos en cuenta la corta edad de los chicos y las dificultades técnicas a las que se enfrentaban. Creo que esto es estimulante no sólo para los niños sino también para los adultos, pues esto nos descubre de nuevo la necesidad, la urgente necesidad, de incluir dentro del programa de Educación General Básica el teatro como medio de expresión por su vertiente estética y pedagógica. Enhorabuena.» (*La Verdad*, 13-XI-79, 577.B.)

En noviembre de 1981, un grupo local formado por niños y jóvenes, Teatro de los Vientos, representó en la ciudad *El mágico prodigioso,* de Calderón (13.A.). A pesar de que para algunos de ellos era ésta su primera incursión en el escenario, la crítica de Ferrándiz Casares ponderaba su trabajo con el verso y lo equilibrado del conjunto: «El director de Teatro de los Vientos, Antonio Rives, logró, sin embargo, que los juveniles intérpretes superaran airosamente el temible escollo de los versos y que toda la actuación estuviera presidida por una norma de equilibrio. Fue un bello ejemplo de didáctica, el arte de ilusionar una aptitud.» (*Información*, 14-XI-81, 13.B.1.).

Por su parte, Jácara, un grupo local surgido en el Instituto de Bachillerato Jaime II y que posteriormente evolucionó hacia la profesionalización[22], ha mantenido a lo largo de su trayectoria un contacto regular con el teatro clásico: en 1984 el colectivo estrenó *Abre el ojo,* de Rojas Zorrilla (99.A.); en 1985, *El diablo cojuelo,* basado en la novela de Vélez de Guevara (80.A.); en 1986, una versión de *El lindo don Diego,* de Agustín Moreto (76.A.); y en 1988 *Los Menemnos,* de Juan de Timoneda. En el programa de mano de este último espectáculo, el grupo enumeraba los elementos que configuraban su propuesta sobre esta obra: «- Recuperar un texto y un autor./ - Insinuar el mundo de la commedia dell'arte, que influyó poderosamente sobre la concepción dramática de Joan Timoneda./ - Acercar un clásico al espectador de hoy.» Por otra parte, la crítica de Juan A. Ríos al

[22] Ver capítulo sobre el teatro en la enseñanza, epígrafe II.8.9.

estreno de esta pieza subrayaba la valentía del grupo al montar un clásico casi desconocido dentro de un panorama teatral «que busca lo fácil, rápido y rentable», así como la madurez que demostraba su realización, basada en un profundo conocimiento del autor y de la *commedia dell'arte*, inseparable de éste (*Información*, 5-III-88, 66.B.5.)

Además de los citados, otros grupos infantiles y juveniles representaron teatro clásico en Alicante: Aula-Jácara (del I.B. Jaime II)
escenificó, durante la temporada 86-87, una versión teatral de *El Buscón*, de Quevedo (38.A.); Los Delfines, del Liceo Francés, representaron, en mayo de 1985 y bajo la dirección de Conchita Molina, *La dama duende* (67.A.); Al Borde del Precipicio (del Instituto Politécnico) actuó a lo largo de la temporada 1986-87 con *El alcalde de Zalamea*, de Calderón (71.A.), etc.

II.1.8. De la arqueología a la revolución: manifestaciones en Alicante de los distintos enfoques para la realización de teatro clásico.

> «El teatro está lleno de situaciones en donde un personaje mete las narices donde no le llaman. La genialidad de los poetas del Siglo de Oro estaba en aprovechar las oportunidades que la situación escénica les ofrecía. La genialidad -y la dificultad- de las gentes del teatro está en acercamos aquellas historias a los ojos de la contemporaneidad. Hay que buscarles el delicado equilibrio entre verdad y estilización, ayer y hoy, imposibilismo y posibilismo».
>
> César Oliva, *La Verdad*, 15-V-89.

El 28 de diciembre de 1968 la Compañía del Teatro Nacional María Guerrero puso en escena en el Teatro Principal *La dama duende*, de Calderón (42.A.). La antecrítica del director, José Luis Alonso, es la primera referencia que encontramos en la prensa local consultada al modo de enfrentar un montaje de teatro clásico español, la primera reivindicación de una determinada visión de los autores del Siglo de Oro. Sin llegar a la tan discutida como imposible en la práctica representación «arqueológica», es decir, que reprodujera totalmente una escenificación del siglo XVII, Alonso dice haber intercalado en el curso de la acción algunos de los más característicos detalles de aquella época: «Se iniciará el espectáculo con una loa de Quiñones de Benavente, corta composición con la que las compañías acostumbraban a presentarse al público, famoso por su agresividad, y pedirle atención y favor. El decorado será una reproducción del Corral de Comedias de Almagro, tal y como se conserva hoy en día. Las escenas que por lógica deberían transcurrir en la oscuridad, se hacen a plena claridad; entonces no se podía manipular con la luz, que era la del sol. Los actores suplirán con mímica los juegos luminotécnicos. También hemos incluido otros detalles típicos de aquellos tiempos: las guitarras, las canciones, los servidores de escena y la zarabanda, danza que toda la compañía bailaba al finalizar la representación. (*Información*, 27-XII-68, 42.B.3.)

Además de la peculiar ambientación, el director de este espectáculo afirma en dicha antecrítica haber respetado íntegramente el texto de la pieza, deferencia dictada por la misma calidad del autor y la obra: «Las comedias de capa y espada de Calderón, están tan perfectamente medidas y construidas que no hay que someterlas a las manipulaciones y arreglos necesarios en otras obras clásicas. Ofrecemos *La dama duende* tal y como salió de la pluma de su autor. Únicamente en los ensayos, y como se hace con cualquier obra contemporánea, he *peinado* aquella o esta escena y, en ocasiones, para clarificar conceptos, he sustituido algunos arcaísmos por palabras más cercanas a nosotros. Pero puedo asegurar que las menos veces posible. Todo: lances, intrigas, estructura, ritmo, enredo, peripecias; todo, por sorprendente que nos parezca, es tal y como en 1629 lo concibió Calderón de la Barca.» El ritmo, elemento básico en cualquier montaje teatral, y muy especialmente en el caso de los clásicos, es el otro ingrediente utilizado por José Luis Alonso: «Al montarla he intentado dar a todo el conjunto el ritmo y la gracia etérea que Calderón pide, sin olvidar la armonía y la base clásica sobre la que levantó su tinglado.» (*Información*, 27-XII-68, 42.B.3.)

José Tamayo es otro de los directores con una visión muy personal de los clásicos. En enero de 1969 se representó en el Teatro Principal su montaje de *La vida es sueño*, ya citado en estas páginas (53.A.). La crítica de Ernesto Contreras empieza señalando que se trata de una obra tradicional dentro del repertorio de la compañía, pero en absoluto de una versión vieja o envejecida, sino «vigente, actual, renovadora». La peculiaridad de la versión reside, según el crítico, en la sustitución del barroquismo visual por la acentuación del barroquismo del lenguaje: «Tamayo, pródigo en recursos y -no hay que olvidarlo- quizá el más identificado de nuestros directores escénicos con nuestros clásicos, se ha planteado, con *La vida es sueño*, el agudo problema de representar a un clásico teniendo en cuenta, ante todo, las nuevas técnicas teatrales o, lo que es más importante, los nuevos contenidos lingüísticos que tales técnicas implican. El empeño era, realmente, comprometido, por cuanto existía una tradición realizadora que implicaba un cierto barroquismo visual paralelo al barroquismo verbal del verso. La novedad, en la versión que ayer le vimos a Tamayo, estriba en haber prescindido del barroquismo visual, del barroquismo en la estructura plástica de las escenas -y el que conoce la inclinación barroca de Tamayo puede entender cuánta voluntad renovadora se esconde en esta decisión suya-, y, al

mismo tiempo, en haber subrayado, por medio de los intérpretes, el barroquismo literario del verso. Un empeño lleno de peligros, y el de la confusión no era el menos leve, pero cuajado de interés y plenamente acorde con las necesidades transformadoras que recorren, hoy por hoy, el fenómeno teatral español» (*Información*, 21-I-69, 53.B.) Hasta aquí se ha referido Contreras a la intención del montaje, al planteamiento. Pero, como indica después, no basta que el empeño sea bueno y necesario, lo importante son los resultados: «Y creo que, en este sentido, los hechos siguen, han seguido teniendo el mismo resultado positivo: Tamayo ha conseguido descargar los versos de Calderón de cualquier ganga visual, al tiempo que ha obtenido -por mediación de la composición plástica, por medio de las luces, con algunos recursos a las técnicas más modernas del teatro- una mayor valoración del texto literario, aproximándolo a un público actual. Hasta el punto de que puede decirse que es difícil recordar una versión de *La vida es sueño,* o de cualquier otra obra clásica, en la que el contenido verbal haya llegado con tanta nitidez al público.» (*Información*, 21-I-69, 53.B.)

Como se observará, enfoques muy diferentes para los montajes de clásicos obtienen resultados igualmente positivos: la calidad es siempre el factor determinante. Pero sigamos con otros ejemplos.

En abril de 1969 tuvo lugar el estreno de *La verdad sospechosa*, de Juan Ruiz de Alarcón, por la Compañía Calderón de la Barca (87.A.). El montaje de Gustavo Pérez Puig no alcanzó los objetivos que perseguían las innovaciones introducidas en el texto original: «La Primera Campaña Nacional de Teatro ha traído aquí muchas cosas notables, pero entre tales cosas notables no hay que incluir -es mi opinión- la obra representada ayer. *La verdad sospechosa* es una comedia de enredo un tanto aburrida, y los atractivos humorísticos introducidos por Gustavo Pérez Puig en el montaje -el duelo, el papel del fondo musical, etcétera- no llegan a compensar el aburrimiento. Más bien al revés: las novedades pecan de falta de convicción en su planteamiento y de falta de agilidad en su realización.» (E. Contreras, *Información*, 3-IV-69, 87.B.2.). No obstante, el crítico advierte un único elemento positivo dentro de este conjunto: «Hubo, eso sí, un atractivo. No una novedad, entiéndase, porque la experiencia se ha llevado a cabo ya en algunas ocasiones con mayor enjundia. María Asquerino, actriz con suficientes recursos y con dominio de la escena, interpretó ayer un papel masculino, concretamente el de don García, el

mentiroso que acaba siendo víctima de sus embustes, según la moralizadora fábula de Ruiz de Alarcón.» (*Información*, 3-IV-69, 87.B.2.)

El director murciano Alberto González Vergel ha realizado bastantes montajes sobre textos clásicos, y en todos ellos se enfrenta a los dramaturgos del Siglo de Oro con una perspectiva especial, renovadora. La crítica de Ernesto Contreras a *La Estrella de Sevilla* (un texto del que se consideraba autor a Lope de Vega y que desde hace algunos años se atribuye a Andrés de Claramonte), representada en diciembre de 1970 (35.A.), comienza indicando que el responsable del montaje, González Vergel, ofrece en el mismo una lección importante respecto al viejo y debatido problema de la interpretación actual de los clásicos. Este director, afirma Contreras, demuestra que es posible interpretar a los clásicos desde posiciones muy actuales, incluyendo en éstas por igual el análisis de los hechos dramatizados y los métodos escénicos. Y continúa el crítico: «Después, la cuestión que se plantea es la de la mayor o menor idoneidad del método, la de su mayor o menor grado de bondad en el conjunto de los métodos hasta ahora utilizados, como pueden ser el de la estricta reconstrucción epocal, el de la valoración máxima del vehículo verbal o, para concluir la relación, el del sometimiento a la técnica del naturalismo tan habitual de un tiempo a esta parte en nuestros escenarios. Pero es ésta una cuestión enormemente difícil de dilucidar, no ya porque toda elección, incluso las que se sustancian a niveles culturales, entrañan en el fondo un acto de conciencia, sino porque la riqueza instrumental puesta en juego por González Vergel e su versión de *La Estrella de Sevilla* hace que la elección se plantee sobre hechos francamente heterogéneos. Dicho de otro modo, la versión de González Vergel no descansa sobre un único supuesto y, todavía más, el repertorio de supuestos se corresponde con realidades de muy diverso tipo, perfectamente diferenciadas en la práctica social, como pueden ser el arte románico-bizantino, el planteamiento sociológico de los conceptos básicos del drama, la realeza y el honor; los métodos brechtianos; el análisis sicológico de algunos de los personajes; y, envolviéndolo todo, la desenvoltura con que se ironiza sobre el contenido verbal de la tragedia de Lope. Desenvoltura que, sin duda, puede llegar a enojar a los recalcitrantes sostenedores de los mitos culturales, pero que, a la postre, constituye la aportación más decisiva de González Vergel a la empresa, todavía muy esporádicamente desarrollada, de *resucitar* a nuestros clásicos.

Porque, en rigor, *La Estella de Sevilla* que nos ha traído la compañía del Teatro Español de Madrid aparece definida, más que por los hechos escénicos que la denotan, por la ininterrumpida serie de connotaciones -gestos o entonaciones que rompen el sentido literal de las palabras, para ofrecérnoslas críticamente, ritmo de cámara lenta que desvirtúa el carácter *aventurero* de los duelos a espada, intervención del coro en forma de pueblo espectador de los señores, etcétera- que van dejando entrever la vertebración de un sentido crítico de la ideología medieval, expresado mediante un lenguaje perfectamente actual, que descansa a un tiempo en el talante burlesco, cuyo comienzo de elaboración habría que buscarlo, quizá, en el esperpento, y el imperativo visual de la composición.» (*Información*, 3-XII-70, 35.B.)

Tras este extenso, detallado e interesante análisis de una forma concreta de enfrentarse a los clásicos, Contreras cierra su crítica reconociendo que todos los elementos que intervienen en la realización, especialmente el riguroso trabajo de los actores, alcanzan un alto nivel, «el nivel que corresponde a la importancia del experimento».

Avanzamos casi veinte años para recoger otras reflexiones sobre las realizaciones clásicas de González Vergel. En su crítica a *Porfiar hasta morir*, de Lope (representada en Alicante en mayo de 1989, 124.A.), César Oliva distinguía a este profesional como «uno de nuestros directores escénicos más inteligentes, y quizá el de mayores recursos dramatúrgicos». El colofón del comentario sobre la obra no dejaba dudas respecto a su coincidencia con González Vergel: «¡Qué bello, y didáctico, trabajo de puesta en escena! ¡Qué limpieza en su ejecución! ¡Qué satisfacción ver cómo a los clásicos se les entiende desde ellos mismos, no desde simples ejercicios de ingenio! Y esto sucede cuando todo se organiza dentro del escenario sin que ningún elemento rechine por contraste.» (*La Verdad*, 15-V-89, 124.B.2.)

También a Juan Luis Mira le parecía válido el propósito de este director de escena, el mostrar a los clásicos a través de una propuesta actual y viva. Sin embargo, en este caso el crítico estimaba que el objetivo no se cumplía en absoluto: «La versión y, sobre todo, la puesta en escena, nos pareció trasnochada, [...] aunar los distintos espacios escénicos en un espacio escenográfico polivalente, con un diseño que combina símbolos clásicos y materiales modernos, que no termina de casar en esta ocasión y que, personalmente, me sugería un claustro de ciencia-ficción. Si a esto le añadimos el excesivo estatismo de las escenas, con unos actores que se clavaban en el escenario, a la antigua usanza, para soltarnos sus recitados con el

acompañamiento de una banda musical que subrayaba los matices de los distintos momentos, podremos deducir que, a pesar de la envoltura, nos encontramos ante un producto que ha pagado su valentía con un resultado más bien pobre; un montaje que quería mirar el pasado con ojos modernos pero que las *dioptrías* han convertido en un montaje con un rancio sabor añejo.» (*La Verdad*, 16-V-89, 124.B.3)

Un texto que parece prestarse especialmente a las versiones y actualizaciones es *El lindo don Diego*, de Agustín Moreto. Ya hemos mencionado el montaje estrenado por el grupo local Jácara en 1986. Pero muchos años antes, en enero de 1973, la Compañía Juanjo Menéndez llevó al Principal una versión realizada por Antonio Mingote (34.A.). El trabajo de éste se aplicó sobre todo, según se especifica en el programa de mano, al lenguaje de la pieza: «La trama de la obra, el lenguaje -hábilmente remozado y aligerado por Antonio Mingote- son de un desparpajo y de un desenfado que, siendo habituales en el teatro de la época de Moreto, hubieran sido difíciles de concebir en nuestros escenarios en un pasado no demasiado remoto.» (A. P.)

Una finalidad «elevada» y de «moderna funcionalidad» era, según Ferrándiz Casares, la perseguida por el montaje de *Los malcasados de Valencia*, de Guillem de Castro, realizado por el Teatre Estable del Pais Valencià y representado en Alicante en mayo de 1979 (526.A.): «Los elementos expuestos quizás ayuden a comprender igualmente la elevada finalidad perseguida por el Teatre Estable del Pais Valencià en su presentación [...] Ha elegido un coterráneo clásico y, además, [...] con una obra que, en su remoto nacimiento, supuso un quebranto de la línea tradicional. Ya desde el plano realizador -y aun cuando es muy probable que, a través de las representaciones sucesivas, aumente el dinamismo, imprescindible cuando se plantea la vivacidad del enredo-, quedó patente otra vez la aspiración artística, por medio de la ostensible entrega de los intérpretes, y de una disposición escénico a que supo llevar, a la visión antigua, moderna funcionalidad.» (*Información*, 26-V-79, 526.B.2)

En su reseña de *La dama boba* montada por el Teatro Estable Castellano y representada en Alicante en octubre de 1979 (555.A.), José Ferrándiz Casares hacía hincapié en lo relativo al carácter supuestamente innovador del montaje, que él reducía a ciertos aspectos plásticos y coloristas:

«Por otro lado, la dirección colegiada de Layton, Taraborelli y Plaza, y la cual ya anuncia en sí la abundancia de medios que les depara la protección estatal, atenúa el individualismo. Un sentido plástico muy logrado se impone frecuentemente sobre el discurso, y acuden también los ritmos y las danzas -quizá en este aspecto, en la cargada ridiculez con que se dota a Liseo y en alguna caricia bastante directa, consiste la diferencia proclamada respecto a representaciones anteriores, puesto que, salvo las supresiones indispensables para limitar la duración del espectáculo, cuanto se dice responde al original-, quedando así la atención acaparada muchas veces por el animado colorido resultante.» (*Información,* 4-X-79, 555.B.2.)

En diciembre de aquel mismo año, y bajo la dirección de Manuel Canseco, la Compañía Española de Teatro Clásico escenificó en el Teatro Principal un texto de Calderón, *Casa con dos puertas mala es de guardar* (591.A.). Juan A. Castro, autor de la versión, explicaba en el programa de mano que su trabajo se había limitado a la clarificación del texto, y que la labor verdaderamente importante era la de los intérpretes- «Divertido Calderón, irónico y lúdico, con una estructura teatral logradísima. Mi versión ha sido de clarificar. De afirmar y diferenciar caracteres y hasta, *calderonianamente,* de entrar dentro y, desde allí, burlarme de la burla del teatro. Lo demás lo hace esta estupenda gente que lo hace. Y no es perogrullada, o por lo menos es perogrullada que hay que decir con frecuencia, para que nos enteremos que el teatro es acción y palabra hecha y dicha ahora y aquí por gentes para gentes.» (A. P.)

Como vemos, existen tantas formas de acercarse a nuestros clásicos del Siglo de Oro como directores de escena. De todas estas perspectivas, la que nos parece más acertada es la que nos propone César Oliva en la cita que encabeza el capítulo: «La genialidad -y la dificultad- de las gentes del teatro está en acercamos aquellas historias a los ojos de la contemporaneidad. Hay que buscarles el delicado equilibrio entre verdad y estilización, ayer y hoy, imposibilismo y posibilismo», En efecto, pensamos que la clave está en *acercar,* y en hacerlo manteniendo un *equilibrio,* un término medio, entre *ayer y hoy,* es decir, entre el respeto absoluto al texto (lo que llamábamos en el título «arqueología») y las modificaciones sustanciales que pueden dar lugar a un cambio en la esencia de la obra, en aquel sentido profundo y eterno que, precisamente, constituye su clasicismo.

II.1.9. El rescate de textos poco conocidos o representados y su repercusión en Alicante.

En su crítica a la representación de *El mágico prodigioso*, de Calderón, por Teatro de los Vientos (noviembre de 1981, 13.A.), José Ferrándiz Casares lamenta la escasa iniciativa de las compañías, que acuden una y otra vez a los textos más conocidos y consabidos en lugar de enfrentarse a otros igualmente interesantes que han permanecido en el olvido: «Sirve el III centenario de la muerte de Calderón de la Barca para evidenciar la falta de imaginación cometida por la empresa teatral durante muchos años en relación con el glorioso autor, limitando la representación de sus obras a unos pocos títulos. Designan monumentos literarios *La vida es sueño, El alcalde de Zalamea* o *La dama duende,* pero éstos que ocupan ahora la escena llenan de rubor al olvido.» (*Información,* 14-XI-81, 13.B.1.). La calidad y representatividad de ciertos textos secundarios son ejemplificadas por Ferrándiz Casares a través de *El mágico prodigioso:* «Toda la densidad, el enorme compromiso artístico y filosófico que a menudo contraía Calderón consigo mismo, se rinden en *El mágico prodigioso,* y cargados de esplendor, dada la magnificencia poética.»

Otro montaje sobre Calderón puede añadirse a la breve nómina de obras «rescatadas» que visitaron Alicante. No obstante, en este caso no se trata de una visita, puesto que el auto sacramental titulado *Las órdenes militares* fue interpretado por más de trescientos alicantinos dirigidos por otro ilustre hijo de la ciudad, Tomás Valcárcel[23] (75.A.). También en este caso el interés de una obra desconocida para el gran público es resaltado en la prensa, esta vez en las palabras del director de escena: «En esta obra, además de los símbolos de que se vale Calderón en sus autos, como la Inocencia, la Culpa, el Perdón y otros, aparecen personajes reales como David, Salomón... que le imprimen un carácter mucho más natural, sin desmerecer en lo simbólico.»[24] (A. Aracil, *Información,* 3-XII-81, 75.B.1.)

La primera información que ofrecía la nota de prensa anunciadora de *Porfiar hasta morir,* de Lope, a interpretar por la compañía

[23] El señor Valcárcel es un conocido personaje local, vinculado a las Hogueras de San Juan por el hecho de poseer un taller de bordado en el que se confeccionaban los trajes típicos de la ciudad de cara a dichas fiestas.

[24] La puesta en escena de esta obra bastante insólita, en realidad sólo es justificable por lo aleatorio de la elección de los textos a representar en este tipo de montajes locales.

Teatro de Hoy (mayo de 1989, 124.A.), era que se trataba de un clásico «que lleva unos tres siglos sin representarse en España». Al margen de la mayor o menor exactitud de dicho dato -cuya absoluta veracidad es complicado determinar-, lo cierto es que el carácter de semiestreno puede concebirse como un atractivo para acercar al público al teatro clásico. Así lo entiende, por ejemplo, el ya citado González Vergel, responsable de este montaje, quien creó la compañía Teatro de Hoy con el objetivo básico de rescatar textos del Siglo de Oro y «ofrecerlos al público de hoy con un lenguaje también de hoy.» (*Información*, 14-V-89, 124.B. l.)

Como vemos, la nómina de montajes sobre textos clásicos poco o nada representados que visitaron la ciudad es reducidísima. Los grandes nombres de esta parcela teatral, Lope y Calderón, son los más escenificados en las salas locales, seguidos a distancia por Tirso de Molina, Gil Vicente, Guillem de Castro o Rojas Zorrilla, entre otros. El injusto olvido al que aludía Ferrándiz Casares más arriba no es, en la mayoría de los casos, tal, sino el fruto de una necesaria selección (basada en criterios de calidad, de vigencia, de clasicismo en fin) operada a lo largo del tiempo sobre una producción dramática vastísima.

II.1.10. El teatro clásico en los ciclos y encuentros alicantinos.

Los más diversos ciclos, encuentros, festivales o congresos celebrados en la ciudad incluyeron en estos años teatro clásico, aunque no sea éste el tipo de representaciones con mayor presencia en ellos. Es lógico que esta clase de eventos, normalmente promovidos por instituciones o desde la administración, cuenten entre sus prioridades con la de dar a conocer nuestro patrimonio cultural (del cual el teatro clásico ha sido y es considerado quintaesencia). Este objetivo, presente en los ciclos más recientes (el Encuentro de Teatro de Alicante, por ejemplo, organizado por el Ayuntamiento) de modo implícito, era explícitamente señalado por el Ministerio de Información y Turismo en relación a las Campañas Nacionales de Teatro llevadas a cabo durante el franquismo. Asimismo, hay que tener en cuenta que las programaciones de los encuentros y muestras de teatro están, por lo general, libres de los imperativos comerciales que tanto determinan la programación regular de las salas. Partiendo de estas ideas, reunimos a continuación sólo algunas muestras de presencia de clásicos españoles en eventos de este tipo.

Resulta curioso descubrir que en agosto de 1968 se representó *El gran teatro del mundo,* de Calderón, por La Cazuela de Alcoy, no dentro de algún ciclo de teatro clásico o de algún homenaje al dramaturgo, sino como actividad paralela al V Congreso Español de Logopedia y Foniatría, que se celebraba simultáneamente en Alcoy y Alicante. El acto, patrocinado por la Diputación Provincial y los Ayuntamientos de las dos ciudades implicadas, se incluía además dentro del I Ciclo Provincial de Agrupaciones Teatrales de la Delegación Provincial de Cultura y Formación del Movimiento (127.B.)

Por otra parte, las Campañas Nacionales de Teatro (años sesenta y setenta) supusieron un apoyo importante para la presencia del teatro clásico en provincias[25]. Dentro de la I Campaña Nacional, la Compañía Moratín puso en escena, en octubre de 1968 y en el Teatro Principal, *El castigo sin venganza,* de Lope, obra que ya hemos mencionado con anterioridad. Ernesto Contreras empezaba su crítica señalando la importante respuesta del público local ante la Campaña: «Ayer, en igual olor de multitud que los días anteriores,

[25] En estas campañas, varias compañías con un determinado repertorio eran distribuidas desde Madrid a diferentes zonas de la geografía nacional, En la I Campaña, a la que nos referimos, a la Compañía Moratín le correspondió actuar en el sector del país que comprendía a Alicante.

se despidió del escenario de nuestro Teatro Principal y del público alicantino, la Compañía Moratín...» (*Información*, 25-X-68, 8.B.) También dentro de la III Campaña Nacional de Teatro, celebrada en febrero de 1971, hubo lugar para un clásico español: *La dama boba*, de Lope, que interpretaría la Compañía María José Goyanes (46.A.).

Por último, el Encuentro de Teatro de Alicante, uno de los acontecimientos teatrales más importantes y populares de la ciudad en los últimos años, dio cabida en varias de sus ediciones a los dramaturgos clásicos. Así, por poner sólo algunos ejemplos, en el III Encuentro (septiembre de 1982), el elemento clásico llegó de la mano de la Compañía Estable de Murcia Julián Romea, que escenificó en la plaza del claustro de la catedral de San Nicolás *Entre bobos anda el Juego*, de Rojas Zorrilla (116.A.). Y ya más recientemente, en el XI Encuentro (septiembre de 1990), la Compañía Nacional de Teatro Clásico escenificó *La noche toledana*, de Lope (132.A.).

II.1.11. Del Teatro Principal al patio de un colegio: los escenarios del teatro clásico en la ciudad.

Como indicamos en el título, los lugares utilizados en Alicante para la escenificación de teatro clásico han sido muy dispares, y no siempre su elección resultó adecuada.

El castillo de Santa Bárbara es un escenario bastante apropiado para la representación de este tipo de montajes, al margen de que, al tratarse de un recinto abierto, presenta los consabidos inconvenientes. Desde los primeros años de nuestra cartelera hasta las temporadas más recientes encontramos representaciones en dicho lugar, como la ya citada de *El gran teatro del mundo,* por La Cazuela, llevada a cabo el 25 de agosto de 1968 (127.A.), o la de la *Soledad Primera* de Góngora, en septiembre de 1991, por el Teatro de la Ribera (159.A.).

El Aula de Cultura, que perteneció primero a la Caja de Ahorros del Sureste de España, posteriormente a la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia y en la actualidad a la Caja de Ahorros del Mediterráneo, fue también una sala importante para el teatro clásico en la ciudad. Un ejemplo de entre muchos sería la escenificación de *Los malcasados de Valencia,* de Guillem de Castro, en mayo de 1979 por el Teatre Estable del Pais Valencià (526.A.).

La Plaza del Ayuntamiento también ha acogido en diversas ocasiones montajes de obras clásicas, o basados en textos clásicos. Normalmente en verano, y casi siempre dentro de encuentros o ciclos teatrales, como cuando en agosto de 1977, en el marco de los Festivales de España, la Compañía Corral de Almagro puso en escena su *Comedia de la olla romana en que cuece su arte la Lozana,* un espectáculo inspirado en *La lozana andaluza,* de Francisco Delicado. Por aquel entonces, el lugar se llamaba Plaza del 18 de julio.

En junio de 1981 el ya mencionado Centro Nacional de Iniciación del Niño y el Adolescente al Teatro (CENINAT) trajo a Alicante, con motivo del III Centenario de la muerte de Calderón, un montaje de *El gran teatro del mundo* (125.A.). Fue ésta la primera ocasión en que se utilizó la Concatedral de San Nicolás para un espectáculo teatral, al considerarse el lugar idóneo para un auto sacramental que había sido estrenado en la iglesia de San Agustín de Almagro. Según se informaba en la prensa local, el Cabildo catedralicio dio todo tipo de facilidades para la celebración del acto (*Información*, 11-VI-81, 125.B.3). En todo caso, el recinto no planteaba

demasiados problemas a la hora de la puesta en escena, como señalaba en una entrevista realizada por Enrique Entrena el director del CENINAT, José María Morera: «Yo creo que San Nicolás no plantea más problemas que los de adaptar un espacio que no ha nacido para el teatro, para el teatro. Pero la transformación será la inversa: es decir, no hacer una iglesia para teatro sino convertir el escenario teatral en iglesia. Luego, pues, sí, habrá problemas de sonido porque las catedrales están pensadas para hablar pausadamente, con ecos.» (*La Verdad*, 28-VI-81, 125.B.4.)

El balance de esta experiencia fue sin duda positivo, como demuestra el primer párrafo de la crítica de Ferrándiz Casares: «Debe considerarse como verdaderamente acertada la decisión de elegir la concatedral para la representación de *El gran teatro del mundo*. Si el auto sacramental discurre en torno al misterio de la Eucaristía, y, por consiguiente, con la máxima propiedad asiste el recinto religioso, la profunda mente calderoniana pide, a manera de cualidad esencial, el fondo arquitectónico. Esté la piedra secular en la idea que va por encima de los siglos.» (*Información*, 2-VII-81, 125.B.8.)

La experiencia se repetiría al año siguiente, 1982. Otra vez el texto elegido era de Calderón, pero ahora se trataba de un auto sacramental dedicado a la Virgen María, *La órdenes militares*, y el espectáculo contaba con la dirección de Tomás Valcárcel (75.A.). La catedral, que acogió a unos trescientos actores, se vio beneficiada con la restauración del camarín de la Virgen del Remedio, objetivo de la recaudación del evento. «El altar mayor se convertirá en escenario, y de esta forma el final apoteósico con la aparición de los ángeles acompañando a la Virgen resultará mucho más espectacular», explicaba Valcárcel (A. Aracil, *Información*, 3-XII-81, 75.B. l.)

«Uno de los escenarios que viene siendo habitual para las representaciones del Encuentro de Teatro de Alicante, es el patio del colegio público Benalúa. Lástima que falten algunos elementos, como la platea o la cazuela, para mayor proximidad.» (Rafa Hernández, *La Verdad*, 5-IX-90, 132.B.3). Entre el humor y la crítica irónica oscilaba, como vemos, el comienzo de la reseña a *La noche toledana*, de Lope, interpretada en Alicante en septiembre de 1990 por la C.T.C. (132.A.)[26]. Afortunadamente, el

[26] El patio del citado colegio se encuentra situado entre dos calles cuyo tráfico no se interrumpía con motivo de las funciones; además, un público infantil y juvenil al que no estaban orientadas las representaciones asistía a las mismas encaramado a las tapias del recinto. Las condiciones del lugar eran, como se comprenderá, poco favorables para la representación teatral, y, menos todavía, para la de un clásico.

espectáculo constituyó un éxito (ver crítica de J. Ferrándiz Casares, *Información*, 5-IX-90, 132.B.2.)

II.1.12. Otros espectáculos relacionados con el teatro clásico español. Montajes de *La Celestina*.

Brindamos a continuación algunas notas sobre aquellos espectáculos no basados estrictamente en los textos dramáticos del siglo XVII, pero próximos -temporal, temática o estéticamente- al teatro clásico español. La calidad y el interés de algunos de ellos merecen nuestra atención.

El Grupo Canon, de Madrid, representó en la ciudad, en noviembre de 1972, el espectáculo *Y no lo decimos por mal*, basado en textos de Quevedo (10.A.). La nota anunciadora de la función anticipaba que el montaje era innovador y que fundía música y teatro: «Los éxitos para el Grupo Canon se han sucedido sin interrupción desde su presentación en Madrid con este espectáculo, que bajo la dirección de Miguel Arrieta, autor del guión, consigue un estilo propio que lo define, basado en las técnicas más actuales de la música y el teatro, pretendiendo ser el máximo exponente de la vanguardia formal de la música en la escena.» (*Hoja del Lunes*, 6-XI-72, 10.B.)

En septiembre de 1975 se representó en el Teatro Principal uno de los muchos montajes de *La Celestina* que se han llevado a cabo en nuestro país. La versión era de Ricardo López Aranda, y la compañía, Teatro De Siempre, un colectivo ligado a la Compañía Tirso de Molina y encabezado por Manuel Manzaneque (97.A.). Los problemas a los que hemos hecho referencia al ocuparnos de los montajes rigurosamente adscritos al teatro español del Siglo de Oro, se plantean igualmente en un texto como el de *La Celestina* que, además, presenta otras dificultades añadidas. Por ejemplo, en la crítica publicada en *La Verdad* por R. Núñez [Teresiano Rodríguez Núñez], se juzga la perspectiva desde la que se ha enfrentado la obra de Fernando de Rojas: «Cae el montaje en el lado del realismo, lo que tampoco deja de ser peligroso, a menos que se disponga de todos los elementos necesarios para que todo resulte, si no real, sí verosímil. Los convencionalismos tienen más escapatorias.» (*La Verdad*, 26-IX-75, 97.B.1)

También de la interpretación, otro de los problemas centrales en el teatro clásico, se ocupa R. Núñez, y su balance no es demasiado favorable: «Si la obra se mueve en el triángulo Celestina-Calixto-Melibea, y alrededor de estos tres personajes se mueven los demás, al menos esos tres puntales deben ser muy sólidos. Y ayer no lo parecían tanto. Bien María Guerrero en su papel de Celestina, aunque al final nos pareciera algo falta de fuerza dramática; por

más que el fallo no es probablemente imputable a ella, sino a la dirección de la obra. Y es que igual se puede decir de Maite Tojar, que a lo largo de la obra da bastante bien el papel de Melibea. Teatro y teatralidad son conceptos con muy distinto significado. La teatralidad tiene una medida, a la que el Calixto de anoche -José Martín- no le da la justeza. Creo que nadie ve en el Calixto de Fernando de Rojas un galán de comedia ni actual ni decimonónico; el que vimos anoche nos parecía bastante convencional.» (*La Verdad*, 26-IX-75, 97.B.1)

A pesar de que su interpretación no fue demasiado valorada por el crítico de *La Verdad*, María Guerrero (sobrina y a la vez nuera de la famosa actriz) expresaba, en una entrevista concedida a Enrique Entrena para ese mismo diario, su satisfacción al interpretar *La Celestina*, una pieza siempre atractiva para el público: «Hacer *La Celestina* es maravilloso, es una obra de muchos matices, una escuela para nosotros los actores. Y, aunque ya la llevamos en el año 73, la hemos tenido que repetir, entre otras cosas porque el público la ha pedido. Es una obra que no cansa, y, además, con esta adaptación se ha conseguido poner la obra al alcance de todos los públicos que no llegaban a la obra de Rojas.» (*La Verdad*, 26-IX-75, 97.B.3)

Siete años más tarde, en 1982, una nueva *Celestina*, muy diferente a la anterior, era representada por el madrileño Teatro del Aire (8.A.). Volvemos nuevamente al problema de cómo enfrentarse a los clásicos; la crítica de Ferrándiz Casares exponía así la cuestión en relación a *La Celestina*, describiendo la postura adoptada en este caso: «Es indudable que ante una obra de estos caracteres [...] la dirección afronta un difícil empeño, donde inmediatamente se plantea la opción entre lo tradicional y lo inédito. [...] Ángel Facio, con inquietud y desplegando un notable esfuerzo imaginativo, ha concebido una atmósfera de trazo realista [...]. Y subraya la dirección la importancia para el grupo de personajes menores [...] llegan a imponerse, a anular, en cierto grado, a los auténticos protagonistas de la tragicomedia, Calixto, Melibea, Celestina...» (*Información*, 17-X-82, 8.B.3.)

Esta observación de Ferrándiz Casares sobre la importancia de los personajes secundarios en el montaje halla su justificación quizá en la concepción de los clásicos de Ángel Facio, para quien lo importante «Es romper con esa imagen de obra aburrida que el español tiene, por regla general, de su teatro clásico, y que es debida, en primer lugar, a la seriedad y falta de populismo con que muchos de los actuales montajes de clásico se realizan, y también, porque hay que reconocer que muchos de los textos

clásicos son aburridos hoy día, aunque a lo mejor no en su época y tiempo.» (G. Sánchez Agustí, *La Verdad,* 15-X-82, 8.B.1.) Aunque Facio puntualiza, en esta misma entrevista, que *La Celestina* no pertenece al grupo de los clásicos aburridos, también reconoce que su montaje no se ajusta rigurosamente al texto de Rojas, por condicionantes espacio-temporales. El rasgo principal de esta puesta en escena, que el director explica sirviéndose del símil de un rompecabezas, es «El de respetar el espíritu, incluso el lenguaje de Fernando de Rojas. Está claro que la obra, tal como es, no se puede representar. [...] Lo que hemos tratado, es de no coger zonas parciales, sino efectuar un montaje en el que la podamos realizar como si de un puzzle se tratara, el mismo dibujo con trescientas piezas en vez de con dos mil.»

Y de entre esas «trescientas piezas», sobre todo un par suscitó comentarios alrededor de este montaje: los desnudos de los dos protagonistas. En puntos tan distantes geográfica y culturalmente como Burgos y Estados Unidos, este hecho dio lugar a reacciones idénticas: los espectadores abandonaban la sala. En una entrevista concedida a la periodista Mª Rosa Mirasierras, Facio comentaba la cuestión con tanto sentido del humor como sentido del teatro: si había desnudado a Calixto y Melibea sobre el escenario era «para que echen un polvo como debe ser» (*Información,* 16-X-82, 8.B.2.). Y continuaba exponiendo su perspectiva, justificando las peculiares características de su *Celestina:* «Es que yo creo que Rojas no se disgustaría con mi interpretación de la obra, porque su texto sigue igual, aunque él lo concibió para ser leído y no representado. Empleo materiales nobles como la cuerda, la seda, la madera, y en cuanto a la iconografía, es totalmente clásica, porque los desnudos están siempre en el [Re]nacimiento... aunque hay quien perdona esto en la Venus del Espejo y no en el teatro.»

La *Comedia de la olla romana en que cuece su arte la Lozana* fue el título con que Jerónimo López Mozo bautizó su versión teatral de *La lozana andaluza,* de Francisco Delicado, un espectáculo que contaba además con textos de Torres Naharro y Alfonso de Valdés. La representó, en agosto de 1977, la Compañía Corral de Almagro, bajo la dirección de César Oliva (265.A.). Este colectivo, según se explicaba en *La Verdad,* había nacido con el propósito de poner en escena obras de teatro clásico español desde una nueva perspectiva y con procedimientos originales: «Con *Comedia de la olla romana en que cuece su arte la Lozana,* el campo de maniobras de esta nueva vertiente tiene mayores libertades. No hay un texto-base al que se hayan de someter determinadas normas, y no hay ninguna tradición en su puesta en escena. Hay,

eso sí, materiales que mezclar, una idea origen a la que servir con todo lo que supone dar con una nueva propuesta. Inspirada en la obra de Francisco Delicado [...], además de ser un texto clásico de alto valor en la literatura renacentista, se sitúa en la línea de salida de una manera de entender la estética clásica española, en donde la palabra es un elemento más que añadir al importante conjunto de la imagen, en donde lo visual clásico ocupa el lugar que anteriormente tenía lo literario clásico.» (*La Verdad*, 2-VIII-77, 265.B.1.) Además, y como se especificaba en aquel mismo comentario, Corral de Almagro perseguía la identificación de lo clásico con la diversión y, al mismo tiempo, con la investigación: «Los propósitos del empeño se resumen en el antiguo esquema de deleitar aprovechando; lo clásico nunca debe suponer lo aburrido, sino lo festivo; no el encuentro con lo tradicional, sino el ansia de investigación. La intención de la Compañía Corral de Almagro no es otra que llevar el teatro clásico español a cualquier rincón del país; lo que ofrecen es el resultado de una larga y difícil gestación.»

Pese a tantas buenas intenciones, en opinión de Ferrándiz Casares el vacío dramático de *La Lozana andaluza* dio lugar a que el montaje evidenciara el peligro de las adaptaciones escénicas de obras adscritas a otros géneros: «El designio adaptador -llevado a esta manifestación de los Festivales de España por Jerónimo López Mozo- se encuentra, pues, al enfrentarse con la obra de Delicado, que no obstante la digresión continua alrededor de la protagonista y de su forma de vida, apenas tiene fábula para el desenvolvimiento teatral. Entonces, adopta como solución la de novelar [...]. El resultado final de esta representación -a la cual la Compañía Corral de Almagro dio un tono que nunca pasó de discreto- destaca el gran peligro existente en las compensaciones escénicas. La Lozana, reduciéndose su significación, pierde lozanía, y jamás obtienen esta frescura los personajes ilusorios. Ni el Papa, ni San Pedro.» (*Información*, 6-VIII-77, 265.B.2.)

Cercano al mundo de lo clásico podría considerarse un montaje sobre *El conde Lucanor*, del Infante don Juan Manuel. Pero algo más dudoso resulta un espectáculo calificado en la cartelera como «comedia rock» y basado en dicho texto. Lo puso en escena, dentro de los Festivales de España en Alicante, la Compañía de Teatro Estable de Jóvenes dirigida por Juan Pedro de Aguilar, en agosto de 1977 (269.A.).

El trabajo de la cooperativa Denok, colectivo que trajo a Alicante en enero de 1979 un montaje basado en entremeses de Cervantes, fue elogiado en la prensa por Antonio Amorós. El crítico subrayaba en su comentario el

carácter casi artesanal de Cipión y Berganza, un espectáculo «que hace alegrar los sentidos, reconfortar el espíritu y distraer la desesperanza. Sí, distraer la desesperanza de este momento inicuo, casi sin imaginación, que se ha establecido» (*La Verdad,* 28-I-79, 458.B.2.) Amorós destacaba igualmente el interés de un montaje basado en textos cervantinos: «Los entremeses *El viejo celoso, Los habladores* y *La cárcel de Sevilla,* en manos de la cooperativa Denok, nos han servido no sólo para demostrar que en este país se puede hacer buen teatro, sino fundamentalmente para conocer a un autor hasta ahora desconocido en la escena, bien por lo mal que lo hicieron las compañías comerciales durante la época anterior, bien porque nunca se tuvo acceso a ellos *[sic]*.» (*La Verdad,* 28-I-79, 458.B.2.)

La versión de Denok sobre los entremeses era, sin duda, innovadora. Así nos lo hace ver la crítica publicada por Ferrándiz Casares: «la Cooperativa de Producción Teatral Denok, de Vitoria, con un cuadro de actores animados por la más loable inquietud artística, lleva a efecto un propósito interesante y ambicioso. Pone en escena tres entremeses tan dispares como *El viejo celoso, Los habladores* y *La cárcel de Sevilla,* uniendo estas piezas del Siglo de Oro mediante un simbolismo que sólo podríamos hallar en los ensayos escénicos contemporáneos.» (*Información,* 27-I-79, 458.B.3.)

«Un conjunto vocacional invitaba de esta forma a una reflexión profunda sobre el carácter mágico del teatro. Con absoluta sencillez, había creado fantasía.» (J. Ferrándiz Casares, *Información,*2-IX-84, 226. B. 1) Este fragmento de reseña difícilmente parece corresponder a una representación sobre textos de Gonzalo de Berceo, pero así es. El madrileño Teatro del Príncipe, dirigido por Juan Pedro de Aguilar, interpretó con gran éxito *Los milagros de Nuestra Señora* en el Castillo de Santa Bárbara, en septiembre de 1984 y dentro del V Encuentro de Teatro de Alicante (226.A.). También Juan Luis Mira subrayó en su crítica la frescura del montaje, una «pieza exquisita» que conectó con el público mediante la utilización de muñecos, la música en vivo y la buena dicción de los actores (*La Verdad,* 21-IX-84, 226.B.2.)

Otro ejemplo de espectáculo en cierto modo cercano a un montaje clásico fue el protagonizado por Vicente Ferrándiz Reus en febrero de 1989. Este rapsoda con más de treinta años de profesión a sus espaldas, declamó, dentro del espectáculo *Antología del teatro en verso,* fragmentos de obras de Lope y Calderón, junto con otras de Rostand, Shakespeare, Zorrilla, Benavente y García Lorca, en el salón de actos del Ateneo Científico, Literario y Artístico (61.A.).

En septiembre de 1991, el zaragozano Teatro de la Ribera presentó en Alicante un montaje realmente peculiar, basado en la *Soledad Primera* de Góngora (159.A.). Lo audaz del proyecto era subrayado por el crítico de *Información* en su comentario: «Si actualmente ya constituye empresa atrevida ofrecer la representación de cualquier pieza en verso -y pronto se observa la escasez de las mismas-, incorporar sobre la escena una invención de Góngora, quien no escribió para el teatro[27] y fue artífice inigualable en la modificación de la sintaxis, significa simplemente duplicar la contingencia peligrosa.» (J. Ferrándiz Casares, *Información*, 14-IX-91, 159.B.1.) Pese a la dificultad del empeño, el crítico afirmaba que la compañía aragonesa había asumido el montaje con responsabilidad y altura.

En el otro diario local, Rafael Hernández ahondaba con su crítica en la esencia de un espectáculo que no pretendía, según él, explicar al poeta cordobés, sino «...exponer su verso como una composición sonora continua, alternada por voces como instrumentos y escenificada por acciones y movimientos como ritmos y símbolos.» (*La Verdad*, 14-IX-91, 159.B.2.)

Lamentablemente, aquella función en el castillo de Santa Bárbara fue una de las más accidentadas que ha presenciado Alicante en los últimos años. A los problemas de espacio y ubicación del escenario se sumó la incorrecta colocación de los asientos del público, que no permitía la visión de gran parte del espectáculo, con lo que la representación se desarrolló entre protestas y movimientos de los espectadores para conseguir una mejor ubicación (*La Verdad*, 14-IX-9l).

Tal vez el caso más curioso al que podemos aludir en cuanto a representaciones de teatro clásico en Alicante sea, justamente, el de una obra del más importante dramaturgo del Siglo de Oro: Lope de Vega. En marzo de 1993 se representó en la Sala Arniches su obra *Los locos de Valencia*, pero no con ese título, sino con el de *Madness in Valencia* (76.A.). La compañía, londinense, se llamaba The Gate Theatre, y el espectáculo, naturalmente, se desarrolló en inglés. Nada que objetar a que una compañía extranjera represente clásicos españoles en su propio idioma, todo lo contrario, nos parece admirable. Pero este hecho nos lleva a reflexionar sobre dos aspectos importantes: en primer lugar, en aquella temporada (1992-93) sólo se representaron en Alicante tres textos clásicos españoles del Siglo de Oro, y

[27] El crítico se equivoca en esta ocasión, pues Góngora sí produjo teatro (ver GÓNGORA, Luis de, *Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 1993. Edición de Laura Dolfi).

uno fue este *Madness in Valencia* (los otros, *Los melindres de Belisa*, también de Lope, y *Don Gil de las Calzas Verdes*, de Tirso de Molina); en segundo lugar, merece una profunda autocrítica el hecho de que exista en Londres una compañía estable que, en doce años, ha montado siete producciones basadas en el siglo áureo español, mientras que en nuestro propio país probablemente sólo la Compañía Nacional de Teatro Clásico ostenta un bagaje semejante.

Para terminar este itinerario hemos de recordar que bajo la dirección de Maurizio Scaparro llegó a la ciudad en junio de 1992 *Don Quijote*, espectáculo que había inaugurado los grandes acontecimientos teatrales vinculados a la Exposición Universal de Sevilla de aquel año (116.A.). El responsable de la versión, Rafael Azcona, comentaba las características de ésta para *La Verdad*. Sus palabras nos aproximan una vez más al debate acerca de cómo llevar a escena a los clásicos, aunque en esta ocasión con una doble dificultad añadida: se tirata de una novela, y una novela extensísima. Según Azcona, desde las primeras conversaciones sobre el tema había quedado claro que no se trataba de adaptar el texto cervantino, «sino, más lúcida y coherentemente, emprender un viaje desde la realidad a la utopía por el camino que ofrece, en la obra de Cervantes, su confesado amor al Teatro, un amor que aflora explícita e implícitamente en toda su obra.» (*La Verdad*, 3-VI-92, 116.B.3.) Manuel Manzaneque, productor del montaje, explicaba el alto contenido metateatral del espectáculo en este mismo artículo: «...tiene una doble vertiente teatral: culta la primera, con las referencias de Cervantes a la utopía carnavalesca, de la que Don Quijote es ejemplo insuperado; y de fiesta popular la segunda, que acoge las sugestiones de la Comedia del Arte, del Teatro de Títeres, de la música mediterránea, de la diversión y la conmoción, ligadas a la correspondencia entre teatro y Amor, y a su vínculo con la ilusión.» (*La Verdad*, 3-VI-92, 116.B.3.)[28]

[28] Sobre estas mismas cuestiones, aunque con bastante más profundidad, reflexionaba Francisco Ruiz Ramón en un interesante artículo publicado en *Primer Acto:* «Ahora bien, lo que me parece definitorio de la aventura teatral quijotesca de Scaparro es que la unión, dialécticamente teatralizada, entre el espacio de la imaginación utópica y el de la locura por una parte, y el espacio real y el de la racionalidad no menos utópica, por otra, estaba expresado mediante *el teatro* (como género, como institución y como modo dramático de representación), forma ésta privilegiada de mediación entre ambos espacios. [...] La transformación o metamorfosis que la imaginación de Don Quijote -personaje y el Quijote- texto opera en la realidad [...] se revela ser, en el espacio escénico, del mismo signo que la que opera el teatro: tanto el personaje cervantino como la representación teatral actúan o funcionan como puente de mediación entre dos espacios y dos mundos unidos/divididos por la tensión entre lo real y lo imaginario, lo cotidiano y lo trascendente, lo social y lo mítico, la historia y el sueño. [...] Lo que pienso que daba profundidad, verdad y riqueza al *Don Quijote* de Scaparro es el haber mostrado [...] la transformación teatral del mundo y del personaje por la que Alonso Quijano llega a ser -haciéndose- Don Quijote de la Mancha. Pero también, según vengo subrayando, cómo el teatro, medio, modo e instrumento de realización del Quijote de Scaparro, es, en su esencia, *quijotesco*.» (RUIZ RAMÓN, Francisco, «El Quijote de Scaparro: utopía y teatro», *Primer Acto*, número 244, marzo de 1992, p. 10)

La historia del teatro clásico representado en Alicante es la historia, si no de una ausencia, sí de una mínima presencia. El hecho de que, de las veintisiete temporadas que estudiamos, seis no conocieran la representación de ningún texto del Siglo de Oro, es ya significativo. Pero tampoco es que las otras veintiuna temporadas compensaran la carencia, pues, como veíamos, la cifra media de representaciones clásicas por curso teatral es de 1'14.

Y todo ello a pesar de que no es tan palmario que el teatro clásico no interese al público: los alicantinos acuden a presenciar estas obras y, siempre que ofrecen un mínimo de calidad, se muestran satisfechos. Así, por ejemplo, los escasos montajes de la C.N.T.C. que han visitado el Teatro Principal han sido calurosamente acogidos.

Desde nuestro punto de vista, los enemigos principales del teatro clásico, y las rémoras que impiden que éste sea definitiva y mayoritariamente aceptado por el público, son dos: en primer lugar, los prejuicios ante una parcela del teatro que, cuando no se conoce, ofrece sólo el aspecto de algo «culto» y, consiguientemente, según señalaba Marsillach, «aburrido»; en segundo término, y de manera incluso más relevante, la confirmación, más reiterada de lo deseable, de tales prejuicios, por obra de aquellos productores, directores y compañías que se equivocan al seleccionar determinada obra, o que eligen el texto adecuado pero lo escenifican pésimamente, o que eligen mal y montan peor.

No obstante, hay que reconocer que el teatro de nuestro Siglo de Oro es como un terreno pantanoso del que difícilmente saldrá airoso y sin mancharse de barro cualquiera que a él se acerque: ¿cómo adecuar aquellos textos a nuestros días? ¿cómo interpretar a sus personajes? ¿cómo decir sus versos? E, incluso, ¿cómo redactar una buena crítica a un espectáculo de teatro clásico? Ninguna de las muchas respuestas propuestas a lo largo del tiempo para estas preguntas parece completamente acertada. Sin embargo, a veces sucede el «milagro», y, como por casualidad, un actor como Fernando Fernán-Gómez -que, por ejemplo, confiesa abiertamente que no conoce el secreto de

cómo han de decirse los versos- interpreta de manera magistral *El alcalde de Zalamea*.

Lo que parece predominante en el ámbito del teatro clásico representado en esta ciudad de provincias -que es de alguna manera el español a pequeña escala-, es una variedad tan amplia de textos, de enfoques en los montajes, de compañías, de modos de actuar, etc., que todo se nos presenta como un amplísimo conjunto de tanteos, de pruebas en busca de ese acierto global tan difícilmente alcanzable. Así, en Alicante han representado clásicos desde la C.N.T.C. hasta el laboratorio teatral de un colegio de E.G.B.; el conjunto de textos puestos en escena abarca desde los archiconocidos hasta los casi olvidados; ha habido interpretaciones impregnadas de afectación y otras que perseguían un supuesto «naturalismo»; algunos espectáculos han sido montados con un criterio casi «arqueológico», y bastantes fueron puestos en escena de forma peligrosamente innovadora...

Además, en esta ciudad se pudieron ver representaciones de obras clásicas de la literatura, no siempre del Siglo de Oro, ni siempre teatrales, como *La Celestina*, *La lozana andaluza* o *El Quijote*, entre otras. Tampoco los escenarios en que se escenificaron las piezas fueron siempre «teatrales», y variaron desde las históricas alturas del castillo de Santa Bárbara hasta el prosaico y ruidoso patio de un colegio público.

Sea como fuere, en el Alicante de los veintisiete años que analizamos se vio algo, aunque no mucho ni muy bueno, de teatro clásico. En cualquier caso, bastante menor sería el espacio que dedicó nuestra cartelera al teatro de los siglos XVIII y XIX, del que pasamos a ocuparnos a continuación. En este caso, la variedad a la que aludíamos unas líneas más arriba se reduce de forma notable, y es prácticamente una única obra -el *Tenorio* de Zorrilla- la que mantiene vivo nuestro patrimonio teatral de esos dos siglos en la ciudad.

II.2. El teatro español de los siglos XVIII y XIX.

II.2.1. Introducción.

Si en el capítulo anterior constatábamos la escasez de representaciones de textos del Siglo de Oro, ahora nos asomamos a un paisaje casi desértico: el teatro español de los siglos XVIII y XIX es el menos escenificado en Alicante durante el período que venimos estudiando. Esta pobreza, que evidentemente no se limita a dicha ciudad, sino que es un fenómeno de ámbito nacional[1], resulta todavía más patente si aislamos las representaciones de piezas del siglo XVIII, ya que las mismas son una anécdota dentro de la cartelera teatral alicantina. Si el criterio para rescatar los textos dramáticos de una determinada época histórica fuera sus representaciones en épocas posteriores, no cabe duda de que sólo *Don Juan Tenorio,* de Zorrilla, se salvaría de entre el conjunto de la producción dramática de estos doscientos años.

El panorama que describiremos con más detalle a continuación puede resumirse, por su aridez, con pocas palabras. Las representaciones de teatro del siglo XVIII en Alicante se reducen, durante veintisiete temporadas, a tres textos de Leandro Fernández de Moratín, montados, eso sí, por colectivos profesionales y, en dos de los casos, con respaldo estatal. En cuanto al siglo XIX, el *Tenorio* de Zorrilla fue llevado a escena una escasa decena de veces

[1] Los textos teatrales de los siglos XVIII y XIX, sin dejar de ser clásicos, no alcanzan ni lejanamente el nivel de clasicidad (o sea, de atemporalidad) del teatro clásico español por excelencia, el del Siglo de Oro. Respecto a la dramaturgia del XVIII, César Oliva y Francisco Torres hablan de lo caduco del teatro de aquella centuria: «El teatro cruzaba el siglo bajo la influencia del espectacular desarrollo que había experimentado en el anterior. No pocas confesiones del momento documentan el espíritu decadente del mismo. Ya no había ingenios -se decía en España-, y fuera de nuestro país, Shakespeare y, Molière no habían encontrado continuadores de su talla.» (OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco, *Historia básica del arte escénico,* Madrid, Cátedra, 1990, p. 238).

Se trata de obras que, especialmente en el caso de las creaciones neoclásicas, presentan temas estrechamente ligados a la contemporaneidad de sus autores, es decir, a las inquietudes del público de aquella centuria y, consiguientemente, a gran distancia de los temas atractivos para el espectador las últimas décadas del siglo XX. Tampoco el teatro realista-naturalista conecta con los espectadores de hoy. Únicamente el drama romántico, a través del *Don Juan Tenorio,* sigue atrayendo al público: es el auténtico clásico entre una producción de dos siglos.

por agrupaciones de aficionados locales, y sólo en una ocasión -constituyó un fracaso- por una compañía profesional de Madrid. De Benavente pudieron verse en Alicante cuatro montajes de otros tantos textos suyos, sólo en uno de los casos a cargo de *amateurs.* Finalmente, tres autores están presentes en la cartelera local por sólo una de sus creaciones, si bien las tres representadas por profesionales: Galdós con *Casandra,* Bretón de los Herreros con *El pelo de la dehesa* y Joaquín Dicenta con *Juan José.* Para agravar todavía más la situación hemos de adelantar, como se verá en las páginas que siguen, que, en términos generales, la calidad de estos espectáculos es bastante baja.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

II.2.2. El siglo XVIII. Leandro Fernández de Moratín en Alicante.

Poco podemos decir, aunque bueno, de la presencia de este autor en la ciudad: tres espectáculos dignos, realizados por compañías de cierto prestigio y que constituyeron relativos éxitos de público.

El primer montaje de un texto de Leandro Fernández de Moratín que encontramos en nuestra cartelera se representó en julio de 1969, dentro de la tercera edición de los Festivales de España. *El sí de las niñas* fue llevado a escena por la Compañía Titular del Teatro Español de Madrid, bajo la dirección de Miguel Narros y con un reparto encabezado por Guillermo Marín, Mari Carmen Prendes y Ana Belén (128.A.)[2]. En su reseña, Ernesto Contreras comentaba el relativo deslucimiento de la función a causa de lo inadecuado del escenario, una cuestión que sigue vigente todavía hoy en los encuentros y festivales alicantinos: «Es difícil decir que el Festival ha comenzado mal, pero tampoco es correcto decir que ha empezado bien. Hubo público, pero las localidades altas quedaron vacías. El público se divirtió con la representación de *El sí de las niñas*, pero el público tuvo que esforzar constantemente sus órganos auditivos para captar las voces de los actores. En fin, ni apoteosis ni fracaso. [...] Porque el público, a pesar de las incomodidades -localizadas sobre todo en los oídos y en las rodillas- reaccionó favorablemente, siguió la obra con interés y premió calurosamente el trabajo de los actores.» (*Información,* 18-VII-69, 128.B.6.)

Por otra parte, centrándose ya en el espectáculo, Ernesto Contreras consideraba que el criterio de los actores se había impuesto, en cierta forma, al del director, y que ello repercutía de modo negativo en el resultado final: «Pues bien, la representación que nos ofreció Miguel Narros no consiguió darnos una versión limpia, digamos consecuente, de las virtudes -o por lo menos de la estructura interna- de la obra de Moratín. Faltó un sentido unitario en el montaje, una correspondencia más estricta entre el texto de Moratín y el desarrollo de la acción, especialmente entre el texto y la interpretación. Incluso faltó unidad entre distintas facetas de la interpretación, que cada uno de los intérpretes llevó adelante utilizando una clave distinta:

[2] En 1996, y cuando la presente tesis doctoral está cercana a su conclusión, Miguel Narros ha repuesto *El sí de las niñas.* El montaje, estrenado en Almagro, ha sido representado en Alicante en el mes de julio en la Plaza del Ayuntamiento, es decir, en el mismo mes y en el mismo lugar en que se representó en el año 1969 (y, curiosa y lamentablemente, con los mismos problemas de sonido).

Guillermo Marín tendía a la tragicomedia, mientras que Mari Carmen Prendes [...] desenvolvió su actuación en el terreno de la farsa, por citar los dos ejemplos más extremos. Esto me produce la impresión de que la obra nos ha llegado un poco al aire de los actores y que Miguel Narros ha tenido que pagar con el anonimato de su función de director el hecho de escoger unos nombres consagrados -por la popularidad y por el estilo- para encabezar su nómina de actores.» (*Información,* 18-VII-69, 128.B.6.)

A pesar de que, en opinión de Contreras, los espectadores alicantinos respondieron de modo favorable a la creación de Moratín en aquella representación, tendrían que transcurrir nada menos que doce años para que en Alicante volviera a verse un texto de este dramaturgo. Y, sorprendentemente, durante la temporada 1980-81 se representaron, no uno, sino dos textos de este autor, y además por compañías diferentes. Primero, en marzo de 1981, la Compañía de Acción Teatral de Madrid representó en el Aula de Cultura *La Mojigata* (59.A.). Juan Antonio Hormigón fue el responsable de la adaptación y de la puesta en escena, y la representación se complementó con una exposición sobre «Moratín y el teatro de la Ilustración» y una conferencia-coloquio. Todas estas actividades habían sido organizadas por la A.I.T.A., cuya Junta Directiva consideraba interesante incluir en su programación la revisión de un autor como Moratín (*Información,* 1-III-81).

En aquellos días, *La Verdad* publicó una breve entrevista a Rosa Vicente, empresaria y actriz del montaje. Entre otras cuestiones, la artista respondió a una pregunta del entrevistador sobre si un texto como éste producía en la compañía «miedo comercial», y lo hizo con unas palabras que, de alguna manera, certifican la posibilidad real de llevar a escena a los dramaturgos de la Ilustración: «Sí, y mucho, hasta que comienzan las críticas. Desde luego, aquí nos hemos jugado mucho al montar un Moratín, pero hoy por hoy podemos decir con orgullo que es difícil que nos vengamos abajo con esta obra.» (Enrique Entrena, *La Verdad,* 5-III-81, 59.B.5.)

Por otro lado, José Ferrándiz Casares atribuía en su reseña el rescate airoso de un texto difícilmente trasladable a nuestro tiempo al interesante trabajo de interpretación. Decía el crítico además que, casi dos siglos después de la primera representación de *La Mojigata,* y pese a la ingenuidad que desprendían ahora algunas escenas, cabía deducir fácilmente la honda impresión que ésta debió causar en la sociedad de la época. Valiéndose de dos caracteres femeninos opuestos, decía Ferrándiz Casares, el autor dejaba

al desnudo la insinceridad, la hipocresía que desplegaba su repugnante acción» en muchas conductas. A pesar de todo, añadía el periodista, el corte ingenioso del diálogo no impedía en muchas ocasiones la «frialdad escénica» (*Información,* 5-III-81, 59.B.3)

Unos meses después de esta representación de *La Mojigata,* el C.E.N.I.N.A.T. (Centro Nacional de Iniciación del Niño y el Adolescente al Teatro), dirigido por José Mª Morera, puso en el Aula de Cultura de la CAAM *El barón* de Moratín (julio de 1981, 126.A.). La representación tuvo escaso eco en los diarios locales, por lo que sólo disponemos de una crítica, la de José Ferrándiz Casares, en la que éste, más que el montaje en sí, comenta el prólogo escrito por el dramaturgo Domingo Miras y las vicisitudes del estreno del texto moratiniano en su época (*Información,* 5-VII-81, 126.B.)

Aquí terminan las visitas de Moratín a Alicante. A pesar de su reducido número, a este autor le cabe el *consuelo* de haber sido llevado a escena por compañías de calidad y, al menos en una ocasión, por grandes actores. Peor es, como veremos, la situación de los dramaturgos del siglo XIX, alguno de los cuales fue representado una sola vez y, además, pésimamente.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

II.2.3. El siglo XIX. Zorrilla, Benavente y otros.

II.2.3.a. Las representaciones del *Tenorio* dirigidas por Tomás Valcárcel Deza.

Durante las veintisiete temporadas de nuestro trabajo, y de forma relativamente regular (con una importante laguna de ocho años, entre 1973 y 1981), un conocido personaje local, Tomás Valcárcel Deza, al frente del Cuadro Artístico de las Hogueras de San Juan, puso en escena en el mes de noviembre el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla. Estas representaciones tenían tres características fundamentales: perseguían un fin benéfico, los intérpretes eran conocidos personajes locales no profesionales del teatro[3] y se trataba de puestas en escena bastante espectaculares (tanto por el número de actores como por los decorados) y barrocas. Así, por ejemplo, en la publicidad de una de estas representaciones, la de noviembre de 1968, se ponderaban las cualidades del espectáculo con frases como las siguientes: «Gran acontecimiento artístico», «Más de 250 intérpretes», «Reviste caracteres de estreno por su fabulosa puesta en escena», «Lujoso vestuario» (*Información,* 30-X-68; A.P.)[4]. Por otra parte, estas puestas en escena fueron posibles, en gran medida, por la colaboración, a lo largo de los años, de diversas entidades y personalidades de la ciudad: Radio Alicante (efectos sonoros y grabaciones), Tuna Universitaria de Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, perfumería La Ciudad de Roma (maquillaje), floristería Los Claveles, Talleres Municipales... De la prensa local hemos obtenido abundante información sobre cómo se desarrollaron estas peculiares representaciones del *Tenorio.*

La primera de las que tenemos constancia es, como decíamos, la de noviembre de 1968. Si nos atenemos al criterio de Ernesto Contreras, en este caso no podemos hablar de éxito, ni de público ni artístico. Respecto a la respuesta de los espectadores, el crítico de *Información* señalaba: «La reposición ha venido precedida de una buena dosis de publicidad, en la que se

[3] Estas dos primeras características condicionan, claro está, todos los testimonios aparecidos en la prensa alrededor de estos montajes: los críticos (excepto Ernesto Contreras) serán explícitamente benévolos, y las entrevistas y reportajes en torno a las puestas en escena estarán más cercanas a los «ecos de sociedad» que al periodismo serio.

[4] Estas frases se repiten año tras año, idénticas, en la publicidad de esta represenatción.

han prodigado calificativos -es suficiente echar una mirada al programa bastante ambiciosos, tales como *sensacional* y *fabulosa,* dedicados, no a la obra, sino, apriorísticamente, a la representación. Y, no obstante la publicidad, el tono de la publicidad y hasta la tradición conjunta de fechas y obra, el público no ha respondido con su asistencia al presunto acontecimiento artístico. Durante las tres sesiones, las entradas han sido flojas, muy flojas.» (*Información,* 2-XI-68, 12.B.2.) En cuanto a la calidad específicamente teatral del montaje, Contreras afirmaba que Valcárcel, en su personal concepción del arte escénico, confundía fantasía con imaginación, y que el resultado final de su trabajo era una realización bastante aburrida: «Yo no sé cuál es el motivo de tan escasa audiencia, aunque me lo imagino. Y me lo imagino porque si algo he echado de menos en la representación del *Tenorio* de Zorrilla ha sido, precisamente, imaginación. [...] Sí, la versión del Tenorio que nos ha presentado Tomás Valcárcel en este año de gracia de 1968, puede calificarse de más o menos fantástica, pero difícilmente de imaginativa, porque mientras la fantasía actúa incoherentemente sobre la realidad -y la realidad sería, en este caso, la tradición escénica de la obra-, la imaginación tiende a estructurarse como una realidad nueva y resulta, por su mismo carácter estructural, perfectamente coherente.

Valcárcel, en su *versión* de *Don Juan,* se ha limitado, dentro de la concepción escénica que le es habitual, a añadir algunos efectos, más estáticos que espectaculares, al ritmo marcado por los versos de Zorrilla, con lo que, entre otras cosas, ha obtenido una innecesaria prolongación de la representación, que acumula desmayos rítmicos sobre las lagunas de interés que de antemano posee el original, y un incluso pernicioso desplazamiento del interés visual hacia movimientos marginales a la acción central, perjudicando la obra en favor -es un decir- de las innovaciones visuales introducidas.

La representación, así, se alargó innecesariamente y cayó, con demasiada frecuencia, en el aburrimiento. [...] Es una lástima, realmente, que tales medios no se pongan al servicio de una más meditada concepción del teatro popular. Es una lástima que Valcárcel, cuya capacidad organizativa se manifiesta claramente en el alto número de intérpretes que ha movilizado para la ocasión, no utilice esta capacidad con más acierto y, sobre todo, con más sentido de lo que, en la actualidad y para el público de hoy, es un espectáculo teatral» (*Información,* 2-XI-68, 12.B.2.)

La Comisión Gestora de las Hogueras de San Juan, con Valcárcel al frente, volvió a representar *Don Juan Tenorio* en noviembre de 1973, en el escenario del Teatro Principal (9.A.). Desde la última representación, cinco años atrás, el diario *Información* había cambiado de crítico teatral. Ahora, según Ferrándiz Casares, el hecho de que los actores fueran aficionados no restaba ni un ápice de dignidad al montaje: «No podían intentarse ayer grandes aventuras en la realización del Principal, cuyo elemento humano participaba impulsado noblemente por su deseo de contribuir a un fin querido. [...] Con un cuadro de esta índole, que desplaza el menor rasgo de profesionalismo, cualquier exigencia crítica sería odiosa. Pero hemos de proclamar, en honor a la verdad, que no existe concesión benévola, afirmando que toda la representación tuvo un aire digno, que los conocidos de siempre, a los cuales la misma familiaridad impide que les valoremos como corresponde, levantaron frecuentemente admiración.» (*Información,* 2-XI-73, 9.B.5.)

Asimismo, R. Núñez, desde las páginas de *La Verdad,* ofreció una valoración positiva de esta nueva puesta en escena de la obra de Zorrilla. El personal sello de Tomás Valcárcel había contribuido a lograr un éxito de público, y el crítico se mostraba satisfecho de que la tradición de representar anualmente el *Tenorio* cobrara vigencia en la ciudad: «Una ya casi tradición teatral española ligada a cada primero de noviembre, perdida casi también, volvió ayer a las tablas del Teatro Principal de mano de don Tomás Valcárcel. Si la dirección y el montaje era del señor Valcárcel, huelga decir que la función comenzó con una fanfarria y un rocío de oropel que dejó cubierta la hortensia del laurel *[sic]* y acabó con una eclosión de luz y colorido. Y con una positiva ratificación en forma de aplausos del público que llenó casi por completo el teatro y que siguió la representación con atención desde las 7'30 de la tarde hasta las 11 de la noche, que eso fue lo que duró. [...] El esfuerzo realizado es encomiable. Ojalá hubiera mucha gente animosa y tan bien dispuesta que hiciera posible otras representaciones aunque menos ambiciosas. Porque madera hay, está claro, y a uno le alegra poder volver a ver la obra de Zorrilla, llegadas estas fechas, sin que interesen tanto los pequeños fallos que puedan existir, como la voluntad puesta en el empeño, que bien ganado tenía el resultado final.» (*La Verdad* 2-XI-73, 9.B.6.)

A pesar de lo propicio de las críticas que acabamos de extractar, sólo en noviembre de 1981, tras ocho años de ausencia, Tomás Valcárcel

volvería *a la carga* con el *Tenorio* (10.A.). Esta vez la representación tuvo lugar en el Aula de Cultura de la C.A.A.M., a beneficio de la Asociación Pro-subnormales de Alicante, y los intérpretes fueron «matrimonios de conocidas familias alicantinas» (*Información,* 6-X-81). Como en temporadas anteriores, el carismático director ofreció su visión personal del texto de Zorrilla, modificando el original con el propósito fundamental de permitir la participación de los cientos de actores que cada año convertían en un auténtico macroespectáculo su representación del *Don Juan.* Valcárcel lo explicaba así: «Como siempre, he seguido fiel a la tradición y he respetado el libreto, añadiendo la participación de actores en el Carnaval, en el convento y en otros lugares donde se desarrolla la obra, dándoles movilidad, con lo que creo que el contexto de la obra gana en acción y espectacularidad, ya que la calidad literaria no sufre alteración.» (Alfredo Aracil, *Información,* 6-X-8 1, 10.B.1.)

En el otro diario local, J. F. Mulet firmaba un extenso reportaje en el que, además de comentar diversos aspectos del montaje, reflexionaba sobre la curiosa -y anacrónica- afición de este grupo de personas dedicadas a montar el *Tenorio:* «Al mismo tiempo que en los clubs y discotecas de la ciudad de Alicante se reúnen los jóvenes y el ambiente empieza a caldearse con la música de los Bee Gees y, sobre todo, con los *cubatas,* hay un grupo de personas que se reúnen nada más y nada menos que para ensayar *Don Juan Tenorio.* Dicho de esta manera puede parecer un intento de clasificar a estos últimos, sin paliativos, de *carrozones* y trasnochados, pero no hay tal. En ese elenco de actores aficionados hay también personas jóvenes e, incluso, un niño de pecho, que la obra da de sí, sobre todo dirigiéndola alguien tan imaginativo y barroco como Tomás Valcárcel. Los ensayos tienen lugar en el Club de Regatas, y en ellos participan gentes muy conocidas de la sociedad alicantina: médicos, ingenieros, procuradores... personas de todos los estamentos de la ciudad, dice Valcárcel. Y se lo pasan muy bien, pese a que tienen que recitar los muchos ripios que don José Zorrilla se soltó en esta obra, que según dice Tomás Valcárcel que dice Azorín es *la obra más excelsa del teatro español. Acierto máximo que hizo popular como ningún otro al héroe del amor y de la aventura.*» (*La Verdad,* l-XI-81, 10.B.3.)

No obstante, incluso este *excelso* texto precisaba, según Valcárcel, de ciertas modificaciones, como ya anticipábamos más arriba. En el reportaje de Mulet, el director del evento afirmaba: «No es que yo quiera enmendarle la plana a Zorrilla, pero pienso que con las innovaciones que yo hago algunas cosas quedan más claras.» Y el periodista explicaba en qué

consistían unos cambios que no sólo pretendían aumentar el número de personajes sino, incluso, ofrecer una nueva lectura moral del texto de Zorrilla: «...introduce, por ejemplo, un cuadro que tiene como escenario la casa de Doña Ana de Pantoja, en el cual ésta enseña a algunas damas su ajuar, el que tiene preparado para su boda con Don Luis. Monta un carnaval [...] Éstos son los que montan el ruido que hará exclamar al protagonista aquello de *¡Cuán gritan estos malditos!* y, naturalmente, añadirle vistosidad al espectáculo. [...] Con todo, posiblemente la mayor innovación de Tomás Valcárcel sea la relativa a la muerte de Don Juan Tenorio a manos del capitán Centella. Piensa Valcárcel que Don Juan tiene que arrepentirse antes de morir, y que si es el fantasma del Tenorio el que se arrepiente, no hay salvación posible para su alma. Solución: el capitán Centella deja moribundo a Don Juan a la puerta de la casa de éste, y los alguaciles entran dentro y, entonces, en vez de ir Don Juan al cementerio, es el cementerio el que va a casa de Don Juan a fin de que éste pueda arrepentirse y salvar su alma. *Ésta ha sido siempre una preocupación para mí. De forma que lo resuelvo así y Don Juan se salva sin lugar a dudas.* Y luego hay un desfile de almas y milicias celestiales, que lo reciben con espadas flamígeras.» (*La Verdad,* 1-XI-81, 10.B.3.)

Pero sólo durante unos años pudo el alma de Don Juan disfrutar de la paz eterna que le había proporcionado Tomás Valcárcel al salvarla, sin resquicio de dudas, en aquella versión de 1981. Porque este incansable director llevó a este personaje de nuevo al Principal, a finales de octubre de 1987 y a beneficio, otra vez, de la Asociación Pro-Subnormales de Alicante (13.A.). Aunque la representación, debido seguramente a su carácter altruista, resultó un éxito económico, Ferrándiz Casares dejaba constancia en su crítica del importante riesgo que suponía un montaje del *Tenorio* para una compañía profesional, al tiempo que valoraba en su justa medida el trabajo de este desinteresado colectivo de alicantinos: «...hoy es difícil hallar una empresa teatral que se atreva con semejante aventura. Para pocas representaciones alrededor de la festividad tradicional, el caudaloso reparto -frente a la ahorrativa costumbre moderna de dos o tres personajes-, la variación de decorados, los ensayos infinitos hasta dominar los versos, muy traidores al mezclar belleza y ripio y tener siempre sobre sí la espada juzgadora, pudiendo recitar algunos fuera del proscenio rosarios de estrofas, hacen desfallecer el ánimo más resuelto.

Es una suerte, pues, que con intención benéfica la perseverancia excepcional de Tomás Valcárcel consiga aunar las voluntades necesarias para realizar el empeño, carente, por otra parte, del aval que confiere el profesionalismo. Dirección celosa y, en la interpretación, afición, estudio y también dote personal [...] dieron al desenvolvimiento del drama interés y dignidad.» (*Información,* 1-XI-87, 13.B.5.)

II.2.3.b. El *Tenorio* de la Peña Lírica Alicantina.

La Peña Lírica Alicantina es el otro colectivo de aficionados que ha montado el *Tenorio* en Alicante durante el período estudiado. Bajo la dirección de Jaime Lozano, esta agrupación representó el famoso texto en el Salón Parroquial San Juan Bautista a comienzos de noviembre de 1989 (7.A.)[5]. Tradicionalmente, en el barrio de Benalúa se representaba una vez al año el *Tenorio* desde 1928, a beneficio de la Hoguera Benalúa. Dicha costumbre, cuyos artífices eran vecinos del barrio (con el «refuerzo» de algunos profesionales), se interrumpió en 1961 para reanudarse a finales de los 80, tras 28 años de ausencia. Vicente Sánchez, uno de los participantes en el espectáculo, explicaba así a la prensa la recuperación de esta costumbre: «Al rescatar esta tradición para la barriada no pretendemos más que poder mostrar a la actual generación la obra teatral más representada por nosotros, los benaluenses, y recordarles que la gran mayoría de sus progenitores interpretaron algún que otro papel en esta obra, con el único deseo de colaborar con la hoguera.» (Alfredo Aracil, *Información,* 17-X-89, 7.B.1.) Desgraciadamente, no tenemos constancia de que la renovada tradición tuviera, por iniciativa de los vecinos de Benalúa, continuidad en la cartelera local.

[5] En realidad, la Peña Lírica ya había montado el *Don Juan* años atrás, y concretamente en noviembre de 1985 el espectáculo se puso en escena en la Casa de Cultura, aquella vez con el patrocinio de la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana (9.A.). Según una crítica publicada sin firma, una quincena de actores, con gran distinción y escasos medios, se hicieron acreedores de una gran ovación del público que llenaba la sala (*Información,* 4-XI-85, 9.B.2.).

II.2.3.c. Un único montaje profesional del *Tenorio.*

La Compañía José Caride, dirigida por éste mismo, fue la única que a lo largo de las veintisiete temporadas que abarca nuestro estudio representó en Alicante el *Don Juan Tenorio* desde la profesionalidad. El montaje, que contaba con el patrocinio del Ministerio de Cultura, fue presentado en el Principal en octubre de 1983 con escaso éxito de público (10.A.). Alfonso Martínez-Mena, Premio Nacional de Literatura, hablaba en el programa de mano de los peligros que entrañaba el llevar a escena una vez más el *Don Juan,* así como de la vigencia del mito: «La propia popularidad de la obra es un reto para los actores. ¿Quién aporta algo? ¿Quién defiende acertados criterios con fidelidad y elocuencia, con profesionalidad y donaire? Ahí está la dificultad de la prueba en la que es de rigor salir triunfante. En nuestra tierra, un actor sin *Tenorio* aparece como si no estuviera completo, aunque no se lo haya planteado jamás. [...] De nuevo estamos ante Don Juan, que nos visita periódicamente. Lo esperamos como a un amigo al que se le perdona todo, aunque no se comulgue con él. Don Juan es ya un lujo de España, un mito españolizado, con o sin razón. Habría que despojarlo de algunas vertientes y eliminar páginas detractoras, porque todos queremos ser como él en muchas cosas; nos identificamos y latimos con su apostura y gesto. Quizás por debatido es todavía más mito. Algo temperamental e irreversible.» (A.P.)

Si el autor del texto que acabamos de reproducir utilizaba el término «reto» al referirse a la interpretación del *Don Juan,* también la crítica de Ferrándiz Casares se centraba en la cuestión del trabajo actoral, especialmente el del protagonista, Miguel Ayones: «Don Juan, concebido por Zorrilla, es un exaltado, la criatura más distante de la introversión, y todas las palabras que articule su garganta han de percibirse claramente. Si se pretenden sutilezas psicológicas, recúrrase al don Juan de Lenormand o de Bernard Shaw. El personaje desempeñado por el actor Miguel Ayones [...] daba la impresión casi ocasionalmente, de hallarse más bien bajo los efectos del delirio hamletiano y, por carecer de la voz adecuada, no reflejó la sonoridad del verso que, especialmente en el famoso diálogo de los protagonistas en el sofá, se deslizó casi como un secreto.

Posiblemente, a medida que se habitúe la compañía de José Caride, quedarán amortiguados los defectos originados por las causas referidas para la prueba anual del *Tenorio,* aun cuando la asignación de los

personajes siga siendo poco idónea, insistencia incomprensible, ya que el mismo elenco permite efectuar un reparto más ajustado.» (*Información,* 25-X-83, 10.B.)

¿Qué tienen en común todas estas representaciones de *Don Juan Tenorio* en la ciudad? Es evidente que, tanto los montajes de Tomás Valcárcel con el Cuadro Artístico de las Hogueras, como el de la Peña Lírica Alicantina, e incluso el de la Compañía de José Caride, constituyen básicamente los últimos coletazos de una larguísima tradición. Si Tomás Valcárcel, por ejemplo, se permitía operar toda una serie de cambios sobre el texto, y «jugaba» año tras año con él, era precisamente por el propio convencionalismo de la obra, por su formidable popularidad[6].

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[6] El período que abarca nuestro trabajo coincide casi exactamente con la que Luis Fenández Cifuentes delimita como cuarta etapa en la historia de la recepción de *Don Juan*, una etapa marcada por la progresiva desaparición de las representaciones populares de la obra: «... cabe distinguir en la recepción del *Tenorio* cuatro etapas fundamentales que se inscriben significativamente en la historia de las ideas del mismo período. La primera es la que sucede inmediatamente al estreno y dura hasta 1860. La segunda se prolonga hasta 1914, aproximadamente. La tercera dura otros cincuenta años, hasta fines de los sesenta o principios de los setenta. Comenzaba entonces [...] la última etapa, apenas ahora en su apogeo. [...] ...los nuevos análisis parecen coincidir con el fin de las representaciones populares del *Tenorio*. Los años cincuenta y sesenta conocieron todavía una resurrección del *escándalo* de Don Juan en los figurines de Dalí y en las puestas en escena de José Tamayo y Luis Escobar. Durante la década pasada, apenas si la Fundación Colegio del Rey ha tratado de recuperar y mantener viva la vieja tradición del uno y el dos de noviembre en Alcalá de Henares, pero su éxito es una señal e refinamiento y no de popularidad. El *Tenorio* es ya un acontecimiento restringido, propiedad de las élites y, sobre todo, un texto sobre el papel, objeto de lectura escolar...» (FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis, ed. crít. de ZORRILLA, José, *Don Juan Tenorio*, Barcelona, Crítica, 1993, pp. 24, 25 y 33).

II.2.3.d. Seis montajes de Benavente.[7]

José Zorrilla es el dramaturgo del siglo XIX más representado en Alicante durante estas veintisiete temporadas, pero no el único. Otros autores pasaron por el Principal, aunque su presencia fuera mínima. De todos ellos, Jacinto Benavente es el preferido por las compañías, ya que durante el período que analizamos se pudieron ver en Alicante seis montajes de obras suyas: *Los malhechores del bien* (3.A., 66-67), *Los intereses creados* (4.A., 66-67 y 53.A., 1974-75), *El nido ajeno* (70.A., 1974-75), *Cartas de mujeres y otras palabras* (2.A., 1988-89) y *Rosas de otoño* (97.A., 1990-91)[8].

Con el montaje de *El nido ajeno,* realizado por la compañía de Elisa Montes y Ángel Picazo bajo la dirección de este último (70.A.), la crítica alicantina no fue demasiado benévola. Esta «Comedia original en tres actos y prosa, estrenada en el Teatro de la Comedia de Madrid el día 6 de octubre de l894", se presentó en el Teatro Principal en abril de 1975, como «Homenaje a nuestro Premio Nobel Jacinto Benavente» (A.P.). Mientras Ferrándiz Casares empleaba en su crítica términos como «peso moralizante», «estética decimonónica» y «parlamentos literaturizados», el otro crítico local, R. Núñez, no dudaba en calificar la obra de desfasada, a pesar de lo cual valoraba en su justa medida el trabajo de la compañía. Su reseña es, casi una reflexión sobre

[7] Benavente es el dramaturgo español que personifica el paso del siglo XIX al XX. Lo incluimos en este capítulo porque los textos que de él se representaron en Alicante son de la última década del XIX o bien de la primera del XX. Concretamente, las fechas son las siguientes: *El nido ajeno.* 1894; *Rosas de otoño,* 1905; *Los malhechores del bien,* 1905; *Los intereses creados,* 1907.

La etapa de la creación benaventina representada por los textos mencionados es la más interesante del conjunto de una obra que, a partir de la década de los veinte, se estanca en la repetición de los mismos moldes: «Lo grave de ese *actualismo* del teatro benaventino es que lo mantuvo al margen de la profunda evolución del teatro occidental, del gran teatro occidental. Benavente, sin dejar de ser nunca el agudo dialoguista y el escéptico, ingenioso y elegante cronista de la actualidad, dejó de ser actual como dramaturgo apenas terminada la primera guerra mundial... [...] El dramaturgo renovador y revolucionario, dentro del contexto teatral español, que fue Benavente durante las décadas final e inicial de siglo, dejó de serlo, sin merma del valor literario de su producción entera, durante la segunda década del siglo XX, en que se produce la crisis de la estética realista finisecular y el teatro europeo emprende nuevos rumbos, de los que Benavente queda al margen, anclado en su fórmula teatral invariable, pese a la versatilidad -pero puramente externa- de su teatro.» (RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del Teatro Español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 25 y 26).

[8] En las páginas que siguen nos referiremos brevemente a las tres últimas obras citadas. Pasamos por alto el montaje de *Los intereses creados* representado en marzo de 1975 en la sala de Educación y Descanso porque fue llevado a cabo por un grupo de aficionados (Grupo 13 de Arte y Ensayo) y, sobre todo, porque dicha puesta en escena no tuvo ninguna repercusión en la prensa.

la vigencia del teatro decimonónico y sobre el modo de representarlo en la actualidad: no sé qué razones habrán movido al tándem Ángel Picazo-Elisa Montes a elegir una obra como *El nido ajeno* para pasearla por los escenarios. No dudo que las habrán tenido y las respeto, por supuesto. Ni han de interpretarse estas palabras como menosprecio de la obra de Benavente, uno de nuestros pocos premios Nobel. Pero tampoco se molestará nadie si decimos que esta obra, al igual que otras muchas de éste y otros autores de su misma o parecida época, caen bastante distantes al espectador de hoy. [...] Cierto que ideas o sentimientos como el odio, los celos o el amor pertenecen y están presentes en todos los tiempos, pero no es menos cierto que la presentación de ideas tales no se hace en abstracto en las representaciones teatrales. [...] Hoy, la obra de Benavente -ésta- resulta enormemente retórica, tal vez porque los espectadores de no muchos años encontramos difícil despojarnos de nuestra particular manera de ver las cosas para colocarnos en otros puntos de mira. O tal vez porque la interpretación de Ángel Picazo o José Pagán no contribuye excesivamente a quitar esa impresión. Lo cual tampoco significa -quede claro- tachar de mediocridad la representación. Tengo para mí que en ellos hubo el peso de lo que vieron hacer en esta misma obra dada su larga trayectoria artística, que en ocasiones hace difícil partir de cero para hacer de un personaje una creación completamente propia. [...] Sin embargo, si se mira de otro modo, bueno es que de vez en cuando alguien nos traiga el teatro de hace años, patrimonio de la cultura de un pueblo, que nunca debemos olvidar del todo.» (*La Verdad,* 19-IV-75, 70.B.2.)

Cartas de mujeres y otras palabras es el título bajo el que el director Emilio Hernández organizó una serie heterogénea de textos escritos por Jacinto Benavente. El espectáculo, presentado en Alicante en octubre de 1988 (2.A.), contenía fragmentos de *Teatro feminista, El marido de la Téllez, De sobremesa, Palabras, palabras... Mariposas blancas, Historia de un día y Cartas de mujeres.* Además, incluía canciones como «La peliculera», «La hora del té», «La noche de novios», «Colegiala soy», etc.

El director de este peculiar montaje presentaba en el programa de mano la faceta desconocida de Benavente que constituía la esencia del espectáculo con estas palabras: «¡Caray con don Jacinto! ¡Callado se lo tenía!, me dije al ir conociendo, dispersos a lo largo de su irregular obra, los momentos, ocurrencias, cartas y aforismos que hoy reunimos en este cocktail frívolo e insólito por benaventino. Y digo que se lo tenía callado, porque la

mayoría de estos textos no pudieron oírse nunca en un escenario, ya que el astuto don Jacinto temió ahuyentar la clientela y reservó su lengua mordaz, liberal, inmoral, anticlerical y tal, para la lectura privada.» (A.P.)[9].

Y para que el espectador se hiciera una idea del contenido de la función, el programa recogía algunos pasajes de estos singulares textos del dramaturgo: «Las grandes actrices del amor, como las del teatro, no buscan en el amante un rival de genio: les basta una medianía, con tal de que sepa darles la réplica y prepararles los efectos...» «Éste es un pueblo de educación frailuna, que se ha bañado poco, y en muchos siglos no ha sabido de más desnudeces que la de los cristos crucificados, inquisitoriales y tétricos.» «La Iglesia, siempre hábil y previsora, decretó que a los curas se les llamara padres, teniendo en cuenta que los niños son muy imprudentes en visita.» (A.P.)

Por si conocer estos «inéditos» textos benaventinos no fuera suficiente atractivo para el público, el espectáculo ofrecía además otro importante reclamo, formulado en la prensa local de la siguiente forma: «Aurora Redondo, Mari Carmen Prendes, María Isbert Aurora Bautista y Asunción Sancho, cinco grandes (y veteranas) del teatro español, se reúnen esta semana en el escenario del Principal para dar vida a un delicioso espectáculo que fue ideado por el director Emilio Hernández como pequeño homenaje a Jacinto Benavente -Premio Nobel 1922- y a estas actrices que son la historia del teatro español de los últimos 50 años. Pocas veces tendremos ocasión de ver juntas a estas damas, y en papeles tan divertidos. Realmente ellas son el espectáculo [...]. Tocadas con plumas y tules cantan, lanzan proclamas rosas, bailan valses, fax, charlestón, tangos... y juegan como colegialas. Vale la pena verlas.» (*Información,* 5-X-88(2), 2.B.1.)

En esta misma línea, Juan Luis Mira titulaba su crítica con una sola palabra, el adjetivo «entrañable»: Ni que decir tiene que el gran atractivo de la función consiste en ver sobre el escenario a estas cinco actrices que tanto han supuesto para el campo interpretativo en nuestro país. El montaje, inteligente, hilvanado por el director Emilio Hernández, basa toda su fuerza en la gracia y frescura de cinco *entrañables,* cinco otoños llenos de vitalidad, que

[9] El autor del anuncio de la obra publicado en la prensa local consideraba que en estos materiales el espectador podía encontrar al «auténtico» Benavente: «Y, seguramente, estas Cartas de mujeres están mucho más cerca de los valores de don Jacinto que sus grandes y celebrados títulos. El texto y su teatralidad corresponden aquí a un autor relajado, sanamente dispuesto a eludir cualquier trascendencia retórica.» (Información, 5-X-88(2), 2.B. l.)

saben mostrarnos con simpatía y espontaneidad aspectos de don Jacinto, al referirse a cuestiones feministas, que rompen los esquemas habituales que el lector-espectador puede tener acerca del talante de nuestro premio Nobel. Entre canciones, muy bien acompañadas por una bellísima pianista llamada Clara Sanchis, estas cinco mujeres, desde la matizada frialdad en el vestuario de las primeras décadas del siglo XX, saben regalar al espectador, con amenidad y ternura, el pensamiento feminista, en una línea progresista, de un autor que ha sido ejemplo -y bien que se preocupó por serlo- de todo lo contrario.» (*La Verdad*, 8-X-88, 2. B. 3.)

José Luis Alonso dirigió *Rosas de otoño* justo antes de su muerte, en la temporada 1990-91. La Compañía de Juanjo Seoane, con un reparto encabezado por Amparo Rivelles y Alberto Closas, presentó el montaje en el Principal en mayo de 1991 (97.A.). Y era precisamente este actor quien, frente a las acusaciones de anacronismo dirigidas con frecuencia hacia el teatro de entresiglos, declaraba en Alicante que «el gran éxito de esta comedia es que la sociedad de este país ha cambiado en la forma pero no en el fondo.» (Cristina Martínez, *Información,* 9-V-91, 97.B.6.)

Aunque la obra no constituyera un éxito tan importante como Alberto Closas quería pensar, lo cierto es que se trataba de un montaje digno de un texto con bastantes atractivos. Así describía Ferrándiz Casares el texto y la puesta en escena en su crítica: «Lo que, según los criterios antiguos, podría perfectamente haber sido drama, queda en comedia. El sufrir existe, pero se soporta, se contiene sin estallar, y quizá entonces la imagen del sufrimiento aún se grabe mejor. Benavente [...] desenvuelve también en sus *Rosas* un triple juego de la sospecha. Nada menos que sobre tres parejas hace recaer la duda del deshonor, y para atenuar algo su característica simpatía por el bando femenino, pone al hombre en una de ellas como presunto ofendido. Perdura, sin embargo, la impresión de que en los hombres se encuentra la maldad. [...] Con un texto donde se ha eliminado el lastre superfluo del original y como lo piden los papeles que desempeñan, fueron certeros valedores de esa contienda Amparo Rivelles, envuelta siempre por una noble dignidad, y Alberto Closas, mostrando graciosamente un marchito donjuanismo. A su lado, evidenció compenetración y eficacia un conjunto de intérpretes en el que rindieron la nota destacada Pedro del Río y Margott Cottens. Actores y actrices, la atmósfera que les rodea, todo el espectáculo en fin, bajo una cuidadosísima

dirección escénica, póstuma y preciosa prueba del talento de José Luis Alonso.» (*Información,* 9-V-91, 97.B.7.)

II.2.3.e. Benito Pérez Galdós, Manuel Bretón de los Herreros y Joaquín Dicenta.

Estos tres autores del siglo XIX tienen en común el hecho de que todos fueron representados una sola vez en la ciudad entre 1966 y 1993. *Casandra, El pelo de la dehesa* y *Juan José,* respectivamente, fueron las obras elegidas[10].

Gemma Cuervo, Ana María Barbany, Ramón Pons y Tina Sáinz encabezaban el reparto de *Casandra,* el texto galdosiano montado en la temporada 1984-85 por la Compañía Titular del Teatro de Bellas Artes de Madrid, bajo la dirección de José María Morera. El espectáculo se representó en el Principal en octubre de 1984, dentro de la programación de la A.I.T.A. (7.A.). Francisco Nieva, responsable de la escenografía y de la versión del texto, analizaba en el programa de mano por extenso los aciertos y los errores como dramaturgo del gran novelista: «Los directores de teatro han despreciado olímpicamente a Galdós desde hace cuarenta años. Sólo Luis Buñuel conoció y supo valorar la profunda condición de dramaturgo del novelista canario. [...]
Galdós dramaturgo se atreve con todo. Con todo lo que Benavente no se atrevió más tarde. Benavente fue, sin embargo, un gran técnico que poseía aquello de que el viejo león canario carecía: una depuración escénica que no es difícil de aplicar hoy día. [...] *Casandra* es un modelo de drama con entidad de gran teatro, a la par de un Ibsen y de un Strindberg y de un Bjorson. [...] Galdós sólo peca de una excesiva saturación significativa de los temas, cosa que proviene de la novela, y ése es el escollo que, como dramaturgo, le costó vencer de forma muy evidente. Así pues, yo sólo he intentado teatralizar con paciencia y amor esa excesiva saturación novelística de *Casandra* [...] Galdós es un clásico siempre vivo, y condición de los clásicos es el renovarse a sí

[10] En cuanto a Galdós, otra obra suya, la novela *Misericordia,* adaptada al teatro por Alfredo Mañas, fue representada en la Plaza de Toros por la Compañía Nacional del Teatro María Guerrero en julio de 1972 (75.A.) Aunque el montaje, dirigido por José Luis Alonso, obtuvo en Alicante una buena crítica, no lo analizamos en este capítulo porque no se trata de un texto dramático.

mismos en el devenir de su propia gloria literaria. Los clásicos rejuvenecen solos. La ayuda que reciben es la de sus atentos observadores, entre los cuales me puedo encontrar yo, creo que fiel observador del crecimiento galdosiano en el ánimo de este final del siglo XX.» (A.P.)

Y efectivamente, si nos guiamos por las observaciones de Ferrándiz Casares, Francisco Nieva realizó un magnífico trabajo sobre el original de Casandra: «Sin interrupción, pues, fluye durante la obra la condición esencial galdosiana: el extraordinario dominio en la composición de caracteres, cuya abundancia jamás actúa en demérito de la calidad. Seres de propio acento y de trazo tan definido, que fácilmente surge con pleno vigor el choque dramático, al cual la versión realizada por Francisco Nieva aporta un sentido sintético, eliminatorio de la lentitud y de los resabios novelescos. Igualmente introduce Nieva cierto barroquismo, abriendo a veces la atmósfera de los sueños y las pesadillas, como si el acontecimiento profundo sobre el que no existen dudas fuera el mejor medio para producir la alucinación.» (*Información,* 19-X-84, 7.B.1.)

Juan Luis Mira también nos ofrece una visión muy positiva de este espectáculo, en la que, además de destacar el trabajo de actores y director, se detiene de forma especial en la versión de Nieva: «En el teatro vivo, mágico y nuestro de cada día, confluyen un gran número de aspectos que lo hacen posible. Reducir el hecho teatral a un buen texto, a la pericia de un buen director o a las excelencias interpretativas, son errores en los que se incurre con demasiada frecuencia. Por eso, al hablar de Casandra, debemos referirnos, sobre todo, a la buena conjunción de todos los ingredientes que la componen. [...] Sobre el texto original, Francisco Nieva ha realizado su versión, inteligente y creativa, como las que nos tiene acostumbrados *[sic]*. Prefiere simultanear en ella la novela y el drama, resaltando siempre los aspectos más interesantes para el público de hoy. Elimina, en todo lo que puede, la retórica, y rompe la linealidad argumental, para potenciar las sugerencias del texto galdosiano y sus grandes mitos: la *monstruosa hipocresía* de Doña Juana, la España estéril y sacrosanta, represora y salvadora, Doña Perfecta de la verdad única y divina, frente a la nueva España de Casandra, inocente y espontánea. Todos los dioses del mundo hispánico, y sus demonios, tienen cabida en el espectáculo.

José María Morera es la mano que combina con destreza adaptador y adaptado. Es uno de los directores más serios con los que cuenta la escena española, y su profesionalidad se nota sobre todo en la

homogeneidad interpretativa que consigue dar a sus espectáculos. Si a esto añadimos la calidad de los actores: ese mito de nuestro teatro llamado Guillermo Marín, junto a actrices de talla como Gemma Cuervo, Tina Sáinz, Ana Barbany, entre otras, que superan con creces anteriores trabajos.» *(La Verdad* 20-X-84, 7.B.2.)[11]

Manuel Bretón de los Herreros fue otro de los autores del siglo XIX que subió sólo una vez al escenario del Principal en este período. Su texto *El pelo de la dehesa,* una «Divertida comedia, en dos actos divididos en cinco cuadros» (A.P.) fue representado por la Compañía de Comedias de Ana Mariscal en noviembre de 1978 (416.A.). Lamentablemente, no disponemos de ninguna crítica de este espectáculo, pues la repercusión del mismo en la prensa local se reduce a dos entrevistas, una a Ana Mariscal y otra al actor Ángel de Andrés[12]. En cualquier caso, nos parece interesante recoger aquí un texto firmado en el programa de mano por el director, Modesto Higueras, en el que éste comentaba el estilo dramático de Bretón de los Herreros y el montaje que de su obra había llevado él a cabo: «Tal es el caso de Bretón de los Herreros, fecundo autor del siglo XIX, que utilizó el realismo no exento de un fondo poético. Su obra es el nexo entre el barroquismo y el realismo naturalista; los tipos de sus comedias son caracteres, mejor dicho, personajes vivos de la realidad cómicamente trazados y, a veces, deliberadamente grotescos para fustigar la sociedad de su tiempo. [...] *El pelo de la dehesa* que ofrece la Compañía de Ana Mariscal es un ejemplo del talento de Bretón. Sus personajes, perfectamente definidos, representan los estamentos de una época, y el sarcasmo que a veces pudiera asomar en el diálogo, se atenúa rápidamente por una ironía llena de humor. Se ha realizado el montaje dentro del sentido naturalista en movimiento y de un realismo en el vestuario, enmarcándolo un decorado deliciosamente estilizado de Artiñano, continente necesario a una declamación que sin énfasis, con pausas y acentos propios, acercan un clásico, como es Bretón, con ojos jóvenes, para que la

[11] Este montaje sólo constituyó un acercamiento muy puntual a Galdós, y no tuvo ni continuidad en el panorama teatral español ni apenas repercusión en Alicante. La obra, que fue acogida con frialdad por el público local, sólo ha sido representada de nuevo en la ciudad durante la temporada 1995-96, por un grupo de aficionados llamado Palo Mayor.

[12] El autor y el texto son de lo más llevado a escena en la historia del teatro español, de manera que, tanto el hecho de que la obra sólo se representara una vez en la ciudad, como el escaso eco que tuvo esta única representación en la prensa, son un ejemplo de la pérdida de interés del público que ha sufrido la dramaturgia decimonónica.

comunicación con la asamblea se realice luminosamente, que en definitiva es el éxito en el hermoso juego del teatro.» (A. P.)

El último de los autores del siglo pasado que subió a los escenarios locales fue Joaquín Dicenta, un dramaturgo ligado a Alicante, según explicaba al comienzo de su crítica Ferrándiz Casares: «El autor que tanto amara a Alicante y que falleciera en el hotel Simón (antecedente del Palas actual) el 21 de febrero de 1917, dando lugar a una de las manifestaciones de duelo más impresionantes que ha conocido nuestra ciudad...»[13] (*Información* 30-III-80, 642.B.) La más conocida de sus obras, el drama en tres actos *Juan José*, es, probablemente y después de *Don Juan Tenorio,* la obra más representada en la historia del teatro español. Además, y como la obra de Zorrilla, las representaciones de este texto estaban ligadas a una fecha determinada, pues formaban parte del ritual del primero de mayo[14]. La única escenificación de *Juan José* en Alicante entre 1966 y 1993 tuvo lugar en el Principal en marzo de 1980, y sus artífices fueron los miembros de Producciones Compañía Autónoma de Teatro. En su ya citada

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[13] Joaquín Dicenta se trasladó con su familia a Alicante cuando tenía alrededor de diez años, y estudió en el colegio San José de esta ciudad, donde tuvo como compañero de estudios a Carlos Arniches. Tras obtener el título de Bachiller ingresó en la Academia de Artillería de Segovia, de la que sería expulsado un año más tarde, instalándose en Madrid. Como indica Ferrándiz Casares, volvió a Alicante poco antes de su muerte, y los alicantinos sufragaron los gastos de su entierro mediante suscripción pública (MAS, Jaime, ed crít. de DICENTA, Joaquín, *Juan José,* Madrid, Cátedra, 1982, pp. 12, 13, 32 y 33).

[14] En Alicante, la obra se representaba en la mencionada fecha hasta el comienzo de la Guerra Civil. El origen de esta costumbre es recogido por Jaime Mas en su introducción a la edición del texto: «Como consecuencia de la edición de *Juan José* que realiza el director de *La novela corta,* José Urquía. E. Zamacois publica en *El Liberal* (Madrid, 9 de mayo de 1916) [...] una crónica que entre otras cosas dice: 'Últimamente, un periodista de talento, José de Urquía, tuvo la ocurrencia feliz de publicar *Juan José* el *Primero de Mayo*, día consagrado a la Fiesta del Trabajo, y la copiosísima edición que hizo del drama y que dedicaba *a los obreros españoles,* se agotaba en pocas horas. Este hecho, que acredita una vez más la inmarcesible juventud de esta obra, me sugiere la siguiente idea, que ofrezco a todos los comediantes españoles, y muy particularmente al insigne actor don Emilio Thuiller: ¡Por qué no celebrar anualmente, en todos los teatros de España, con *Juan José,* el aniversario glorioso denominado Fiesta del Trabajo!' Esta propuesta fue recogida por el actor E. Thuiller y en *El Liberal* (Madrid, 17 de mayo de 1916) nos aparece *Una carta* publicada por E. Zamacois del actor, en la que dice que se presta gustoso a la iniciativa. Poco a poco la iniciativa se irá generalizando, como lo demuestra un artículo del actor Miguel Muñoz en *El Liberal* (Madrid, 8 de junio de 1916), que entre otras cosas dice: 'Todos los primeros de mayo -me halle donde me hallare, en teatros de España o en teatros de América- aportaré a este gran homenaje el óbolo modesto de mi cooperación.' De este modo, *Juan José* lograría ser la obra mítica que se representase todos los primeros de mayo en España e Hispanoamérica.» *Ibid.* p. 60 (nota 47).

El hecho de que un texto tan especial no se llevara a escena más que una vez a lo largo de las veintisiete temporadas que estudiamos es un triste ejemplo de la pérdida -en este caso determinada por motivos políticos- de un ritual parateatral.

reseña, el crítico de *Información* describía en términos generales la ubicación de Dicenta dentro de la dramaturgia del siglo XIX: «...encarnó en su dedicatoria teatral al discípulo que modifica sustancialmente la línea de su precursor. Declaraba, en efecto, Dicenta su admiración por Echegaray, pero *Juan José* funda un drama de honor con unos protagonistas a los que no enlaza el mismo plano social.» (J. Ferrándiz Casares, *Información,* 30-III-80, 642.B.) Más adelante, Ferrándiz Casares resumía los principales argumentos de quienes habían polemizado sobre el verdadero sentido de este texto, y concluía que el tema de la obra seguía vigente: Pero la polémica sobre la intencionalidad real de *Juan José* ha durado hasta nuestros días, con historiadores literarios como Díez-Echarri y Roca Franquesa, que ven en la obra más que un drama social, un drama de celos, y para quienes el socialismo de Juan José es un socialismo simplista y resignado, el cual le impide enfrentarse con el problema de la lucha de clases. En un tono mucho más radical, y después de admitir que el reflejo de la época es una gráfica realidad, Manuel Bueno sostiene que los caracteres son tan arcaicos y legendarios como los personajes de Víctor Hugo. *Juan José no es socialista, ni anarquista, ni nada que se le parezca. Es, sencillamente, un enamorado que roba y mata no por necesidad y por anhelos de desquite social, sino por amor.*

Anoche, sin embargo, al lado del drama pasional, sacudía al pensamiento el vigoroso avance en exponer la injusticia y el abandono que puede observar la sociedad con sus individuos más precisados de auxilio. Y era la conclusión descorazonadora comprobar cuánto del siglo anterior resulta aplicable en éste.» (*Información,* 30-III-80, 642.B.)

Por su parte, Domingo Almendros, director del montaje, justificaba en el programa de mano la elección de este texto con una serie de observaciones que integran todos los puntos de vista recogidos por Ferrándiz Casares más arriba: *Juan José* representa, junto a *Fuenteovejuna* (salvando todas las distancias que haya que salvar) un magnífico exponente del pueblo trabajador, del pueblo excluido, del pueblo marginado en una sociedad injusta. Es una llamada, una angustiosa llamada a la conciencia de todos, con las consecuencias trágicas, derivadas de un egoísmo colectivo, de un comportamiento insolidario ante algo que permanece frente a nosotros y somos incapaces de resolver. Que nadie se equivoque, cuidado. *Juan José* no es un alegato político, *Juan José* es un drama pasional, con todas las virtudes de una pieza escénica bien pensada y bien escrita. [...] Por todo esto, la C.A.D.T. integrada por un grupo de profesionales del Teatro, la Radio, el Cine y la

Televisión, con el deseo de contribuir con su esfuerzo a una difusión del buen Teatro y sin dependencia alguna de empresas lucrativas, presentarnos hoy *Juan José.*» (A. P.)

Pese a todas estas valoraciones positivas que rodearon a aquel montaje de *Juan José,* la escenificación no tuvo apenas eco, lo cual está en consonancia con el progresivo olvido en que han caído tanto el autor como su representadísimo texto.

Hemos de cerrar este capítulo volviendo a las apreciaciones con las que se abría: la presencia del teatro español de los siglos XVIII y XIX en la cartelera local es paupérrima. Si comparamos el número de estas representaciones con la cifra de espectáculos con textos del Siglo de Oro u otros momentos de la historia del teatro español, cabe afirmar que la producción de estos dos siglos es la *menos clásica* de la dramaturgia nacional.

En cualquier caso, las páginas precedentes dejan constancia del trabajo de una serie de profesionales que, con el respaldo de las instituciones con frecuencia, pero también a veces sin él, se aventuraron a montar espectáculos realmente arriesgados. En cuanto a los resultados, ya lo hemos visto, son desiguales. Pero algunas de las puestas en escena repasadas *(El sí de las niñas* de Moratín o *Rosas de otoño,* de Benavente, por poner sólo dos ejemplos) tuvieron una calidad nada despreciable.

No es difícil conjeturar cuál será el futuro de esta fracción teatral en la escena alicantina, o lo que es lo mismo (al menos en esta ocasión), en la escena nacional. En el mejor de los casos, su mínima presencia se mantendrá de forma más o menos homogénea. En el peor, desaparecerá por completo. Naturalmente, siempre quedará noviembre y *Don Juan Tenorio.*

II.3. Humor entre dos siglos: Carlos Arniches, Jardiel Poncela y otros dramaturgos que escribieron entre 1898 y 1936.

«Pero, ¡oh, poder maravilloso del genio burlón que inspira a este autor cómico! Los espectadores se hartaron de reír...»

Crítica a *El casto don José,* de Carlos Arniches, publicada en *ABC,* 24-XII- 1933.

«... ahí las preocupaciones, las pesadumbres, la tristeza repetida; aquí -como compensación divina ofrecida por el arte-, la despreocupación, las alegrías, la risa renovada...»

Obra inédita de Enrique Jardiel Poncela[1].

II.3.1. Introducción.

Vamos a ocuparnos en las páginas que siguen de un grupo de autores cuya obra se desarrolla, en cierta medida, a la sombra de Valle-Inclán y García Lorca. En cierta medida, decimos, porque, si las producciones de Valle y Lorca son, de entre las de ese período, las que más han atraído a críticos e historiadores de la literatura -son ellos los auténticos clásicos de aquella dramaturgia-, las preferencias del grueso del público han ido, a lo largo de los años, por otros derroteros. La demostrada eficacia teatral -su enorme habilidad para atraer a los espectadores- de autores como Carlos Arniches y Jardiel Poncela, los rescata de esa relativa penumbra y los lleva a un plano, si no idéntico, dadas las diferencias esenciales entre sus distintas dramaturgias, sí equiparable en importancia. Se trata, en definitiva, de dos tendencias teatrales distintas, ni mejores ni peores: un teatro serio y un teatro cómico. Si las creaciones de Valle y Lorca poseen un prestigio inherente, por

[1] Barcelona, Editorial AHR, 1967.

su carácter renovador, por su formidable calidad literaria, las de los autores que nos ocupan ahora, contando sólo en ciertas ocasiones con esos elementos, tienen y tuvieron a su favor el apoyo incondicional del público. Ahora bien, hemos de reconocer que esta afirmación, siendo absolutamente cierta en el caso de Arniches, debe ser puntualizada en el de Jardiel: el apoyo del público a este dramaturgo sufrió altibajos derivados del carácter innovador de parte de su producción.

En este capítulo vamos a centramos, pues, en los cinco dramaturgos que siguen, con especial atención al primero y al último de la lista: Carlos Arniches, Joaquín y Serafín Álvarez Quintero, Pedro Muñoz Seca y Enrique Jardiel Poncela[2]. Todos ellos tienen en la programación teatral alicantina una presencia similar, que se mantiene regular a lo largo de los años. No es que se les represente a todos en cada una de las temporadas, pero sí es cierto que siempre hay alguno de ellos en la cartelera de la ciudad. Hasta el punto de que sólo en dos temporadas, 1973-74 y 1977-78, no se representa ni una sola obra de los citados.

La actitud de los críticos alicantinos hacia estos dramaturgos (y fundamentalmente hacia Arniches y Jardiel, que fueron quienes motivaron mayor número de juicios) varía a lo largo de los años. Pero en realidad sólo recientemente se les ha valorado en su justa medida, sin prejuicios pseudo-intelectuales y dejando de lado los *clichés* más consabidos. En cuanto a los montajes, no demasiados merecen que quede constancia de su calidad en la prensa local. Como sucede en casi todos los capítulos de este trabajo, hay espectáculos francamente buenos, otros malos sin paliativos y algunos que fallan en determinados aspectos o que precisan -siempre en opinión de los críticos- de cierto «rodaje». De muchas otras funciones no sabemos nada. Es decir, la prensa no se hace eco de su visita a la ciudad ni para bien ni para mal.

[2] Otros muchos autores escriben sus obras entre las dos fechas que limitan este capítulo. Respecto a Benavente, ya explicábamos en la sección dedicada al teatro decimonónico las razones de su inserción en la misma. La producción de Alejandro Casona anterior a 1936 es escasa, y además este autor fue representado en Alicante -como en el resto del país- sobre todo a raíz de su vuelta del exilio, en los sesenta. En cuanto a autores como Eduardo Marquina, Ramón Gómez de la Serna, Azorín, Alberti, Max Aub, Miguel Hernández o los hermanos Machado, podrían figurar en este capítulo, aunque la escasísima presencia de su dramaturgia en la cartelera alicantina nos ha llevado a centrarnos únicamente en las figuras más representativas del grupo.

II.3.2. El teatro cómico popular y costumbrista en Alicante. Recepción de la obra de Carlos Arniches.

En este primer bloque pretendíamos en un principio recoger las impresiones vertidas en la prensa alicantina acerca de Carlos Arniches, Joaquín y Serafín Álvarez Quintero y Pedro Muñoz Seca, autores cuyas obras tienen en común un humor extremadamente popular y, en el caso de Arniches y los Álvarez Quintero, un costumbrismo que, aunque ubicado en diferentes ámbitos (el Madrid castizo y una pintoresca Andalucía, respectivamente), ofrece idénticos resultados como mecanismo de captación del público. Sin embargo, al recabar en los materiales de prensa información sobre las funciones de estos cuatro dramaturgos ofrecidas en la ciudad, constatamos que la mayor parte de las críticas, comentarios y entrevistas correspondían a los espectáculos de Arniches. Las obras de los Álvarez Quintero y Muñoz Seca, aunque presentes de manera importante en la programación local de las últimas décadas, apenas tienen eco en el periodismo escrito de la ciudad. En cualquier caso, y aunque el interés de los textos hallados sobre Arniches y su creación justifica suficientemente este apartado, debemos comenzar con un repaso sumario de la presencia de los cuatro dramaturgos citados en nuestra cartelera.

La primera representación de Carlos Arniches en las temporadas que comprende este trabajo la protagonizó, en octubre de 1966, la Compañía del Teatro Nacional María Guerrero, y el texto elegido fue *El señor Adrián, el primo* (1.A.). Sus comparecencias en la ciudad se cierran en septiembre de 1993, con una función de *Los milagros del jornal* realizada por el alicantino Teatro de los Vientos (148.A.). Es decir, que en el primero de los meses que estudiamos ya aparece una pieza de este dramaturgo, y también hay una en el último. Lo cual viene a significar que Arniches sí es profeta en su tierra o, al menos, que ni los artífices del teatro -nacional y local- ni el público alicantino lo olvidan.

En los dos ejemplos que acabamos de mencionar ya se anticipa el hecho de que Arniches ha sido llevado a escena en esta ciudad tanto por colectivos profesionales como por grupos de aficionados. Los montajes de profesionales se dan sobre todo durante los primeros años de nuestro trabajo, en los que, entre otras, representaron a este autor la Compañía de Comedia Francisco Piquer (*La venganza de la Petra,* mayo de 1967, 89.A.), la ya

mencionada Compañía Nacional de Teatro María Guerrero *(Los caciques,* julio de 1972, 76.A.), la Compañía Calderón de la Barca *(La venganza de la Petra,* septiembre de 1972, 87.A.) o la Compañía de Irene Gutiérrez Caba y Antonio Garisa *(La señorita de Trevélez,* diciembre de 1979, 598.A.). Bastante más frecuentes son los montajes llevados a cabo por grupos de aficionados alicantinos: ya en octubre de 1966 encontramos al Teatro Club de la C.A.S.E. representando *La locura de don Juan* a beneficio de las Hermanitas de los Pobres de San José (7.A.); este mismo grupo montará al año siguiente *Es mi hombre* (mayo de 1967, 92.A.) y, más adelante, *Don Verdades* (octubre de 1971, 5.A.); también el Teatro de los Vientos frecuentó los textos de Arniches, y en marzo de 1982 ya ponía en la escena del Principal *Los milagros del jornal* (65'.A.); entre los grupos del ámbito docente podemos mencionar el montaje que de *Los caciques* llevó a cabo el colectivo del Instituto Politécnico, Al borde del precipicio (abril de 1983, 82.A.) o el que de *El casto don José* realizó el Grupo Ágora de la Universidad de Alicante (noviembre de 1986, 15.A.). Por otra parte, varias zarzuelas con texto de Arniches se han representado en la ciudad a lo largo de estos años, en general por compañías líricas madrileñas: *Alma de Dios,* de Arniches, García Álvarez y José Serrano, fue interpretada en diciembre de 1968 en el Principal por la Compañía Lírica de Zarzuela y Sainetes de José de Luna (36.A.); *El puñao de rosas,* con música de Chapí, se pudo ver en ese mismo escenario en abril de 1969, a cargo de la Compañía de Zarzuela España Lírica (96.A.), etc.

En once de las temporadas que van de 1966 a 1993 se representaron textos de Joaquín y Serafín Álvarez Quintero. Durante el segmento de la década de los sesenta que estudiamos no se ofreció en la ciudad ninguna función de estos autores, y en la década de los setenta sólo se escenificaron tres de sus obras (dos zarzuelas, interpretadas por la Peña Lírica Alicantina y por la Compañía Lírica Española, respectivamente, y una sesión de teatro leído por el Cuadro Escénico de la O.N.C.E). Sin embargo, durante los ochenta los grupos locales -muy especialmente la Peña Lírica Alicantina- rescatan en cierta medida a los Quintero, y en la temporada 1980-81, por ejemplo, la aludida agrupación representa *La real gana* (noviembre de 1980, 14.A.), *El chiquillo* (marzo de 1981, 71.A.) y *El flechazo* (abril de 1981, 82.A.). En años sucesivos, además de ofrecer más representaciones de esos textos, la Peña montará otros nuevos. La temporada 1988-89 es la única en la que dos colectivos locales coincidieron en escenificar a los Álvarez Quintero:

La sangre gorda fue llevada a las tablas por la Peña Lírica y por Teatro K.O., del Instituto de Bachillerato Jaime II (58.A. y 60.A., respectivamente).

Excluyendo una representación de *Dos paletos en Madrid,* otra de *La tela,* otra de *La nicotina* y una cuarta de El *milagro del santo* (de los tres primeros textos es coautor Pérez Fernández), Muñoz Seca está presente en la cartelera alicantina de estos años básicamente por su archiconocida *La venganza de don Mendo.* La obra contó en la ciudad con variadas versiones, a cargo de compañías y grupos muy distintos: el alicantino Grupo Aficionado de Expresión Dunas (junio de 1981, 116.A.), un colectivo de personalidades locales reunido por Tomás Valcárcel (noviembre de 1983, 32.A.), el grupo joven Teatro Jácara (enero de 1984, 68.A.)[3], el grupo Dosymedia del Colegio Maristas (marzo de 1987, 54.A.) o la madrileña Compañía Teatro Maravillas (septiembre de 1987, 114.A.).

Sabiendo ya cuáles fueron los colectivos que representaron a estos cuatro dramaturgos en la ciudad, pasamos ahora, como anunciábamos más arriba, a examinar las opiniones que sobre el conjunto de la creación de Arniches o sobre alguna de sus obras se formularon en los diarios *Información* y *La Verdad,* así como a dejar constancia de cuáles fueron las realizaciones escénicas más acertadas y aplaudidas.

Emprendemos este recorrido con el montaje de *El señor Adrián, el primo o ¡Qué malo es ser bueno!,* llevado a cabo por la Compañía del Teatro Nacional María Guerrero bajo la batuta de José Luis Alonso (diciembre de 1968, 43.A.). La representación de esta obra, interpretada en sus principales papeles por Lola Cardona, Alfonso del Real y Antonio Ferrandis, se enmarcaba dentro de un Festival de Teatro Español organizado por Cultura Popular y Espectáculos del Ministerio de Información y Turismo. A raíz de su estreno en el Principal, Ernesto Contreras, a quien tenemos que calificar de nuevo como el crítico teatral más sensato que ha tenido la ciudad -aunque en sus juicios sobre Arniches no siempre estuviera atinado-, publicó una extensa crítica en la que hablaba de la necesidad de una nueva perspectiva para representar al dramaturgo alicantino: «Carlos Arniches es uno de esos autores que están necesitando, con necesidad ya exigente, una seria revisión. Una revisión lo suficientemente profunda como para aclararnos, a la altura de

[3] Con una versión musical titulada *La venganza de Rock Mendo,* este colectivo ofreció decenas de representaciones en la provincia y fuera de ella a lo largo de varias temporadas.

nuestra realidad cultural, cuál es el significado de su obra, qué puede importarnos y qué podemos despreciar de ella, hasta dónde llega, en realidad, su popularismo y dónde acaba, o empieza, la eficacia de sus planteamientos críticos. [...] Claro que, para iniciar esta investigación, hay que empezar eliminando de la palabra cultura todo el significado minoritario y excluyente con que hoy se adorna, para aceptarla, con rigor científico, en su más puro valor semántico. Es algo que no se ha hecho, que todavía está muy lejos de hacerse, al menos entre nosotros. Y en estas circunstancias, escribir sobre el teatro de Arniches viene a resultar algo que no puede estar muy alejado de la simple improvisación. Escribir y -digámoslo sinceramente- realizarlo.» (*Información*, 31-XII-68, 43.B.)

El texto representado en aquellos días por la compañía del María Guerrero fue también objeto de comentario en la crítica de Contreras. No le parecía a éste que *El señor Adrián...* fuera de las mejores creaciones de Arniches, y le atribuía, con un criterio bastante extraño, diversos defectos: «La compañía del teatro nacional María Guerrero hizo su aportación, hace un par de años, al centenario del nacimiento de Carlos Arniches montando, de la mano de José Luis Alonso, *El señor Adrián, el primo* (o *¡Qué malo es ser bueno!,* para completar el título), una de las obras más amargas y, al mismo tiempo,
más confusas, de nuestro autor. [...] En *El señor Adrián, el primo,* Arniches no acierta a remontar la pendiente de las ambigüedades: trata de un comportamiento social -la bondad y su contrario, la maldad- encarnándolos en tipos escasamente representativos desde el punto de vista de la comunidad y, desde luego, no intenta siquiera profundizar en tales comportamientos, mucho menos enjuiciarlos. A Arniches le basta, en esta ocasión, con recurrir a las situaciones y dotarlas de un lenguaje apropiado. Situaciones emocionales y situaciones cómicas, dosificadas de manera tal que ninguna de ellas prevalezca: esto es, en esencia, *El señor Adrián, el primo.* Poca cosa, en verdad, para poner en juego un esfuerzo como el realizado por José Luis Alonso y la compañía María Guerrero.» (*Información,* 31-XII-68, 43.B.)

Tres años después de la publicación de esta crítica, Contreras no proponía ya una revisión de la obra de Arniches, sino que, simplemente, insinuaba que ésta -a la que, no obstante, se permitía atribuirle «ciertas virtudes»- dejara de representarse o, al menos, no se llevara a escena de forma

reiterada y con el apoyo de la Diputación Provincial[4]. El comentario lo provocaba el montaje de *Don Verdades* realizado por el Teatro-Club de la C.A.S.E., que se representó en octubre de 1971, dentro del III Ciclo de Teatro Alicantino que organizaba el Instituto de Estudios Alicantinos de la Diputación (5.A.): «No, no es éste el camino. Y advierto que no estoy refiriéndome a la representación, como hecho aislado, de anoche en el Principal, que comentaré unas líneas más abajo. Me refiero, concretamente, al camino, si es que realmente existe un camino -una distancia concreta entre una salida y una llegada-, que parece haber elegido y obstinadamente mantenido el Instituto de Estudios Alicantinos en su actividad teatral. No entiendo por qué hay que seguir representando, insistentemente, a Carlos Arniches, pese a sus relativas virtudes y a su intachable partida de nacimiento.» (*Información,* 15-X-71, 5.B.4.)

El desafecto de este crítico hacia la producción de Arniches tiene todavía más manifestaciones en la prensa local. Ni siquiera la obra maestra del dramaturgo se salva de sus reprobaciones, pues, tras la puesta en escena de *La señorita de Trevélez* por el Teatro de Cámara de Alicante, en diciembre de 1971 (21.A.), Contreras aprobaba el texto, pero con bastantes reticencias: «Sin duda, *La señorita de Trevélez* es una de las piezas más significativas, más ricas en proyección dramática, entre las que componen la dramaturgia de Arniches. Una obra que deja intuir -y finalmente explicita- la imagen que Arniches se había formado de su contorno histórico. Pero los condicionamientos formales y estilísticos, sus limitaciones, recortan en gran medida su propia significación, aproximándola a la significación genérica del sainete, es decir, a la construcción caricaturesca de los tipos humanos.» (*Información,* 10-XII-71, 21.B.2.)

Casi veinte años tuvieron que transcurrir para que alguien en Alicante situase la creación de don Carlos en el lugar que le correspondía y la valorase en su justa medida[5]. Fue en noviembre de 1990, con motivo de la

[4] En realidad, la «insistencia» a la que alude Contreras en su reseñase limita, dentro del ciclo al que el periodista se refiere, a la puesta en escena de dos textos de Arniches, *Don Verdades* y *La señorita de Trevélez.*

[5] Antes, sólo dos textos aparecidos en programas de mano reivindicaron la figura del dramaturgo. En primer lugar, en el programa de *La venganza de la Petra* montada por la Compañía Calderón de la Barca y representada en Alicante en septiembre de 1972 (87.A.), figuraba sin autor la siguiente apreciación: «Aunque la obra de Carlos Arniches ha sido despachada a veces con el apelativo de costumbrista, su aliento y ambición supera con mucho tan modesto encasillamiento; las piezas de más inocua apariencia encierran un amargo sentido crítico.» (A.P.)

Ocho años más tarde, en diciembre de 1980, el director de escena Modesto Higueras exponía los rasgos esenciales del teatro de Arniches en el programa de mano de *Las doce en punto,* montada por la Compañía Ana Mariscal (24.A.): «... lo cierto es que poseía una maestría y sobre todo una técnica dramática para dosificar armoniosamente la acción y hermanar la comicidad y el dramatismo derrochando gracia e ingenio. Su teatro es un teatro sólido y fundamentalmente de palabra. Esto, aparte de ser esencialmente clásico, nos conduce a que la mayoría de las veces lo que dicen sus personajes está muy por encima de lo que hacen. [...] Ana Mariscal quiere ofrecer una muestra del ingenio de este autor que tanto ha influido en nuestros escritores dramáticos, y ha elegido *Las doce en punto,* que no es sino la confirmación de la madurez de un hombre que se definía a sí mismo como un labrador o trabajador que desea llevar al teatro español el caudal de una tarea que dure todo lo que la afición del público la mantenga.» (A.P.)

presentación en la ciudad del montaje de *La señorita de Trevélez* dirigido por John Strasberg para el Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana (14.A.), y el valedor de Arniches al que nos referimos era Juan A. Ríos, profesor de la Universidad de Alicante y estudioso de la obra de este dramaturgo. En un amplio reportaje publicado en *Información,* Ríos subrayaba el alcance de la actitud de Arniches al proponerse únicamente satisfacer al espectador de su tiempo, y no ya a los críticos o los historiadores de la literatura. Además, explicaba el citado profesor las razones por las que llevar a Arniches a escena en los noventa constituía un auténtico reto: «Poner en escena *La señorita de Trevélez* en 1990 es, paradójicamente, una audacia. Para representar a Valle-Inclán o García Lorca nadie pide demasiadas justificaciones. Por fortuna, pertenecen a la nómina de clásicos indiscutibles y asumidos. Pero Arniches nunca pretendió ser un clásico que aportara una dramaturgia innovadora y respetada por la crítica. Sólo intentó, y consiguió, ser un autor de éxito en una época en la que el teatro dependía casi exclusivamente del público, poco inclinado por lo general a innovaciones o rarezas. Y el éxito de público -a pesar de lo que piensen avinagrados críticos como Joan de Sagarra- suele ser un aval negativo para pasar a la posteridad. ¿Quién se acuerda hoy de los muy populares autores teatrales de principios de siglo? Casi nadie. Lo mismo ocurre en buena medida con Arniches, cuya inmensa popularidad durante las primeras décadas del siglo se ha transformado en una rara presencia en la cartelera de las dos últimas décadas. Nadie debe pretender *rescatar* a Arniches, pues es el resultado arquetípico de una época teatral muy concreta e irrepetible. [...] Y ése es el desafío que supone montar a Arniches. Un autor que ya no cuenta con el respaldo de la crítica, que no se sitúa en las corrientes teatrales de nuestros días y que no participa de ninguna moda que nos obligue a reponerlo. Sólo cuenta con lo que siempre contó, con la sabiduría de saber captar a un público que, ahora más que nunca, es preciso recuperar para el teatro. Para conseguirlo conviene manejar las armas más seguras y eficaces,

las utilizadas por un Arniches, ante todo, hombre de teatro.» (*Información,* 29-XI-90, 14.B.1.)

Respecto a la elección del texto de *La señorita de Trevélez,* Juan A. Ríos la consideraba totalmente apropiada, ya que a la capacidad de convocatoria de espectadores presente en toda la producción arnichesca, esta pieza en concreto añadía su condición de obra maestra: «La elección del Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana parece un riesgo bien calculado. Riesgo porque supone un acto de independencia el acudir a un autor alejado de las directrices habituales de la cartelera. Pero calculado porque Arniches siempre supo ser eficaz ante el público, y nos permite reencontrarnos con un teatro de objetivos bien delimitados y recursos contrastados. Arniches conoce muy bien al espectador y toda su estrategia se reduce a buscar las fórmulas adecuadas para satisfacerle. Su obra es muy prolífica y a veces no consiguió ese objetivo o cayó en un teatro rutinario. Pero en *La señorita de Trevélez* -que no tuvo una especial acogida en su estreno- supo desprenderse de los rasgos más negativos de una práctica teatral tan viciada como la de su época y creó su obra maestra. El resultado es una obra sólida, de excelente *carpintería,* que capta con facilidad al espectador, permite el lucimiento de los actores y deja amplio margen al director. Si, además, contamos con un reparto tan interesante como el encabezado por Manuel de Blas y el director es John Strasberg [...] el riesgo disminuye considerablemente.» (*Información,* 29-XI-90, 14.B.1.)

Pero no fue éste de *La señorita de Trevélez* el único montaje de calidad de un texto del autor alicantino. Retrocedemos, pues, de nuevo en el tiempo y nos reencontrarnos con Ernesto Contreras. A pesar de que, como indicábamos más arriba, dicho periodista no manifestaba en sus reseñas especial predilección por la obra de Arniches, su objetividad al juzgar los espectáculos arnichescos no puede ponerse en duda. Por ejemplo, el montaje de *Don Verdades* representado por el Teatro-Club de la C.A.S.E. en octubre de 1971 en el Teatro Principal (5.A.), contó con un favorable veredicto de este crítico: «...hay que señalar que el montaje de Herrero Blanco y la realización completa de este montaje, incluyendo incluso las aportaciones espontáneas de alguno de sus intérpretes, alcanzó uno de los mejores niveles -por seguridad, por fluidez escénica, por comunicación- que ha alcanzado el veterano grupo en su ya larga existencia. Tanto como conjunto como desde el punto de vista del trabajo de sus individualidades. Desde la magnífica escenografía de Camilo

Lidón, realizada por Pablo Portes, hasta la menor intervención de los componentes del elenco, a la práctica de la maestría escénica de Herrero Blanco. [...] En este aspecto -el de la puesta en escena- la representación de anoche fue francamente positiva. Es una lástima, que el mismo nivel de la actuación agrava, que este carácter positivo no vaya acompañado por el contexto cultural en el que se ha producido. Y que se ha producido, precisamente, ante un público masivo: el teatro estaba completamente lleno.» (*Información,* 15-X-71, 5.B.4.)

Páginas atrás hemos mencionado un montaje de *La señorita de Trevélez* representado en el Teatro Principal en diciembre de 1971, concretamente para dejar constancia de los defectos atribuidos por Contreras a dicho texto. Volvemos ahora a aquella reseña para recoger el dictamen del periodista sobre el montaje del Teatro de Cámara de Alicante. Se trataba, según el crítico, de un espectáculo plagado de aciertos, desde el rejuvenecimiento lingüístico operado sobre el texto hasta el tono farsesco proporcionado por la interpretación. Pese a ello, al final del fragmento que presentamos seguidamente, Contreras planteaba, de pasada, la conveniencia de que la función hubiera incluido una «actualización ideológica» del mensaje del texto: «...el nuevo montaje realizado por Antonio Rives ha conservado esta característica literaria de los personajes de Arniches y ha buscado, por otros caminos, la renovación de su lenguaje, presentando la peripecia teatral como lo que en realidad es: un juego verbal, una convención representada para los espectadores. Rives ha eliminado, en esta línea, toda formalización de tipo naturalista -en lo que han sido una valiosa ayuda los decorados realizados por Gastón Castelló-, prescindiendo de los elementos tradicionales de la realidad y dejando a los intérpretes manifestarse como formalizaciones de un convencionalismo escénico, extrañándose en ello, y no como encarnaciones de sus personajes. El tono de farsa, así, quedó bastante claro, de manera especial en los trabajos de Ramoncita Ruiz y Antonio Ortells, y permitió, de otra parte, que el diferente nivel de oficio entre éstos y otros intérpretes resultara paliado, casi neutralizado, por el enfoque general del espectáculo. Lo que suponía, de otro lado, renunciar a una actualización ideológica -sólo apreciable en algunos parlamentos enfáticos del último acto de la compleja problemática social que se insinúa al fondo del teatro de Arniches, pero entiendo que es ésta una

cuestión más que hipotética en las actuales circunstancias.» (*Información,* 10-XII-71, 21.B.2.)[6]

Aunque Ernesto Contreras no se manifiesta en ningún momento como un admirador de Arniches, lo cierto es que, con el paso del tiempo, deja de infravalorarlo y comienza a ubicarlo en el lugar que, en justicia, le corresponde dentro de la historia del teatro español. Este cambio de actitud, estrechamente ligado a montajes de calidad, es ya evidente en su crítica de *Los caciques,* montada por José Luis Alonso con la Compañía Nacional de Teatro María Guerrero. La pieza, cuyo reparto encabezaban José Bódalo y María Fernanda D'Ocón, visitó Alicante en julio de 1972 (76.A.) Sumándose a la favorable acogida que había tenido el espectáculo por parte de toda la crítica, Contreras le dedicó estas palabras: «Una obra suficientemente conocida, incluso perfectamente clasificada en nuestra dramaturgia. Y, sin embargo, el trabajo de José Luis Alonso -cuyo crédito teatral parece inagotable- volvió a depararnos la sorpresa. La sorpresa, en esta ocasión, consistió en plantear el montaje de la comedia desde los propios supuestos estéticos en que se creó, sin ánimo trascendentalista. [...] José Luis Alonso ha dejado todo lo que puso Arniches -desde el retruécano fácil a la referencia ingeniosa- y nos ha sorprendido con una obra ligera, divertida, brillante. Para ello se ha *limitado,* por decirlo de alguna manera, a utilizar su gran pericia escénica en dotar de la máxima fluidez el desarrollo de la acción como conjunto, y a cuidar, con exactitud, cada uno de los elementos integrados en ella, desde el trabajo de los actores -ejemplar en todos los casos, incluidos sus desplazamientos- hasta el ritmo de las escenas, la distribución del utillaje o la entonación de cada frase. El resultado es, primeramente, una agilización absoluta de la escena y, consecuentemente, una vitalización positiva del texto.» (*Información,* 20-VII-72, 76.B.)

MIGUEL DE CERVANTES

[6] Parece increíble que esta crítica de Ernesto Contreras y la firmada en *La Verdad* por M. correspondan al mismo espectáculo. Es muy poco frecuente, al menos entre las evaluaciones teatrales que hemos manejado, que los comentarios publicados en estos dos diarios locales difieran tanto. Transcribimos a continuación, completa, la crítica de *La Verdad:* «El Teatro de Cámara de Alicante intentó poner ayer en escena la obra de Carlos Arniches *La señorita de Trevélez.* Aquí debemos finalizar la reseña. Porque aun teniendo grandes dosis de benevolencia a la hora de juzgar la labor realizada por un grupo no profesional, al que se le da por supuesto el entusiasmo, ayer aparecieron sobre la escena demasiados defectos (no saber estar, no saber decir, tapar figuras, bailar constantemente, destrozar el ritmo de la acción, matizar poco o demasiado, etc.) y escasísimas virtudes (los más discretos -Flora y Marcelino sucumbían también).

La señorita de Trevélez, -una de las más famosas obras de don Carlos- no estaba ayer presentable. Y menos para cerrar un ciclo de teatro alicantino por el que han pasado otros grupos que mostraron un mejor hacer.» (*La Verdad,* 10-XII-71, 21.B.1.)

El crítico que sucedió a Ernesto Contreras en *Información,* José Ferrándiz Casares también solía (y continúa haciéndolo en la actualidad) pronunciarse favorablemente ante los montajes de Carlos Arniches. Así lo hizo, por ejemplo, cuando la Compañía Inestable Madrileña, dirigida por José Osuna, representó en el Principal *La venganza de la Petra* (octubre de 1979, 571.A.). El espectáculo, que tenía el atractivo añadido de una escenografía ideada por Antonio Mingote, era anunciado en la prensa con frases como éstas: «¡La mejor comicidad de Arniches! ¡Un alarde de carcajadas!» (*La Verdad,* 24-X-79). Al carácter cómico del texto y de la interpretación (pese a que el reparto era muy distinto del que estrenó la obra en Madrid) y, por encima de todo, al talento del dramaturgo alicantino, atribuía Ferrándiz Casares la buena acogida del montaje por el público asistente: «Ganaba esa facultad expresiva a las gentes, y la victoria se completaba, porque los lances, las situaciones, trasunto de su vivir normal, hallaban su encaje en un humor pródigo y, sin embargo, sutil. Tardó en entregarse el escaso público ayer, frío por temperamento ante cualquier pintura del convencionalismo matritense, pero terminó por rendirse, y teniendo consciencia, además, de que obedecía entonces al mandato de un agudo ingenio. Esto permitió asimismo al director José Osuna infundir a la escena una animación continua, no obstante el radical reemplazo en los intérpretes, por cuanto sólo se mantiene Adrián Ortega del conjunto que ofreció la obra en el Teatro de la Comedia de la capital española durante varios meses.» (*Información,* 26-X-79, 571.B.)

Ya hemos aludido a la presentación en Alicante, a finales de 1990, del montaje de *La señorita de Trevélez* dirigido por John Strasberg para el Centre Dramátic de la Generalitat Valenciana (14.A.). Retomamos otra vez aquel espectáculo para centrarnos, más que en las discusiones sobre el valor de la producción de Arniches, en la calidad del citado trabajo. Contamos en primer lugar con la breve pero aguda observación de un periodista de *Información,* quien destacaba en un reportaje que la dirección de Strasberg lograba acentuar los elementos esenciales del texto: «Es una obra absolutamente contemporánea y de una arquitectura teatral perfecta, que la puesta en escena de John Strasberg subraya bajo las claves de la soledad, el aburrimiento y la disposición a esa clase de maldad doméstica que en ocasiones desemboca en la tragedia.» (A. Olaizola, *Información,* 30-XI-90, 14.B.3)

Por otra parte, Femando Gómez Grande, director por aquel entonces de la Sala Arniches, hacía notar cómo la presentación de este espectáculo testimoniaba el hecho de que el Centre Dramàtic no había perseguido, en este caso, una restitución circunstancial de Arniches: «En algún momento alguien, tal vez, haya tenido la tentación de pensar que la combinación Arniches, un excelente director y pedagogo como John Strasberg, un brillante escenógrafo, figurinista y pintor de luces como Simón Suárez, unos actores de la talla de Manuel de Blas o Imma Colomer, eran simples utensilios para poner en marcha una operación de rescate cultural oportunista porque no se sabía muy bien dónde se estaba. El estreno de hoy demuestra palpablemente todo lo contrario: el talento, la profesionalidad, la inteligencia, la lectura por debajo del humor patente que ha realizado Strasberg y todo el equipo, revela que cuando un trabajo se realiza con pasión, sabiendo leer un dramático, y además se es brillante, el resultado, forzosamente, es un encuentro inmediato con el público.

Strasberg ha oído la intensidad dramática, la poesía, la naturaleza de la dramaturgia de Arniches y nos la ha servido con la mano del que sabe ver y oír más allá de las palabras en una espléndida, fresca y estimulante creación teatral.» (*Información,* 30-XI-90, 14.B.4.)

Dentro de las actividades en torno al Seminario Internacional Carlos Amiches, celebrado en la sala alicantina bautizada con el nombre del dramaturgo con ocasión del cincuentenario de su muerte[7], se pusieron en escena en mayo de 1993 seis creaciones arnichescas: *El método Górritz* (coescrita con García Álvarez), a cargo del Aula de Teatro de la Universidad de Alicante (107.A.); *La casa de Quirós,* por el grupo Ensayo 30 de Callosa de Segura (112.A.); *Del Madrid castizo,* interpretada por Taules Teatro, de Pinoso (116.A.); *Los milagros del jornal,* por el alicantino Teatro de los Vientos (148.A.); *La chica del gato,* llevada a escena por el Grupo de Teatro Ciudad Elegida de Alicante (149.A.) y, por último, *La venganza de la Petra,* representada por Carases Teatro, de Elda (114.A.). Este último espectáculo obtuvo un importante éxito de público y crítica, pues en realidad el montaje del grupo eldense, por su calidad, contrastaba abiertamente con el resto de las funciones incluidas en la programación del seminario e, incluso, con algún

[7] Las ponencias leídas en el marco de aquel seminario han sido recopiladas en RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (ed.), *Estudios sobre Carlos Arniches,* Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert» de la Diputación de Alicante, 1994.

espectáculo profesional representado en la ciudad en fechas cercanas a aquélla[8]. La realización de Carases sintetizaba a la perfección el espíritu de la producción del mencionado autor, como hacía notar en su reseña Ferrándiz Casares: «... sube Arniches la tensión hasta alcanzar el final feliz, dentro de los resortes sencillos con que indefectiblemente cautivaba a los espectadores. Eso ha sucedido en la representación ofrecida por Carases Teatro, al aprovechar el conjunto todas las posibilidades cómicas mediante una actuación donde la identidad entre el director Antonio Santos y los intérpretes es completa, lo que trae por resultado escenas como la discusión familiar en torno al lecho del perezoso, que podría servir de ejemplo del género. Y en el plano de distinción individual, llevó a la Sala Arniches una gustosa sorpresa la vis cómica desplegada por Pepa Sarrió y Lorenzo Blanes, cuyo acierto levantó varias veces los cálidos y espontáneos aplausos del público.» (*Información,* 17-V-93, 114.B.)

De todos estos testimonios se infiere que en la ciudad se representó un número considerable de buenos montajes de Arniches. Acertaron especialmente los directores más sensatos, es decir, aquéllos que no se obstinaron en explorar la trascendencia del alicantino, sino que simplemente lo llevaron a escena con seriedad y rigor pero sin más pretensión que el disfrute del público. En esos casos, las críticas contenían frecuentemente elogios al trabajo de los actores, lo cual es lógico, por ser el de Arniches un teatro que posibilita el lucimiento de los intérpretes. Por otro lado, excepto en el caso de algunas reseñas de Ernesto Contreras, como veíamos, en general los

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[8] Consideramos que esta versión de *La venganza de la Petra* fue bastante superior a la que meses más tarde vino al Principal, procedente del Teatro La Latina de Madrid, con Rosa Valenty y Alfredo Castejón como protagonistas. En el espectáculo de Carases había mayor frescura en los actores, y un trabajo más innovador en la dirección. No obstante, el montaje madrileño, dirigido por Víctor Andrés Catena, recibió críticas favorables, como la de *El Público,* que extractamos seguidamente: «... la gracia de *La venganza...* no está en el desenlace ni en los vericuetos, tan trillados, de la trama. La gracia radica en el eficaz engarce de los juegos de palabras, las frases de doble sentido, los comentarios jocosos, los exabruptos... es decir, el despliegue del verbo de Arniches al servicio de la risa, un *idioma* [...] cuya singularidad se nutre y nutre a su vez el habla popular de su época e incluso se alarga hasta el presente. En esa dirección -acentuar la comicidad lingüística de la pieza- ha trabajado Víctor Andrés Catena al frente de un plantel de actores curtidos en lides semejantes sobre los que descuella Rafael Castejón, estupendo en el papel de Nicomedes. Sendas canciones al comienzo y al final de la obra ponen la nota nostálgica y recuerdan que, *todavía,* Madrid sigue siendo los Madriles. Mas, fuera del rito casticista anual y de la capacidad de convocatoria de un Arniches, a nadie se le escapa que de su tiempo al nuestro han cambiado las cosas más que el botijo.» (S.F. [Sofía Flórez], «Los madriles de Madrid», *El Público,* número 85 (julio/agosto 199l), p. 42).

críticos alicantinos juzgaron de forma apropiada -y en ocasiones benévola- las obras de Arniches y su realización escénica.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

II.3.3. El *humor intelectual* de Jardiel Poncela y su acogida en Alicante.

Enrique Jardiel Poncela es otro autor imprescindible dentro del grupo que nos ocupa. Frente a dramaturgos como Arniches o los Álvarez Quintero, cultivadores de un humor populista, Jardiel Poncela representa la vanguardia de lo cómico en el teatro de su tiempo. Francisco Ruiz Ramón lo explica de este modo: «El humor jardielesco, como ha sido ya subrayado por otros críticos, es de raíz intelectual y mucho más abstracto que el común en el teatro anterior, siendo fundamental en él el tratamiento lógico del absurdo, no en una sola situación, sino, como acabamos de señalar, en toda una cadena sistemática de situaciones.»[9] En cualquier caso, las obras de los autores citados en el anterior apartado y las de Jardiel tienen en común algo importantísimo: unas y otras conectan inmediatamente, con un público amplio, en todos los casos a través de una comicidad que podríamos calificar de atemporal.

Durante las veintisiete temporadas que se analizan en nuestro trabajo, Jardiel fue representado en la ciudad por los colectivos más dispares, desde grupos de centros de enseñanza hasta compañías profesionales madrileñas. De la misma forma, la heterogeneidad de los textos escogidos da lugar a que las representaciones de este dramaturgo en Alicante constituyan un auténtico muestrario de lo más destacado de su producción: *Un marido de ida y vuelta* (representada en el Principal por la Compañía Calderón de la Barca en abril de 1969, 86.A.), *Eloísa está debajo de un almendro* (escenificada en octubre de 1970 por el grupo de teatro de los HH. Maristas, 19.A.), *Angelina o el honor de un brigadier* (dirigida por Gustavo Pérez Puig en la temporada 1978-79, 495.A.), *Usted tiene ojos de mujer fatal* (llevada a las tablas en mayo de 1981 por los alumnos de un instituto de Elda, 110.A.), *Los ladrones somos gente honrada* (representada bajo la dirección de Ángel F. Montesinos en marzo de 1986, 51.A.), *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (montada por Mara Recatero en la temporada 1987-88, 22.A.)[10], etc. Veamos a

[9] RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del Teatro Español. Siglo XX,* Madrid, Cátedra, 1992, p. 274.

[10] No todos estos textos entran, en rigor, dentro de los límites temporales del presente capítulo, aunque en ningún caso los rebasan de forma significativa. Las fechas de estos textos son las siguientes: *Usted tiene ojos de mujer fatal* (1933), *Angelina o el honor de un brigadier* (1934), *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (1936), *Un marido de ida y vuelta* (1939), *Eloísa está debajo de un almendro* (1940) y *Los ladrones somos gente honrada* (1941).

continuación qué juicios se formularon en la prensa sobre la obra de Jardiel y sobre los espectáculos mencionados.

Prácticamente sólo un comentario juicioso sobre la globalidad de la creación de Jardiel Poncela encontramos en la prensa alicantina consultada. La reflexión procede de la pluma de Ernesto Contreras, y figura en una crítica publicada con motivo de la representación de *Un marido de ida y vuelta* por la Compañía Calderón de la Barca (abril de 1969, 86.A.). Aunque Contreras no descubre nada nuevo en su reseña, ya que prácticamente se limita a dejar constancia de que Jardiel es un gran autor cómico, resulta interesante extractar aquí sus palabras, pues son una muestra de la diferente postura del periodista respecto a Jardiel y Arniches: «Jardiel Poncela ha sido -pese a algunos equívocos más o menos extendidos- nuestro primer autor cómico. Y lo sigue siendo, pese a la inflación del género. Su humor continúa vigente o, por mejor decir, sigue constituyendo una novedad. Resulta un tanto contradictorio, pero Jardiel Poncela, prácticamente uno de los pioneros de la moderna comedia española, resulta ahora, al cabo de los años, mucho más actual y hasta, si se quiere, universal, que el humor cultivado por sus sucesores. Buena prueba de ello es *Un marido de ida y vuelta,* obra significativa no tanto por su estructura argumental -que sigue atrayendo la atención del espectador- como por el rigor de sus elementos lingüísticos, por el ingenio que derrocha en sus diálogos, verdaderas muestras de gracia y oportunidad. Creo que *Un marido de ida y vuelta* es, por sí sola, una pieza convincente para promover una auténtica revisión -valorándolo en su justa medida- del teatro de Jardiel Poncela, el más puro de nuestros humoristas.» (*Información,* 2-IV-69, 86.B.2.)

En el extremo opuesto, creemos que la más descabellada visión de la obra de este autor formulada en Alicante fue la que ofreció José Vicente Botella, crítico de *Primera Página,* a raíz de la representación de *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* por la Compañía del María Guerrero (julio de 1968, 114.A.). Las palabras de Botella se comentan por sí solas: «Lo que nos deja muy fríos es escuchar que se considera a Jardiel como precursor del Teatro del Absurdo. [...] Rotundamente, ni Jardiel es un hombre de una importancia positiva en nuestro teatro, ni es precursor de unas formas, de unos métodos de expresión que, por otra parte, habían germinado en Europa antes de su nacimiento. [...] De Jardiel nos queda hoy, perfectamente conservado, el teatro de Alfonso Paso y sus secuaces. Un teatro anodino, despreocupado, arbitario y desfasado totalmente de los tiempos en que vivimos. Es ese teatro

llamado de evasión al que yo calificaría, creo que más precisamente, de *atontamiento.* Desde Jardiel, toda su escuela no ha variado más que en la nominación de sus personajes y en unas circunstancias muy superficiales que rodean la trama. El resto es idéntico, un mismo patrón esquemático sobre el que se nos muestra un mundo incoherente -epidérmicamente en el que los personajes son mitad tarados mentales, mitad héroes; combinación bastante difícil de sostener a la luz de la razón. [...] Jardiel Poncela, hoy, no es ética ni formalmente un producto aprovechable.» (*Primera Página,* 19-VII-68)

Más abundantes y, por fortuna, menos mordaces, son las manifestaciones de los críticos alicantinos sobre realizaciones concretas de textos de este autor. Son más favorables, como es natural, las críticas a montajes profesionales con directores de cierto crédito. Es el caso, por ejemplo, de la Compañía Titular del Teatro María Guerrero de Madrid, que en julio de 1968 montó, bajo la dirección de José Luis Alonso, *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (114.A.). Enrique Entrena valoraba en su reseña la puesta al día del texto por parte del director y la estupenda interpretación del espectáculo: «Es justo decir que aunque la obra está escrita en 1934 -y estrenada dos años más tarde en Madrid-, José Luis Alonso ha sabido imprimirle el sello necesario para que no pierda ni interés ni actualidad. Acertado estuvo el montaje y acertada igualmente la interpretación.

La obra, de por sí, no tiene demasiado en sus papeles, y éstos fueron desbordados por Antonio Ferrándiz en el papel del doctor Bremón, por María Fernanda d'Ocón en el de Valentina, y por Margarita García Ortega y Rafael Arcos en los de Hortensia y Ricardo respectivamente. La labor de Alfonso del Real fue agotadora y deliciosa, e hizo un Emiliano auténtico.» (*Información,* 19-VII-68, 114.B.)

Otro montaje valioso de Jardiel fue el ya mencionado de *Un marido de ida y vuelta,* dirigido por Gustavo Pérez Puig como máximo responsable de la Compañía Calderón de la Barca y representado en el Teatro Principal en abril de 1969 (86.A.). La labor de Pérez Puig, que había impregnado de mordacidad la representación y había logrado extraer de los actores sus mejores cualidades, era elogiada por Ernesto Contreras con estas palabras: «La obra estuvo, ayer, muy bien servida, Gustavo Pérez Puig es un director inteligente y ha acertado con la medida exacta para que la comedia quede mejor valorada: con sentido irónico, sin caer en la astracanada, con fluidez. Y, dentro de este tono exigente, siempre marginando los recursos

facilones, hay que situar la labor de los intérpretes, especialmente la tarea de María Asquerino, fabulosa en su personaje, a la que acompañan perfectamente Pedro Porcel y Paco Muñoz.» (*Información,* 2-IV-69, 86.B.2.)

También *Los ladrones somos gente honrada,* otra obra célebre del teatro de humor español, tuvo en Alicante una favorable acogida por parte de la crítica. Nos referimos al montaje conducido por Ángel F. Montesinos que pudo verse en el Principal en marzo de 1986 (51.A.)[11]. Aunque con ciertas reticencias, el crítico Ferrándiz Casares juzgaba positivos los cambios operados por el director sobre el original de Jardiel, así como la ordenada dirección y el esfuerzo del conjunto de actores: «El defecto del escritor, el exceso que deriva de la pasmosa fecundidad, lo atenúa la dirección de Ángel F. Montesinos aligerando el texto, si bien esta reducción no se concilia con algunas adiciones, ordinarias y que traicionan el gusto original. De cualquier modo, el acierto directivo queda patente en la resolución de las complicadas escenas, cuya variedad y rapidez, sin guía firme, podrían sembrar una verdadera confusión entre los notables decorados de Alfonso Barajas. También respondió a tales exigencias el numeroso grupo de intérpretes con un fuerte sentido de la disciplina y la adaptación. Labor común plausible, a la que supieron dar el debido relieve en los papeles protagonistas las actuaciones de Antonio Garisa, Enrique Ciurana, Manuel Arias, María Garralón, Pepa Ferrer y Vicente Parra.» (*Información,* 22-III-86, 51.B.4.)

Más reciente es el éxito de crítica obtenido en Alicante por el montaje de *Tú y yo somos tres,* coproducido por el Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana y Salvador Collado y dirigido por Ángel Ruggiero (32.A.). Pese a que proviene de una parte interesada, ofrecemos primero una visión del espectáculo del actor Ángel de Andrés, uno de sus protagonistas: «La propuesta de este juego escénico partió del director, pero a través de los ensayos los miembros de la compañía hemos ido jugando hasta dar con el resultado final. [...]... es una obra que se puede ver varias veces y descubrir detalles sutiles diferentes cada vez, claves teatrales provocadas por un trabajo

[11] Enrique Tierno Galván firmaba en el programa de mano el siguiente texto sobre la obra: «Jardiel Poncela tenía azón en cuanto que más allá de cualquier aspiración trascendental le gustaba el simple ánimo de distraer. Jardiel Poncela ha escrito una obra que por su mecanismo teatral, por la singularidad de sus personajes, que como en todo el teatro de este autor son simpáticos y bondadosos, satisfará al público y le arrastrará hacia el humor paradójico que siempre encierra alguna coherencia. En resumen, una obra de cuya reaparición en el teatro después de cuarenta años debemos alegramos todos.» (A.P.)

que está medido y muy bien medido.» (Antonio Sempere, *La Verdad,* 14-XII-91, 32.B.2.)

Mayor objetividad cabe esperar del crítico Rafa Hernández, quien coincide no obstante con el actor en elogiar el resultado del montaje: «La reconstrucción escenográfica e interpretativa nos sitúa frente a una homogénea y desenfadada compañía capaz de resolver con gran acierto el montaje y ganar de inmediato la simpatía del espectador más escéptico. La buena disposición actoral equilibra las intervenciones del elenco, encabezado por Natalia Dicenta y Ángel de Andrés López.» (*La Verdad,* 16-XII-91, 32.B.3.)

Dos de los adjetivos que atribuye Rafa Hernández en el fragmento que acabamos de transcribir a la compañía que representó *Tú y yo somos tres,* «capaz» y «desenfadada», pueden servirnos para concluir este capítulo dedicado básicamente a Carlos Arniches y Enrique Jardiel Poncela. Qué duda cabe que la creación de estos dos dramaturgos es, ante todo, desenfadada: el humor, la risa del espectador, es el objetivo central -aunque no único- de ambos. Respecto al otro calificativo, casa bien con estos autores en cualquiera de sus dos acepciones: tanto el alicantino como el madrileño fueron auténticos hombres de teatro, personas inmersas en dicho ámbito y, como tales, ampliamente competentes, capacitadas para una creación dramática que garantizara el éxito de público; en cuanto a la segunda acepción, está relacionada precisamente con los espectadores, pues «capaz» significa también «amplio» y, realmente, así fue y es -al menos en Alicante- el espectro de público con el que conectan sus obras. Por todo ello, pensamos que Jardiel y Arniches se erigen en muchos aspectos como verdaderos modelos a seguir por los responsables de las distintas facetas de la actividad teatral de nuestros días. Para los gestores teatrales, tanto públicos como privados, pueden ser un modelo de cómo el teatro, contando con los ingredientes necesarios, es un arte realmente rentable. Para los dramaturgos, un modelo en cuanto al modo en que concebían la escritura teatral, cómo sabían conducir su creación por los caminos que eran atractivos al público y cómo eran hombres inmersos en el mundo del teatro, conocedores de todas sus facetas, nunca aislados en su propia creación. Para el mundo del teatro, en fin, Jardiel, y en mayor medida Arniches, deben funcionar como paradigma de quienes prácticamente en

ningún momento de su actividad tuvieron que sufrir la crisis del teatro, que a fín de cuentas no es otra cosa que el desamor de los espectadores.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

II.4. Ramón Mª del Valle-Inclán y Federico García Lorca en Alicante.

> «A partir de los años setenta, Lorca se convierte, junto a Valle, en el autor favorito de la escena española. A los motivos de carácter socio-político, se unen, principalmente, los puramente teatrales: estos dos dramaturgos son, entre otras muchas cosas, punto de arranque de variadas interpretaciones, como misteriosas simas capaces de sorprender constantemente a directores y actores. A eso se le llama genialidad.»
>
> Juan Luis Mira, *La Verdad*, 7-IX-88.

II.4.1. Introducción.

El presente capítulo pretende ofrecer una visión de los montajes a partir de textos de Valle-Inclán y García Lorca que se representaron en Alicante. Durante los años de la transición política española y a lo largo de la década de los ochenta, por primera vez se pudo ver en los escenarios de nuestro país el conjunto de la producción de ambos dramaturgos[1]. Alicante, como es lógico, no fue ajena a este proceso de recuperación, y en consecuencia el análisis de los espectáculos de Valle y Lorca representados en esta ciudad de provincias puede servirnos como muestra, a pequeña escala, del proceso más amplio al que venimos aludiendo.

No obstante, la presencia de estos dos autores en la cartelera de la ciudad durante nuestras veintisiete temporadas, si bien importante, no es constante ni regular: en determinados años no se representa ninguno de sus textos; en otras fechas los montajes se multiplican, sea con motivo de alguna conmemoración o sólo por azar.

[1] Valle-Inclán ya había sido representado en ocasiones durante la década de los sesenta y el primer lustro de los setenta; la presencia de Lorca, en cambio, fue prácticamente nula hasta la llegada de la transición.

En el caso de Valle, la *temporada-estrella* en Alicante fue la de 1968-69, pues se representaron -con éxito- seis de sus obras. No obstante, a ésta le habían precedido dos temporadas en las que sólo se pudo ver uno de sus textos (concretamente, en 1966-67). Tampoco se representó ningún montaje del autor gallego en la temporada 1969-70. Y después, entre 1971 y 1976, Valle desapareció de la escena local, reiniciándose la costumbre de ofrecer al menos una (y como mucho dos) de sus piezas por temporada a partir de esa última fecha. En el penúltimo de los cursos teatrales que analizamos, 1991-92, vimos en el escenario del Principal dos importantes espectáculos a partir de textos de Valle-Inclán: las *Comedias Bárbaras* y *Tirano Banderas*. Todo ello, puesto en cifras, se resume en un total de veintiún montajes para las veintisiete temporadas aquí analizadas.

Respecto a Lorca, los espectáculos a partir de sus obras escenificados en Alicante han mantenido a lo largo del período estudiado una presencia algo más asidua. Si en las dos primeras temporadas sólo se representó dos veces, abriéndose después un paréntesis de cuatro años sin que los alicantinos tuvieran ni una sola ocasión de ver alguno de sus espectáculos, a partir de la temporada 1972-73 se ofrecen entre una y cuatro piezas lorquianas por temporada, sumando finalmente veintiocho espectáculos dentro del conjunto de nuestro análisis.

Nos parece interesante dejar constancia de cuáles de los textos de cada uno de los dos escritores fueron los más representados en nuestra ciudad. De Valle se ha llevado a escena una gran variedad de piezas, por lo que no existe ninguna que destaque claramente sobre el resto; ahora bien, *La rosa de papel* conoció en el escenario del Principal tres montajes diferentes, y *Divinas palabras* y *Luces de bohemia,* dos cada una de ellas. *La enamorada del rey, Las galas del difunto, La marquesa Rosalinda, La cabeza del Bautista* y muchas otras sólo se mostraron en Alicante a través de un montaje. De las obras de Lorca, *La casa de Bernarda Alba* fue la preferida por las compañías que vinieron en gira y por alguna alicantina, con un total de siete montajes distintos. A *Bodas de sangre*, con tres, podemos añadir muchos otros títulos montados una única vez: *Mariana Pineda, La zapatera prodigiosa, Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores, Así que pasen cinco años...*

Algunos de estos espectáculos recorrieron medio mundo para recalar finalmente en Alicante. Por poner sólo un ejemplo, *Yerma,* de Lorca, representada por la Compañía de Nuria Espert en Londres, Berlín, Belgrado,

Venecia, Nueva York, Washington, Zurich, Río de Janeiro o Buenos Aires, entre otros lugares, llegó a Alicante en septiembre de 1986 (1.A.), aunque con una reposición llevada a cabo quince años después del estreno del montaje inicial (noviembre de 1971 en el Teatro de la Comedia de Madrid).

Y es que, en general, se trata de realizaciones importantes, tanto por su espectacularidad como por la calidad de las compañías. Será relativamente raro encontrar en las páginas del presente capítulo la presencia de grupos aficionados. La dificultad de los textos -en especial en el caso de Valle-Inclán- los aleja de los colectivos con limitaciones y prácticamente los hace accesibles sólo a los profesionales y, de éstos, a los mejores -aunque esta afirmación admite, como veremos, determinadas excepciones[2]-.

Por tanto, entre los montajes de García Lorca y Valle-Inclán que se representaron en los escenarios alicantinos hay algunos memorables. Sin perjuicio de ello, otros simplemente son dignos y, por último, unos pocos no merecieron de la crítica más que algún comentario sobre lo valioso del esfuerzo llevado a cabo o lo arduo del trabajo de la compañía (comentarios que, como ya hemos mencionado en alguna ocasión, son sospechosos de evitar la reseña negativa mediante un rodeo vacío de contenido crítico). Otro apartado, al que dedicamos unas páginas, es el de los montajes polémicos, entre los cuales se dan tanto los que además de ser controvertidos tienen calidad, como los que ocultan tras la búsqueda de la polémica la carencia de un atractivo estrictamente teatral.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[2] Por ejemplo, y aunque ya fuera del período que recoge nuestro trabajo, no carece de interés un reciente montaje de *Luces de bohemia,* de Valle, llevado a cabo por el colectivo aficionado alicantino Palo Mayor.

II.4.2. El tratamiento de los textos de Valle y Lorca a través de su presencia en la ciudad. Los montajes y la dirección.

Al examinar los criterios que guiaron a los realizadores de los diferentes montajes sobre estos autores que visitaron la ciudad, nos encontramos con un heterogéneo conjunto de informaciones que sólo nos permite alcanzar una conclusión: existen tantas formas de entender y representar a Valle-Inclán y Lorca como compañías y directores de escena. La variedad de los criterios, la disparidad de las interpretaciones, la multiplicidad de montajes sobre los diferentes -e incluso sobre los mismos- textos, nos impiden su reducción a unas líneas comunes o el esbozo de una evolución cronológica en el conjunto de los espectáculos sobre estos dos clásicos españoles.

Partiendo de esta premisa, únicamente nos queda ofrecer, ordenados cronológicamente, los testimonios que dejaron en la prensa local tanto los críticos como los propios responsables de los montajes sobre cómo ha de subirse al escenario a los dos protagonistas de este capítulo.

«Poner en pie, materializar sobre un tablado cualquier obra de Valle-Inclán, es la labor más difícil con la que puede enfrentarse jamás un director escénico.» (José Luis Alonso, *Información,* 2-X-66, 3.B.1.) Estas palabras de José Luis Alonso, publicadas en un diario local con ocasión de la puesta en escena en Alicante de *La rosa de papel* (3.A.) por la Compañía del Teatro Nacional María Guerrero, de la que era en aquella fecha director, nos sirven como primer contacto con la problemática inherente a todos estos montajes. Pero sigamos leyendo a Alonso para conocer su personal modo de enfrentarse a la complicada creación valleinclanesca: «Cada escritor tiene su mundo, y el mundo extraordinario y alucinante de Valle Inclán es muy difícil de aprehender.

Cualquiera de sus obras es, para el director, una encrucijada. ¿Qué camino seguir? A mi juicio, hay uno que debe descartarse: el realismo total. Ese camino podría convertir en piezas rurales o en zarzuelas a ras de tierra unos textos dramáticos llenos de misteriosas resonancias. Yo me he escapado hacia un violento expresionismo, partiendo de la base realista de los utensilios escénicos, un realismo, a veces, desaforado, feroz [...] Valle-Inclán veía la vida a través de unos lentes de extrañas y originales irisaciones. Yo quisiera que mi montaje (lo he intentado) fuese visto a través de esos lentes de

don Ramón. A chafarrinones, a brochazos, a trallazos. [...] Si de algo estoy contento en mi trabajo es de haber conservado para el espectador las acotaciones, que son el cincuenta por ciento del texto. Esos bellísimos y sorprendentes retazos de don Ramón que botan y rebotan constantemente entremezclados con el diálogo.»

Siguiendo con Valle, hemos de recoger aquí los comentarios de Ernesto Contreras a la representación de *Cara de Plata* por la Compañía Moratín en octubre de 1968 (5.A.). Aunque el espectáculo fue dirigido por Daniel Bohr, el responsable del montaje original era José María Loperena. A ambos alude el periodista en su reseña al analizar el planteamiento con el que se había resuelto el original del dramaturgo gallego: «Porque considero que fue casi exclusivamente el lenguaje lo que Daniel Bohr ha conservado de la obra original Lo cierto es que en la representación de ayer las tres columnas -lujuria, avaricia, soberbia- en que se sustenta todo el edificio dialéctico montado por Valle-Inclán en *Cara de Plata* para representar unas estructuras feudales, quedaron bastante desdibujadas, casi limitadas [...] a elucubración verbal. La versión de *Cara de Plata* [...] deja en la sombra de las interpretaciones *inteligentes* muchas de las afirmaciones rotundas, sin paliativos, de Valle Inclán. [...] La obra, así, se reblandece [...] con respecto a su significación real, limitándose su poder catalizador, tan necesario en la empresa iniciada ahora, a algunos contenidos verbales que, dicho sea de paso, pierden buena parte de su eficacia al quedar desligados de la intención general de la obra.» (*Información,* 22-X-68, 5.B.2.)

Volvemos a referirnos ahora a José Luis Alonso, ya que en enero de 1969 la Compañía del Teatro Nacional María Guerrero puso en escena en el Teatro Principal su versión de *La enamorada del rey* y *La rosa de papel,* de Valle (46.A.). Ernesto Contreras, en uno de sus habituales agudos análisis, subrayaba de la propuesta de Alonso su seriedad y su riesgo, al tiempo que valoraba especialmente las cualidades plásticas del espectáculo como manifestación visual del lenguaje valleinclaniano: «José Luis Alonso ha tenido el valor, el acierto y -digámoslo también- la honradez de servirnos cada una de las obras desde la perspectiva misma de la individualidad escénica de cada una de ellas. La suya ha sido una tarea profundamente seria y, por lo mismo, profundamente arriesgada. Y si la seriedad le ha llevado a considerar imprescindible la *escenificación* de las acotaciones, tan jugosas, tan

importantes en cualquier obra de Valle Inclán, también ha sabido asumir el riesgo de realizar el gesto, el sonido, la pirueta que el preciosismo barroco de cada acotación indicaba. Esto en lo que respecta a la intencionalidad artística del montaje, a su planteamiento apriorístico. Por fortuna, la realización refleja perfectamente la intención, se adecua totalmente a ella. [...] Citaré, por ejemplo, el cuidado por la composición plástica de las escenas, de la acción escénica, porque me parece que es éste un aspecto fundamental si se quiere transformar la literatura barroca, mimosamente elaborada, de Valle-Inclán, en representación teatral: es, digamos, convertir la letra en imagen, para que leamos a través de la imagen no sólo lo que la letra dice sino, también, y esto es fundamental en el gran escritor gallego, cómo lo dice.» (*Información,* 4-I-69, 46.B.2.)

Frente a este acierto de José Luis Alonso para transmitir con imágenes el lenguaje de Valle, un intento fallido de realizar esta misma operación. Se trata del montaje de *Ligazón* y *El embrujado* que, para la Compañía Dramática Española 1969-1970 realizó José Osuna, y que se presentó en Alicante en diciembre de 1969 (34.A.). Así explicaba Ernesto Contreras las características de la dirección: «No obstante, la versión de José Osuna incide más en los aspectos no dinámicos de la poética de Valle-Inclán, subrayando el contenido plástico del lenguaje de don Ramón María y transformándolo en estatismo escénico. Los valores más altos de estas versiones son, sin duda, los plásticos; pero, como una compensación, esos mismos valores plásticos impiden la transformación en tensión dramática de la tensión poética, lingüística, que define la obra toda de Valle-Inclán.» (*Información,* 17-XII-69, 34.B.2.)

Otro director que ha frecuentado a los dos autores que nos ocupan y que ha visitado con ellos Alicante es José Tamayo. Gracias a Ernesto Contreras disponemos de una valiosa y detallada información sobre cómo montó este director la compleja *Luces de bohemia,* que se escenificó en el Principal en octubre de 1970 (20.A.): «Tamayo ha recorrido mucho, muchísimo camino, desde su primer Valle-Inclán de hace diez años -*Divinas palabras*-, en la interpretación del dramaturgo gallego. [...] Tamayo ha jugado con toda su amplia experiencia técnica y ha incorporado, incluso, algunas novedades a su lenguaje. El resultado ha sido una actualización auténtica, y pongo el calificativo para advertir que no se trata, que no se ha tratado, de

ejercer ningún culto a la novedad, sino, contrariamente, del recurso a una serie de hábitos visuales plenamente incorporados a la perceptibilidad del público actual, para situar la obra en un plano de clara comprensión, de real asimilación.

Ha seguido el peregrinar de Max Estrella y de don Latino por los distintos ambientes del Madrid alfonsino -el Madrid de las luchas literarias y las luchas sociales- mediante hábiles transformaciones escénicas: puede hablarse casi con propiedad de un perfecto *travelling,* en el transcurso del cual la cámara se va deteniendo, cuadro a cuadro, en algunos elementos significativos, como pueden ser una luz vertical aislante, un sillón, un mostrador, una mesa, para iniciar y concluir cada nuevo movimiento de la *cámara* con planos largos, obtenidos mediante transparencias del fondo, de una exacta eficacia ambiental.» (*Información*, 30-X-70, 20.B.5.)

Aunque hasta aquí venimos aludiendo fundamentalmente al entendimiento de Valle por parte de los directores de escena, hay que tener presente no obstante que las características de ciertos montajes venían en ocasiones más condicionadas por la propia idiosincrasia de la compañía en cuestión que por la decisión reflexiva de su director. Éste podría ser el caso del espectáculo montado por la compañía independiente Tábano a partir de *El retablillo de Don Cristóbal,* de Lorca, representado en Alicante en noviembre de 1972 (17.A.): «La obra de Federico García Lorca *El retablillo de Don Cristóbal,* llena de poesía y gracia popular, ha encontrado en la representación a cargo de Tábano una autenticidad, basada en la misma fidelidad al texto y al espíritu del autor. Pero *El retablillo...* que vimos ayer es un producto *made in Tábano.* Han elegido una obra llena de color y gracia, y el grupo le ha puesto ritmo, movimiento, sátira, música, canción, espectáculo, farsa... Por eso creo que el resultado de Lorca-Tábano es positivo y válido. Los quince minutos escasos que dura la obra de Federico García Lorca se adornan con piruetas, números de circo y cantos hasta alargarla a una hora deliciosa y divertida.» (Cámara [Garrido], *Información,* 21-XI-72, 17.B.3.)

Avanzamos en la década de los setenta hasta llegar a diciembre de 1978, cuando la Compañía de Mª José Goyanes, bajo la dirección de Manuel Collado, trajo a Alicante un espectáculo compuesto por dos piezas de Valle-Inclán, *Las galas del difunto* y *La hija del capitán* (441.A.). En una entrevista publicada en *La Verdad,* Collado esbozaba las razones de su

adaptación, *sofisticada y manierista:* «Bueno, sí, yo he hecho una adaptación muy sofisticada, como el que está de vuelta de todo. La interpretación por otra parte es manierista, y yo me lo he planteado todo como un lujo en mi medio ambiente, algo que por cierto se vuelve a llevar en el mundo, que es hacer el teatro como se haría a primeros de siglo.» (E. Entrena, *La Verdad,* 22-XII-78, 441.B.2.)

Pero como no sólo en Madrid había de montarse a estos dos grandes dramaturgos, en mayo de 1979 un grupo alicantino, Rajatabla, representaba en el Instituto Jorge Juan *La cabeza del Bautista,* de Valle (518.A.). En su reseña, Antonio Amorós se mostraba muy satisfecho por un espectáculo de marionetas que suponía, según el crítico, una importante renovación respecto a los «planteamientos simplistas» de todos los montajes anteriores de obras del célebre gallego: «Y con esta estética deformadora, el grupo Rajatabla, de Alicante, puso en escena *La cabeza del Bautista,* dándole una proyección formal que superaba en mucho a los planteamientos simplistas de los Tamayos, Alonsos y Cía, más preocupados por el sensacionalismo que por la investigación.

La conversión de los personajes en marionetas, cuidando al detalle todos sus movimientos, con un empleo de la voz disonante, casi irreal, y la caracterización, por un empleo del maquillaje inusitado, hacen de este espectáculo un capítulo de reflexión sobre lo que todavía, en nuestro país, no se ha realizado: un estudio profundo de la estética esperpéntica que se traduce por una conjunción de lo absurdo y lo trágico. Por otra parte, la utilización y diferenciación del espacio escénico [...], me parece importante por lo que demuestra, el interés del grupo en la investigación teórica y práctica del hecho teatral.» (*La Verdad,* 13-V-79, 518.B.1.)

De las marionetas a la tragedia nos conduce, bastantes años más tarde, la propuesta sobre *Bodas de sangre,* de Lorca, de la compañía aragonesa Teatro de la Ribera (52.A.). El espectáculo, que pretendía ahondar en la vertiente trágica del autor granadino, se representó en febrero de 1988 en el Teatro Principal. La antecrítica publicada en la prensa local introducía el montaje del siguiente modo: «Nuestra versión escénica de *Bodas de sangre* se basa en la intensificación sistemática de la fuerza poética, plástica y emotiva latente en el texto, rehuyendo el intimismo, de modo que la grandeza trágica

de Lorca se proyecte con todo su lirismo y todo su desgarro hasta la última fila de espectadores.» (*Información,* 11-II-88, 52.B.1.)

Y, de nuevo, del desgarro de *Bodas de sangre* pasamos a la mayor ligereza de la tragedia grotesca de Lorca titulada *Quimera y amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín,* interpretada en el principal escenario alicantino en junio de 1991 por la Compañía de José Luis Gómez (140.A.). La reseña publicada por Rafael Hernández elogiaba especialmente la dirección del espectáculo: «Simbolismo, y surrealismo caracterizan en esencia las imágenes poéticas de García Lorca. Su exquisitez y sensibilidad se inundan de una apropiada ternura trágica que va del color a la muerte y del duende al amor. Nadie mejor que otro andaluz abrazaría estas impresiones como suyas, pero José Luis Gómez además es un frío y reflexivo urdidor escénico hasta la perfección.

En *Quimera y amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, [...] la compañía de José Luis Gómez propuso un elaborado montaje teatral sobre los sentidos de la obra lorquiana, alejando de sí el grito de lo espontáneo. Los actores medían sus pasos, excepto Belisa, que calculaba su apasionamiento desenfrenado. La luz y escenografía son el compás operístico para la lectura de una canción desesperada y farsesca. La acción cierra un magnífico análisis estructural de esta tragedia grotesca.» (*La Verdad,* 13-VI-91, 140.B.3)

¿Tienen algo en común todos estos montajes? Pensamos que sí: la seriedad de las propuestas, el rigor, la reflexión previa sobre los autores y sus textos. Todos estos realizadores, profesionales de prestigio, montaron a Valle y a Lorca con un respeto que, lejos de lo reverencial, pretendía sobre todo la actualización de sus obras y su conexión con los espectadores. Desde el expresionismo de José Luis Alonso, que ofrecía a Valle «a trallazos», hasta la visión sofisticada y manierista de este mismo autor por Manuel Collado, pasando por versiones que dieron preeminencia al lenguaje de estos dos dramaturgos (Daniel Bohr) o subrayaron sus notas más circenses y musicales (Juan Margallo al frente de Tábano), cada una de estas propuestas ofrece el valor incalculable que poseen todos aquellos que se arriesgan a equivocarse.

II.4.3. La puesta en escena de Valle y Lorca entendida como *reparación*. Alusiones a la vigencia de estos dos autores.

> «-¿Que cómo veo el teatro actual español...? Bueno... Pues no sé. Creo que se encuentra en un momento de recuperación. Hay algunos hechos que me hacen pensar en ello. [...]
>
> - ¿Y qué circunstancias te hacen pensar en esa recuperación?
>
> - Valle-Inclán.
>
> - Pero...
>
> - Valle-Inclán se adelantó cuarenta años y resulta actual.»
>
> Fragmento de la entrevista realizada por Isidro Vidal a José Luis Alonso en *Información,* 28-XII-68.

En octubre de 1970 localizamos en la prensa alicantina la primera referencia expresa al nacimiento de una tendencia a reivindicar o «reparar» a Valle que asoma al panorama nacional por aquellas fechas. Y utilizamos el adjetivo nacional porque es éste un fenómeno extendido por todo el país y del que, en buena medida, es responsable inicialmente el Ministerio de Información y Turismo. En este caso, por ejemplo, el comentario surge a partir de la representación de *Luces de bohemia* por la Compañía Lope de Vega (20.A.), un espectáculo incluido dentro de la III Campaña Nacional de Teatro, ciclo que promovía el citado Ministerio. Alude el crítico Ernesto Contreras al concepto de «reparación» e, identificándose plenamente con la iniciativa, subraya al mismo tiempo la vigencia de un texto cuya actualidad emana tanto de su contenido como de sus peculiares características formales: «*Luces de bohemia,* esperpento de don Ramón María del Valle-Inclán ha sido -es- la obra inicial de la tercera campaña. Como si la reactivación de esta empresa teatral promovida por el Ministerio de Información y Turismo implicara algo así como una reparación -similar a la exigida por Max Estrella, el personaje valleinclanesco- otorgada a la excepcional pieza dramática, tan largamente aprisionada en los trámites burocráticos. Por fortuna, la dilatada espera no ha puesto en *Luces de bohemia* más canas que las convencionales que lucen sus intérpretes, y *Luces de bohemia* sigue siendo, además de una propuesta dramática de muy amplias posibilidades, un hecho cultural

plenamente vigente. Vigente por cuanto implica, y de manera especial a nivel del llamado teatro profesional *[sic]*, una renovación del lenguaje escénico de la que nuestro teatro está todavía necesitado. Vigente, también, porque muchas de las cuestiones que Valle-Inclán plantea, a pesar de su referencia directa a las cuestiones literarias de su época, siguen siendo actuales, dolorosamente actuales. Vigencia, por lo tanto, ética y estética.» (*Información,* 30-X-70, 20.B.5.)[3]

Aunque inherente a los numerosos montajes que se suceden en estos años, la idea de «reparación» no vuelve a aparecer de modo expreso en el ámbito teatral alicantino hasta 1986. En aquel año se cumplía el cincuenta aniversario de las muertes de Valle-Inclán y García Lorca. Como homenaje a este último, la Compañía de Nuria Espert, con la colaboración del I.N.A.E.M. del Ministerio de Cultura, montó de nuevo *Yerma*, un espectáculo con el que la mencionada compañía había obtenido un enorme éxito a raíz del primer estreno en 1971. La obra vino a nuestro Teatro Principal en septiembre de 1986 (1.A.), y en el programa de mano se recogían las palabras de Nuria Espert que nos interesan en este punto: «Nuestra compañía montó esta obra en 1971, bajo la dirección de Víctor García. Fue un espectáculo polémico y memorable, como todos los de Víctor [...] Ahora, 15 años después, cuando se cumple el medio siglo de la muerte de nuestro poeta y autor dramático, hemos querido contribuir a su recuerdo volviendo a sus palabras y a las imágenes de Víctor. Entre otras cosas, porque pensamos que encarar el aniversario de aquel oscuro amanecer de Viznar no es sólo un acto de justicia teatral, sino la contribución a la reflexión de un país que no puede cimentar en el olvido, o en la ignorancia, la construcción generosa y solidaria de su presente.» (A. P.)

Si Lorca tuvo en aquella ocasión como defensora a Nuría Espert, dos años más tarde Juan Luis Mira se pronunció como valedor de Valle. A raíz

[3] Dos años antes de la publicación de esta crítica, José Vicente Botella manifestaba, en *Primera Página,* que podía decirse que Valle no había sido representado todavía en España, puesto que ninguno de los escasos montajes que habían tenido lugar en el país captaban el espíritu del dramaturgo: Valle-Inclán es, indiscutiblemente, nuestro más importante dramaturgo del siglo. Valle-Inclán posee la clave del teatro contemporáneo, también del último teatro: el paroxismo, la apoteosis de los sentimientos y, de los instintos. Valle-Inclán es monstruoso, cruel y despiadado. [...] Valle-Inclán es el verbo bello y preciso, el marco estético y furioso de su genio incomprendido. Valle-Inclán no soñó nunca que su teatro pudiera representarse, lo creía imposible. Tal vez no se equivocara demasiado. A excepción del montaje que Marsillach hizo de *Aguila de blasón* hace dos años, a estas alturas Valle-Inclán es un autor no representado en nuestra nación. Y lo es, sencillamente, porque ni los montajes de José Luis Alonso, ni el de José María Loperena, ni el de Daniel Bohr, hoy, cumplen con el mínimo de requisitos para que el espectador pueda reconocer el texto y el auténtico espíritu de Valle-Inclán.» (*Primera Página,* 22-X-68)

del estreno de *La marquesa Rosalinda* por el Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana (1.A.), el crítico y hombre de teatro local firmaba las siguientes líneas: «El increíble talento de Don Ramón del Valle-Inclán hizo que su teatro haya sido considerado *marginal* no sólo durante la época que le tocó vivir, dominada por una escena convencional y desfasada, sino muchas décadas después, por las mismas circunstancias de incultura teatral (y consiguiente miedo a planteamientos arriesgados), añadidas a otras de carácter político. En los últimos años, el péndulo de la justicia teatral ha situado su teatro en la cima de la creación dramática española de todos los tiempos, lo que ha motivado una avalancha de producciones con textos de D. Ramón, en un intento, al parecer, de recuperar el tiempo perdido. Uno de estos textos es *La marquesa Rosalinda,* que ha servido para la presentación en nuestra ciudad del Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana.» (*La Verdad,* 2-X-88, 1.B.8.)

Por su parte, José Carlos Plaza, responsable del Centro Dramático Nacional y del montaje de las *Comedias Bárbaras* de Valle realizadas por dicho Centro en 1992, también aludía a la absoluta actualidad del dramaturgo en una entrevista realizada en Alicante durante la gira del espectáculo (abril de 1992, 100.A.): Valle escribe para un público audiovisual, como si fuera una teleserie americana. Su técnica teatral es tan grande que se acerca al cine. El público español que a mí me interesa descubre a Valle con escándalo y con asombro, porque con sus obras la gente se ríe sólo cuando él les deja reírse. Su contenido es plenamente actual. Las mayores barbaridades libertarias las dice él antes que la gente joven, con un gran contenido sociológico. Habla de la caída del sistema, de la decadencia de un pasado en un presente incierto y abre la puerta a un futuro desconocido.» (Cristina Martínez, *Información,* 18-IV-92, 100.B.9.)

En otro reportaje, Plaza insistía en la facilidad con que las *Comedias Bárbaras* llegaban al público contemporáneo, y lamentaba el hecho de que nunca hasta aquel momento se hubieran llevado a escena en España: «...son el retrato más importante de la historia de nuestro país. Es una trilogía que dura siete horas y nunca se nos pasó por la cabeza que el público español pudiera aguantarlo. Pensé que era para intelectuales y gente especializada, pero que su representación era la más obligada porque era una vergüenza que no se hubiera representado nunca en España. Tuvo éxito. El señor Valle-Inclán tenía algo que decir, y las comedias son un mosaico donde la gente vibra porque Valle es caústico y divertido. [...] La gente descubre a Valle con

escándalo y asombro, nos mangonea y nos mete la mano en la barriga, dice las mayores barbaridades libertarias.» (J. Rey, *La Verdad,* 12-IV-92, 100. B.11)

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

II.4.4. Valle y Lorca y el público. Reacciones en Alicante.

En la cita que acabamos de transcribir, José Carlos Plaza se refería a la fascinación del público español ante Valle-Inclán, y lo expresaba de modo muy gráfico mediante la frase «nos mete la mano en la barriga». Efectivamente, Valle, como Lorca, tuvieron, tienen y tendrán la capacidad, exclusiva de los clásicos, de hurgar y remover en lo más íntimo de los espectadores de todos los tiempos y lugares. También, por qué no, de los espectadores alicantinos de nuestras veintisiete temporadas.

En octubre de 1968 la madrileña Compañía Moratín representaba en Alicante *Cara de plata*, de Valle-Inclán (5.A.). Dicho espectáculo formaba parte de la programación de la Primera Campaña Nacional de Teatro, una iniciativa promovida por el Ministerio de Información y Turismo. Con motivo de la presencia de la compañía en Alicante, Isidro Vidal realizó una amplia entrevista a varios de los intérpretes, Fernando Guillén entre ellos. Y es este actor quien inaugura en la prensa local del período de nuestro estudio los comentarios acerca de la actitud del público ante las obras de Valle. Al preguntarle Vidal cuál de los autores programados en la Campaña Nacional de Teatro era el preferido por los espectadores, el entrevistado no lo dudaba: «El éxito de la compañía es Valle-Inclán. Para el público supone un redescubrimiento. En Elda, lo mismo, la propia empresa nos indicaba que si fuera posible no tendría inconveniente en habernos prorrogado tres o cuatro días más, a sus totales expensas, con la seguridad de que llenaría el teatro.» (*Información*, 18-X-68, 5.B.1.)

En esa misma entrevista, el actor Luis Prendes se refería también a la acogida de Valle por el público de la provincia: «En Elda mismo, en nuestra reciente actuación, un grupo de 20 muchachos entró a decirnos abiertamente que no les había gustado *Cara de plata*. Su actitud era excelente; suponía un indudable interés de crítica por el teatro. Yo diría que van heridos al teatro. Es más; hay una juventud apasionada por el teatro en España.»

También Ernesto Contreras, en su comentario a este montaje, se refería a la calurosa acogida del mismo por el público que acudió al Principal. Acogida que, como reconocía el periodista, matizaba lo negativo de su crítica al espectáculo: «De todas maneras, a la hora de calibrar el resultado final de la representación que ayer vimos de *Cara de Plata*, la duda exige su lugar. Porque con todos sus inconvenientes, incluso con sus defectos interpretativos

el resultado final de la representación de ayer no puede calibrarse, en modo alguno, de negativo. Yo diría que más bien fue positivo. Positivo porque el público llenó el teatro -y en una sesión de tarde, cosa que yo no había presenciado desde hace muchos, casi todos, los años-, y porque el público se sintió conmocionado por lo que vio y escuchó sobre el escenario. Es decir, el público se reconcilió, o por lo menos tuvo motivos para hacerlo, con el teatro. Que es, si no voy descaminado, lo que se persigue con esta I Campaña Nacional.» (*Información*, 22-X-68, 5.B.2)[4]

Y continuamos con este mismo montaje, que, según los testimonios con los que contamos, fue un auténtico acontecimiento teatral en la ciudad. La periodista Pirula Arderius, en un reportaje publicado a raíz del estreno, también constataba el éxito de público: «Poco antes de que finalizara la representación, nos comunicaron en la taquilla del teatro que el público había respondido de veras. No llegó a agotarse el papel, pero la entrada fue generosa, y el aforo estaba casi completo. Numeroso público esperaba para reserva de localidades en los días sucesivos.

Mucha expectación había en nuestra ciudad hacia la obra. *Cara de Plata* ha recorrido, prácticamente, los escenarios españoles de manos de esta primera campaña en pro de nuestro teatro nacional, envuelta en coro unánime de aplausos.» (*Información*, 22-X-68, 5.B.3)

La periodista explicaba asimismo que el auditorio, compuesto por personas de todas las edades, salía del teatro elogiando la representación. A algunos de los asistentes se dirigió Pirula Arderius con el fin de recoger unos testimonios para nosotros tan valiosos como simpáticos. El primer entrevistado fue Don Julio Gallardo, un «industrial de Crevillente» que, a la pregunta de si las obras de Valle tenían capacidad para entusiasmar a las nuevas generaciones, contestaba: «Valle-Inclán puede llegar perfectamente al público actual. Influye, claro está, la presentación que se le viene dando en los escenarios.» (*Información*, 22-X-68, 5.B.3.) Otro de los encuestados a la salida de la función, un administrativo llamado Francisco Quesada, consideraba que

[4] La crítica publicada por José V. Botella en *Primera Página* era, sin embargo, abiertamente negativa. Entre otras cosas, el crítico escribía lo siguiente: «Anoche vi [...] un Valle-Inclán tibio, senil y expurgado. Y no en razón de una suavización lingüística, de una dulcificación del texto, sino como consecuencia de una ausencia integral de los valores primarios del teatro de nuestro autor. Todo el montaje careció de convicción y virilidad. [...] Valle-Inclán es algo difícil, muy difícil de redondear. Estoy seguro de que los dos próximos estrenos de la Compañía del Teatro Moratín nos compensarán debidamente por la noche en que tratamos de encontrar, inútilmente, a nuestro gran dramaturgo en la escena.» (*Primera Página,* 22-X-68)

«Con un buen montaje moderno, puede hoy representarse a Valle-Inclán», aunque también limitaba geográficamente, ignoramos con qué criterio, la validez del autor: «Quizás para algunos pueblos los diálogos son un poco duros, pero para capitales no.» (*Información,* 22-X-68, 5.B.3.)

Pero ocupémonos de otros montajes, porque no todo fueron éxitos de público. No lo fue, por ejemplo, la siguiente visita de Valle al Principal, en diciembre de 1969. Esta vez la Compañía Dramática Española 1969-70 presentaba, dentro de la II Campaña Nacional de Teatro, *Ligazón* y *El embrujado* (34.A.). El crítico de *Información* se mostraba sorprendido por la escasa respuesta del público en esta ocasión: «...el hábito teatral de los alicantinos ha vuelto a perder intensidad, y la prueba de ello está en el escaso público que ayer tarde asistió a la presentación de la Compañia Dramática Española que dirige José Osuna, dentro de la II Campaña Nacional de Teatro. La escasez de la asistencia no se explica más que por un decaimiento del hábito, porque, indudablemente, el programa presentado por la Compañía Dramática Española en su primera actuación en Alicante era, en verdad, atractivo: *Ligazón* y *El embrujado,* de Valle-Inclán.» (E. Contreras, *Información,* 17-XII-69, 34.B.2.)

Hemos de esperar ocho años para encontrar en la prensa otra referencia expresa a la asistencia de público, en este caso a una obra de García Lorca representada en 1977. Se trata de un breve comentario de Antonio Martínez, gerente del Teatro Principal, sobre el éxito de taquilla que había registrado la polémica versión de Ángel Facio sobre *La casa de Bernarda Alba* (febrero de 1977, 208.A.): «La obra de *Bernarda Alba* llenó el teatro prácticamente los dos días que estuvo. Porque, aunque lleno sólo se registró en la tarde del domingo, en las otras tres representaciones apenas se devolvieron entradas, y éstas fueron de anfiteatro y palco corrido.» (M.C.R. [Mª Carmen Raneda], *La Verdad,* 8-III-77, 208.B.3.)

Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores, también de García Lorca, montado a instancias del Centro Dramático Nacional por el director Jorge Lavelli, fue otro de los espectáculos que contó con el favor de los alicantinos. La función vino a Alicante en mayo de 1980, y estuvo en escena en el Teatro Principal durante seis días. En una entrevista concedida por Nuria Espert en aquella ocasión, la actriz atribuía gran parte del éxito a la

dirección de Lavelli, aunque también el atractivo de la obra jugaba un importante papel: «*Doña Rosita la soltera* es un fenómeno extraordinario. En la última representación -para la que prorrogamos un día- casi tenemos problemas de orden público por la afluencia masiva de gente. Ha sido el mayor fenómeno teatral que he conocido a lo largo de toda mi carrera. Hay que tener en cuenta que Jorge Lavelli está considerado como uno de los cinco directores teatrales mejores del mundo, y en esta ocasión trabaja con una obra de gran belleza, simple, clara, íntima y consistente, al absoluto alcance de todos.» (Pirula Arderius, *Información,* 1-V-80, 653.B.2.)

Y como confirmación de todo ello, al día siguiente de publicarse estas palabras de Nuria Espert *Información* aparecía con una fotografía del montaje en portada donde, bajo el rótulo «Brillante estreno de *Doña Rosita la soltera*» se leía lo siguiente: «Anteanoche, en el Teatro Principal, hizo su presentación en nuestra ciudad el Centro Dramático Nacional, con el estreno en Alicante de la obra de Federico García Lorca *Doña Rosita la soltera.* Fue todo un espectáculo cultural de primer orden. La compañía que encabeza Nuria Espert cosechó un gran éxito y el montaje del director Jorge Lavelli resultó sencillamente magistral.» (*Información,* 2-V-80, 653.B.3)

Aunque es lógico y comprensible que un Lorca interpretado por Nuria Espert convocara a numerosos alicantinos para aquella cita, menos común nos parece el hecho de que una obra como *Mariana Pineda* contara con el favor de los niños en la versión que trajo a la ciudad la Compañía Retablo en marzo de 1983 (64.A.). Pero así lo aseguraba en una entrevista la actriz Carmen de la Maza: «Hay que ver, sobre todo los niños, cómo se quedan callados y cómo disfrutan con la obra; nosotros estamos representándola en colegios y tenemos la oportunidad de comprobar la vigencia de este español universal.» (E.E. [Enrique Entrena], *La Verdad,* 9-III-83, 64.B.1.) No obstante, en esta misma entrevista la actriz reconocía que la altura del lenguaje lorquiano, mayor aún al tratarse de una obra en verso, establecía una importante distancia respecto al espectador: «Evidentemente, es un trabajo extraordinario. El lenguaje de la calle nada tiene que ver con el lenguaje de Lorca en esta obra; yo todos los días intento convencer al espectador de que los versos son una forma de decir las cosas y sorprende, de verdad, cómo ante tal belleza el espectador asiente. El lenguaje de la calle es muy vulgar ahora y hay que hacer que el lenguaje de Lorca baje hasta el patio de butacas; por eso sorprende que la obra funcione tan bien.»

En septiembre de 1986 nos reencontramos con Valle de la mano de El Corral del Príncipe, la compañía que representó con éxito en el VII Encuentro de Teatro de Alicante dos de sus piezas, *Las galas del difunto* y *La enamorada del rey* (116.A.). Se trataba de un excelente montaje, tal vez la mejor muestra del teatro del genial gallego que se ha visto en Alicante. En su reseña crítica, Juan Luis Mira recogía la favorable reacción de los asistentes a este espectáculo dirigido por Juan Pedro de Aguilar: «El público, que abarrotaba el recinto, aplaudió con ganas: aplaudía el ripio inocente de Valle, su humor de burla-burlando, y su extraordinario talento creativo. Valle -si se sabe llevar bien a las tablas- es mucho Valle. Y aplaudió también el trabajo y el estilo de este Corral del Príncipe, tan correcto como siempre.» (*La Verdad,* 4-IX-86, 116.B.4.)

Tal vez la prueba definitiva de la adhesión del público a las obras de estos dos clásicos españoles sea el montaje que el C.D.N. llevó a cabo con las *Comedias Bárbaras* de Valle. Este grandioso espectáculo, que vino a la ciudad en abril de 1992 (100.A.), había cosechado un amplio éxito, máxime si se tienen en cuenta las siete horas de duración de las *funciones maratonianas.* José Carlos Plaza, director del espectáculo, expresaba su satisfacción en la prensa local: «...nunca pensamos que el público español aguantase tanto tiempo en un teatro, pero luego comprobamos que no sólo hemos tenido un gran éxito, sino que la gente prefería asistir a las tres obras juntas. A partir de ahora quien hable de crisis del teatro tendrá que replanteárselo.» (Cristina Martínez, *Información,* 12-IV-92, 100.B.4.)[5]

[5] Sin embargo, en Alicante el espectáculo fue un relativo fracaso de público, aunque motivado en buena medida por el hecho de que las representaciones coincidieron con las vacaciones de Semana Santa.

II.4.5. Los montajes más espectaculares y/o polémicos (y alguno sencillamente bueno).

Ya hemos dicho que Valle-Inclán y Lorca fueron frecuentados en los años que abarca nuestro estudio por las más diversas compañías, al frente de las cuales estaban directores muy diferentes. De los numerosos espectáculos a que dieron lugar los textos de estos dos autores, algunos levantaron importantes polémicas, y otros sencillamente atrajeron a numeroso público por su calidad e interés. Las razones de las citadas controversias fueron dos: en primer lugar, el talante innovador de algunas versiones, que introducían importantes novedades en la puesta en escena (por ejemplo *La casa de Bernarda Alba* dirigida por Ángel Facio en 1977, donde el papel de Bernarda era interpretado por un actor); en segundo lugar, la desmedida espectacularidad de algún montaje, cuya visión afirmó a más de un espectador en la sospecha de que tal sobreabundancia de medios materiales ocultaba una absoluta escasez de ideas teatrales (nos referimos fundamentalmente al montaje de *La marquesa Rosalinda,* de Valle, levantado por el Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana en 1988). Por otro lado, como decíamos, algunos espectáculos llegaron a la ciudad precedidos del especial halo que les proporcionaban, bien los éxitos obtenidos en un ámbito incluso internacional (es el caso de *Yerma,* dirigida por Víctor García en 1973 e interpretada por la compañía de Nuria Espert), bien las circunstancias extrateatrales que habían rodeado a su puesta en pie o su estreno (aludimos así básicamente al montaje de *Bodas de sangre* dirigido en 1986 por José Luis Gómez). Ocupémonos con más detenimiento de algunos de estos espectáculos.

Yerma, de García Lorca, fue representada en Alicante, por la Compañía Nuria Espert, en mayo de 1973 y durante tres días (72.A.). En el programa de mano se afirmaba que el montaje, dirigido por Víctor García, había sido presentado en los festivales internacionales de Londres, Berlín, Belgrado, Venecia, Washington, Nueva York, Filadelfia, Los Ángeles, San Francisco, Rouen y Zurich. Asimismo, en el programa constaban los importantes premios recibidos: Mejor Espectáculo 1972 (Crítica de Londres), Mejor Producción Escénica (Belgrado) y Mejor Espectáculo de 1972 y Mejor Escenografía (Los Ángeles).

En una entrevista concedida por Nuria Espert a *Información,* la actriz calculaba que, hasta la fecha, se habían llevado a cabo unas mil

quinientas representaciones de la obra: «Creo que el éxito de esta versión está en el cambio total de lo que había significado Lorca para la gente del teatro», explicaba. Sin embargo, el éxito de público y crítica no significó automáticamente un éxito comercial. En la entrevista, la actriz catalana comentaba que sólo después de las mil quinientas representaciones el montaje comenzaba a dar beneficios: «El espectáculo es muy caro y fue muy difícil de amortizar.» (Pirula Arderius, *Información,* 13-V-73, 72.B.3.)[6]

La casa de Bernarda Alba, de García Lorca, dirigida por Ángel Facio, se estrenó en Alicante en febrero de 1977 (208.A.). En el programa de mano, un personal texto de Facio titulado «Voy a hacerles algunas confidencias» nos introducía en las peculiares características de su versión, y esbozaba las razones por las que el personaje de Bernarda era interpretado por un actor: «¿Cuántas Bernardas en nuestras vidas? Papá, el hombre del saco, el tío Roberto, el chatarrero de la esquina, aquel director de estudios cuyo nombre no me viene a la memoria y que intentó una vez confortarse con el calor de mi pequeño sexo... No, no hay verdaderas hembras entre las imágenes escondidas en mi cerebro. [...] Pues bien, todo esto es la raíz. El tiempo de la infancia traicionada, las imágenes precisas de las personas mayores, vestidas de negro y llenas de cruces, que inculcaron la noción de pecado, la carne prohibida que devoraba con los ojos en las revistas pornográficas encerrado en el retrete, las palizas que dieron en casa, y también -¿cómo no?- en el internado de los reverendos padres salesianos, las horas de castigo en el cuarto oscuro familiar, las golosinas que nunca salieron de los escaparates... ¡y cuántas cosas más! La casa de Bernarda Alba fue la casa de todos.» (A. P.)

La novedad más destacada y discutida de este montaje era, pues, que la interpretación del personaje de Bernarda recaía sobre el actor Ismael Merlo. Era precisamente él quien explicaba a la prensa los motivos que habían decidido a Facio a incluir esa variación en el espectáculo. El citado director ya había, previamente, llevado a cabo la experiencia en Portugal con éxito, aunque «La prueba de que Bernarda Alba la hiciese un hombre se retrasó aquí durante algún tiempo; quienes más dudas tenían respecto a los resultados de que lo hiciese un hombre eran los familiares de García Lorca...» (José Marín

[6] Aunque no dudamos de las palabras de esta actriz en cuanto a que el montaje tuviera un alto coste, nos parece exagerada su afirmación de que sólo después de más de mil representaciones empezaba a ser rentable.

Guerrero, *La Verdad,* 1-III-77, 208.B.1.). A pesar de que la aportación de Facio era bastante esencial, Ismael Merlo dejaba claro que la letra de Lorca había sido rigurosamente acatada: «El texto que estamos representando es versión íntegra; ni se ha añadido ni quitado nada; ha sido totalmente respetado, y lo que en el texto está clarísimo, lo hemos subrayado.»[7] (J. Marín Guerrero, *La Verdad,* 1-III-77, 208. B.2.)

José Ferrándiz Casares, por su parte, enumeraba en su reseña las que para él eran las consecuencias inmediatas de la innovación introducida por Facio en su montaje: por una parte, la división de opiniones entre los amantes del teatro y, por otra, la consiguiente afluencia masiva de espectadores a las salas. Así lo exponía el crítico: «El director Ángel Facio resuelve en esta nueva aparición de la casa ya famosa, donde de tan intensa e impedida, llega a oler la apetencia sexual, efectuar verdadera cirugía biológico-literaria, cambiando el sexo del individuo que asume el papel de la protagonista. Incorpora a Bernarda Alba un hombre. Su decisión origina dos efectos: levanta, según norma que para cualquier orden señala la pasión taurina nacional, una ardorosa división de opiniones, y conduce a los teatros a muchedumbres que, de otra manera, hubieran permanecido indiferentes.» (*Información,* 1-III-77, 208.B.2.)

La polémica versión de *Bodas de sangre,* de García Lorca, llevada a escena por la Compañía de José Luis Gómez, se representó en el Teatro Principal en febrero de 1986 (40.A.). En la prensa local, la entradilla del reportaje para la presentación del espectáculo contenía una significativa información: «Uno de los sucesos teatrales de la temporada estará en el escenario del Principal durante cuatro días. La obra se presenta con un doble atractivo: la revisión de un clásico del teatro español y la dirección de José Luis Gómez, que ha envuelto la tragedia lorquiana con una ingente labor de investigación y experimentación escénica.» (J. Llopis, *La Verdad,* 13-11-86, 40.B.2.)

Por otro lado, en el programa de mano José Luis Gómez resaltaba la calidad trágica del texto y la atracción que sobre él ejercía la obra, al tiempo que explicaba cuál era la esencia, el sentido último, del montaje:

[7] Sobre este mismo aspecto incidía un fragmento de crítica recogido en el programa de mano: «¿Traiciona Facio el texto de Federico? No lo creo, más bien lo densifica realizándolo y prolongándolo a partir de una potenciación de los elementos de choque, que hacen más significativa e intensa la tragedia. Queda ésta depurada de algunos aspectos localistas y anecdóticos, y se nos ofrece una desnuda y auténtica lectura de la Historia.» (*Ozono*, Madrid, noviembre 1976)

«*Bodas de sangre,* pieza sabiamente asentada en una localización idónea: los campos de Níjar, entorno agrario, naturaleza despiadadamente hostil, trágica en sí misma. El autor hace progresar personajes y acción desde la realidad austera y poética de unos campesinos a la dimensión mítica de seres humanos brutalmente zarandeados por fuerzas poderosas, oscuras, de las que no pueden defenderse. La síntesis lorquiana es un paradigma de modernidad y sentido clásico dentro del teatro de nuestro siglo. [...] *Bodas de sangre* me produjo y me produce asombro, me hace emprender la búsqueda de un espectáculo donde el carácter festivo del teatro [...] y su efecto catártico tengan su expresión; un espectáculo que nos haga sentir la proximidad de personajes sacados de una realidad que nos es conocida y la dimensión más desesperada del dolor, el amor y la muerte; un espectáculo que nos haga entender bajo la simplicidad de la respuesta del aparcero, el barrunto de esos tirones incontenibles de las fuerzas que mueven a los hombres: Casímiro Pérez Pinos, el *Novio* lorquiano, a la pregunta de un periodista de cómo ocurrió el crimen de Níjar, respondió parco: *Un mal sino que tuvo la mujer.* Todo esto será nuestro reto y el rumbo de nuestro trabajo.» (A. P.)

En el reportaje firmado por J. Llopis al que nos acabamos de referir, se nos ofrece un dato que redondea la justificación de la importante resonancia que tuvo el montaje: «La nueva versión de *Bodas de sangre* fue estrenada en Almería, en presencia de familiares de los protagonistas reales del Crimen de Níjar que sirvió de base a Federico García Lorca. Desde entonces, la obra cobró una dimensión que sobrepasaba a la de cualquier otro estreno teatral del año. La controversia en la que se enzarzaron los críticos teatrales contribuyó a caldear el ambiente.» (*La Verdad,* 13-II-86, 40.B.2.)

Si polémica fue la versión de *Bodas de sangre* realizada por José Luis Gómez, en igual medida, aunque por otras razones, lo fue *La marquesa Rosalinda,* de Valle-Inclán, dirigida por Alfredo Arias por encargo del Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana. El espectáculo fue presentado en Alicante entre septiembre y octubre de 1988 (1.A.). Con una duración de casi tres horas y una escenografía ostentosa que precisó de «cinco días de maratonianos montajes para sólo tres de representación» (Pirula Arderius, *Información,* 28-IX-88, 1.B.1.), el estreno en la ciudad de la que fue la primera producción del citado Centre Dramàtic se convirtió en un auténtico acontecimiento: «...la estrella de esta obra sobre los textos de Valle-Inclán es el propio espectáculo que, como subrayó Luis de Castro [gerente del Teatro

Principal], se trata de un montaje ambicioso, recreado en un ambiente entre el romanticismo y el modernismo que, desde su presentación en Valencia el pasado curso, no ha dejado de sorprender en esta gira que proseguía por Barcelona y el Festival de Otoño de Lisboa y cuyo coste de montaje ha sido de 35 millones.» (P. Arderius, *Información*, 28-IX-88, 1.B.1.)

Y puesto que la estrella de la obra era su propia espectacularidad, la prensa local sólo prestó atención, prácticamente, a los datos y cifras sobre lo opulento del montaje: «80.000 vatios de luz, 1.500 de sonido y 22 técnicos trabajando maratonianamente desde el lunes, con turnos de doce horas, configuran un espectacular montaje de dos horas y media de duración, y un coste de 35 millones de pesetas. [...] La complejidad del montaje reside en el doble juego dramático que propone el autor del esperpento *[sic]* en su texto, una sutil mezcla de épocas y situaciones. *Hemos de trasladar al escenario el doble mundo -el real y el imaginario- que se halla en la obra de Valle-Inclán. Para ello, hemos empleado una serie de telones enormes, así como una verja y una cortina negra, tras la cual se desarrolla la fantasía del autor,* comenta el regidor [...] se ha buscado un preciosismo plástico que pueda recrear el ámbito del mundo dieciochesco en que transcurre la trama. Así pues, los vestidos se han traído especíalmente desde París y las telas corresponden al siglo dieciocho. Las pelucas vienen de Londres y el maquillaje es el utilizado en los rodajes de cine, *de primer plano,* según afirma Muñoz.

El escenario reproduce los Jardines del Príncipe de Aranjuez y cuenta con escaleras de caracol, verjas, cortinas múltiples, columnas, que reflejan el tiempo decadente al que hace referencia la obra. Por cierto, el escenario del Principal se ha quedado pequeño ante la monumental puesta en escena. [...] Los primicios de cada acto son fundamentales para entender la acción y están resaltados por grandes efectos visuales.» (Ramón G. Pelegrín, *La Verdad,* 30-IX-88, 1.B.5.)

Además, como ya hemos dicho, el lujo del montaje pretendía ocultar otras carencias. Por poner sólo un ejemplo entre los muchos posibles dentro de un espectáculo «tan pobre que no tenía más que dinero», Ferrándiz Casares, en su crítica, aludía al error de una declamación naturalista dentro de una obra de tales características formales: «El caudal lírico de Valle requiere mucho más que una declamación y un ademán discretos, exige que sean excelentes. Por añadidura, la labor del director Adolfo Arias [...] y la de los intérpretes, salvo Isabel Rocatti, Pilar Rebollar y Rafael Calatayud, que

aportaron vivacidad y colorido, encauzan la expresión oral por la vía mortecina del naturalismo. ¡Declamación naturalista con una poética extremadamente sensual es casi como negar a Valle!

En esos derroteros, el alarde escenográfico -que permitió entrever nada más la existencia de jardines versallescos, al estar tapado el fondo en la mayoría de las escenas por oscuras cortinas- indujo a reflexionar frecuentemente si guardaba relación con la generosa ayuda recibida y, sobre todo, con el resultado, a considerable distancia de la grandeza autora.» (*Información,* 2-X-88, 1.B.7.)

Si Ferrándiz Casares se preguntaba cómo había sido invertida la subvención para el montaje, el crítico de *La Verdad* deploraba el derroche que dejaba entrever el espectáculo, según recogía A. Olaizola en un reportaje: «Mientras, Juan Luis Mira, director del grupo de teatro Jácara, se lamentaba de lo caro que había sido el montaje de *La marquesa Rosalinda.* Treinta y cinco millones dicen los papeles oficiales, aunque otros expertos afirman que han sido más los millones gastados. Valga este botón de muestra: se cuenta que la fugaz salida del cisne costaba un millón de pesetas, y no hay comentarios sobre la espectacular actuación del pavo real» (*Información,* 2-X-88, 1.B.6.)

No obstante, lo más grave de todo fue que el espectáculo no constituyó en absoluto un éxito de público. Es decir, sí lo fue en principio, hasta que se produjo la *huida* de aproximadamente el cincuenta por ciento de los espectadores: «*La marquesa Rosalinda* fue el estreno de las *deserciones.* No pocos espectadores sucumbieron ante las casi tres horas de teatro del novelesco, extravagante y pintoresco don Ramón María del Valle-Inclán, uno de nuestros mejores escritores de este siglo, pero ni su prodigioso dominio de los recursos del idioma, ni el fino tono irónico de la farsa, ni la fabulosa escenografía de la obra, pudieron hacer cumplir a muchos su cita con esta primera producción del Centro Dramático de la Generalitat Valenciana...»[8] (A. Olaizola, *Información,* 2-X-88, 1.B.6.)

Durante siete días del mes de abril de 1992, el Centro Dramático Nacional puso en escena en el Principal las *Comedias Bárbaras,* de Valle-Inclán, un espectáculo compuesto por las obras *Cara de Plata, Águila de blasón* y *Romance de lobos* (100.A.), todas ellas adaptadas por Vicente Molina

[8] Como cabía esperar, el paso de este montaje por Alicante contribuyó decisivamente a crear una imagen negativa del C.D.G.V. en la ciudad.

Foix. Las características materiales de este macro-espectáculo eran detalladas del siguiente modo en la prensa local: «Cuarenta y dos actores, siete camiones con material, una furgoneta, ciento ochenta cambios de escenario, ciento veintiséis personajes, trescientos cambios de luz y dos horas de música, constituyen un especial despliegue de medios, como también lo es el que por primera vez se representen las tres *Comedias Bárbaras* conjuntamente y que se ofrezcan funciones *marathon* de siete horas.» (Cristina Martínez, *Información,* 12-IV-92, 100.B.4.)

Al comienzo de su crítica al espectáculo, Rafa Hemández se congratulaba sin objeciones por el montaje realizado por el C.D.N.: «Resulta inadmisible que, ante el magno acontecimiento escénico de la representación conjunta de las *Comedias Bárbaras,* permanezcamos con la frialdad de quien alcanza un deseo fuera de plazo. Si tanto se ha hablado de carencias e injusticias, de reivindicaciones y deber en ciertos textos, o sobre la falta de audacia en otros, ahora es justo que se levante la voz hacia la gran aventura-hazaña del Centro Dramático Nacional, que ha articulado -con un inmenso armazón- la palabra aplacada de Valle-Inclán hacia el rescate de esa deformación de la *barbaridad cómica,* de ese viaje del esperpento a través del preciso aquelarre histórico, en este auto que no se dejó acotar por ligaduras teatrales al uso...» (*La Verdad,* 20-IV-92, 100.B.12.)

Más adelante, en esta misma reseña, el crítico subrayaba lo acertado de la versión y su capacidad para llenar los teatros de espectadores: «Desde luego no nos hallamos ante un teatro habitual, pero la personal resolución de las *Comedias Bárbaras* del C.D.N. es toda una lección sobre el sentido teatral del genio dramaturgo gallego. [...] Nos encontramos ante un evento escénico de dimensión universal. [...] Creo que José Carlos Plaza ha roto una importante lanza para el teatro nacional, abriendo una nueva puerta a la esperada respuesta de nuestro rezagado público.» (*La Verdad,* 20-IV-92, 100.B.12.)

Antonio Díez Mediavilla, autor de uno de los reportajes publicados en *Información* a raíz de la presencia en la ciudad de este espectáculo, consideraba que el montaje del Centro Dramático tenía «fuerza dramática, categoría estética y capacidad de sugestión suficientes para arrastrar y sostener la atención del espectador.» (*Información,* 16 y 17-IV-92, 100.B.6.) En cuanto al enorme aparato escénico del montaje, añadía: «La capacidad espectacular del teatro de Valle es un valor seguro que, desde hace ya algunos

años, viene demostrando su atractiva vivacidad, su indudable eficacia.» (*Información,* 16 y 17-IV-92, 100.B.6.)[9]

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[9] Pese a la favorable acogida al montaje por parte de la crítica local, la ya mencionada escasa respuesta del público originó un importante quebranto económico en el presupuesto del Teatro Principal ese año.

II.4.6. Entre el goce y la depresión: los actores que interpretaron a Valle y Lorca en Alicante.

> «Era categórico sobre este tema García Lorca. Deseaba personajes ordinarios, esos que se paran a contar historias en cualquier esquina. La acotación del acto segundo [de *La zapatera prodigiosa*], referente al mozo de la faja, prevenía de manera rotunda: Al *actor que exagere lo más mínimo en este tipo, debe el director de escena darle un bastonazo en la cabeza. Nadie debe exagerar. La farsa exige siempre naturalidad. El autor ya se ha encargado de dibujar el tipo, y el sastre, de vestirlo. Sencillez.*»
>
> José Ferrándiz Casares, *Información,* 24-X-79.

En junio de 1992 visitó Alicante un montaje de *Tirano Banderas,* de Valle, dirigido por Lluís Pasqual (118.A.). La alta calidad de un elenco internacional era subrayada en el reportaje en que se presentaba el espectáculo: «...participan, en los principales papeles, el catalán Lluís Homar, fundador del Teatre Lliure; el asturiano Juan José Otegui; el actor y realizador de cine chileno Lautaro Murúa; el uruguayo Walter Vidarte, afincado en España desde 1973; la mexicana Angelina Peláez; las argentinas Vivian Lofiego y Leonor Manso, el chileno Patricio Contreras, y el cubano Tito Junco.» (*La Verdad,* 10-VI-92, 118.B.)

No fue aquél un caso aislado en cuanto a la calidad de los intérpretes. Tanto Valle como Lorca contaron, en los años que abarca nuestro análisis, con grandes actores que defendieron sus obras y que, con ellas, vinieron a Alicante. Por citar sólo algunos ejemplos, al autor gallego lo interpretaron Antonio Ferrandis, Rafaela Aparicio, Luis Prendes, Florinda Chico, Fernando Guillén, Gemma Cuervo, Javier Escrivá, Gabriel Llopart, Mari Carrillo, Terele Pávez, Eusebio Poncela, José María Rodero, Agustín González, Mª Luisa Ponte, José Bódalo, Nuria Espert, Mª José Goyanes, Manuel Galiana, María Asquerino, Queta Claver o Berta Riaza; Lorca, por su parte, fue representado por Amparo Soler-Leal, Guillermo Marín, Daniel Dicenta, José Luis Pellicena, Ismael Merlo, Julieta Serrano, Encarna Paso,

Mercedes Sampietro, Carmen Bernardos, Mario Gas o Héctor Alterio. Todos tienen en común su reconocida profesionalidad y su calidad como actores. Los separa, sin embargo, la diferente perspectiva con la que cada uno enfrentó su trabajo, dependiendo del director bajo cuyas órdenes actuaba. En cuanto a su relación como actores con los textos de estos dos clásicos, todos parecen encantados de interpretarlos, aunque más de uno se declara abrumado por la dureza de la tarea. Veamos qué testimonios dejaron en Alicante, y qué opinó la crítica de sus interpretaciones.

Una de las primeras alusiones en este sentido es la firmada por Ernesto Contreras en su crítica a *La rosa de papel,* de Valle, por la Compañía María Guerrero (3.A.). El rigor y la disciplina de los elementos de dicha compañía eran lo más destacable, según el crítico alicantino, del conjunto del espectáculo: «Los tipos están perfectamente dibujados y su trama escénica, breve y sin más complicaciones que su excesivo tremendismo, encuentra en los intérpretes que ayer nos la ofrecieron la más rigurosa exactitud. Tuvieron todos ocasión de testimoniar la ajustada disciplina con que saben seguir una dirección escénica que no permite fisuras, ni concesiones. Y mostraron bien a las claras las profundas raíces artísticas de su temperamento. Merecen un cálido aplauso, como el que el público les ofreció...» (*Información,* 4-X-66, 3.B.2.)

Unos años más tarde, el elenco de esta misma compañía volvía a recibir elogios de Contreras. El programa incluía de nuevo *La rosa de papel,* representada conjuntamente con *La enamorada del rey* (46.A.): «Citaré, también, el espléndido trabajo de los actores, que quedan perfectamente ejemplarizados en la encamada que nos hizo Julia Trujillo, en la brutalidad que Antonio Ferrandis proporcionó a su Simeón Julepe y, dentro del clima fluido de *La enamorada del rey,* el control que de su personaje hizo Alfonso del Real, alcanzando sin duda su mejor interpretación dentro del ciclo que ha terminado...» (*Información,* 4-I-69, 46.B.2.)

No cabe duda de que si los actores que representaron a Valle y Lorca en Alicante fueron, en muchos casos, intérpretes de primera fila, es porque la dificultad de ambos autores exige unas cualidades interpretativas específicas. Así lo reconocía en octubre de 1970 Luis Balaguer, ayudante de dirección de la Compañía Lope de Vega, cuando un periodista alicantino le interrogaba acerca de las dificultades de montaje que implicaba un texto como

Luces de bohemia (20.A.): «La primera, la interpretación. Hacía falta encontrar dos actores como José María Rodero y Agustín González, porque la obra es un constante diálogo entre estos dos personajes -Max Estrella y Don Latino de Hispalis- que están dentro de la línea de dos personajes tan españoles como Don Quijote y Sancho, en el año 1920. Rodero encarna el espiritualista; Agustín González, el materialista.» (J. M., *La Verdad,* 29-X-70, 20.B.2.)

Efectivamente, con dos actores de esa talla el montaje había de ser un éxito. Sobre todo porque los arropaba la eficacia de toda una compañía, como concluía en su crítica Contreras: «La interpretación es, y que nadie se escandalice por lo que digo, uno de los grandes atractivos de la representación. Porque en escasísimas ocasiones se produce una interpretación colectiva tan medida, tan planificada, tan profesional y, al mismo tiempo, tan alejada de los ámbitos profesionales.» (*Información,* 30-X-70, 20.B.5.)

También una gran compañía, la que llevaba su nombre, arropó a Nuria Espert en el montaje de *Yerma,* de García Lorca, puesto en escena en el Principal en mayo de 1973 (72.A.) Lo constataba en su reseña un periodista de *La Verdad* que, subrayando los nombres de los tres actores de más prestigio, no dejaba de mencionar a otros intérpretes secundarios: «Si ya hemos dicho que toda la compañía puso su mejor hacer junto con una gran disciplina, hay que destacar a quien lleva el peso del drama, Nuria Espert, que en esta *Yerma* demuestra su cualidad de gran actriz en la voz -con una gran riqueza de matices, de registros sonoros y en el ademán y en el movimiento. Junto a ella, ajustados, precisos, notables, José Luis Pellicena y Daniel Dicenta, y Paloma Lorena, Rosa Vicente, Carmen Contreras...» (M., *La Verdad,* 13-V-73, 72.B.2.)

Sin embargo, un montaje tan destacado como el de *Yerma,* en este caso el realizado por Ángel Facio sobre *La casa de Bernarda Alba* (febrero de 1977, 208.A.), no contó con una interpretación tan acertada. Al menos así se infiere del final de la crítica publicada en *Información:* «Ha sido servida ésta ahora, en la representación que nos ocupa, mucho mejor por el gesto, por la plástica, que por la declamación. Pocas frases fueron dichas con toda la armonía y fluidez natural, y el espaciamiento de las cláusulas perjudicó a Encarna Paso, cuya mímica tuvo un sello de propiedad. Durante los pasajes finales también apareció ese freno expresivo en Julieta Serrano quien, como

Martirio, transmitió persuasivamente su obsesión. Así, resplandeció la cualidad oral de Paloma Lorena por el tono sincero y la cargada intención.

Ismael Merlo desempeñó con airosa dignidad la figura de Bernarda, en la cual habrían sucumbido muchos notables actores.» (José Ferrándiz Casares, *Información,* 1-III-77, 208.B.2.)

Continuamos con la misma tónica, porque sólo Margarita Calahorra y Nuria Espert se «salvaron» en la negativa crítica a la interpretación de *Divinas palabras,* de Valle, por la compañía de la segunda de estas actrices (mayo de 1977, 242.A.): 'La prosa de Valle-Inclán posee tal riqueza expresiva que en cada vocablo hay una significación tan imprevisible como entrañable. La voz ha de reflejar ese misterio, esa interioridad desconcertante y, sin embargo, real. Se ha optado aquí, en la mayoría de las ocasiones, por la solución terminante y confusa, el paroxismo continuo, la exaltación, la estridencia, hasta casi cambiar [...], de raíz, las divinas palabras por infernales gritos. Representa excepción bien corta el que la variedad de cadencias en el discurso la ofrezcan las actrices Nuria Espert y Margarita Calahorra entre un extenso reparto.» (J. Ferrándiz Casares, *Información,* 15-V-77, 242.B.4.)

Si en esa oportunidad Ferrándiz Casares rescató a Nuria Espert de un elenco mediocre, en su reseña de *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores,* de Lorca (mayo de 1980, 653.A.) no sólo la rescataba, sino que ensalzaba su brillante trabajo, eso sí, sin olvidar a los actores secundarios: «Desempeñó la figura principal de la actractiva variedad Nuria Espert, quien, al alternar un tono metálico y lento y otro armonioso y sencillo en sus intervenciones, dio motivo para que el último destacara su notable ventaja, especialmente durante el canto, ceñido con el buen gusto. Al lado de la dulce soltera, mientras José Vivó y Mario Gas cumplieron dignamente el deber profesional, un cuarteto integrado por Encarna Paso, Carmen Bernardos, Joaquín Molina y Gabriel Llopart, plantearon con brillantez la duda de si efectivamente existe en el teatro el personaje secundario, pues infundieron un cálido y persuasivo poder a sus respectivas interpretaciones.» (*Información,* 2-V-80, 653.B.3)

Seis años más tarde, en mayo de 1986, la Compañía de Nunia Espert volvía a la ciudad con un texto de Lorca. Esta vez se trataba de *Yerma,* un espectáculo que tuvo amplio eco nacional e internacional (1.A.). Buena parte del éxito se debió a la labor de la actriz catalana como protagonista: «Por su parte, Nuria, con su interpretación de silencios y miradas, su voz en

ocasiones casi recitativa, sensual, y su presencia, siempre blanca y misteriosa, le entrega toda su alma al personaje. Nuria es una actriz muy personal, que hechiza o defrauda, según la concepción que del acto interpretativo nos hayamos forjado. Lo que está claro es que nunca deja indiferente.» (J. L. Mira, *La Verdad,* 27-IX-86, 1.B.6.)

Dejamos ahora a Nuria Espert para ocuparnos de otra gran actriz, Mª José Goyanes. En diciembre de 1978, su compañía representó en Alicante dos piezas de Valle, *Las galas del difunto* y *La hija del capitán* (441. A.). En una entrevista concedida a *Información,* la artista explicaba que la novedad de la propuesta radicaba en ser un montaje «de estilo», y exponía las dificultades que ello implicaba para el elenco: «Lo más atractivo de estas piezas, aparte de ser de Valle, es que hemos hecho un montaje de estilo, algo así como una vuelta al teatro de principios de siglo. La interpretación no tiene nada que ver con el realismo y el naturalismo. Se trata de recuperar el teatro frontal. En el teatro a la italiana, se interpreta de lado, de espaldas; pero en el teatro frontal todo se hacía cara al público. [...] Han sido unos ensayos realmente duros. Ni Manolo Galiana ni yo sabíamos nada de esta escuela, y nos hemos dado cuenta de que este tipo de teatro cuesta mucho.» (V. Martínez Carrillo, *Información,* 23-XII-78, 441.B.4.)

Por su parte, Manuel Galiana, en otra entrevista, comentaba esta misma cuestión, y recalcaba la dureza de un trabajo de este tipo: «Me parece idóneo que, para estas dos obras eminentemente populares, se haya escogido la técnica del sainete, que permite hacer ese distanciamiento en que Valle-Inclán se adelantó a Brecht. Son personajes que vienen desde una larga tradición dramática, y puedo decir que este trabajo es totalmente distinto a todo lo que yo había hecho hasta ahora. Un trabajo por otra parte muy laborioso, porque queríamos hacer un Valle Inclán puro y la interpretación iba a contrapelo de nuestra costumbre. Fueron meses de ensayo, con muchos disgustos, muchas depresiones... De pronto se te escapaba el personaje, al día siguiente surgía y así hasta que quedó perfilado el espectáculo.» (V. Martínez Carrillo, *Información,* 441.B.5.)

Y si a Manuel Galiana su trabajo con aquel montaje le había costado algunas depresiones, la actriz Carmen de la Maza se declaraba «harta de sufrir con esta obra» en una entrevista realizada en Alicante con motivo de la puesta en escena en la ciudad de *Mariana Pineda,* de García Lorca. Dicha

actriz encabezaba el reparto de la Compañía Retablo, que nos visitó en marzo de 1983 (64.A.). Según parece, para Carmen de la Maza su papel suponía más un auténtico sufrimiento que un simple reto profesional. Su testimonio, pensamos, nos acerca más que ningún otro a la dificultad de interpretar a dramaturgos cuyas obras, cargadas de tensión, exigen de los actores esfuerzos considerables: «Quiero hacer algo completamente diferente. *Mariana Pineda* es una obra muy seria, muy complicada, y esto cansa. La llevamos haciendo desde el pasado mes de mayo y hay posibilidades de que sigamos el tiempo suficiente como para terminar hartos, pero hay que aprovechar. [...] Llevo un año pasándolo mal con esta obra y quiero desligarme ya de una vez de los sufrimientos de este trabajo tan agotador; por eso quiero cambiar, quiero hacer otra cosa diferente; una comedia, una cosa divertida...» (E.E. [Enrique Entrena], *La Verdad,* 9-III-83, 64.B.1.)

Ya fuera para evitar depresiones y angustias, o simplemente con el fin de mejorar la calidad de las representaciones, lo cierto es que el prestigioso director José Luis Gómez sometió a cierto tipo de «terapia» al elenco que llevó a escena su versión de las *Bodas de sangre* lorquianas. En un artículo publicado en la prensa local coincidiendo con el estreno en Alicante (febrero de 1986, 40.A.), el periodista J. Llopis aludía a ello: «El estilo de José Luis Gómez se nota especialmente en el enfoque de la interpretación que hacen los 17 actores que desfilan por el escenario. Basta indicar una significativa anécdota: todos los actores, antes de iniciar cada función, se reúnen en una sesión de dinámica de grupo en la que se va preparando el ambiente previo a la representación.» (*La Verdad,* 13-II-86, 40.B.2.)

Como era de esperar, y dejando a un lado la polémica, el resultado final tenía una calidad que se derivaba tanto del trabajo previo de investigación como de la dirección de escena o la labor actoral. Así lo señalaba en su crítica Juan Luis Mira: «El trabajo de dirección es de una gran calidad, sobre todo en la primera parte. José Luis Gómez sabe mover un buen equipo de colaboradores, [...] El director ha intensificado la factura clásica de esta tragedia lorquiana con la presencia de un coro que realza con el movimiento, danza y canto, el dramatismo de los hechos narrados.» (*La Verdad,* 15-II-86, 40.B.3.)

Otro espectáculo en el que los actores se convirtieron en objeto de los comentarios de la crítica fueron las *Comedias Bárbaras* dirigidas por

José Carlos Plaza para el C.D.N. y puestas en escena en Alicante en abril de 1992 (100.A.). Rafa Hernández, por ejemplo, se detenía especialmente en el trabajo de dos de los actores, aunque aludía también al de los secundarios: «Respecto al numerosísimo elenco, anotar la buena disposición de secundarios y las agradables figuras, que oscilaban entre el tono general y los momentos de lucimiento. [...] Chema [Muñoz] sigue aportando un concienzudo desarrollo metódico a sus papeles, mientras que José Pedro Carrión luce un fenomenal personaje [...]. José Luis Pellicena, aun roto en su voz y maneras, fue el punto culminante de la interpretación y esfuerzo. Toni Cantó, Fernando Sansegundo, Berta Riaza, Mari Carmen Prendes, Pilar Bayona, Mónica Cano, Paca Ojea, Carlos Lucena, Jorge Roelas... En fin, una impresionante nómina de actores y actrices...» (*La Verdad,* 20-IV-92, 100.B.12.)

Concluimos en este punto el itinerario por las representaciones de Valle y Lorca en Alicante. Ambos autores, siendo sus producciones bastante distintas, tienen en común, de cara a su puesta en escena, dos elementos fundamentales que determinan notablemente el carácter de su presencia en Alicante: dificultad y calidad.

En general, como hemos ido viendo, los montajes de obras de estos dos dramaturgos que visitaron la ciudad fueron realizaciones importantes, tanto por su espectacularidad como por la solidez de las compañías. Pocos colectivos *amateurs* se atreven con Lorca, y menos todavía con Valle.

Precisamente a causa de la complejidad de estas creaciones, sus representaciones en la ciudad ofrecieron un auténtico catálogo de modos posibles de encauzar un montaje teatral: las perspectivas más convencionales comparten cartelera con las más audaces, y estas últimas desencadenan alguna que otra polémica. Pero lo que siempre subyace bajo todo ello es la seriedad de unas propuestas que permiten entrever una reflexión cuidadosa sobre estos textos y sobre la mejor manera de hacerlos llegar a los espectadores.

Y esto sucede en bastantes ocasiones. En los diarios locales no escasean las referencias a llenazos en las salas, así como a abundantes aplausos como respuesta a estos montajes. Los sustantivos «espectáculo» y «cultura» se dan cita con relativa frecuencia en sintagmas elogiosos, lo cual no es demasiado habitual en las reseñas teatrales que hemos manejado.

Pero sigamos ahora repasando la historia del teatro en Alicante. Partiendo de los clásicos más lejanos, los del Siglo de Oro, y pasando por los de las dos centurias pasadas, hemos llegado en nuestro tránsito hasta otros más próximos, los del siglo XX. Sin embargo, hay otros clásicos aún más cercanos: los vivos.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

II.5. La presencia de Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre, la *generación realista* y Antonio Gala.

II.5.1. Introducción.

Las páginas que siguen se centran en las dos grandes figuras de la llamada primera generación de dramaturgos realistas. En realidad, tanto Buero como Sastre deben considerarse precursores de dicha generación[1]; por ello, y por su gran relevancia dentro de la historia más reciente del teatro español, merecen una mayor atención y un mayor espacio en este capítulo.

En cuanto a Buero Vallejo, el estreno en 1949 de *Historia de una escalera* supuso un verdadero acontecimiento, una ruptura con los esquemas imperantes en el teatro español del momento. El texto evidenciaba el nacimiento de una comente de renovación que consistía, básicamente, en que, «partiendo de un contexto, argumentos y personajes conocidos, se estaba hablando al público de diferente manera»[2]. El segundo paso en el camino de la renovación lo daría Alfonso Sastre con su primera obra importante, *Escuadra hacia la muerte,* de 1952.

Por otra parte, las trayectorias profesionales de ambos dramaturgos son las más representativas de su época. En el caso de Buero, su trabajo creador, en plena posguerra española, «cubre exactamente el más difícil período de nuestra escena»[3]. Respecto a Sastre, hay que señalar que su relevancia se bifurca en dos vertientes, la estrictamente teatral y la política: «El madrileño Alfonso Sastre (1926) pasa por ser no sólo uno de los más importantes y trascendentes autores españoles de la segunda mitad del siglo XX, sino por el luchador más contumaz. Su constante actividad se desarrolla

[1] Esta idea y las que formulamos a continuación proceden de OLIVA, César, *El teatro desde 1936,* Madrid, Alhambra, 1989, pp. 221-222.

[2] *Ibid.*

[3] *Ibid.* p. 233.

tanto en el teatro como en la sociedad, durante el franquismo o en los primeros años de la democracia»[4].

A lo largo del presente capítulo atenderemos fundamentalmente a las creaciones de Buero y Sastre, pero también a las de todos aquellos autores que, teniendo como origen teatral el estreno de *Historia de una escalera,* están vinculados de un modo u otro al concepto de «realismo», entendiendo tal término como lo define César Oliva: «Por encima de otras significaciones que encierra el término *realista,* creemos que la más importante en este momento es la que connota cierta oposición a lo establecido, sobre todo en el terreno teatral. Ante el teatro poético-evasivo que presidía la escena española de los 40 el intento de contar verdades desde el escenario, realidades de la vida misma, se llamó inmediatamente *realista.*»[5]

Aunque, como en el resto de los capítulos, no analizaremos los textos en sí mismos, sino en función de su presencia en nuestra cartelera, lo cierto es que el seguimiento de ésta nos permite constatar, si bien con notables lagunas, cuáles han sido las trayectorias dramáticas de estos autores a lo largo de las veintisiete temporadas que comprende el estudio (y también en años precedentes, puesto que la mayor parte de las obras son creaciones anteriores a la temporada en que se montaron). Como hemos visto en diferentes apartados

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[4] *Ibid*. p. 294.

Durante su visita a Alicante para asistir al homenaje que le tributó la III Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos en noviembre de 1995. Sastre explicó por extenso cuál es su concepción del compromiso político en el teatro: «Mi sensibilidad me ha impedido llevar mis obras por el camino de la hiperpolitización. Cuando decíamos *hay que hacer un teatro político,* yo inmediatamente puntualizaba. no un teatro hiperpolítico. La ideología será un producto subyacente, efectivamente. Evidentemente la concepción del mundo será visible en algún plano. subyacerá en unos niveles profundos del texto. Lo que yo, y otros, siempre hemos preconizado, era el error, el grave error desde el punto de vista tanto estético como político, de convertir el teatro en una plataforma de expresión y difusión de una propaganda de unos puntos de vista ideológicos o políticos. La escritura teatral debe partir de una situación dramática, y esa situación merece la autonomía en relación a cualquier punto de vista, incluso a los propios puntos de vista previos del autor. [...] Es decir, por ejemplo, la escritura teatral ha formado parte de mi propia formación ideológica. He ido cambiando en la medida que he ido escribiendo. No era que yo llegase a conclusiones y dijera *ahora voy a emplear el teatro para probarlas o difundirlas.* No, yo me decía, ¿qué pienso sobre este tema? y me ponía delante de un mundo complicado e iba creciendo con mi escritura, incluso en aspectos muy profundos [...] ...el arte debe moverse en una ambigüedad, y soy muy contrario a que eso se resuelva con una cancioncilla final que dé el mensaje masticado...» (Entrevista de Carlos Gil a Alfonso Sastre, *Escena,* número 25 (noviembre 1995). P. 15).

[5] OLIVA, César, *cit*., p. 222.

de este trabajo, con otros autores o tendencias, también los textos de Buero y Sastre dieron lugar a realizaciones escénicas de muy diverso tipo, al caer en manos de colectivos con distintos grados de profesionalidad y, por consiguiente, con desiguales medios materiales y humanos. Heterogénea será también la respuesta del público ante las obras de estos dos dramaturgos: en un sentido estricto, el único éxito rotundo de público que podemos recoger en estas páginas fue el montaje de *La taberna fantástica,* de Sastre, realizado por Gerardo Malla e interpretado por Rafael Álvarez *El Brujo* en la temporada 1985-86.

En cuanto al cómputo de obras de Buero y Sastre representadas en la ciudad, durante las veintisiete temporadas que nos ocupan se escenificaron diez montajes distintos de textos de Alfonso Sastre y once de piezas de Antonio Buero Vallejo, lo cual supone una cifra hasta cierto punto baja de espectáculos por temporada. Pero veamos, en cualquier caso, cuáles fueron las obras escogidas por las compañías alicantinas y por las que visitaron la ciudad.

En la primera de las temporadas que estudiamos, 1966-67, no se representó ninguna obra de estos dos autores. En la segunda, sólo una de Sastre, *Historia de una muñeca abandonada,* un montaje que vuelve a subir a los escenarios alicantinos en la temporada siguiente (1968-69), en la que, además, se representa otra pieza del autor madrileño, *Cargamento de sueños.* En aquellos meses *El tragaluz,* de Buero, pudo verse en dos montajes diferentes: uno a cargo de la Compañía del Teatro Bellas Artes de Madrid y otro por el alicantino Grupo Alba. Durante el curso teatral 1969-70, Sastre desaparece de la programación, pero se escenifica *El concierto de San Ovidio,* de Buero. Después se pudo ver en Alicante un nuevo montaje de *Cargamento de sueños,* de Sastre, y también *Historia de una muñeca abandonada* conoció otra versión en la temporada 1971-72. En las dos siguientes se representaron un par de espectáculos con textos de Buero: *Llegada de los dioses* y *Las palabras en la arena. El tragaluz* y *La doble historia del doctor Valmy* son las obras del autor de Guadalajara que se vieron en Alicante durante las temporadas 1975-76 y 1976-77, respectivamente. En ese último año teatral, por otra parte, los alicantinos asistieron a la representación de *Miguel Servet (la sangre y la ceniza),* de Sastre. A continuación, estos dos grandes del teatro nacional están ausentes de la cartelera hasta 1980, año en que *Las cartas boca abajo,* de Buero, se representa en unas condiciones muy peculiares y ante un

reducido público (en el salón de actos del colegio de la O.N.C.E.). En la temporada siguiente llega al Principal *Caimán,* de Buero y, ya en 1985-86, su *Diálogo secreto* y *La taberna fantástica* de Sastre. Tras la representación, en 1987, de *En la red* y *Ahola no es de leil,* de Sastre, se abre un período de cuatro años sin ninguna obra de éste ni de Buero en la programación teatral local. En 1992 Sastre ve representada en el Principal *El viaje infinito de Sancho Panza* y, en 1993, como apertura de un homenaje a Buero Vallejo en la ciudad, se escenifica su *El sueño de la razón.*

Pasamos ahora a analizar, como decíamos, la presencia de estos dos autores en la ciudad de Alicante, esencialmente en torno a tres puntos: la visión que, de sus trayectorias generales por una parte, y de algunos montajes concretos por otra, nos ofrecen los críticos, los entrevistadores o los propios directores y actores; las reacciones del público alicantino ante las creaciones de Buero y Sastre: la asistencia a los espectáculos, los comentarios de los miembros de las compañías, etc.; y, finalmente las características (técnicas, interpretativas...) de algunos montajes de sus textos. También dedicaremos unas líneas a los homenajes recibidos por Buero Vallejo y Alfonso Sastre en Alicante, dentro de la I y III (respectivamente) Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos. Por último, ofreceremos cierta información sobre las versiones de obras ajenas firmadas por estos dos dramaturgos y puestas en escena en la ciudad.

Otro apartado de este capítulo examina de forma somera la presencia en la ciudad de los autores de la llamada generación realista. No ofrece la prensa alicantina información abundante sobre los montajes de estos autores, que fueron llevados a escena por grupos de aficionados o, en el mejor de los casos, por compañías profesionales de escasa entidad. Prácticamente no existen antecríticas, y son raras las entrevistas a las personas implicadas en las realizaciones de estos textos, por lo que las críticas, no siempre favorables, son el material fundamental en este caso. De cualquier modo, pensamos que merece la pena rescatar la pobre atención que despertaron en Alicante las obras de unos autores tan valiosos como incomprendidos, y cuya escasa aceptación por parte del público deriva directamente del desfase de unas obras que fueron estrenadas demasiado tarde.

Antonio Gala es, por decirlo de algún modo, el furgón de cola de esta nómina y de este capítulo. Una *rara avis* difícil de clasificar, pero cuya

presencia en la cartelera alicantina exige su inclusión en alguno de los capítulos de este trabajo.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

II.5.2. Buero y Sastre a través de la mirada de los críticos teatrales alicantinos y de los textos de los programas de mano.

Cuando un texto de un autor de la talla de los que ahora estudiamos se representa, sea en el lugar que sea, es difícil que el crítico de teatro se limite a comentar de modo escueto las características, los aciertos y los errores del montaje en cuestión. Al margen del estilo personal de cada periodista, la mayoría de los que en Alicante han redactado a lo largo de estos años reseñas de espectáculos teatrales, han vertido en la prensa, cuando de obras de Buero y Sastre se trataba, sus opiniones, conocimientos y visiones sobre el conjunto de sus obras, sobre el sentido y la esencia de dicho conjunto y sobre el papel jugado por tal o cual texto dentro del mismo. Por todo ello, cada una de las puestas en escena de estos dramaturgos en la ciudad viene acompañada en la prensa por un importante volumen de información, tanto de carácter objetivo como subjetivo, relacionada con ellos. Otro tanto sucede con los programas de mano elaborados para las representaciones.

En febrero de 1969, la Compañía Titular del Teatro Bellas Artes de Madrid, dirigida por José Tamayo, puso en escena *El tragaluz* (escrita en 1966/estrenada en 1967)[6], de Buero (62.A.), un espectáculo cuyo contenido constituía «una denuncia escalofriante de la sociedad de nuestro tiempo» y que, formalmente, era definido como un «experimento en dos partes» (programa de mano, A.P.) En su reseña del espectáculo, Ernesto Contreras examinaba la trascendencia de la figura de este dramaturgo dentro del panorama teatral nacional, al tiempo que subrayaba el influjo que las circunstancias históricas habían ejercido sobre su creación: «Antonio Buero Vallejo es, sin discusión, el más importante de nuestros autores teatrales vivos. Y no sólo en los niveles puramente creadores, atendiendo a la capacidad artística de sus obras, sino también por ser el autor más representativo de una época y de unas circunstancias claramente tipificadas. Habría que decir que Buero Vallejo, el Buero Vallejo autor de *El Tragaluz*, es hoy por hoy, y contra la aseveración filosófica de Ortega y Gasset, más su circunstancia que él mismo. O, si se quiere de otra manera, que en el combate dialéctico que autor

[6] Aunque no lo hemos hecho con otros autores, indicamos las fechas en que fueron estrenados y, siempre que las conozcamos, escritos, los textos de Buero y Sastre, dada la particular relación temporal entre escritura y estreno que existe en el teatro de estos dramaturgos.

y época histórica han venido librando desde el estreno de *Historia de una escalera*, la época ha influido en el autor en mayor medida que el autor en su época.» (*Información*, 21-II-69, 62.B.1.)

En aquella misma crítica, Contreras dedicaba también unas líneas al texto de *El tragaluz*, y señalaba en ellas, con un criterio muy personal, los muchos aciertos y las considerables limitaciones de la obra: «... *El tragaluz* resulta ser, al mismo tiempo, la obra más sincera y la más madura que Buero Vallejo ha escrito, la más apasionada y la más refinada a un tiempo. Sincera, porque Buero Vallejo ha querido mostrarnos con ella, y mostrárnoslo apasionadamente, los aspectos más dolorosos de la realidad que le ha tocado vivir, aquí y ahora. Refinada porque, para extender su denuncia contra la sociedad contemporánea, ha construido una fábula meticulosamente medida, sopesada, dosificada. Pero es obvio que esta dosificación, esta medida, no vienen impuestas por su propio talento creador, sino por esa segunda naturaleza que la naturaleza de su vida artística ha forjado en torno a nuestro primer dramaturgo.

Buero Vallejo, como otros autores, se ha habituado a un lenguaje parabólico que, si por un lado ha dotado a sus obras de una mayor riqueza de significados, ha ido, por otra parte, limitando su mensaje -sí, su mensaje- a círculos cada vez más exiguos, más minoritarios. Riqueza y limitación alcanzan, en *El tragaluz*, sus grados máximos: [...] Con *El tragaluz*, Buero Vallejo se nos convierte, definitivamente, en un autor minoritario, un autor que se aleja mucho del carácter popular que es imprescindible, hoy por hoy, en el teatro si se quiere que el teatro recupere realmente su situación privilegiada como hecho cultural condicionante de la sociedad. ¿Es triunfo de las circunstancias sobre el poder creador? No lo sé, pero me siento tentado a afirmar que Buero Vallejo ha sido, hasta cierto punto, traicionado por las circunstancias que él mismo ha querido denunciar, hasta el punto de transformar *El tragaluz* en una especie de discursos moralistas, con merma de su carácter básico de denuncia social. Aun cuando, sabiamente, haya puesto en labios de sus personajes futuros unos cuantos vendajes, unas cuanta reticencias, refiriéndose al bosque y a los árboles.

Claro que estos vendajes, estas reticencias, forman parte del aspecto más positivo de *El tragaluz:* su perfección formal, su enorme atractivo dramático. La obra es una maravilla de construcción, de lenguaje -Buero es oportuno incluso para descargar el tono intelectual de la obra mediante

periódicas incursiones en la fraseología más popular- y de tensión dramática: de acción, en suma.» (*Información,* 21-II-69, 62.B.1.)

La variedad de enfoques posibles al redactar una crítica teatral hace que, en ciertas oportunidades, el crítico se dedique a relacionar una obra con otros textos o autores (con lo que se nos brindan importantes datos sobre las influencias entre dramaturgos), y a valorar las cualidades de la pieza respecto a un determinado tipo de espectador. Sería ése el caso de la crítica publicada por Ernesto Contreras en *Información* tras la puesta en escena de *Historia de una muñeca abandonada,* de Sastre (1962/1968)[7] por el teatro de Cámara de Alicante (marzo de 1968, 67.A.): *Historia de una muñeca...* se había titulado, antes de su edición, *El circuito de tiza de Madrid*[8].Hago esta pequeña y hasta intrascendente aclaración para significar la íntima relación que esta obra de Sastre tiene con *El círculo de tiza caucasiano,* de Bertolt Brecht, autor al que por otra parte se cita a menudo en el texto de la pieza infantil por su nombre castellanizado: Bertoldo. Para ello Sastre se ha limitado -es un decir- a metamorfosear los personajes brechtianos para adaptarlos a la mitología infantil -la vendedora de globos, el trapero, el zapatero, el portero, la niña rica, la niña pobre- de nuestra tradición literaria, y a desarrollar la tesis de Brecht sobre la propiedad alrededor de una muñeca abandonada. El resultado es francamente positivo, puesto que la obra carece por completo de aquella ñoñez que se encuentra en gran parte de la literatura infantil y sí, en cambio, conserva su lenguaje accesible y todo el atractivo de los viejos mitos que condicionan la perceptividad de los niños. Alfonso Sastre ha obtenido, así, una obrita alada y cautivadora, muy capaz de estimular un conocimiento directo del hecho teatral en la infancia.» (*Información,* 12-III-68, 67.B.1.)

Volviendo al tipo de comentario más habitual, el que se centra en el texto, nos encontramos de nuevo con una obra de Buero Vallejo. La Compañía de Ángel Terrón representó en el Teatro Principal, en febrero de 1973 (42.A.), su *Llegada de los dioses* (julio 1971/septiembre 1971). La obra,

[7] Mariano de Paco afirma que la obra se representó por primera vez en Alicante, en 1969. En realidad, el estreno correspondería, según nuestra información, a marzo de 1968 (PACO, Mariano de, edición de SASTRE, Alfonso, *La taberna fantástica. Tragedia fantástica de la gitana Celestina,* Madrid, Cátedra, 1990, p. 56).

[8] Probablemente aquí haya un error de imprenta. El título sería *El circuito de tiza,* tal y como lo recoge Mariano de Paco *(Ibid.)*.

que había permanecido en el Teatro Lara de Madrid durante siete meses, era elogiada por Ángel Terrón en el programa de mano: «... una difícil comedia espléndida. Quizá ella fue el último peldaño de esa subida ascensional que llevaría a Buero Vallejo a la Academia Española, donde ya autores y obras adquieren la categoría de lo perdurable, casi de la *clasicidad...*» (A.P.) Además, el programa recogía parte de la crítica publicada en el diario *Ya* por José Mª Claver: «Una firme, enérgica, casi prometeica actitud de rebeldía personal contra toda mentira y maldad humana. Bravo una vez más, Buero Vallejo.» (A. P.)

Y seguimos con Buero y con los textos aparecidos en los programas de los espectáculos. En diciembre de 1976, un montaje de *La doble historia del Doctor Valmy* (1964/1976)[9] dirigido por Alberto González Vergel fue puesto en escena en el Teatro Principal (169.A.). Del sentido y las especiales características de la obra nos informa en el programa de mano un resumen del prólogo a la edición norteamericana del texto, obra de Alfonso M. Gil: «El público participa en un juicio procesal en el que, en definitiva, él mismo es el acusado. Buero Vallejo hace muy clara su intención de apartar *La doble historia...* del campo de la ficción para colocarla en un plano documental inconfundible. La técnica empleada, la presencia constante del doctor Valmy, [...] el hecho de que la historia nos sea presentada como un caso clínico y, no menos significativamente, el subtítulo de *relato* que Buero Vallejo le da, todo ello parece sugerir que la obra está concebida como un documental que exige por parte del espectador una contemplación y un juicio objetivo, y que lo convierte al mismo tiempo en acusado de este proceso. [...] No es la denuncia de un hombre ni la de un sistema particular, sino la de toda una sociedad.» (A. P.)

En su crítica a esta misma obra, Ferrándiz Casares analizaba el modo en que el tema de la tortura era afrontado en ella, y señalaba lo siguiente: *«La doble historia...* posee la madurez, el deje de lo acabado y,

[9] La obra, que aborda el tema de la tortura, topó con una serie de dificultades que aplazaron su estreno durante doce años. La censura exigió a las compañías que la presentaron a su aprobación determinadas rectificaciones que Buero no admitió. Además, el aparato censor del régimen se había endurecido en aquellas fechas, a raíz de las protestas publicadas por un amplio grupo de intelectuales españoles tras la virulenta represión de una huelga de la minería asturiana en 1963. Así, el estreno de este texto, acompañado de una unánime acogida favorable de crítica y público, no llegaría hasta enero de 1976 (IGLESIAS FEIJOO, Luis, *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo,* Universidad de Santiago de Compostela, 1982, pp. 319-320).

sobre todo, la onda emotiva que misteriosamente ingresa desde la escena en cuantos contemplan su agitación. El concepto abstracto ha perdido la personalidad y está reviviendo, facilísimo de entender por un auditorio pendiente, sometido al silencio más profundo.» (*Información,* 17-XII-76, 169.B.1.)

También el crítico de *La Verdad* centraba su comentario en el tema de la tortura: «Buero Vallejo ha hecho un gran equilibrio en una obra importante. Habría que decir que una obra que tiene como tema central la tortura a que se somete a detenidos políticos, es una obra que sugiere para empezar el equilibrio del autor; y Buero lo consigue con maestría absoluta. Pero la obra no va dirigida a hablar de la tortura, sino a hacer ver al público tan sólo que no sea ajeno a que la tortura, como tal, existe. Y se puede estar dando hoy y ahora en cualquier país del mundo. Ésa es, precisamente, la *otra* historia del Doctor Valmy, porque la primera, la descomunal, la trágica, la que se representa, el autor -y eso es también lo difícil- quiere darla por sabida. Cuando el teatro, pues, se encamina hacia aquellas personas que son capaces de encogerse de hombros ante verdades palpables, estamos ante una obra importante, y ésta, como decíamos al principio, lo es.» (Enrique [Entrena], *La Verdad,* 17-XII-76, 169.B.3)

Si *La doble historia del doctor Valmy* era un buen ejemplo de la escritura comprometida de Buero, del mismo modo la *tragedia compleja* de Sastre *Miguel Servet (la sangre y la ceniza)*[10] (1965/1976) constituía un alegato dramático a favor de la libertad. El colectivo madrileño El Búho trajo a Alicante este texto en abril de 1977, y fue puesto en escena en el Aula de Cultura por iniciativa de la A.I.T.A. (232.A.). En la nota que apareció en la prensa anunciando el espectáculo, se sintetizaba el sentido del mismo y se señalaban las modificaciones a las que el grupo había sometido el texto: «Para El Búho, la representación de esta pieza es la muestra evidente de que la voz no puede ser encerrada entre barrotes, y símbolo para todos aquellos que creen en la necesidad de una España auténticamente democrática.

De acuerdo con el autor, El Búho ha reducido el texto original para ofrecer la versión que el sábado se presenta en Alicante. *En todo*

[10] Éste es el título con el que aparece en la prensa alicantina el montaje. Sin embargo, el que hemos encontrado en la bibliografía consultada es *La sangre y la ceniza,* aunque César Oliva aclara que la obra fue en principio bautizada con las iniciales de su protagonista, *M. S. V.* (Miguel Servet Villanueva) (OLIVA, César, *cit*. p. 307)

momento intentamos ser fieles a una propuesta dramática que fue admirada desde el momento en que llegó a nuestras manos, porque este trabajo de Sastre habla de lucha y resistencia contra todo aquello que suponga la castración del pensamiento y de la búsqueda colectiva.» (*Información,* 31-III-77, 232.B.1.)

Por su parte, Ferrándiz Casares apuntaba en su reseña que el núcleo temático de la obra lo constituía la idea de la persecución: «Poderosa figura la de Miguel Servet buscando con tal profundidad la verdad científica y la luz religiosa. [...] Con su texto, que lleva por subtítulo *La sangre y la ceniza,* Alfonso Sastre ha pretendido, sobre todo, ofrecer la idea general de la persecución, castigo que tantas veces envuelve al criterio insatisfecho e innovador. Los principales puntos biográficos relativos a Servet señalan, en consecuencia, esa terrible actividad del encono humano. Entonces, aun cuando queda sin todo el Vigor y el colorido necesarios la pintura de la personalidad extraordinaria, subsiste un modelo dramático valedero para encarnar el propósito intransigente.» (*Información,* 5-IV-77, 232.B.2.)

Bastante distintos eran el tema y el tono de *Caimán,* de Buero Vallejo (estrenada en 1981), que, bajo la dirección de Manuel Collado, visitó Alicante en abril de 1982 (74.A.). Al menos ésa es la sensación que nos transmitía José Marín Guerrero en su crítica al espectáculo, donde analizaba pormenorizadamente el tema de esta pieza a caballo entre el costumbrismo y el teatro social: «A veces el trauma es posible que llegue a instalarse en el alma de tal forma que se convierta en un dios dañino. *Caimán,* la última obra de Antonio Buero Vallejo, [...] viene a ser una especie de prueba testifical de que frente a tal trauma fracasa la devoción maternal, el aliento poético y sólo cabe, más allá de la esperanza, una lucha inconformista que permita salir de esa especie de ciénaga.

Buero, en este *Caimán* que ha tenido críticas dispares, refleja la intensidad de esa lucha con la severa maestría que acostumbra a imponer en su teatro, que, como en el caso que nos ocupa, puede tener defectos incidentales, de carácter accesorio, que no alejan la línea central del mejor teatro. [...]

Supone, pues, el planteamiento de *Caimán,* una confrontación entre las actitudes de quienes, como el personaje que representa Fernando Delgado, languidecen bajo el trauma de la pierna perdida (una vez más, Buero saca al escenario el defecto físico) como si estuviesen también en el vientre del caimán mítico y, alentando egoísmo y aguardando algo tan difícil como que se

realice lo imposible,[...] ponen cortapisas a la actitudes vitalistas de quienes luchan por una sociedad nueva, no creen en esperanzas imposibles, sino en luchas solidarias, y no se resignan a vivir de recuerdo.

Se da la contraposición entre el mundo de quienes sólo ven en el progreso el perfeccionamiento de unas armas militares que auguran la hecatombe, y los que, contrariamente, se sienten inmersos en un mundo que continuamente avanza, en el que el recuerdo es lo único que puede detener el tiempo.

Es *Caimán* una aproximación al teatro de costumbres de corte social, obra que en ciertos momentos viene a evocar aquella *Historia de una escalera* de los inicios de Buero, pero que ahora, de la mano de una especie de narrador, personaje que enturbia algo la calidad de la obra, viene a dar alientos a los que, acosados por unos u otros males, desean no ser engullidos por el mito. Y es ahí donde, probablemente, Buero consigue su objetivo: en que, al abandonar la butaca, cada cual busque el caimán que, de forma más o menos sentida, lleva dentro de sí.» (*La Verdad,* 7-IV-82, 74.B.3.)

Otro texto de Buero Vallejo, *Diálogo secreto* (estrenado en 1984), fue escenificado en el Teatro Principal de Alicante al inicio de la temporada 1985-86 (4.A.), tras unos dos años de éxito en Madrid, con más de 500 representaciones y la obtención de cuatro premios a la mejor comedia de 1984: El Espectador y la Crítica, el Long Play, el Ercilla de Bilbao y la Medalla Valle-Inclán de la Asociación de Escritores y Artistas (programa de mano, A.P.) En una entrevista celebrada en la capital de España y publicada en la prensa local alicantina, la actriz María Luisa Merlo explicaba la complejidad temática del texto: «Como todo el teatro de Buero Vallejo, es una obra dramática que puede tener, y de hecho tiene, muy diferentes lecturas, si bien en principio, a mi modo de ver, puede parecer un drama que ocurre en el seno de una familia española de 1985. Pienso que Buero apunta a una diana mucho más alta. Queda muy claro para el espectador que es una crítica muy dura para todos aquellos que en el mundo, falsificando su personalidad y haciendo ver a los demás que saben de algo, que dominan un tema, llegan a gobernar en cualquier campo los destinos de una empresa, o incluso de un país. El caso del protagonista de la obra, que es daltónico y crítico de arte, creo que es aplicable, de un modo universal, a multitud de dirigentes de los tipos más diversos.» (Luis H. Álvarez, Madrid, *Información,* 16-X-85, 4.B.1.)

La reseña crítica de Ferrándiz Casares, por otro lado, desentrañaba la sustancia de la obra: «*Diálogo secreto* precisa esa mezcla de virtud y defecto de la acción humana y revela, especialmente en las escenas entre el padre y el hijo, cómo sin la ayuda de la palabra pueden comunicarse los seres muy próximos, saber perfectamente en qué puntos capitales de su relación se detienen y obsesionan los pensamientos. Y amarga, dolorida, realista, *Diálogo secreto* no ofrece soluciones brillantes y espectaculares para calmar la conciencia cuando se ha fingido; indica, por el contrario, que en un entorno formado por engaños y patrañas innumerables la rehabilitación consiste en no olvidar jamás el fracaso, el pacto anterior con la mentira y, secreta y denodadamente, luchar hasta conseguir sacar a la luz la verdad propia.» (*Información,* 19-X-85, 4.B.4.)

En cuanto al crítico de *La Verdad,* Juan Luis Mira, consideraba que, si bien la obra estaba dentro de la línea habitual de Buero, el texto no despertaba demasiado interés en el espectador: «... El mundo dramático de Buero se centra en la disección y oposición de dos grandes grupos de personajes: los que aceptan una situación determinada, por tremenda o desesperada que ésta sea, frente a los que se evaden de ella a través de la mentira personal o colectiva. Surge así la dialéctica realidad-irrealidad, motora de la acción.

Y como si esta cuestión de óptica -o de ópticas- quisiera llegar a su extremo, don Antonio nos propone en su último trabajo, *Diálogo secreto* un problema que incide directamente, una vez más, sobre el órgano ocular: un crítico daltónico engaña y vive engañado con su enfermedad a cuestas, arrastrando a parte de su familia en la mentira, mientras que la hija de éste descubre la farsa y motiva el conflicto. [...] Lo que sucede con este *Diálogo secreto* es que ni el clima dramático, excesivamente lánguido, ni el conflicto interesan demasiado. Como si a la anécdota central desde la que parte el texto le faltase la consistencia necesaria para crear el atractivo que este autor consigue en obras anteriores.

El espectador se halla frente a una historia estirada, contada con premiosidad y con una puesta en escena simplemente correcta, sobre todo en su interpretación y en el diseño de la iluminación, muy dentro de la órbita de Buero.» (*La Verdad,* 19-X-85, 4.B.5.)

Frente a la diversidad de juicios críticos a que dio lugar la representación de *Diálogo secreto* en Alicante, el montaje de *La taberna*

fantástica, de Sastre (1966/1985), constituyó un auténtico éxito. El espectáculo, realizado bajo la dirección de Gerardo Malla, vino a la ciudad por primera vez en febrero de 1986 (39.A.), aunque volvería a sus escenarios más adelante. En el programa de mano se decía de la obra que era un impresionante fresco sobre el mundo de la marginación y del *lumpen* madrileño: los quincalleros, minoría cuya situación en la sociedad española es peor que la de los gitanos. Regreso a los escenarios españoles de Alfonso Sastre, con una obra dramática escrita hace años, pero de terrible actualidad...» (A. P.)[11]

La taberna fantástica era, además, una obra adscrita al subgénero etiquetado por Sastre como «tragedia compleja», la creación más original y relevante dentro de la trayectoria dramática del autor madrileño[12]. En síntesis, y como ya indica el propio membrete, Sastre planteaba un concepto complejo de la tragedia, en el que, partiendo de una conciencia exacta de la degradación social, lo trágico se convertiría en el auténtico meollo de una historia presentada a los Ojos del espectador como no trágica. Para lograr este efecto, las obras funden elementos grotescos y esperpénticos personificados en héroes ridículos, con lo que, a través de la risa, el auditorio reconoce la insignificancia y la miseria humanas y llega, de ese modo, a alcanzar lo trágico. Sastre lo resume perfectamente cuando afirma que «Se ríe uno, pero con pena»[13].

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[11] El éxito de la obra se produjo a nivel nacional. De la favorable acogida en Madrid, por ejemplo, se hace eco el editorial de los números 210-211 de *Primer Acto,* en el que se considera el montaje de *La taberna...* como una especie de reparación para la dramaturgia de Sastre: «Los últimos estrenos de Sastre en Madrid habían tenido el sabor de la marginalidad. Lo cual no es ni bueno ni malo en sí mismo, pero, dadas las características de la vida teatral madrileña, quizás había contribuido a que nuestro público colocara a Alfonso Sastre en la periferia del teatro español contemporáneo. [...] De ahí el doble interés de este estreno de *La Taberna Fantástica,* en la medida en que unió su buen nivel escénico a la presencia en dos teatros *comerciales* madrileños, es decir, en que gozó de los beneficios que suelen ser habituales. [...] *La Taberna Fantástica* ha sido, pues, un éxito. Crítica y público [...] han adoptado una actitud desprovista del enrarecimiento con que antes se aplaudía o condenaba a nuestro autor. El montaje de Gerardo Malla y el reparto se han ajustado a nuestros niveles de producción., aprovechados con inequívoco talento. El autor ha salido a escena y ha agradecido relajadamente los aplausos. La sociedad teatral madrileña, en fin, ha dado un buen paso para entender mejor a Alfonso Sastre, para comprender su papel e importancia en el teatro español contemporáneo. Para *Primer Acto,* [...] es una alegría poder decir que Alfonso Sastre está en estas páginas porque una obra suya forma parte de los grandes acontecimientos de la actual temporada teatral madrileña.» (*PrimerActo,* núms. 210-211 (septiembre-diciembre, 1985). p. 73),

[12] Seguimos en este punto las observaciones de Mariano de Paco (*cit.* p, 23-25).

[13] Alfonso Sastre, en CAUDET, Francisco, *Crónica de una marginación. Conversaciones con Alfonso Sastre,* Madrid, Ediciones de la Torre, 1984, p. 106. *Apud*. PACO. Mariano de, *ibid* p. 25

De otra forma, menos exacta, trataba de explicar esta misma idea José Ferrándiz Casares en su crítica a la representación de *La taberna fantástica* en el Teatro Principal: «El autor, Alfonso Sastre, volviendo a utilizar su pluma vigorosa, da en lo que él llama *tragedia compleja* un nuevo sentido al género del sainete, pues si éste ha pretendido habitualmente ridiculizar los defectos y malas costumbres de los caracteres bajos o comunes, aquí, detrás de todo el conjunto, se percibe una interrogante acusadora, que supera la ingenua personificación costumbrista tratando de precisar la causa del envilecimiento.»[14] (*Información,* 13-II-86, 39.B.3.)

Continuamos con Sastre, si bien con un texto anterior al de *La taberna fantástica.* El Grupo Sombras del Liceo Francés de Alicante, dirigido desde su creación por Conchita Molina, estrenó en abril de 1987 *En la red* (1959/1961) (56.A.). En la crítica publicada por Emilio Bragado, se exponían de modo extenso el tema y las características del texto. Es una exposición que nos lleva a dudar de lo adecuado de la puesta en escena de esta obra por un grupo juvenil con escasa experiencia: «*En la red* es un drama, aunque yo diría tragedia, que retrata la condición humana de la vida en clandestinidad a través de sus inseparables compañeros: la agobiante soledad del aislamiento, el miedo constante a la delación, el pánico ante los más refinados métodos de tortura, el patetismo constante, en definitiva. [...] La tensión, el desasosiego y la angustia no se toman respiro durante toda la representación. Es una obra despojada de todo adorno inútil, de un realismo sobrecogedor donde no hay trucos. Las escenas se suceden desgarradoras y la crudeza se manifiesta sin paliativos.» (*Información,* 7-IV-87, 56.B,)

La siguiente visita teatral de Alfonso Sastre a Alicante tuvo como vehículo otro de los textos adscritos a la ya mencionada *tragedia compleja. El viaje infinito de Sancho Panza* (1983-84/1992), una producción realizada por encargo de la Sociedad Estatal para la Exposición Universal de Sevilla, se representó en el Teatro Principal en octubre de 1992 (1.A.). Dirigida por Gustavo Pérez Puig e interpretada por Juan Llaneras y Pedro

[14] Es evidente que no cabe identificar dos vertientes teatrales tan distantes como son la tragedia compleja y el sainete. Aunque no estamos completamente seguros de que el crítico persiga con sus palabras tal identificación (utiliza, por ejemplo, el término «superar»), pensamos que si Ferrándiz Casares relaciona ambos géneros es sólo a causa de la aparición de «tipos populares» en *La taberna fantástica*.

Ruiz, la obra era, según su autor, «una forma especial de ver a Sancho Panza» (Lara Ripoll, *Información,* 8-X-92, 1.B.3.). Efectivamente, como explicaba en su reseña Ferrándiz Casares, la acción se desarrollaba alrededor de un Sancho presentado desde una perspectiva contrapuesta a la de Cervantes: «... ahora observamos, mediante la interpretación de Pedro Ruiz, que a la gastada tesis de que en Don Quijote siempre palpita el idealismo y en Sancho Panza el materialismo la deja Alfonso Sastre mal parada. Tan idealista es un personaje como el otro.

El autor aún es más atrevido en la composición escénica. Quien lee los libros de caballerías es Sancho, y el pensamiento del hidalgo no lo trastorna su propia voluntad, sino la insistencia de su escudero, en cuyo espíritu también alienta al principio la fantasía. [...] Realiza, pues, el escritor lo único factible en el ilimitado mundo que forjara la mente cervantina. Un ejercicio, un ensayo donde se descubren algunas de las inmensas posibilidades que ofrece el anchuroso texto para excitar y sugerir reflexiones y, desde el punto de vista teatral, para dar ocasión de que vuelva a seducirnos el admirable departir de una pareja humana.» (*Información,* 8-X-92, 1.B.4.)

El crítico del otro diario local, Rafa Hernández, consideraba esta creación de Sastre como un paso lógico dentro de su trayectoria dramática: «Un eslabón más de su militancia teatral revolucionaria viene a ser *El viaje infinito de Sancho Panza.* Mediante la controvertida idea del Sancho soñador y la ineludible relación de reciprocidad caballero-escudero para afrontar la común empresa de *deshacer entuertos,* el verdadero logro del texto es, precisamente, la no alteración del mensaje cervantino, sino un realce de su sentido temperamental en el mito manchego, cuyo tipo participa de los dos conocidos personajes.» (*La Verdad,* 8-X-92, 1.B.9.)

Pedro Ruiz, responsable de dar vida al Sancho protagonista de la historia, elogiaba durante la presentación en Alicante las cualidades de la pieza: «...porque se trata de una tragicomedia divertida, profunda y honda, que respeta los coloquios del *Quijote* desde el punto de vista más quijotesco de Sancho [...]... un Sancho vestido de sí mismo, más bien un *Sanchote de La Mancha* no gordo, no calvo y más rústico.» (Pirula Arderius, *Información,* 6-X-92, 1.B.7.) Por otra parte, en un comentario personal sobre la obra publicado en la prensa, Pedro Ruiz trataba de desenmarañar la complejidad del texto de Sastre, una obra que «es muchas cosas. Demasiadas como para que yo me atreva ni siquiera a esbozarlas», y lo hacía así: «La transmutación de virtudes y defectos de un personaje al otro, siendo ambos tan

complementarios, o incluso tan inválidos sin la presencia mutua, propone en esta obra una idea que probablemente nunca descartó el propio Cervantes. El tan analizado *quijotismo de Sancho* toma aquí carta de naturaleza. Se descara. Es la razón de ser de toda la ensoñación. No es que Sancho sueñe, ame, anhele, ose, dude o arriesgue porque su señor arriesga. Sino que Don Quijote se mueve porque es Sancho quien sueña, quien delira, quien se funde con él en el mundo sin límites de los delirios que nada quieren saber de las rutinas.» (*Información,* 6-X-92, 1.B.6.)

Gustavo Pérez Puig, responsable último de la puesta en escena, también reflexionaba en la prensa sobre el texto de Sastre: «Creo que no existe un antecedente claro de esta versión que nos da Alfonso Sastre del personaje de Sancho, porque rompe con el tópico, porque le da al caleidoscopio cervantino un giro de 180 grados, y casi nos encontramos con que el idealista, el soñador, el mágico buscador de maravillas es este rústico manchego, que viendo molinos en los gigantes y ovejas en los ejércitos y ventas en los castillos, sigue esperando y esperando su ínsula con una fe digna de mejor causa.

Sin duda es la forma más noble, acaso la única que justifica el intento: darle un enfoque nuevo, una visión original... [...] Porque la obra tiene el acierto de seguir, a su manera, el relato cervantino, pero dándole a cada episodio una nueva e inesperada dimensión. Es lo mismo, pero está visto y relatado de otra forma...» (*Información,* 6-X-92, 1.B.5.)

Pero como conviene ofrecer puntos de vista más alejados del montaje, queremos dejar constancia también de las opiniones sobre el texto formuladas por el crítico de un diario nacional, el implacable pero a menudo certero Eduardo Haro Tecglen: «Siempre me parece que *Don Quijote* es intransferible, y que todos los intentos de pasarlo de género son generosos, pero ineficaces. El de Alfonso Sastre es un poco menos molesto, porque altera poco la cuestión. La divulga, más bien, La idea de que el loco es Sancho y el cuerdo Alonso Quijano apenas tiene interés: se contradice a sí misma en el desarrollo y, finalmente, son los dos personajes los contagiados y los utópicos. Y Don Quijote, el gran personaje, aunque el título y el nombre grande del cartel se le da a Sancho. [...] La escritura de Sastre es cálida, tiene mucho de la bondad literaria que siempre muestra en el teatro; y una moraleja, y un sarcasmo.» (*El País*, 24-X-92, 1.B.8.)

II.5.3. Los montajes que vinieron a Alicante. La puesta en escena. La interpretación.

Entre los montajes de Buero y Sastre representados en Alicante hay, como sucede en el caso de cualquier autor, una amplia pluralidad de realizaciones. Aunque la mayoría de las obras son llevadas a escena por compañías profesionales, también en ocasiones los colectivos de aficionados (centros de enseñanza, por ejemplo) se atreven con los textos de estos dos maestros. De ahí que los medios materiales y humanos (nos referimos sobre todo a los actores) con los que se levantan los distintos espectáculos sean tan variados y, del mismo modo, tan diferentes las maneras de entender y montar las obras.

Ya hemos hablado del montaje llevado a cabo en 1968 por el Teatro de Cámara de Alicante de *Historia de una muñeca abandonada* (67.A.). También hemos aludido a la crítica publicada en aquella ocasión por Ernesto Contreras, a la que volvemos ahora para centrarnos en los actores que intervinieron en el espectáculo, algunos de los cuales eran niños: «De todas maneras, la labor de Antonio Rives ha sido excelente. Es difícil, muy difícil, no tanto dirigir a niños como dirigir a un tiempo a niños y a actores adultos y, sin embargo, *Historia de una muñeca abandonada* se representó con fluidez y se miro y se oyó con el mayor de los agrados, tanto por parte de los pequeños espectadores -que constituyeron la mayoría del público- como por parte de los espectadores de mayor edad. Rives movió a los actores con pulcritud, y éstos se compenetraron muy bien con sus personajes y con el carácter ingenuo y, hasta inocente que el autor les ha dado: Trinidad Lemos, extraordinaria de gesto y movimiento, canto casi su graciosa vendedora de globos; Antonio Ortells estuvo flexible y seguro como trapero, el trapero erigido en juez de difícil juicio, y Carlos Marco y Vicente Ortells cumplieron sin problemas con sus trabajos de portero y zapatero remendón. Y las niñas. Las niñas -Inmaculada Rives y María de los Ángeles Antolí- dijeron sus palabras muy bien y hasta las entonaron con acertada gracia, a pesar de los inconvenientes tremendos de sus pocos años.» (*Información*, 12-III-68, 67.B.1.)

Sin niños actores, pero con la colaboración del Ministerio de Cultura, el productor Salvador Collado llevó a escena, en la temporada 1981-82 la obra de Buero *Caimán.* La crítica de Ferrándiz Casares a raíz de la

puesta en escena en Alicante, en abril de 1982 (74.A.), destacaba especialmente -con su peculiar estilo- los trabajos del director y los dos
protagonistas del montaje: «En la obra de Antonio Buero Vallejo presentada el lunes en el Teatro Principal, la dirección de Manuel Collado impone un desenvolvimiento cuya observación resulta muy grata. Pero cabe preguntar inmediatamente si no le ha complacido a él también mucho realizar ese trabajo. Ha contado con un cuadro de intérpretes en el que la meritísima ejecutoria de Lola Cardona y Fernando Delgado obliga a que sus compañeros cumplan su cometido en forma plausible, lo que así ocurre.» (*Información*, 7-IV-82, 74.B.2.)

También Marín Guerrero, responsable de la crítica teatral de *La Verdad* en aquel momento, subrayó el excelente trabajo de Lola Cardona: «...lo cierto es que en ningún momento se pierde el hilo del clima dramático en torno a la historia que Antonio Buero crea y que, luego, se apoya en una interpretación magistral de Lola Cardona, en su versión de madre acosada por el recuerdo de la hija de corta edad desaparecida[...], a la que aguarda con la esperanza de que un primer beso la libere del vientre del monstruo, esa especie de caimán en que se ha convertido su obsesión. Lola Cardona, papel relevante entre un reparto en que están Fernando Delgado, Francisco Hernández, Carmen Rossi y Maite Blasco, alcanza prodigios de matiz en algunas frases de la segunda parte del primer acto.» (*La Verdad,* 7-IV-82, 74.B.3)

De Buero y Lola Cardona, la cartelera alicantina nos conduce a Sastre y Rafael Álvarez *El Brujo.* Más arriba mencionábamos el éxito obtenido por el montaje de *La taberna fantástica,* de Sastre, estrenado en Alicante en febrero de 1986 (39.A.). Realmente, buena parte del mismo se debió a la magistral interpretación de Rafael Álvarez *El Brujo,* un actor que alcanzó su actual popularidad a partir de dicho trabajo. En su crítica, Ferrándiz Casares se hacía eco de la espléndida tarea actoral y de dirección desarrollada en el espectáculo: «Gerardo Malla, auténtico hombre teatral, con diversas y meritorias facetas, ejerció esta vez la misión rectora, logrando el punto de afinidad necesario para destacar mejor las dotes de los intérpretes, cuya rendida entrega cobró una notable calidad en la labor desempeñada por los actores Rafael Álvarez *El Brujo,* Carlos Marcet, Vicente Cuesta y José Manuel Mora.» (*Información,* 13-II-86, 39.B.3)[15]

[15] La dirección de Gerardo Malla, y su trabajo sobre el texto, jugaron un papel determinante en el magnífico resultado final: «Gerardo Malla planteó su montaje [...] con una supresión de escenas que ofrecían en el texto la dimensión *fantástica,* potenciando la perspectiva fantástica de la realidad cotidiana de estos *habitantes de un mundo marginado incluso en el mundo de la marginación.* El autor advertía de este tratamiento en la nota del programa de estreno: *¿Taberna fantástica? ¿Por qué? ¿Qué sucede de fantástico en ella? Para mí, lo que en ella puede producir extrañeza será precisamente lo que de familiar aparece en ese mundo.*» (PACO. Mariano de, *cit.* pp. 40-41)

Respecto a este mismo montaje, pero con motivo de su presencia dentro del VII Encuentro de Teatro de Alicante (septiembre de 1986, 118.A.), Juan Luis Mira analizaba la *fórmula mágica* que había tenido como resultado un conjunto de tanta eficacia: «Tres nombres confluyen en *La taberna fantástica* [...] para que el espectáculo consiga una entidad teatral de gran calidad. En primer lugar, Alfonso Sastre, el autor, paciente trabajador de la escena española, uno de los importantes de la vertiente realista de nuestro teatro de las últimas décadas, dramaturgo que se ha visto él mismo sorprendido por la expectación que ha motivado esta *Taberna* escrita hace algún tiempo y perteneciente a unas coordenadas algo pasadas. En segundo lugar, Rafael Álvarez, *El Brujo,* revelación interpretativa del pasado año, un actor que da a la perfección el tipo que encarna, que vive con convicción su personaje y que consigue, como pocos, saturarlo de credibilidad. Y un tercer nombre: Gerardo Malla, un director forjado en el teatro independiente de los sesenta y que después ha trabajado, con desiguales resultados, en el teatro comercial.» (*La Verdad,* 6-IX-86, 118.B.2.)

Pasamos ahora de un éxito de profesionales y de ámbito nacional a un humilde pero encomiable trabajo de estudiantes alicantinos. Dadas las características de los textos de los dos dramaturgos que nos ocupan, unas creaciones muy ligadas a la situación sociopolítica en que surgieron, no es extraño que determinados colectivos teatrales modifiquen ciertos aspectos puntuales de los textos para adaptarlos a una nueva situación. Es éste el caso, por ejemplo, del montaje de *En la red,* de Alfonso Sastre, puesto en escena por el Grupo Sombras (antiguos alumnos del Liceo Francés) en abril de 1987 (56.A.). La acción del texto original, que como ya dijimos fue escrito en 1959, se desarrollaba en Argelia, y sus personajes eran argelinos y franceses miembros de una organización terrorista a favor de la independencia argelina. Como apuntaba Emilio Bragado en su crítica al espectáculo de Sombras, «Este escenario hoy, transcurridos veintiocho años, hubiera resultado anacrónico, pero la oportuna idea de trasladar los hechos al Chile actual hace que el drama recobre una frescura y un vitalismo estremecedores. Podría haber sido escrito

ayer mismo.»[16] (*Información,* 7-IV-87, 56.B.) En efecto, según Conchita Molina, responsable de la dirección, el objetivo del montaje era «solidarizarnos y rendir homenaje al pueblo chileno.»[17] (*Información,* 7-IV-87, 56.B.)

¿Cuáles eran las características de este solidario montaje? Una vez más la crítica nos las ofrece con detalle: «Sombras ha llevado a cabo un trabajo comprometido, valiente, de acusación y denuncia, que culpa y emociona. Es un trozo de la vida real potenciado con la proyección de dos tandas de diapositivas que recogen la triste realidad de las calles chilenas, en donde el pueblo lucha codo a codo y muere codo a codo.

El decorado es sobrio, como corresponde a un presupuesto ramplón, pero crea una atmósfera adecuada de refugio de urgencia, rodeado de amenazas y muerte. Cinco pequeños focos se encargan de construir las luces y sombras necesarias para establecer la emoción e intensidad del momento, emoción que tiene su punto culminante en la perfecta interpretación en vivo de canciones de Víctor Jara y Pablo Milanés.

En cuanto al trabajo actoral, no cabe destacar particularidades, es una tarea de conjunto en la que todos y cada uno dan el do de pecho y el do de corazón.» (E. Bragado, *Información,* 7-IV-87, 56.B.)

Mientras que en el espectáculo de Sombras eran todos los actores quienes, sin discusión, daban el «do de pecho», en el ya mencionado *El viaje infinito de Sancho Panza,* de Sastre, fue precisamente el trabajo de los actores -el de un actor en concreto- el más discutido. La singular interpretación de Pedro Ruiz derramó ríos -o al menos arroyos- de tinta. Y cascadas de palabras. Alfonso Sastre, presente en Alicante para la representación[18], definía la actuación de Pedro Ruiz como «arlequinesca» y, en

[16] Probablemente esta adaptación del texto venía determinada en cierta medida por el hecho de que el Liceo Francés es un centro que fundaron en la década de los sesenta los franceses *(«pieds noirs»)* que abandonaron Argelia al estallar la Revolución.

[17] En realidad, esta adaptación de la obra de Sastre respetaba profundamente su esencia, que, según Mariano de Paco, consiste en una «apasionada defensa de la libertad y de los oprimidos y honda reflexión acerca de la condición humana del *hombre clandestino* situada en la lucha por la independencia de Argelia. En el programa de estreno de esta última expresaba el autor su voluntad de lograr la toma de conciencia del espectador.» (PACO, Mariano de, *cit.* pp. 21-22).

[18] El dramaturgo vino a la ciudad para dar una conferencia y para presentar esta obra, todo ello en el marco de un ciclo de autores españoles.

ciertos momentos, incluso «acrobática»: «No es el Sancho Panza que yo había imaginado y no niego que estaría más de acuerdo con otra forma de hacerlo. Pero es acorde con la herencia teatral de Pedro y ha sido un riesgo bueno y aceptable.» (Lara Ripoll, *Información,* 8-X-92, 1.B.3.) De todos modos, lo que Sastre se negaba a admitir eran las frecuentes improvisaciones del actor durante la representación: «El desafío de Pedro es hacer el texto tal y como es, pero esta circunstancia todavía no se ha dado. Él es proclive a hacer improvisaciones y, tal vez, el resultado pueda ser mejor, pero yo estoy en contra de salirse del texto.» (L. Ripoll, *Información,* 8-X-92, 1.B.3.)

Desde la perspectiva de Pedro Ruiz, la cuestión era formulada en otros términos: «Cuando Gustavo Pérez Puig me llamó para sugerirme la posibilidad de encarnar este Sancho, de Alfonso Sastre, se lo agradecí en plena indecisión. Tal como me lo estaba contando, y sin tener aún decisión alguna en mi mente, celebraba que alguien como él se saltara las castradoras barreras de las etiquetas para verme, sin prejuicios, en tal papel. [...] Desencasillar es liberar. Y si eso coincide con un texto que libera también a dos arquetipos celebérrimos, para que alternen o muden sus almas, da la sensación de que algo cobra un sentido añadido.» (*Información,* 6-X-92, 1.B.6,)

Aunque Pedro Ruiz agradeciera este desencasillamiento, el crítico alicantino Rafa Hernández consideraba en su reseña que el propio actor no correspondía con su trabajo a ese voto de confianza, lo cual, por otra parte, venía a sumarse a un montaje muy poco adecuado: «Sin embargo, la pobre dirección de Gustavo Pérez Puig no aprovecha la propuesta llevada al extremo de un Sancho motor de don Quijote. Su puesta en escena ralentiza la acción con unos innecesarios apagones y falta de dinamismo en muchas de las escogidas situaciones, para las que utiliza un desacertado escenario y fácil música, así como un poco conjuntado elenco actoral, del que destacar: el recurrido rezume de un archiconocido Pedro Ruiz, estereotipo de cómico, que tras un disciplinado inicio teatral pronto fue desviándose a labores más propias de su quehacer diario (mezcla de voces, personajes y guiños). Por su parte, la soberbia actuación de Juan Llaneras, quien realmente vivió el personaje y disfrutó en la representación, como actor, de las ocurrencias de su compañero, cosechó los mejores aplausos de la noche del martes, merced a la excelente imagen y a la divertida y genuina locura de su personaje.» (*La Verdad,* 8-X-92, 1.B.9.)

A pesar de la controversia, el resultado final parecía positivo, al menos si lo juzgamos a través de la mirada del crítico de *Información:* «Bajo

la acertada guía del director Gustavo Pérez Puig, fue una recompensa, una renovación de estímulos a los asiduos del Principal, la interpretación rendida por Pedro Ruiz y Juan Llaneras. Mostró el primero, asumiendo el papel de Sancho, la labor que convence definitivamente. La de quien, poseído ya de un renombre, no se reserva un solo instante, entregando su esfuerzo como si todavía estuviera en los principios de su dedicatoria y le faltara un largo trecho para llegar a distinguirse; y supo dar el segundo la nota de nobleza, de singular desvarío que exige la memorable figura. El diálogo entre los dos actores, en la frontera del proscenio, hablando acerca del viaje infinito, el caminar incesante y con ilusión de la vida, quedará en el recuerdo como ejemplo de la poderosa expresividad teatral» (J. Ferrándiz Casares, *Información*, 8-X-92, 1.B.4.)

Por otra parte, también Eduardo Haro Tecglen valoraba favorablemente, desde su reseña de *El País*, el trabajo de este peculiar Sancho Panza: «El actor Llaneras hace una creación de Don Quijote a su medida -física, humana- y a su alcance interpretativo. Esto no va en contra de Pedro Ruiz, en puesto de primer actor, que la hace de un Sancho claro y popular. Cuando los dos dialogan -la mayor parte de la obra- producen los mejores momentos. [...] [Llaneras y Pedro Ruiz] tuvieron los mejores aplausos de la noche, aunque Pedro Ruiz fuese mal recibido por el público -con absoluta injusticia- al saludar cuando terminó la representación.» (*El País*, 24-X-92, 1.B.8.)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

II.5.4. El público de provincias ante las obras de Buero y Sastre.

Como ya hemos indicado, en marzo de 1969 el teatro de Cámara de Alicante, dirigido por Antonio Rives, representó en el Sanatorio Psiquiátrico Provincial *Historia de una muñeca abandonada,* de Sastre (67.A.). Además de las autoridades, que asistían a la inauguración de la sala, se dieron cita para aquel acontecimiento casi dos centenares de enfermos mentales: «El salón teatro que se inauguraba es largo y tiene una boca de escena lo suficientemente capaz para no ser ni chica ni grande. Y en el salón teatro, ayer tarde, además de las monjitas y de algunos empleados del sanatorio, 175 enfermos mentales -la mitad mujeres; la otra mitad, hombres- siguieron las incidencias de la historia que Alfonso Sastre les contaba de una muñeca abandonada. Y la siguieron, de pe a pa, de punta a cabo, con interés, con risas, con silencios profundos, con aplausos estrepitosos, con vehemencia, con entrega.» (Isídro Vidal, *Información,* 23-III-69, 78.B.2.)

Sirva esta primera información sobre el público alicantino y su relación con nuestros dos autores para mostrar cuánta disparidad cabe en cuanto a los espectadores para un mismo tipo de teatro en una ciudad de provincias -y hablamos sin ironía-. En las líneas que siguen, las personas relacionadas con estos espectáculos no aluden siempre de modo directo al público de Alicante, pero sí frecuentemente al de otras ciudades equiparables a la nuestra que han sido visitadas durante las giras.

Más arriba mencionábamos el montaje de *La doble historia del Doctor Valmy* representado en diciembre de 1976 en el Teatro Principal. Retomamos ahora este espectáculo para recoger algunas observaciones sobre el público apuntadas por Lorenzo Zaragoza, responsable del montaje durante la gira del mismo. A la pregunta de Carlos M. Aguirre sobre cómo era acogido el tema del texto (la tortura) por el espectador, Zaragoza respondía: «Desde el principio al final no sale de su asombro por la serie de atrocidades que se presentan con una gran frialdad.» (*Información,* 19-XII-76, 169.B.2.) Más adelante, el director en gira relataba una anécdota que reflejaba la actualidad del tema de la obra: «...en una de las representaciones que dimos en San Sebastián, precisamente con ocasión de una escena-intermedio en que aparece la pareja que simboliza la burguesía ajada, ésa que conserva una venda en sus ojos, un espectador se desabrochó la camisa y mostró unos hematomas que

evidenciaban que la tortura sí existe en el mundo.» Respecto al público habitual de las representaciones, Zaragoza describía el apasionamiento de los espectadores más jóvenes ante la obra: «Muchas veces no esperan el final de una escena para ovacionarla. Incluso ha habido gritos de *¡gracias!* a la compañía, como prueba de identificación con el tema y su interpretación.»

La gira, que había empezado en el mes de julio en Oviedo, estaba resultando un éxito, especialmente en el norte del país. La actriz Lola Cardona, en una entrevista concedida en Alicante, aludía a la respuesta del respetable en el País Vasco: «Tuvimos que ir dos veces a Oviedo, a Vitoria, Bilbao... En unos sitios el problema ha sido más asimilado que en otros; en Bilbao, las dos veces que estuvimos fue por diez días; en el País Vasco ha habido que poner sillas en el patio de Butacas... Se trata de un alegato contra la tortura policial, pero no contra la de un lugar determinado, sino contra este tipo de sistemas de la Policía de cualquier parte del mundo y cualquier ideología... Es una gran defensa de los derechos humanos...» (J. Marín Guerrero, *La Verdad,* 17-XII-76, 169.B.4.)

En octubre de 1985, como veíamos, se estrenó en Alicante *Diálogo secreto,* de Buero (4.A.). También nos hemos referido ya a la entrevista concedida por la actriz Mª Luisa Merlo en aquellos días, y volvemos a ella para constatar con sus palabras el éxito de público que supuso el montaje: «El hecho de que una obra llegue a las 500 representaciones, es siempre muy halagador para todos los que intervienen en el espectáculo, pues supone el estar participando de un éxito; es lo que uno persigue siempre en su trabajo. Si además de esto en las ciudades que hemos estado antes de Alicante, como son Vigo, Santander, Bilbao y Reus, el éxito y los aplausos han sido los mismos que en Madrid, esto hace que yo esté llena de esperanza y de ilusión ante mi debut en Alicante.» (Luis H. Álvarez, Madrid, *Información,* 16-X-85, 4.B.1.)

Pero a pesar de su satisfacción, Mª Luisa Merlo reconocía sus dudas sobre la total comprensión del mensaje de Buero por parte del público: «Yo no sé si esto es así. La gente llena los teatros, y si no llega a introducirse en el fondo de la obra, sí se queda al menos con la situación conflictiva familiar, que es un tema muy actual.» (Pirula Arderius, *Información,* 17-X-85, 4.B.2.)

Finalmente, queremos transcribir aquí parte de una reflexión casi lírica sobre el público formulada por un actor en Alicante. En un pequeño artículo aparecido en la prensa local con motivo del estreno en Alicante de *El viaje infinito de Sancho Panza,* de Sastre (1.A.), el actor Pedro Ruiz apelaba expresamente a la colaboración del público para convertir el espectáculo en un hecho teatral completo y de éxito: «Ni los ensayos, ni la mejor preparación posible, podrán dotar al viaje infinito de Sancho de un billete ilimitado. Pero es ahí donde los espectadores deben hacer su pequeña aportación. El sueño de Alfonso Sastre, como el de Cervantes, no fue un sueño en singular, sino una propuesta colectiva para que la realidad no nos amortajara de cordura.

Es pues el público, y su mente libre y voladora, quien dará alas al mejor esfuerzo que sepamos hacer, para que este Sancho utópico, disconforme con lo cotidiano, desolado por la cordura de su señor y prisionero en su piel de mortal planificado, vuele a cada rincón del pensamiento personal de ustedes, para renovar la hermosa apuesta de los imposibles.» (*Información,* 6-X-92, 1.B.6.)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

II.5.5. Un homenaje a Buero Vallejo en Alicante.

> «Responsabilidad, profundidad, universalidad, pero también magisterio y voluntad renovadora: una hermosa síntesis para la obra, felizmente abierta, de un autor que supo enseñarnos el apasionante lenguaje de la esperanza.»
>
> Antonio Diez Mediavilla, *Información,* 6-VI-93.

Dentro de la I Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, celebrada en Alicante en junio de 1993, Antonio Buero Vallejo recibió un homenaje. Éste incluyó tres actos o actividades distintas: la puesta en escena de su obra *El sueño de la razón,* la presentación del libro *Buero sobre Buero,* de Francisco Torres Monreal, y una exposición, instalada en el Teatro Principal, sobre la vida y la obra del dramaturgo, con dibujos originales de Buero y una selección de sus manuscritos y carteles, todo ello material procedente del Centro de las Letras Españolas y del Centro de Documentación Teatral del INAEM. Ante este homenaje, Buero decía sentirse «complacido y un poco temeroso» (Isabel Sánchez, Madrid, *Información,* 1-VI-93, 120.B.9.)[19]

El homenaje se abrió, como hemos señalado, con la representación de *El sueño de la razón* (1969/1970), interpretada por el Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana bajo la dirección de Toni Tordera (120.A.). Éste definía el texto como un «ejemplo de teatro de ideas con mucha carne», añadiendo que «*El sueño de la razón* apela a la emoción del espectador y trata, fundamentalmente, de la intolerancia del poder, lo que la hace muy actual en el contexto en que vivimos.» (Antonio Sempere, *La Verdad,* 6-VI-93, 120.B.12.) La crítica publicada por Rafa Hernández destacaba particularmente el componente audiovisual del espectáculo: «... encontramos un uso envolvente de efectos audiovisuales para conferir el sentido impresionista implícito en el texto. La plástica escenográfica se convierte así en protagonista inmediato de la obra. Luego, el reparto nos atrapa en un sentimiento trágico característico, que culminará con la interpretación de Manuel de Blas encarnando a Goya en

[19] El autor volvió a estar presente en la segunda edición de la muestra, celebrada en octubre de 1994, con su última creación hasta aquel momento, *Las trampas del azar.*

su etapa más difícil. En la primera parte de la obra vivimos el desasosiego del pintor, con el desencanto de una lucha angustiosa ante el poder.

En la segunda parte vendrá la pesadilla pictórica de Buero, que convierte al pintor en actor y la representación en cuadro y pintura del propio Francisco de Goya, con una escenificación onírica de imágenes y sonidos que suplen la deficiencia física del protagonista, a la que, como en otras obras, el autor suele dotar de sentido crítico ante la injusticia y la mediocridad que acabará obligando a Goya al abandono de su tierra.» (*La Verdad,* 9-VI-93, 120.B.14)

Con la actuación en Alicante el espectáculo cerraba una gira de tres meses en los que se habían cosechado éxitos en Barcelona, Zaragoza, San Sebastián, Murcia y Valencia, entre otras ciudades. El montaje, según su director, había despertado las reacciones más favorables entre el público joven (Lara Ripoll, *Información*, 5-VI-93, 120.B.3).

El homenaje propiamente dicho se celebró tras la representación de esta obra en el Teatro Principal, con la presencia de Adolfo Marsillach, Marisa de Leza, Manuel de Blas y María Jesús Valdés. El dramaturgo quiso dedicar el acto a la memoria del poeta Miguel Hernández.

Durante aquellos días en Alicante, Buero se pronunció sobre diferentes temas, teatrales y extrateatrales. Declaró, por ejemplo, que el tono medio de las exigencias dramáticas de los españoles había descendido notablemente a lo largo del período democrático, y señaló también el cambio que se había producido en la actitud de los dramaturgos: «Con el inicio de la nueva etapa de libertad se pensó que la desaparición de la censura iba a suponer la conversión de la noche en el día, que sería la gran eclosión liberalizadora que nos iba a traer nuevos valores teatrales. Pero, sin embargo, esto no ha ocurrido, no ha habido esta eclosión.[...] Bajo la censura los autores se afanaban para realizar un verdadero y auténtico teatro. Con lo de las subvenciones ocurre otro tanto, pues habrá creaciones que hayan sido concebidas para recibir una subvención, y salgan ya vendidas, o suponga un reto para el autor ante la posibilidad de conseguirlo. Todo depende del talante personal de cada uno.» (Tomás Ramírez, *La Verdad,* 8-VI-93, 120.B.11.)

Por otro lado, el panorama teatral español del momento era, según reconocía Buero, difícil: «La contemporaneidad del teatro se encuentra entre el inteligente equilibrio del teatro clásico y moderno. [...] La situación actual es muy crítica y muy insegura, pero me resisto a tener que darle el *adiós*

muy buenas al teatro.» Precisamente por lo precario de la situación, Buero valoraba de forma especial la perseverancia de las nuevas generaciones de creadores teatrales: «Estamos intentando que la realidad de los autores sea crecientemente reconocida. Pero, a pesar de todos los inconvenientes que tiene la autoría teatral, estamos viendo que constantemente están surgiendo nuevos autores... algo tendrá el teatro cuando los jóvenes se mantienen adictos.» (Lara Ripoll, *Información,* 8-VI-93, 120.B.7.)

Por último, y aunque escapa a los límites temporales de nuestro trabajo, queremos dejar constancia también del homenaje ofrecido por esta misma Muestra, en su tercera edición (noviembre de 1995), a Alfonso Sastre. El acto central del homenaje estuvo precedido de la representación de *Los dioses y los cuernos,* interpretada por Producciones Ñ bajo la dirección de Etelvino Vázquez. Por otra parte, en el vestíbulo del Teatro Principal se pudo ver durante aquellos días una exposición sobre el dramaturgo, quien protagonizó además uno de los «encuentros» programados por la muestra[20].

Al igual que hiciera Buero Vallejo, Sastre realizó en la ciudad diversas declaraciones acerca de la situación del teatro español y sobre su propia producción. En una entrevista con Cristina Martínez, el dramaturgo afirmaba que, aunque la circunstancia política había variado acentuadamente desde sus primeros estrenos hasta la actualidad, fenómenos como el de la censura seguían en cierto modo vivos, aunque transformados: «El panorama ha cambiado mucho. *La mordaza* era un intento de protesta contra el sometimiento al que nos enfrentábamos. El teatro se movía en una gran pobreza, con empresarios comerciales y centralizado en Madrid. Ahora ya no hay censura previa obligatoria, ya no se trabaja con esa pobreza de elementos. Pero la nueva situación no es del todo grata. Lo que significaban esos empresarios no es muy distinto a algunos programadores actuales. [...] Ahora la censura del teatro se hace a través de las subvenciones públicas. Es una forma de control social por parte del poder. Antes era una censura política, aunque hoy tampoco es fácil hacer teatro crítico. [...] Lo que sí sé es que si una obra critica la situación actual es difícil que reciba ayuda. A mí me dicen

[20] Tampoco era ésta la primera participación de Sastre en la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, pues ya en octubre de 1994 la compañía vasca Eolo Teatro había representado en Alicante su texto *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?*

que por qué no escribo más obras críticas, y yo lo hago, lo que ocurre es que sólo estrenan las que no lo son tanto.» (*Información,* 13-XI-95)

En aquella misma entrevista, Sastre describía la que sería, en su opinión, la orientación ideal para el teatro español de nuestros días: «Pues habría que conseguir un teatro que viviera a expensas del público y no de la Administración, que se sustentara de las taquillas, estableciéndose una relación vital entre ambas partes. También debería haber personas sensibles dentro de los organismos oficiales, pero parece que la burocracia acaba con las virtudes poéticas y estéticas de las personas. Es un sueño, pero no es irrealizable.»

Pero Sastre no se refirió durante aquellos días sólo a su propio teatro o al teatro español contemporáneo. Generalizando todavía más, el dramaturgo reflexionaba en otra entrevista sobre la esencia del arte teatral y sobre la capacidad de éste para transformar la realidad: «Se puede hacer de todo en la vida sin ir un solo día al teatro. Yo siempre dije y he repetido que ciertamente el teatro es un juego. Lo único que yo lo concibo como un juego peligroso, no es un juego banal, comporta ingredientes serios, que nosotros manifestamos vía lúdica, de carácter cognoscitivo. El teatro tiene que ver con el conocimiento, el teatro nos ayuda a conocer la realidad, por lo que no es una diversión cualquiera. Jugando al tute no aprendes nada de la realidad, yendo al teatro, sí. Y por otro lado puede, en otros casos, transformar esa realidad. Por lo tanto, un juego que contribuya al conocimiento de la realidad y a su transformación eventualmente, pues, es un juego peligroso. Pero si a ese juego se le quitan todos esos ingredientes y se queda en una ludopatía, entonces es el teatro que nosotros hemos rechazado siempre.»[21]

[21] Entrevista de Carlos Gil a Alfonso Sastre, *cit*. p. 15.

II.5.6. Versiones y adaptaciones de textos de otros autores.

Recopilamos a continuación algunos datos acerca de las versiones y adaptaciones de textos ajenos firmadas por Buero Vallejo y Alfonso Sastre y representadas en Alicante. No es una lista extensa, pero es evidente que se trata de obras de autores prestigiosos, de magníficas muestras de literatura dramática. De ello puede inferirse que ambos dramaturgos acostumbran a seleccionar cuidadosamente los textos que han de adaptar.

En primer lugar, en enero de 1969 la Compañía Lope de Vega, dirigida por José Tamayo, representó en Alicante la obra de Bertolt Brecht *Madre Coraje y sus hijos,* en versión de Antonio Buero Vallejo (56.A.).

Alfonso Sastre, por su parte, fue el responsable de la versión de *Las moscas,* de Jean-Paul Sartre, puesta en escena en el Teatro Principal en febrero de 1971 por la Compañía de María José Goyanes (45.A.).

Igualmente, Sastre fue el autor de la versión libre de otra obra del existencialista francés, *Los secuestrados de Altona,* representada por la Compañía de Gemma Cuervo y Fernando Guillén en noviembre de 1972 (14.A.).

También el teatro de August Strindberg ha pasado por las manos de Alfonso Sastre: *Los acreedores,* una pieza que interpretaron Mª Paz Ballesteros y Juan Diego en Alicante en mayo de 1974, era una versión del dramaturgo madrileño (57.A.).

Por último, Buero Vallejo realizó una versión de *El pato silvestre,* de Henrik Ibsen, que visitó Alicante de la mano de la Compañía del Teatro María Guerrero de Madrid en mayo de 1982, bajo la dirección de José Luis Alonso (85.A.). En el programa de mano, Buero escribía sobre la profundidad del texto y la humanidad de sus personajes; de forma indirecta, sus líneas nos hablan del ideario teatral del dramaturgo: «Esta oblicuidad despista siempre a los ingenuos para quienes las obras sólo significan lo que su texto dice, sin percibir que su fuerza de convicción estriba en lo que no nos formulan tan expresamente. Pero si el texto explícito viene a decirles que hay que dejar las cosas tal y como están, el sentido de la obra entera apunta a que de ningún modo hay que dejarlas así. Del prodigioso tino con que se ha llevado a cabo esta operación artística han nacido algunos de los personajes más humanos del teatro universal, en los que -quién lo dijera- es posible además advertir un aire de lo que mucho después habrá de llamarse entre

nosotros *esperpéntico.* Así de vigorosa y moderna fue la concepción de este drama, en el que el misterio, la poesía, el dolor y la irrisión se conjugaron magistralmente en un texto genial.» (A. P.)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

II.5.7. La llamada *generación realista.*

La elaboración de una nómina de dramaturgos pertenecientes a la «generación realista», e incluso la misma denominación para dicha generación, son cuestiones bastante problemáticas[22]. La primera referencia de que se dispone en este terreno es de 1962, cuando, a propósito del estreno de *La camisa*, de Lauro Olmo, José Monleón proponía en las páginas de *Primer Acto* una nómina de autores *realistas*: Olmo, Muñiz, Rodríguez Buded y Rodríguez Méndez, Martín Recuerda, Gómez Arcos y Alfredo Mañas formaban según Monleón un apartado especial, quedando adscritos al «teatro literario»[23]. Dos años más tarde, en octubre de 1964 y en la revista *Reseña*, Gonzalo Pérez de Olaguer reunía a Gala, Martín Recuerda, Muñiz, Lauro Olmo, Rodríguez Buded y Rodríguez Méndez bajo el calificativo de *comprometidos*, añadiendo además a esos seis nombres fundamentales los de Ricardo López Aranda, Juan José Alonso Millán, Eduardo Criado, Enrique Ortembach y Jaime Salom[24]. Otra lista propuesta por aquellos años es la de Francisco García Pavón, que la reduce a Muñiz, Olmo, Rodríguez Méndez, Rodríguez Buded y Martín Recuerda[25].

Sin embargo, las dudas surgieron tempranamente, y no sólo respecto a cuál era la nómina más acertada, sino incluso en cuanto a la misma existencia de la generación. En mayo de 1967, Alfonso Sastre afirmaba en *ABC* que la supuesta «generación realista» no era más que «un grupo con afinidad de inconformismo», opinión a la que, de un modo u otro, se sumaron el resto de los autores considerados realistas[26]. Así sucedió que, «Pasados los años, la generación realista fue un gesto, una intención de ruptura de todo lo que daba de sí el teatro español de la época. A estas alturas de la historia de nuestra escena no puede admitirse, ni científica ni sociológicamente, la existencia de dicha generación; sí la presencia de una nueva tendencia teatral,

[22] También en este caso nos basamos en la opinión al respecto de OLIVA, César. *cit*. pp. 226-233.

[23] *Ibid.* P. 222.

[24] *Ibid.*

[25] *Ibid.*

[26] *Ibid*. P. 224.

cuyo horizonte principal fue contestar realmente, más que *realistamente,* lo que veía en los escenarios.»[27]

Según César Oliva, el factor sociológico de la censura iguala a estos autores más que su agrupación, más o menos científica, bajo el rótulo de generación o movimiento estético: «Porque lo cierto y verdad es que como grupo humano fue mucho menos homogéneo que la apariencia inicial. Que algunos de ellos se reunieran, se estudiaran o apoyaran es algo tan poco representativo como que, entre otras circunstancias y con igual énfasis, se atacaran y acusaran. Las diferentes direcciones que fueron tomando sus carreras demuestran esa falta de homogeneidad.»[28]

Una vez hechas todas estas puntualizaciones, puede ofrecerse una lista de autores adscritos, en distinto grado y a veces sólo en algunos sectores de su creación, a la corriente *realista.* Antonio Buero Vallejo (1916). José Martín Recuerda (1922), Lauro Olmo (1922), Alfredo Mañas (1924), José María Rodríguez Méndez (1925), Alfonso Sastre (1926), Carlos Muñiz (1927), Ricardo Rodríguez Buded (1928), Ramón Gil Novales (1928), Agustín Gómez Arcos (1933), Ricardo López Aranda (1935) y Antonio Gala (1936). De todas formas, a lo largo de las páginas que siguen adoptaremos el criterio de César Oliva, quien manifiesta que «No hay, a priori, ninguna intención de agruparlos en constantes o rasgos generacionales, más allá de su aparición en el panorama del teatro español con un evidente sentido crítico, distinto del que existía en los años cincuenta y sesenta y partiendo todos de cierta concepción *realista* del teatro. Diríamos, si es que quisiéramos justificar el bloque, que todos surgen en el teatro con una similar línea progresista, aunque luego evolucionen de manera bien distinta.»[29]

[27] *Ibid.*

[28] *Ibid*. p. 226.

[29] *Ibid* p. 233.

Diez años atrás, en cambio, César Oliva sí intentaba establecer cierta agrupación generacional. En su libro de 1979 *Disidentes de la generación realista,* separaba a los realistas en dos grupos, el de «los realistas, propiamente dicho» y el de «los realistas, en evolución». En el primer grupo incluía a Buero Vallejo, Alfonso Sastre y Ricardo Rodríguez Buded: en el segundo, a Alfredo Mañas, Ricardo López Aranda, Agustín Gómez Arcos y Antonio Gala. Y explicaba la separación entre unos y otros: «... hay profundas diferencias entre los que podíamos atrevernos a llamar *realistas* y los que no nos atrevernos a denominar ni así, ni con términos de *protesta, denuncia, contra el tedio* o demás, ya que no han concluido ningún ciclo de creación personal y, ahora, en estos días, estamos a expensas de lo que vayan produciendo, esto es, de los nuevos derroteros que adopten sus obras.» (OLIVA, César, *Disidentes de la generación realista,* Universidad de Murcia, 1979. p. 18). Más adelante, Oliva señalaba que existía «una notable igualdad en la fecha en que surgen los *realistas* del segundo grupo, como venimos diciendo. Para diferenciarlos de Buero y Sastre en primera aproximación, nos fijaremos en 1960, año que inicia década, en torno al cual aparecen profesionalmente estos autores, para así denominar un posible grupo dentro del realista. Es algo que se puede establecer ya, desde este primer punto, puesto que se advierte claramente la anterioridad con que llegan al teatro Buero y Sastre en relación con el resto.» (*Ibid.* p. 26). Finalmente, el autor se refiere explícitamente a un «grupo del 60": «Sí entendernos factible, en cambio, comenzar a hablar de un grupo que tuvo sus inicios por los años 60, que en sus primeras manifestaciones fue realista y que posteriormente ha ido evolucionando a otras estéticas. No podemos, hoy por hoy, decir la última palabra de ellos porque, por fortuna, les queda tiempo por delante para mostrar sus evoluciones, las cuales se están produciendo ahora, y que la historia del teatro enmarcará en su día.» (*Ibid.* p. 34). Respecto a este segundo grupo, Buero y Sastre desempeñaron, según Oliva, una función de «caudillaje»: «Cada uno en su línea, son referencias, consultores, animadores, ambos, de aquéllos.» (*Ibid* p. 30).

Puesto que ya contamos con la nómina de los autores considerados *realistas,* en las páginas siguientes analizaremos su presencia en Alicante. Como ya adelantábamos, sus puestas en escena en la ciudad no son especialmente numerosas ni destacadas y, además, tuvieron reducido eco en la prensa[30]. A ello hay que añadir que de alguno de estos dramaturgos no se representó ni una sola obra a lo largo de las veintisiete temporadas (es el caso de Rodríguez Buded y Gil Novales), y de otros sólo una (López Aranda y Gómez Arcos). De todos modos, esto tampoco los distancia demasiado del resto de los *realistas,* de los que se escenificaron en casi tres décadas entre tres (Carlos Muñiz) y cuatro (Martín Recuerda, Lauro Olmo y Rodríguez Méndez) montajes diferentes. Veamos cuáles fueron los textos elegidos para cada temporada y qué colectivos los interpretaron.

En marzo de 1967, un grupo escolar alicantino montó *El tintero,* de Muñiz, y lo representó en el salón de actos de un instituto (64.A.), Dos años más tarde, en febrero de 1968, Martín Recuerda fue llevado al escenario del colegio de los Salesianos por otro grupo del ámbito docente; la obra elegida fue *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?* (40.A.). La Compañía de Teatro para la Infancia y la Juventud de Valencia representó, en la temporada 1968-69, *Asamblea general*, de Lauro Olmo (35.A.). Este autor sería también uno de los escogidos en aquella temporada por el Ministerio de Información y Turismo para su II Campaña Nacional de Teatro y Conciertos para la Infancia y la Juventud, dentro de la cual se representaron *La maquinita que no sabía pitar* (23.A.) y un texto del que es coautora Pilar Enciso, *El raterillo* (24.A.). Otra pieza infanfil, esta vez de Carlos Muñiz, constituyó la

MIGUEL DE CERVANTES

[30] De estas observaciones excluimos a Antonio Gala, cuya importante presencia en la ciudad, con una amplia repercusión en los diarios locales, nos lleva a dedicarle un apartado especial.

única presencia del grupo realista en la cartelera alicantina durante la temporada 1970-71: *Don Godofredo y su lacayo* fue llevada a escena por un grupo de las Escuelas de Ayudantes Técnicos Sanitarios (56.A.). Después, en enero de 1974, un texto infantil de Olmo, *El león engañado,* fue interpretado en la Parroquia de la barriada Francisco Franco por un grupo de niños (27.A.). Otros colectivos escolares montaron de nuevo, en aquella temporada y las siguientes, *El raterillo, La máquina que no sabía pitar* y *Asamblea general.* Ya en la temporada 1977-78 la Compañía de Ana Mariscal trajo al Teatro Principal *El caraqueño,* de Martín Recuerda (274.A.), y bajo la dirección de Adolfo Marsillach se representó en aquella misma temporada otra obra de ese autor, *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipciaca* (312.A.)[31] « Mª Paz Ballesteros interpretó en Alicante, en abril de 1982, la obra de Rodríguez Méndez *Oratorio de Santa Teresa* (77.A.), mientras que Nati Mistral y Vicente Parra, en marzo de 1984, encabezaban el reparto de *Isabel, reina de corazones,* de López Aranda (88.A.). El preestreno nacional de *Sangre de toro,* de Rodríguez Méndez, tuvo lugar en Alicante en la temporada 1985-86 (17.A.), y de este mismo autor era la antología de textos de Muñoz Seca que, bajo el título *De paseo con Muñoz Seca,* se representó en el Encuentro de Teatro de Alicante en septiembre de 1986 (119.A.). También *La marca del fuego,* dirigida por Alberto González Vergel en la temporada 1986-87, era de Rodríguez Méndez (7.A.). Finalmente, en la temporada 1992-93 se escenificaron en el Principal *La Trotsky,* un texto de Martín Recuerda dirigido por César Oliva (10.A.), y *Los gatos,* una pieza escrita en los años sesenta por Agustín Gómez Arcos (70.A.).

MIGUEL DE CERVANTES VIRTUAL

[31] Este último espectáculo constituyó un éxito de público en toda España.

II.5.8. Los montajes de la generación realista que se representaron en Alicante. Comentarios en la prensa sobre las obras y sus autores.

Como decíamos, el primer montaje de uno de los autores a los que nos venimos refiriendo que se representó en Alicante durante el período que estudiamos fue *El tintero,* de Carlos Muñiz (64.A.). Llevó a escena la obra, en marzo de 1967, el grupo de teatro del Atrio de Letras Miguel Hernández (del Colegio Menor José Antonio), en el salón de actos del Instituto Jorge Juan y dentro del IV Certamen Nacional Juvenil de Teatro. El crítico Rafael Mas aprovechaba la ocasión para celebrar el talento de Muñiz y contrastar la calidad de su obra con la mediocridad reinante en el ámbito de la dramaturgia comercial: «Es indudable que Muñiz es un autor importante y que su teatro interesa, principalmente estas obras suyas en las que claramente podemos apreciar sus grandes condiciones de escritor, abriéndose paso entre ese teatro falso a que tan acostumbradas están las carteleras comerciales. Hoy, Muñiz es una gran realidad y todos confiamos, hemos de confiar, en que nos siga ofreciendo ese teatro de altura a que está obligado.» (Información, 5-III-67, 64.B.)

Menos elogiado fue, sin embargo, a pesar de realizarlo una compañía profesional, el montaje de *El caraqueño,* de José Martín Recuerda (274.A.). Lo interpretó y dirigió en el Teatro Principal la actriz Ana Mariscal, bastantes años después, en octubre de 1977. Aunque la publicidad prometía un espectáculo apasionante, presentando la obra como «El desgarrado grito de un emigrante» (*La Verdad,* 7-X-77), y pese a que la directora afirmaba que había escogido el texto «porque es muy vital, muy humano y está basado en unos hechos reales» (Sacramento, *La Verdad,* 8-X-77, 274.B.1.), las representaciones constituyeron en Alicante un rotundo fracaso, La crítica de Enrique Entrena, publicada bajo el título de «*El caraqueño,* gato por liebre», una de las más duras que recoge nuestra cartelera, merece ser transcrita aquí prácticamente en su totalidad: «Hacer malabarismos cada vez resulta más difícil en circo, en donde tres o cuatro pelotas parecen al fin y al cabo al público casi las mismas. Pero... hacerlo en teatro es ya hilar demasiado fino, porque Martín Recuerda pretende hacer un triángulo -el clásico *triángulo*- entre un padre, un hijo y la amante del primero, flotando en el ambiente y en el *tempo* siempre el espíritu de la madre y la esposa, loca en un manicomio de

Caracas a donde el hijo ha ido en busca del amor materno, y ha vuelto rico. ¿Ustedes imaginan el tinglado? Pues, efectivamente, el tinglado sin pies ni cabeza, absurdo, pretende durar hasta una hora y media con un diálogo fácil, con un diálogo sin soporte intelectual, sin... nada. Y así, momentos y momentos con visos dramáticos, con diálogos a dos -con diálogos de un principiante-, y con unos actores que se ahogan sin gestos, sin palabras, sin dirección. Ana Mariscal ha sido la directora de este bodrio (lo de bodrio va sin paliativos), y si ella lo ha sido es porque ha pretendido el lucimiento ¿De qué forma? ¿Qué obra ha hecho? ¿Qué se aporta al teatro con un engranaje tan tonto? [...] Y, si algún diagnóstico-orientación al espectador se le tuviera que dar al uso, uno propondría tan sólo uno: huir.» (*La Verdad,* 8-X-77, 274.B.2.)

Incluso Ferrándiz Casares, tan poco proclive a la crítica negativa, se veía obligado en este caso a dejar constancia en su reseña de los notables defectos de la obra, principalmente su desfase: «Puede comprenderse la enorme aventura de *El caraqueño* al recordar cuándo se estrena: en el año 1968. La marginación para los autores que intentan quebrantar las líneas habituales, ofreciendo temas de cruda realidad social, se cumple entonces agudamente. [...] Pero, al contemplarse ahora el drama, la falta de contemporaneidad resulta asimismo evidente. Figuran, por ejemplo, con las tristes secuelas originadas por la emigración, aún palpitantes, las sombras de nuestra guerra civil y del Vietnam. Cuanto hubiera poseído un valor de gran significación en el momento propio, pierde eficacia por su simple pertenencia al pasado y la continua aparición de otras inquietudes. Sin embargo, en *El caraqueño* la obediencia al exaltado individualismo ibérico le confiere una cualidad permanente. El drama social se depura mediante los dramas que agobian a cada uno de los individuos. Con esta virtud, aparecen también los mayores deméritos. Hay demasiadas causas para explicar las diferentes desgracias, llegando a sustituir el relato a la acción.» (*Información,* 8-X-77, 274.B.3.)

De un fracaso profesional volvemos ahora a un éxito de un colectivo de aficionados. Porque de éxito puede calificarse el hecho de que Lauro Olmo se desplazase hasta Alicante, en febrero de 1983, para presenciar el estreno de una de sus obras (co-escrita con su esposa, Pilar Enciso), *Asamblea general* (55.A.). Así que el grupo Los Delfines, del Liceo Francés de Alicante, puso en escena en la Casa de Cultura de la ciudad su espectáculo ante la mirada de alguien tan estrechamente ligado al teatro infantil y juvenil

como fue Olmo. Por eso, más que el resultado objetivo del esfuerzo de este grupo de jóvenes, nos interesan las opiniones formuladas por el dramaturgo durante su visita a Alicante, concretamente en una entrevista concedida a Enrique Entrena. En primer lugar, al preguntarle el periodista si el teatro social había dejado de tener vigencia en España, Lauro Olmo contestaba sustituyendo de entrada el término «social» por el de «realista», y añadiendo que «...por supuesto, como teatro que respondía a una época clara de la política española, ha dejado de tener vigencia. Sin embargo, el hecho de que el franquismo haya muerto no supone en ningún momento que deje de haber teatro realista; lo habrá, pero respondiendo a unos intereses del momento que son, por supuesto, distintos de los que motivaron el teatro de hace veinte años.» (*La Verdad,* 19-II-83, 55.B.)

Más adelante, en aquella misma entrevista, Olmo afirmaba que el realismo seguía vigente a pesar de la llegada de la democracia, pues de lo que se trataba era de ofrecer una visión crítica de la realidad: «[Durante el Franquismo] Se criticaba el momento en que vivíamos y criticábamos aquellas cosas que no nos parecían bien; yo, de todas formas, quiero dejar claro que el hecho de que a mí me caiga mejor Felipe González que Francisco Franco no supone que tenga que renunciar a seguir haciendo lo que siempre he hecho; yo no soy una persona acomodaticia, y si yo con mi teatro he intentado poner en pie una visión crítica de la situación, no voy a renunciar por nada a seguir siendo quien soy. [...] Hay unos dogmas que siempre han sido muy válidos que han hecho *crack* en la situación presente, por ejemplo una crisis de cierto modelo familiar; hay una transición constante que podría también verla desde un aspecto crítico; sí hay cosas, y quiero por encima de todo que se me considere -repito- como un escritor no acomodaticio, que yo seguiré en la brecha con constancia y sin renunciar a nada.» (*La Verdad,* 19-II-83, 55.B.)

Desde esa misma perspectiva crítica de la sociedad a la que aludía Olmo parecía haber escrito José Mª Rodríguez Méndez su texto *Sangre de toro.* La obra se representó en el Teatro Principal, con carácter de preestreno nacional, en diciembre de 1985 (17.A.). El montaje, cuyo reparto estaba encabezado por la actriz Vicky Lagos, no recibió muy buenas críticas en la ciudad. Ferrándiz Casares, por ejemplo, extractaba en su reseña el contenido del texto, al tiempo que consideraba que el defecto más palmario del mismo era un excesivo realismo que desplazaba, por completo, a la imaginación: «Es el naturalismo acusador, la copia exacta del suceso que

envuelve a un grupo para destacar el daño inferido, la característica dominante en el teatro propuesto por Rodríguez Méndez, quien ahora, con *Sangre de toro*, expone los azares, entre pintorescos y desgarrados, de un conjunto de arte flamenco. Ante una próxima actuación, sus miembros sienten la ilusión de la considerable compensación económica ofrecida y piensan igualmente en su éxito personal; probando después los resultados una franca disconformidad con lo supuesto.

Pero si los trazos definen el ambiente, la descripción de la aventura -el típico bolo de la farándula, prometedor al principio y desolador al terminar muchas veces, implicando aquí, además, la significación superior del engaño a nuestro pueblo, porque son unos extranjeros quienes incumplen las condiciones convenidas- peca, precisamente, por la exactitud. Nada de cuanto ocurre despide un sello original, y a los encuentros verdaderamente emotivos los reemplazan lances que, pese a su lógica, dejan la impresión de un intento frustrado. La realidad, por un concepto estricto, [...] ha cortado las alas a lo imaginativo, con el sacrificio de ese precioso interés que para la animación escénica suelen crear los rasgos distintos.» (*Información,* 9-XII-85, 17.B.3.)

Rodríguez Méndez, por su parte, explicaba en el programa de mano el sentido de su obra mediante un símil taurino: «Ésta es, por consiguiente, la historia del sacrificio ritual y constante del toro de España. Una historia, por lo demás, ligera, sin demasiadas complicaciones. La anécdota de un conjunto de cante y baile flamencos que se adelanta a alternar con el llamado *arte universal* programado en computadoras microelectrónicas para provecho económico de unos pocos, de los que rigen los órdenes de la economía mundial. Pero allá van las bailaoras, el cantor, el guitarrista, surcando los mares, dispuestos a morir con dignidad, sin entregarse dócilmente, ofreciendo la poca sangre que aún les corre por las venas, pero bravíos aún, libres aún, independientes y fieros hasta la última consunción.» (A.P.)

En cuanto a Juan Luis Mira, que abría su comentario con unas consideraciones generales sobre la obra de Rodríguez Méndez, coincidía con el autor al reparar en que la degradación de la dignidad nacional era el tema central de la pieza: «*Sangre de toro* entra en las coordenadas del teatro que Rodríguez Méndez ha escrito hasta ahora, que -a mi entender- tiene como piedras angulares el realismo (o hiperrealismo) del lenguaje, el humor corrosivo y el análisis de personajes y situaciones marginales. [...] En este caso, el mundo de las *folklóricas* sirve para expresar una realidad con tintes

dramáticos, negativa y casi desesperada: la humillación de la dignidad española bajo el poder hortera y despreciativo de las potencias. [...] Estamos ante una pieza premeditadamente distorsionada (¿o no?), que pretende inquietar los esquemas tradicionales del público español.» (*La Verdad,* 9-XII-85, 17.B.4.)

Hasta otro texto de Rodríguez Méndez, aunque radicalmente distinto del anterior, nos lleva nuestro itinerario por la cartelera local. En septiembre de 1986, dentro del VII Encuentro de Teatro de la ciudad, Luis Escobar y Mª Paz Ballesteros pusieron en escena, al aire libre y en un popular barrio alicantino, *De paseo con Muñoz Seca* (119.A.). A la exposición del contenido del montaje se unía, en el programa de mano, el elogio de sus dos intérpretes: «El gran hombre de teatro, popularizado a través de muchas películas, y la estupenda actriz Mª Paz Ballesteros, recuerdan el fusilamiento de Muñoz Seca, hace ahora 50 años, en un recorrido desenfadado por su obra, injustamente olvidada y subestimada. Conferencia actuada a partir de un texto de José Mª Rodríguez Méndez, con aportaciones de Luis Escobar sobre una idea de Mª Paz Ballesteros.» (A. P.)[32]

Si bien esas últimas líneas del programa, en las que la autoría del texto parece repartirse entre Rodríguez Méndez y los dos actores, nos llevan a liberar al citado dramaturgo de cierta parte de responsabilidad ante el resultado final del espectáculo, no pensamos que esté de más incluir aquí una reseña del actor alicantino Manuel Ochoa en la que éste comenta de forma global el VII Encuentro de Teatro. Respecto al montaje *De paseo con Muñoz Seca,* Ochoa desaprobaba, más que el espectáculo en sí, el hecho de que hubiera sido incluido en la programación de un ciclo teatral. No le faltaba razón: «Tanto el inevitable, y a veces molesto, público infantil, como el inteligente espectador alicantino, se quedaron perplejos ante la *conferencia actuada* de Luis Escobar y María Paz Ballesteros. Estaban presenciando una mera lectura de lo que había sido el ambiente artístico y teatral en tiempos de Muñoz Seca, o, como se leía en el programa, lo que se pretendía era *rendir un homenaje a un hombre de teatro y dar a conocer al público algunos aspectos de su vida y de su tiempo.* De las obras de Muñoz Seca fueron seleccionados algunos fragmentos y representados por los dos actores. Sólo en estos momentos la

[32] La labor de Rodríguez Méndez se había limitado en este caso, prácticamente, a hilvanar una selección de textos de Muñoz Seca.

gente intentaba sacarle el jugo a lo que estaba viendo, recuperar la atención perdida e intentar sonreír con el gracejo de Luis Escobar. En definitiva, la hora que duró *De paseo con Muñoz Seca* no dejó buen sabor de boca, pues resultó un montaje insulso, una charla atrancada y mal sabida disfrazada de teatro. Lógicamente, no creemos que un Encuentro de Teatro sea el sitio idóneo para estos menesteres, que bien se pueden dejar para los documentales de televisión.» (*La Verdad,* 7-IX-86, 119.B.3.)

Un mes después de representarse en la ciudad este cuestionable espectáculo, y de la mano del director Alberto González Vergel, otra obra de Rodríguez Méndez se representaba en el Teatro Principal. *La marca de1 fuego,* anunciada en los diarios locales como «Un terrible alegato contra la degradación moral y física de la droga», se estrenó con carácter absoluto en Alicante en octubre de 1986 (7.A.). El director del espectáculo, que aseguraba que aquélla era la obra más dolorosa y apasionante que había dirigido en cuarenta años de profesión, resumía con estas palabras el sentido del texto: «El trabajo aborda una temática universal y profunda, el dominio del hombre por el hombre a través, en esta ocasión, del poder de la droga que ejerce el camello sobre el drogadicto.» (Pirula Arderius, *Información,* 22-X-86, 7.B.1.)

No obstante, el autor concebía su obra como algo de dimensiones mucho más amplias, incluso universales. Así lo manifestaba en el programa de mano: «En muchas ciudades del mundo existen hoy infiernos como los que se describen en este drama. Seres humanos que se enfrentan a los imperativos del mal, auspiciado por una sociedad proclive y entregada satánicamente a la destrucción. La droga es sólo un elemento entre otros muchos. Lo peor es la degradación no ya moral, sino física, humana. La degradación de la especie, tal vez. [...] Se trata de una degradación esencial que carcome, consume, abrasa las raíces más hondas del individuo. Y, sin embargo, el hombre lucha, aunque no lo parezca, contra el circundante y desbordante mal. De pronto, entre las llamas resurgen olvidados sentimientos maternos y fraternales, ansias de liberación, soterrados resortes religiosos que fueron aplastados conscientemente por la trituradora civilización cercana ya al año dos mil. Los personajes de este drama se abrasan y, a la vez, quieren vivir, sí, vivir entre el fuego.» (A. P.)

La perspectiva de Juan Luis Mira es bien distinta de las del autor y el director. La escasa entidad del texto y su realización escénica es especialmente manifiesta cuando se los compara con una pieza de calidad,

como por ejemplo *Bajarse al moro,* de Alonso de Santos: «Un buen trabajo de *marketing* había conseguido levantar expectación hacia el acontecimiento. [...]... lo que se presumía iba a ser un acercamiento seno al espinoso tema de la droga. Más que acercamiento, sin embargo, hubo desconcierto. Si *Bajarse al moro,* el sainete agridulce, con su perspectiva estiradamente cómica, llegaba al espectador y se hacía creíble, contactaba, en esta *Marca del fuego* en ningún momento se produce nada parecido. [...] El texto no pasa de ser una parodia triste y desenfocada. [...] El tema se le escapa de la pluma a su autor, Rodríguez Méndez, quien escribiera textos tan importantes como *Flor de otoño* o *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga.* Uno no sabe si son los actores, que no cuadran en sus personajes, o viceversa. O el director, falto de imaginación e inspiración en esta ocasión, que no se da cuenta de que el conflicto -o ausencia del mismo- no interesa lo más mínimo. O la afectación que preside la puesta en escena. O la música, que puede sonar a todo menos a melodía de *drogata.*

El montaje necesita un replanteamiento global.» (*La Verdad,* 26-X-86, 7.B.4.)

Aludíamos más arriba al fracaso que constituyó en Alicante la representación de *El caraqueño,* de Martín Recuerda; pues, lamentablemente, algo parecido tenemos que decir respecto al segundo texto de este autor escenificado en la ciudad, *La Trotsky* (octubre de 1992, 10.A.). El montaje, que había dirigido César Oliva por encargo de la Sociedad Estatal para la Exposición Universal de Sevilla, y para cuyo estreno en la ciudad estuvo presente el autor (pronunció una conferencia), no fue en absoluto bien acogido por el público local. Aunque en la presentación de la obra se decía que ésta tenía como fondo el «desencanto de la izquierda española tras la consolidación del proceso democrático.» (C. M. [Cristina Martínez], *Información,* 22-X-92, 10.B.2.), lo cierto es que el texto estaba ya bastante desfasado. En cierta forma, el programa de mano anticipaba ya este desfase, al emplear el adjetivo «nostálgica»: «La acción es casi lo de menos; importa la situación en que se hallan, cruel remedo de esa otra situación que viven los españoles que un día creyeron en la lucha de clases. Historia tierna y nostálgica, que se desarrolla en uno de los medios más queridos por los autores realistas españoles: un Madrid contemporáneo, absurdo, brillante y hambriento, aunque sea de justicia.» (C.M. [Cristina Martínez], *Información,* 22-X-92, 10.B.2.)

La nota crítica más positiva la puso aquella vez Ferrándiz Casares, en una reseña en la que elogiaba la acertada dirección y la eficaz interpretación, y hacía notar que el montaje desplegaba todos los recursos característicos del género del melodrama, aunque sólo en la medida en que se trataba de «una aproximación, tan cuidada como tenaz, a los consustanciales hábitos de un ambiente.» (*Información,* 24-X-92, 10.B.3.)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

II.5.9. Antonio Gala en Alicante.

> «Tengo que empezar por declarar que me gusta el teatro de Gala porque es profundo y al mismo tiempo divertido. Yo creo que es para burgueses, jóvenes, ancianos... está al alcance de toda la gente. Es un teatro eficaz porque añade a su éxito comercial el que es importante y lleno de contenido.»
>
> María Asquerino, *Información,* 4-IV-75.

En Alicante se representaron, entre 1974 y 1993, un total de doce textos distintos de Antonio Gala. El primero de ellos fue *Los buenos días perdidos* (febrero de 1974, 41.A.), y el último, *Carmen, Carmen* (abril de 1990, 70.A.). La mayoría de las obras sólo visitaron la ciudad en una ocasión, aunque tres montajes repitieron cita: *Anillos para una dama* (representada en abril de 1975 y mayo de 1976, 60.A. y 91.A., respectivamente), *Petra Regalada* (septiembre de 1980, marzo de 1981 y noviembre de 1982, 707.A., 75.A. y 25.A.), y *Samarkanda* (marzo de 1986 y enero de 1987, 58.A. y 33.A.). Además de todos éstos, se pusieron en escena -generalmente en el Principal- textos como *Las cítaras colgadas de los árboles* (mayo de 1975, 76.A.), *¿Por qué corres, Ulises?* (junio de 1976, 108.A.) o *El hotelito* (noviembre de 1986, 17.A.). Exceptuando *El cementerio de los pájaros* (montado en la temporada 1990-91 por el grupo de teatro del Instituto Politécnico de Alicante, Al borde del precipicio, 106.A.), todos los textos de Gala fueron escenificados en Alicante por compañías profesionales[33]. No obstante, ello no impidió que algunos de los espectáculos resultaran fracasos de público y crítica, si bien normalmente fracasos relativos: los espectadores alicantinos se aburren a veces con las obras de Gala, pero lo cierto es que acuden temporada tras temporada a presenciar sus representaciones; los

[33] Antonio Gala es prácticamente el único autor que, dentro de la cartelera alicantina, presenta esta característica. El resto de los dramaturgos de los que nos ocupamos en esta Tesis Doctoral (desde Buero Vallejo a Lope de Vega, pasando por Ionesco o Arniches) fueron representados por los más dispares colectivos teatrales.

críticos de la prensa local, incluso en las reseñas más negativas, reservan siempre un lugar para el elogio de este o aquel aspecto del espectáculo[34].

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[34] Fernando Valls acierta plenamente, en nuestra opinión, al sintetizar en uno de sus artículos las cualidades y, sobre todo, las fallas de la creación del cordobés con estas palabras: «Antonio Gala [...] ha logrado un público fiel que convierte cada uno de sus estrenos en un éxito. La crítica no ha pensado lo mismo y ha acusado a este autor de trasnochado y anacrónico. El teatro de Gala es literario y testimonial, está bien escrito, pero se sostiene mal en el escenario, quizá por un exceso de lirismo y un constante y cargante empeño por darnos unas lecciones siempre demasiado obvias y transparentes, aunque a menudo, y para colmo, presentadas como un rompecabezas.» (VALLS, Fernando, «El teatro español entre 1975 y l985", en *Las nuevas letras,* números 3/4, invierno 1985. p. 111).

II.5.10. Comentarios críticos sobre las obras de Gala representadas en la ciudad.

Ya hemos mencionado que el primer texto de Gala que se pudo ver en Alicante dentro del período que engloba este trabajo fue *Los buenos días perdidos.* La representó en el Teatro Principal, en febrero de 1974 y bajo la dirección de José Luis Alonso, la compañía Corral de Comedias (41.A.). La obra había obtenido numerosos galardones: el premio a la mejor comedia del año, el de la Crítica de Madrid, el Foro Teatral, el Ciudad de Valladolid y el Ondas. Y todos merecidos, si nos guiamos por la propicia crítica que, bajo el título de «*Los buenos días perdidos* es mejor no perdérselo», publicó R. Núñez en *La Verdad.* «Antonio Gala es uno de los autores teatrales que en estos momentos está en candelero, dentro del panorama teatral español. A estas alturas, su solo nombre es ya un factor que influye en el público, de igual manera que influyen a la hora de acudir los actores que encabezan los repartos en las carteleras. [...] El preámbulo no tiene otra razón de ser que despejar la mente de cuanto uno ha leído y visto ya de Antonio Gala y poder escribir así, sin más influencias, de *Los buenos días perdidos* que se ofrece en el Principal. Sería tonto pretender ignorar u olvidar que la obra llega archirrepresentada y cargada de laureles. Uno, apriorísticamente, se limita a pensar que por algo será, y *a posteriori* acaba por reconocer que merecidos los tiene.

Los buenos días perdidos tiene bastantes cosas a su favor, de cara al público, naturalmente, que es el destinatario del teatro. Es una obra que hace pensar, sin ser pesada; resulta amena, sin ser superficial; es actual sin vanguardismos, es crítica, pero sin acidez. Y por si no es bastante, tiene unos caracteres perfectamente definidos, bien trazados, en cuya interioridad penetra hasta el más tonto.» (*La Verdad,* 24-II-74, 41.B.2.)

La crítica de Ferrándiz Casares, por el contrario, señalaba algunas peligrosas novedades en el texto de Gala: «Pero en *Los buenos días perdidos* hay una auténtica innovación escénica. Creo que por primera vez se ha hecho algo tan difícil como ir hacia un desenlace doloroso inscribiendo, en lugar de la situación desatada, la broma, la situación burlesca, la farsa divertida, la extravagancia, la mascarada. El ensayo, evidentemente, encierra un gran riesgo. Cuando cae, se suicida Consuelito, aunque muchos lo estimen como un recurso literario congruente con todo lo expuesto, no se difunde, desde luego, la tensión singular del drama.» (*Información,* 24-II-74, 41.B.1.)

Dejando atrás *Los buenos días perdidos,* llegamos a junio de 1976, fecha en que la misma compañía Corral de Comedias, aunque esta vez bajo la dirección de Alberto Closas, trajo a la ciudad otro texto de Gala, *¿Por qué corres, Ulises?* (108.A.). Como primer acercamiento al montaje, disponemos de la reflexión sobre su propio texto firmada por el autor en el programa de mano: «Todos somos Ulises o Nausica o Penélope. Todos hemos sufrido las consecuencias de una lejana guerra, cuya causa se nos ha olvidado. Todos esperábamos llegar alguna vez donde nunca llegarnos. Todos hemos perdido demasiado tiempo y culpado de nuestras tonterías al destino y a los dioses. Todos vagamos de una a otra isla, desterrados de donde fuimos reyes ignorantes [...] *¿Por qué corres, Ulises?* es una tragedia tan frecuente que ha dejado de serlo y se ha vuelto costumbre: para convivir con la tragedia nos tapamos los ojos como burros de noria. No requiere ni un desarrollo ni un final sangriento: las heridas más hondas son las que menos sangran. Verificar que todo hombre es, en definitiva, un pobre hombre y que toda mujer, sea como sea, no es más que una mujer, puede dar risa. De ahí que *¿Por qué corres, Ulises?* se presente como una caja de bombones. Si amarga alguno de ellos no es culpa mía. Quizá el mejor espectador sea aquél que, mientras se sonríe, acierte a comprenderlo.» (A. P.)

Otra visión del mensaje de la pieza, aunque no lejana de la del propio dramaturgo, es la que nos ofrece el crítico de *La Verdad,* quien considera que *¿Por qué corres, Ulises?* es una desmitificación de la Historia, y una visión del mundo que nos rodea tan frívola como atinada: «Ahora Gala se va a la literatura: concretamente a *La Odisea,* pero no para desmitificar a Ulises, sino para desmitificar a cualquier héroe que en el mundo haya sido, y, partiendo de *La Odisea,* se carga -se carga, así- cualquier guerra, cualquier héroe, cualquier castidad en una espera, cualquier matrimonio *histórico,* llevando a la Historia -a
La Odisea- una carga que muy bien puede ser frívola, pero es que Gala la maneja muy bien, pero es que Gala sabe hacerlo, y sabe recrearse para reírse un poco del mundo que de una forma u otra está ahí.» ([Enrique Entrena], *La Verdad,* 11-VI-76, 108.B.2.)

También el crítico de *Información* reseñó el montaje, empezando por detallar las diferencias entre los textos de Homero y Gala para elogiar después la calidad del lenguaje de la obra, lamentar el escaso ritmo del segundo acto y ofrecer ciertas observaciones acerca del desnudo en escena de la actriz Elena Sedosa (J. Ferrándiz Casares, *Información,* 11-VI-76, 108.B 4.). Además, en el transcurso de una entrevista realizada en Alicante, el

actor principal y director del montaje, Alberto Closas, resaltaba el denso contenido de *¿Por qué corres, Ulises?*: «Se trata de una obra con siete tigres en la barriga y que dice muchas cosas entre líneas. Hay un público no avispado que se entretiene únicamente con la anécdota exterior, pero hay otro capaz de captar el fondo. Yo, para esta obra, le pediría prestado el *slogan* a *La Codorniz,* por aquello de *la revista más audaz para el público más inteligente.* En mi larga colección de estrenos, me faltaba una obra de Gala, que reúne tantas cualidades: pluma incisiva, polémico y político. Maneja muy bien la palabra y, por lo tanto, es un hombre de teatro.» (Pirula Arderius, *Información,* 11-VI-76, 108.B.3.)

Después de un éxito como ése, el siguiente montaje de un texto de Gala dispuso, como es habitual, de un reparto de lujo. Lo encabezaban Julia Gutiérrez Caba, Aurora Redondo, Juan Diego e Ismael Merlo, todos ellos bajo la dirección de Manuel Collado. La obra se llamaba *Petra Regalada.* En el programa de mano que se ofreció a los alicantinos para aquella representación, en septiembre de 1980 (707.A.)[35], el dramaturgo definía su obra como una creación abierta: «En *Petra Regalada* pueden personificarse ideales, traiciones, fracasos y proyectos. Petra, lo mismo que cualquiera de nosotros y lo mismo que el pueblo que entre todos formamos, se mueve entre la memoria y la profecía, entre el recuerdo y la esperanza. No creo que se trate de una pieza ambigua, pero sí de una pieza abierta. El arte no tiene por qué ser inequívoco. Si así fuera, no necesitaría yo pedir lo que desde aquí pido con ahínco: la colaboración de los espectadores. De ellos dependerán las conclusiones que surjan a partir de esta historia, risible y anhelante, de *Petra Regalada.*» (A. P.)

Efectivamente, Gala acertó en esas líneas al pronosticar que el papel del espectador era muy relevante en el caso de esta obra. Según el director del montaje, éste constituyó, ante todo, un éxito de público. Pese a que las respuestas del respetable fueran muy diversas: «Cuando se estrenó tuvo una aceptación peligrosa, pues los primeros días se abandonaban filas de teatro enteras por espectadores escandalizados. Posteriormente, nunca volvió a ocurrir nada parecido. También tuvo una crítica muy desigual y, luego, nos llenaron de premios. Quizás ésta ha sido la obra con más afluencia de público de todas las que he dirigido.» (Pirula Arderius, *Información,* l-IV-81, 75.B.1.)

[35] El montaje volvería a la ciudad entre marzo y abril de 1981 (75.A.).

Frente al éxito de público que constituyó *Petra Regalada, La vieja señorita del Paraíso* fue un rotundo fracaso artístico. El montaje, también dirigido por Manuel Collado, se estrenó en Alicante en enero de 1982 (47.A.). La crítica de José Marín Guerrero, titulada (siguiendo una obsevación del propio autor) «Un Gala con torpeza teatral» es, tal vez, la reseña más negativa que ha recibido un espectáculo del dramaturgo cordobés en Alicante: «Ha construido Gala en su comedia una primera parte tan endeble, algunos personajes pasan por el escenario de forma tan desvaída, que el aburrimiento de los propios actores se traduce en miradas de soslayo al reloj o en frotarse los ojos se diría que para no caer allí mismo dormidos.

Luego, conforme se acerca el final, la gran obra gana algo en acción, lo que permite a Irene Gutiérrez Caba aliviar un tanto el sopor en que los discursivos parlamentos de sus personajes han ido sumiendo al espectador durante un primer acto salpicado de recursos teatrales vulgares, totalmente indigno del Antonio Gala de otras ocasiones.

Es entonces cuando la vieja señorita, investida de Irene Gutiérrez Caba, salta al patio de butacas, zarandea un tantico al espectador, llegando, seguramente a propósito, al gesto un tanto excesivo, y hace digerible un texto para el que raramente se halla la correspondencia de un clímax poético, texto en el que, no obstante, surgen a veces los destellos de calidad que Gala tiene probado puede conseguir sobre la escena.» (*La Verdad,* 17-I-82, 47.B.5.)

Algo más animado que aquel montaje resultó el de *Samarkanda,* aunque sólo fuese por lo polémico del tema, que Ferrándiz Casares definía en su crítica como «explosivo»[36]: una relación homosexual entre hermanos. La obra se estrenó en Alicante en marzo de 1986 (58.A.), y aunque el crítico de *Información* aseveraba en su comentario que «No acompaña el texto a la densidad de la idea» (J. Ferrándiz Casares, *Información,* 31-III-86, 58.B.4.), la antecrítica de Antonio Gala exponía por extenso la elevada intencionalidad de la pieza: «Por primera vez, al escribir *Samarkanda,* no ha sido mi intención escribir una pieza de teatro, sino una verdad. Y no una verdad expuesta a través del teatro, sino por sí misma. O sea, mi intención ha sido no escribir: sólo observar con simpatía, es decir, con compasión. Por primera vez he

[36] La acogida por parte del público alicantino no tuvo nada de «explosiva», sino que fue muy tibia.

pedido a los actores que no interpreten, sino que sean; que no pretendan recrear, sino que se olviden de sí mismos y se dejen habitar dócilmente. Por primera vez pido a los espectadores no ya -como antes- que colaboren con lo que en el escenario sucede, sino que procuren no estar asistiendo a una representación; que sean sólo testigos ocultos de unos hechos. Una sociedad construida sobre escándalos radicales -hambres, genocidios, amenazas y prostituciones y desigualdades infinitas-, ¿cómo se escandalizará ante una historia de amor, por singular que sea? ¿No haría mejor utilizándola como pretexto para una reflexión?

Quizá esto a lo que aspiro es a lo que se aspira normalmente en teatro. Sin embargo, yo no he sentido, como ahora, tanta necesidad de que una obra no refleje la vida, sino que sea la vida: la vida no contada, la vida sin nosotros. Se trata -lo sé- de un milagro que no está en mis manos realizar. Entre todos, acaso logremos realizarlo.» (*Información,* 27-III-86, 58.B.3.)

Muy pocos meses después de *Samarkanda,* concretamente en noviembre de 1986, se representó en Alicante *El hotelito,* un espectáculo dirigido por Gustavo Pérez Puig y Mara Recatero (17.A.). En el programa de mano aparecía un texto (suponemos que del autor) en el que se sintetizaba el contenido de la obra, una reflexión en clave de comedia sobre la idiosincrasia española: «Lo que intenta contar *El hotelito* no es la Historia de España, eso es incontable. Recoge, sí, una de las consecuencias. Y, desde luego, una historia española. [...] En este *hotelito* -donde todos, por delegación, habitamos-, todos tendremos la ocasión de reconocernos. Y de reírnos de nuestra sombra, buena y mala, y de la sombra ajena. Y de reflexionar. Porque, entre todos, podremos conseguir que la Historia continúe, y la familia continúe también.» (A. P.)

Ciertamente, el humor era uno de los elementos clave de esta creación de Gala. Juan Luis Mira, en una crítica titulada «Las autonogalas», reflexionaba por extenso sobre ése y otros elementos de un texto que, sin ser «redondo», tenía según Mira bastantes factores a su favor: «El cordobés Antonio Gala es un autor singular: maneja, como pocos, la palabra, con un estilo creativo y rico en matices; y sin embargo, lo que podríamos llamar *palabra teatral* está lejos de conseguir esa redondez que en tantas ocasiones logra, por ejemplo, en sus artículos. Le suele faltar consistencia, rigor dramático. En otras palabras: su dramaturgia -salvo en contadas ocasiones, como en *Anillos para una dama*- posee una arquitectura algo endeble. No

obstante, es obvio que estamos ante uno de los más importantes valores del teatro actual español.

En *El hotelito,* el cordobés ha adoptado un tono humorístico más notorio que en otras ocasiones. Y le ha salido bien: el espectador suelta la sonrisa con asiduidad y parece disfrutar con la metáfora política que le brinda el autor. Al contrario de lo habitual en Gala, hay más humor que ironía. Los personajes inciden frontalmente en la gracia, en el chiste, y no deambulan por los pasillos de la ironía, que genera indirectamente el velado humor, como nos tiene acostumbrados.

Y porque se toma a risa, ingenua y sanamente, el siempre candente tema autonómico, dibujando arquetipos que se saben superficiales pero que están ahí, tales como quiere el espectador. La reflexión más o menos profunda, el intento de dramatizar la cuestión, queda al margen. *El hotelito* es una invitación a reírnos de esa España de charanga y pandereta y tópicos que, sabemos, no existe, y sin embargo siempre la tenemos en cuenta al hablar de nuestra idiosincrasia. Lo que existe es un montón de formas de pensar y sentir, fuera de folklorismos, al parecer, según el propio Gala, adorablemente irreconciliables.» (J. L. Mira, *La Verdad,* 23-XI-86, 17.B.3.)

También Fernando Pereira, gerente de la compañía, comentaba el tema de *El hotelito,* insistiendo en que la propuesta de Gala no era en modo alguno una reflexión política profunda sobre la cuestión de las autonomías: «... la obra es una caricatura de los tópicos característicos regionales hecha sin intención de profundizar. La lectura política pienso que es un tanto equilibrada, es decir, el mensaje no está en contra de las autonomías, pero desde una posición muy izquierdista se puede ver como reaccionario.» (Antoni Gómez, *Información,* 22-X-86, 17.B.1.)

II.5.11. El lenguaje de Gala y su recepción en Alicante.

Existe una característica común a toda la producción dramática (y narrativa) de Gala: su peculiar uso de la lengua. El preciosismo del estilo de este escritor tiene, respecto a sus textos representados en Alicante, una doble cara: unas veces es un elemento negativo que perjudica a una creación dramática acertada, y otras se convierte en lo único rescatable de textos con un valor teatral prácticamente nulo. En otros casos, los críticos locales se limitan a dejar constancia en sus reseñas de dicho preciosismo, sin más comentario. Como si decir Gala implicara, inevitablemente, magistral -y abrumador- dominio del castellano.

Ya hemos dicho que la compañía Corral de Comedias representó, en febrero de 1974 y en el Teatro Principal, *Los buenos días perdidos* (41.A.). Asimismo, hemos transcrito parte de la reseña publicada por R. Núñez en aquella ocasión. Recogemos ahora la parte de su comentario centrada en el lenguaje de la pieza. El crítico observa que los diálogos funcionan como aderezo en una obra en la que casi no existe acción dramática. «A todo esto hay que añadir el manejo del diálogo que tiene Antonio Gala para adornar una historia que no es otra que el paso de los días -los días perdidos-, donde hasta el final no pasa nada dramático. [...] Gala utiliza un lenguaje desenvuelto y desenfadado, conversacional. Dándole cabida al taco, pero sin colocarlo fuera de tiesto como recurso de quienes quieren parecer actuales.» (*La Verdad,* 24-II-74, 41.B.2.)

Nos referíamos más arriba al montaje de *Petra Regalada,* que visitó la ciudad dos veces (septiembre de 1980 y marzo de 1981). En la segunda ocasión, Julia Gutiérrez Caba concedió una entrevista a Pirula Arderius, en la que, entre otras cuestiones, comentaba a la periodista que, aunque ya había interpretado otra obra del autor cordobés, seguía resultándole difícil trabajar con sus textos. Y aludía la actriz, justamente, al estilo de Gala: «Tiene un lenguaje muy personal, con especiales dosis de ternura, ironía, humor... Romper estas situaciones en escena, presenta muchísimas dificultades hasta que te familiarizas con la intencionalidad de Gala. La mayor ventaja que tienes es que Antonio Gala sabe llegar al público.» (*Información,* 1-IV-81, 75.B.1.)

Frente a esta última opinión de Julia Gutiérrez Caba, según la cual Gala poseería una poderosa capacidad para conectar con el espectador, disponemos de la ya citada reseña de José Marín Guerrero sobre *La vieja señorita del Paraíso* (enero de 1982, 47.A.). Lo único salvable de la pieza era, según el crítico de *La Verdad,* la calidad del lenguaje: «El más reciente teatro de Antonio Gala se apoya, casi exclusivamente, en el uso preciosista del lenguaje que el autor pone en boca de un personaje, generalmente femenino. Así se entiende esa intencionada torpeza teatral con que Gala dice haber escrito *La vieja señorita del Paraíso,* que estos días se representa en Alicante.

Y es que si no fuese por ese uso del lenguaje que Antonio Gala domina, resultaría difícil poder imaginar que el espectador fuera poniendo remiendos aquí y allá, rellenando los huecos que va presentándole la historia del enfrentamiento entre la vieja señorita que lleva 42 años aguardando en un vetusto café la llegada de un amor, y el promotor de una vieja fábrica de armas pueblerina, personajes tan faltos de vida, hechos del clásico cartón piedra, a los que Gala sitúa sobre el escenario para que a veces sirvan de soporte a tópicos manidos sobre las gentes de raza negra, los curas y hasta los siete niños de Écija.» (*La Verdad,* 17-I-82, 47.B.5)

Una de las reflexiones más sencillas y al mismo tiempo razonables que ha ofrecido la crítica alicantina sobre el estilo de este dramaturgo, la formuló Juan Luis Mira a propósito del estreno en el Teatro Principal de *Samarkanda* (marzo de 1986, 58.A.): «De todos es sabido que Antonio Gala posee una de las prosas de más calidad entre las que se escriben actualmente en nuestro país. En su teatro, pese a que se pueda pensar lo contrario, esto supone, en ocasiones, más una limitación que una ventaja. Si se analiza, de corrido, la producción dramática de este escritor andaluz, se puede apreciar cómo la palabra fácil e ingeniosa de un artesano del lenguaje necesita constantemente frenar su preciosismo para ganar esa verdad teatral tan necesaria como difícil de conseguir en toda obra.» (*La Verdad*, 1-IV-86, 58.B.2.)

Y continuamos con Juan Luis Mira, porque a raíz de otro montaje de Gala, el de *Séneca o el beneficio de la duda,* dirigido por Manuel Collado y estrenado en Alicante en enero de 1988 (45.A.), este crítico volvía a aludir al estilo del dramaturgo de Córdoba, y lo hacía con bastante ironía «*Séneca,* para algún crítico *su trabajo más ambicioso,* posee las excelencias y los defectos, en mi opinión, de su más significativa producción. Es un texto

donde, una vez más, prima la palabra sobre la acción; donde Gala hace gala de toda su sensibilidad para valerse de un poeta de la filosofía, como lo fue Séneca, y enviar al patio de butacas ramilletes muy bien cortados de frases hermosas.» (*La Verdad*, 17-I-88, 45.B.6.)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

II.5.12. Gala a escena: características de los montajes y la interpretación de los actores.

Al comienzo de estas páginas dedicadas a la presencia del teatro de Antonio Gala en Alicante, indicábamos que prácticamente el cien por cien de las compañías que representaron a este dramaturgo en la ciudad eran colectivos profesionales, generalmente adscritos al llamado «teatro comercial». Manuel Collado, José Luis Alonso y María Ruiz, ente otros, fueron los directores de estos trabajos, y a sus órdenes -o a las de otros realizadores igualmente importantes- trabajaron actores tan destacados como Alberto Closas, Mary Carrillo, José Luis Pellicena o Concha Velasco. De la repercusión -no siempre positiva- que sus trabajos tuvieron en la prensa local brindamos a continuación algunas muestras.

Para el montaje de *Los buenos días perdidos,* José Luis Alonso contó con un valioso grupo de actores, encabezados por Mary Carrillo y, Manuel Galiana. El espectáculo, como hemos mencionado, se representó en la temporada 1973-74 en el Teatro Principal (41.A.), y el trabajo actoral mereció el siguiente comentario de José Ferrándiz Casares: «Por medio de Mary Carrillo, desempeñó la exageración un curioso papel. Si era necesaria, aumentaba, gracias al talento de la actriz, el valor de la obra, y se reducía éste, si no hacía falta el exceso. Galiana dio en muchas ocasiones una versión exacta y conmovedora del apagado personaje que se libera muy tarde. Frente a los referidos, Teresa Hurtado fue una buena muestra de lo que supone en cualquier orden la voluntad, venciendo poco a poco la frialdad inicial; y César de Barona completó dignamente el conjunto, a cuya actuación puso fondo un sugeridor decorado de Nieva, y el contraste de exaltación y verísmo apropiado la sensible dirección de José Luis Alonso.» (*Información*, 24-II-74, 41.B.1.)

Más favorable incluso era el comentario de la interpretación que realizaba R. Núñez en su crítica: «La representación es la segunda parte. El segundo tanto a su favor, vamos. Mary Carrillo -doña Hortensia- es tan acertada cuando abre la boca como cuando está callada y se limita a hacer un gesto o mover una mano. Lo bueno de Mary Carrillo es que sabe interpretar con la misma maestría la frase redonda que los puntos suspensivos, lo que dice que lo que le queda por decir. Y contenta se puede sentir de la actuación de Consuelito, su nuera en la obra, su hija Teresa Hurtado en la vida real, en ese papel, seguramente el más difícil de la obra, de tonta, en el que demuestra con

creces que no tiene un pelo de tonta. Les puedo decir que el único aplauso del casi lleno teatro fuera de finales de acto, lo arrancó Teresa Hurtado en un mutis. A Manuel Galiana le va bien este tipo de papeles, un poco rotos, un poco perdidos, un poco llenos de sufrimiento...» (*La Verdad,* 24-II-74, 41.B.2.)

En febrero de 1987, un año después de su estreno en Alicante, *Samarkanda* volvía al Teatro Principal (33.A.). El crítico Juan Luis Mira, recordando el contenido de la antecrítica de Gala que recogíamos más arriba, elogiaba de forma especial el trabajo de dirección de María Ruiz, «Precisamente, en la antecrítica de *Samarkanda,* la pieza que *reincide* en el Teatro Principal [...] Antonio Gala habla de reflejar, por encima de todo, y como observador, una verdad, aspiración máxima de todo dramaturgo. Esa v*erdad* se consigue en muchos aspectos del montaje, gracias a la labor de su directora, María Ruiz, una de las revelaciones de la escena española en los últimos años. María Ruiz sabe mover y dar verosimilitud a los tres jóvenes actores del reparto, siempre correctos y creíbles, frescos como la verdad joven...» (*La Verdad,* 1-II-87, 33.B.)

Resulta significativo el hecho de que Juan Luis Mira, en sus comentarios de espectáculos de Gala, se refiera frecuentemente a la corrección como característica del montaje, puesto que dicho sustantivo, formulado como elogio, parece ocultar la ausencia de otras virtudes más notables en la realización e, incluso, la ausencia de cualquier virtud. Así, en la crítica a *Samarkanda* que acabamos de extractar afirmaba Mira que los actores habían estado «correctos», y cuando se representó en el Principal en 1986 *El hotelito* (17.A.), su reseña aludía a la global corrección del conjunto: «Del montaje cabe destacar el apartado escenográfico, obra de Francisco Nieva, con su barroquismo usual y su capacidad de sugerencia. La interpretación entra dentro de la simpatía y corrección generales y hace, como ya he dicho, que el espectador salga razonablemente satisfecho.» (*La Verdad,* 23-XI-86, 17.B.3)

El acierto y la calidad de los elementos de un espectáculo pueden quedar respaldados de forma especial cuando es el propio autor del texto, en su antecrítica, quien los aprueba. Así ocurrió con el montaje de *Séneca o el beneficio de la duda* dirigido por Manuel Collado, que se estrenó

en Alicante en enero de 1988 (45.A.). Las palabras finales de la antecrítica de Gala son un elogio de todos y cada uno de los elementos de la realización: «En cuanto al espectáculo sobre él edificado, es fiel y deslumbrador a la vez. Manuel Collado ha cumplido su mejor dirección: de creación y selección de colaboradores. D'Odonico y Narros realizan un milagro en la escenografía y el vestuario, Luis Mendo y Bernardo Fuster, con el subrayado de la música. Peter Jackson, con la luz. La interpretación de Séneca, el personaje más difícil que he escrito, la asume Pellicena con la labor más perfecta de su carrera. Juan Calot es un Petronio admirable y puntiagudo. Magüi Mira, una Agripina majestuosa. Roberto de la Peña responde a todas sus sangres de Nerón, Cayetana Guillén Cuervo, Popea bella y sagaz.» (*La Verdad,* 14-I-88, 45.B.2.)

Pero no nos dejemos seducir por los elogios de Gala hacia este montaje. Una vez más es la reseña de Juan Luis Mira la que nos ofrece el contrapunto para obtener una visión más exacta de la calidad real de *Séneca...* El crítico se lamentaba ante todo de que un enorme volumen de medios técnicos estuviese al servicio de un texto tedioso y de escasa entidad teatral: «Con la medida dicción de José Luis Pellicena -el protagonista- al espectador le puede dar la impresión de estar ante un magnífico recital apoyado con un extraordinario trabajo escenográfico y, de una manera especial, un esmeradísimo diseño de luminotecnia, de 80.000 watios, que envuelve la escena en una atmósfera tan atractiva como irreal.

Como si estuviéramos leyendo un precioso texto sobre la verdad que no existe, y la mentira, que tampoco. Leyendo en estéreo, con todas la posibilidades técnicas a nuestro alcance, pero con ese ritmo lento de la lectura profunda. Y eso cansa. Y más cuando la madrugada aprieta. Por ello el montón de párpados pesados, entornados, del numeroso público que acudió a la primera representación de la noche, no se sabía si obedecían a un momento de reflexión o simplemente peleaban contra el sueño. Sintonizando con el texto, nos cabía entonces acogernos al beneficio de la duda.» (*La Verdad,* 17-I-88, 45.B.6.)

Empezando por su título, *Carmen, Carmen* anunciaba ser mucho más divertida que *Séneca...* Este musical, que vino a Alicante respaldado por año y medio de éxito en Madrid, se puso en escena en el Principal en abril de 1990 (70.A.). En *La Verdad,* Antonio Cutillas firmaba una reseña al final de la cual se ponderaban los distintos elementos que intervenían en el atractivo conjunto: «La música de Juan Cánovas, pegadiza y

popular en todas sus canciones, incluso cuando se trata de representar latinajos eclesiásticos, llega de tal forma que se termina tarareando.

Carmen, Carmen es una obra diferente que te remonta a épocas pasadas, pero presentes, con una buena interpretación, una presentación exquisita y una dirección sin fallos a cargo de José Carlos Plaza, que cuenta con una actriz que lo da todo y que lleva todo el peso de la obra, Concha Velasco, o Carmen, Carmen.» (*La Verdad*, 6-IV-90, 70.B.4.)

Hasta aquí ha llegado nuestro repaso de las representaciones en Alicante de este grupo de autores. Ante todo, es éste un capítulo heterogéneo, al reunir a dramaturgos bastante distintos entre sí, a quienes, finalmente, parece unir sin discusión sólo una edad aproximada y, por consiguiente, un contexto cultural semejante, un mismo tiempo como *caldo de cultivo* para sus creaciones. Por otra parte, a las diferencias entre autores hay que unir las que se dan entre las distintas etapas de la producción de cada uno de ellos. Sólo teniendo en cuenta esas dos coordenadas se entenderá que obras tan distantes como *Escuadra hacia la muerte,* de Sastre, y *Carmen, Carmen,* de Gala, por citar sólo dos ejemplos, aparezcan juntas en un mismo capítulo.

Salvo determinadas excepciones, en general las obras de los realistas canjearon el éxito de público y crítica por la trascendencia dentro de la historia del teatro español. Es decir, no son éstos autores que levantaran oleadas de pasión y aplausos, ni por parte de la crítica ni de los espectadores (y Alicante en este sentido funciona como muestra a pequeña escala), pero sí tuvieron, y tienen, el reconocimiento de estudiosos y teóricos del teatro.

Porque, finalmente, lo que de verdad liga a este grupo de dramaturgos es el hecho de que todos son hombres de teatro que abrieron nuevas puertas para hacer llegar otros aires al teatro español. Por una de esas puertas entraría el movimiento del teatro independiente, del que nos ocuparemos en las páginas que siguen.

II.6. El teatro independiente en Alicante.

«El fenómeno está adquiriendo casi caracteres espectaculares, hasta el punto de que, aun habiéndose previsto en parte su desarrollo, llega a producir asombro. El teatro, el nuevo teatro, encuentra día a día una mayor audiencia en nuestra ciudad. El fenómeno tiene sus antecedentes en otras parcelas de la actividad cultural -la plástica, por ejemplo- y, como antes, se produce mediante un doble movimiento- el decaimiento de la tradición y la vitalización de nuevos valores. O, dicho de otro modo, por la ruptura con los hábitos anteriores y la juvenil participación en la nueva problemática escénica. Los locales, las obras, las tendencias habituales parecen cada tarde y cada noche más desasistidas, mientras que cada mañana -es un decir- unos cuantos jóvenes deciden agruparse en torno al fenómeno del teatro, y no por mera diversión. La cosa va en serio, muy en serio, y de ciegos sería no verlo. El público tradicional y sus valedores están perdiendo su antaño amplia audiencia y refugiándose en la nostalgia. Mientras, las nuevas tendencias van aclarando sus razones, su necesidad, su porvenir, atrayendo a un nuevo público, descubriendo ante ese nuevo público una imagen nueva, comprometida y apasionante, del viejo arte escénico.»

Ernesto Contreras, *Información,* 7-III-70.

«El más rudimentario estudio del arte demuestra que éste ha estado siempre al servicio de la colectividad; que ha tratado, a través de unos personajes, de una acción dramática, de ayudar al hombre a superarse y transformar la realidad en la que le ha tocado vivir y actuar. El teatro es un medio y no un fin. Un divertimento, un medio de sensibilización mediante la risa, el llanto y la reflexión; un lugar en que se hace palpable la naturaleza colectiva y social del arte. El teatro no sólo comparte una experiencia con el público, sino que intenta desentrañar, con él, la

complejidad cambiante, viva, las mil formas y disfraces que emplea nuestra sociedad.»

Grupo La Mamá Meteco, Teatro de la Emigración[1], 1974.

II.6.1. Introducción.

El teatro independiente es quizá el movimiento teatral más característico del período que abarca el presente estudio[2], y tiene además una importantísima presencia en Alicante, tanto a través de las compañías independientes locales como por la constante presencia de las nacionales en los escenarios de la ciudad.

Dentro del panorama teatral español, el teatro independiente, con sus aciertos y sus errores, supuso una ruptura, una renovación, una verdadera bocanada de aire fresco, al introducir novedades, en ocasiones drásticas, en todos y cada uno de los elementos del hecho teatral: en cuanto a los textos, se montaron muchos que hasta entonces se desconocían en nuestro país o casi no habían sido puestos en escena, y se inauguró un fenómeno de gran trascendencia, la creación colectiva en el seno de las propias compañías; cambiaron los métodos de trabajo para la preparación de los espectáculos, participando activamente todos los miembros de las compañías en un proceso complejo que incluía fuertes dosis de estudio e investigación; respecto a la interpretación, se introdujeron nuevas técnicas procedentes de otros países, y se atendió tanto a la preparación intelectual y cultural del actor como a su preparación física de cara a montajes que planteaban nuevas exigencias interpretativas; cambió radicalmente la concepción del público, que pasó a ser un elemento clave dentro del hecho teatral, y no ya sólo como pieza básica de

[1] Los diversos artículos, reseñas y entrevistas que aparecen a mediados de los setenta bajo este nombre son en realidad obra de Antonio Amorós, quien desarrolló durante aquellas fechas una actividad muy destacada en el ámbito teatral de la ciudad, y también más allá de sus límites (ver el apéndice titulado «Críticos y periodistas»).

[2] No creo exagerado afirmar que el Teatro Independiente pasará a la historia del teatro español del siglo XX como una de las aportaciones más vigorosas, originales e influyentes de la época (ALONSO DE SANTOS, José Luis. «Del Teatro Independiente a la actualidad», *Acotaciones,* I (1990), p. 196)

un proceso *comercial*, sino como participante activo en la representación e ingrediente indispensable para la plena realización de ésta...[3]

El teatro independiente es, por todo ello, un fenómeno destacadísimo dentro de la historia teatral española de las últimas décadas[4], y como tal fue entendido por los hombres y mujeres de la prensa local alicantina, que nos dejaron un amplio y valioso conjunto de artículos, críticas, reseñas, entrevistas, etc., gracias al cual ha sido posible redactar este capítulo.

Pero comencemos con algunos datos generales sobre la cronología y la caracterización del movimiento más allá de las fronteras de Alicante.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[3] El siguiente testimonio de uno de los protagonistas centrales del movimiento es revelador del sentido profundo del mismo: «Yo necesitaba encontrar otra forma de trabajar, fuera del mundo del teatro habitual, un mundo paralelo con otros valores, otras apetencias, otra concepción tanto estética como ideológica, que rompiera con la férula de la literatura, que estaba ahí jodiendo, imponiendo que el teatro es lo mismo que la literatura dramática. Y esto fue lo verdaderamente importante en el nacimiento del movimiento del teatro independiente.» (Ángel Facio en CABAL, Fermín y ALONSO DE SANTOS, José Luis, *El teatro español de los 80,* Madrid Fundamentos, 1985, p. 227)

[4] En el «Primer comunicado público de la Asamblea de Teatro Independiente Profesional», un documento aparecido en Madrid en 1976 y- firmado, entre otros, por Comediants, Joglars, Teatre Lliure, Dagoll-Dagom, Mediodía, Esperpento o La Guadaña, se exponían los logros del movimiento Independiente: «a) Romper el monopolio del teatro como industria cuya única preocupación es el lucro económico y la concentración de la actividad teatral en las grandes ciudades para un público netamente burgués. b) Propiciar el nacimiento de Salas teatrales no comerciales y la apertura de locales en pueblos, barrios y zonas de todo el Estado español. c) Lograr la plena dedicación al teatro de un buen número de nuevos trabajadores de la cultura.. d) Realizar un promedio anual de 33 estrenos. Más de 3.000 representaciones. Más de 500.000 espectadores. Y 70.000 km, recorridos.» (FERNÁNDEZ TORRES. Alberto (coord.), *Documentos sobre el teatro independiente español,* Madrid, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, 1987, p. 311)

II.6.2. Definición y cronología del teatro independiente.

Aunque habrá oportunidad a lo largo del presente capítulo de ofrecer diferentes caracterizaciones del movimiento, queremos partir de una de las posibles, la que nos proporciona la compañía Tábano dentro de un texto aparecido en octubre de 1974. En nuestra opinión, el interés de su visión radica en que subraya especialmente la heterogeneidad de tendencias dentro de esta línea teatral.

«1. El T. I. persigue objetivos estéticos, culturales o políticos, pero no como un negocio donde lo que tiene primacía es el lucro.
2. El T. I. intenta, sin embargo, profesionalizarse.
3. El T. I. utiliza formas colectivas de trabajo y funcionamiento. El *grupo* tiende a ser una cooperativa igualitaria en cuanto a trabajo y beneficios.
4. El T. I. ha pretendido llegar a nuevos públicos, por lo que ha tenido que proponer unos precios asequibles a los bolsillos más modestos.
5. El T. I. ha tenido que crear unos circuitos ajenos a los del teatro comercial, al ser excluido habitualmente de los canales de distribución de éste.
6. A niveles estéticos, el T. I. ha supuesto una ruptura con el teatro al uso, pero desde diferentes planteamientos que van desde la experimentación vanguardista al teatro de agitación social.
7. Pero lo que ha caracterizado fundamentalmente al T. I. ha sido su *no vinculación* a la Administración. Entre otras razones porque la Administración no pretendía en absoluto apoyarlo.

Con todo, como consecuencia de estos objetivos, el funcionamiento del T. I. ha sido muy inconexo. Los planteamientos de los grupos han distado mucho, en ocasiones, y apenas se podía hablar de *movimiento* si no fuera por la general característica de enfrentarse al T. Comercial, e incluso, en algunos casos, el tiempo ha demostrado que ni siquiera eso estaba tan claro. Las diferencias de nivel estético han sido también enormes, desde grupos con experimentación a la europea, teatro del absurdo, búsqueda de lenguajes populares, teatro político, etc.»[5]

[5] TÁBANO, ENSAYO UNO-EN VENTA, TEATRO DE LA RIBERA y HERAS, Guillermo, «Apuntes para una definición del Teatro Independiente», *ibid.* pp. 245-246.

En cuanto a la cronología del movimiento, nos parece conveniente partir de una cita que refleja perfectamente la maleabilidad de una corriente que no sólo no tiene unos límites cronológicos precisos, sino que además engloba, dentro de esas difuminadas fronteras temporales, una variedad de tendencias -producidas por la propia evolución del movimiento- riquísima: «Por alguna sintomática e inquietante razón, cuando hablamos de teatro independiente solemos hacerlo en pasado. A nadie se le escapa que el teatro independiente actual -si aceptamos convenir en que existe hoy algún fenómeno teatral que merezca tal apelativo- no se parece en nada al que algunos conocimos cuando -allá por 1974- se creó en Madrid el Estudio de Teatro. Pero es que tampoco parece que fuera idéntico el movimiento de los grupos existentes a finales de los años 60 -cuando se debatía la necesidad de implantar un nuevo concepto de profesionalidad- al que existía cuando en 1976 se creó la ATIP o al que desapareció notablemente del mapa tras el fallido Festival Cero de l970.»[6]

No obstante, es posible trazar ciertos límites para los momentos de mayor riqueza y vitalidad del movimiento[7]. En cuanto al comienzo, siguiendo a Jerónimo López Mozo podemos afirmar, con un criterio amplio, que el teatro independiente nace hacia 1965 a partir de los grupos universitarios y los de cámara y ensayo[8]. El segundo lustro de la década de los sesenta y prácticamente la totalidad de la de los setenta marcaron el apogeo del movimiento, produciéndose en esas fechas todos los espectáculos señeros de esta línea teatral.

Más complicado resulta, como sucede casi siempre con los movimientos artísticos de cualquier tipo, establecer la fecha de defunción. Algunos autores, como Juan A. Hormigón en un artículo publicado en el diario madrileño *Informaciones* en marzo de 1976, vaticinan tempranamente el fin[9]

[6] *Ibid.* p. 9.

[7] La cronología del movimiento a nivel nacional coincide con bastante exactitud con la cronología alicantina del mismo, es decir, con la aparición de estos colectivos, primero, y su posterior desaparición de la cartelera local.

[8] LÓPEZ MOZO, Jerónimo, «Breve panorama del teatro español durante el postfranquismo». *Estreno,* vol. XIII, nº2 (otoño 1987), p. 25.

[9] «En definitiva, el tiempo del Teatro Independiente toca a su fin. La miseria artística y material que con frecuencia rodea a estos grupos hacen la situación insostenible. Lo más importante a hacer para que la batalla no haya sido estéril es rescatar muchos de sus logros y aspiraciones para el conjunto de un teatro español producido en condiciones adecuadas de infraestructura.» (HORMIGÓN. Juan Antonio, «Los teatros independientes. en la encrucijada (Del banderín de enganche, a la miseria)», en FERNÁNDEZ TORRES, Alberto (coord.), *cit.* p. 283).

Por desgracia, no se equivocan. En 1985, con la perspectiva del tiempo, también Fermín Cabal ubica entre los años 1976 y 1978 la crisis terminal del movimiento independiente: «Durante esos años del 76 al 78, [...] el conjunto del movimiento de teatro independiente se ve sacudido por una crisis que nos ha obligado a todos a replantearnos profundamente nuestro trabajo. Las nuevas condiciones políticas de la transición a la democracia afectan de muchas formas a la producción de espectáculos. Creo que se manifiesta entonces el agotamiento sobrellevado durante muchos años de trabajo en condiciones penosas y el deseo de modificar esa situación. En ese momento todo el mundo alza la vista hacia los teatros estables, se pone en cuestión la itinerancia, se demanda una mayor exigencia artística, una mayor formación profesional...»[10]

Año arriba o abajo, lo cierto es que en la década de los 80 el teatro independiente no existe ya como tal. Es verdad que algunas de las compañías más señeras del movimiento continúan, con éxito, su labor. Pero con presupuestos teatrales muy distintos. Nel Diago sintetiza de este modo la evolución de la corriente en la citada década: «En los años 80 el panorama teatral español varió de una manera sustancial. El número de grupos independientes disminuyó notablemente, perviviendo sólo aquéllos que alcanzaron a crear un estilo propio: *Els Joglars, Els Comediants, Dagoll Dagom, La Cuadra, Teatre Lliure,* etc. Pero también surgieron otros nuevos: *La Fura dels Baus, Teatro Fronterizo, Akelarre, La Tartana,* etc., algunos de los cuales habían iniciado su andadura a finales de los 70. Entre los valencianos perviven algunos: *La Cazuela* (ahora: *La Cassola), La Carátula, Pluja, Jácara, Ananda Dansa,* etc. Paralelamente, muchos de los integrantes de la primera oleada pasarán a animar la vida teatral del país desde instituciones públicas o privadas.»[11]

MIGUEL DE CERVANTES

[10] CABAL, Fermín y ALONSO DE SANTOS, José Luis. *cit.* p. 99.

[11] DIAGO, Nel. «Teatro independiente y autor teatral», en SIRERA, Josep Lluís y VILANOVA, Manuel V. (ed.), *Les arrels del Teatre Valencià Actual,* Vila-Real, Jornades de Debat del Festival de Teatre de Carrer, 1992, pp. 118-119.

II.6.3. El compromiso ético y estético del teatro independiente: los autores y los textos.

> «Queremos salir de lo fácil, hacer algo distinto. Lo manido no nos interesa, porque somos jóvenes y creemos que el teatro sirve para algo más que divertir. El éxito, por el momento, no nos preocupa gran cosa. De verdad.»
>
> Amando Beltrán, director de la compañía Abraxas-70, 1970[12]

Que las obras escogidas por las compañías de teatro independiente para sus espectáculos son especiales lo demuestra el hecho de que en toda nota, reseña o crítica el texto del montaje merece unas líneas y, frecuentemente, un extenso, profundo y reflexivo comentario. En el caso de las compañías comerciales o de teatro «convencional», la prensa fija su atención preferentemente en otros aspectos, en concreto las características de la compañía o la dirección, o el modo en que se desarrolla la puesta en escena. Sin embargo, las piezas realizadas por los colectivos que nos ocupan, suscitan siempre el análisis y la toma de postura del periodista o crítico que se acerca a ellas, ya sea a favor -y entonces los elogios y la admiración casi reverencial se derraman como una cascada por la página del diario- o en contra -con lo que la cascada estará constituida por objeciones y alusiones a la torpeza del dramaturgo-[13].

[12] En palabras de Amando Beltrán, su fundador, la creación del colectivo Abraxas tuvo un considerable impacto en Alicante, y aglutinó a un grupo importante de profesionales de la ciudad. Aunque sólo llegó a montar dos espectáculos, Abraxas llevó al escenario del Principal uno de ellos, el titulado *Mosaico-4*.

[13] En la importancia de los textos escogidos por los grupos insiste Ángel Fernández Santos en su artículo «Situación del teatro no profesional en España». donde alude, asimismo, a lo deseable de un tipo de investigación muy similar a la de nuestra *Cartelera teatral y de espectáculos...* «Me hubiera gustado disponer de muchas horas para meterme dentro de una biblioteca y consultar allí todos los anuarios del Instituto de la Opinión Pública. De estos anuarios hubiera extraído todos los títulos de las obras que los grupos de teatro de cámara han venido representando a lo largo, por ejemplo, de los últimos diez años. Pienso que esta lista, detalladamente expuesta, podría hablar por sí misma y proporcionarnos algunos de los datos más importantes de la evolución y el valor cultural teórico del teatro no-profesional español.» (FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel, «Situación del teatro no profesional en España», en FERNÁNDEZ TORRES, Alberto (coord.), *cit.* p. 57).

Estos textos complejos a los que se enfrentó el teatro independiente tenían procedencias muy diversas:

1.- Autores clásicos cuyos textos ofrecen dificultades de montaje (destaca la figura de Valle-Inclán).

2.- Autores contemporáneos españoles comprometidos política y/o, sobre todo, teatralmente (Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Fernando Arrabal, etc.)

3.- Autores extranjeros poco o nada representados en España con anterioridad (Bertolt Brecht, Max Frisch, Arnold Wesker, Boris Vian, Ionesco, etc.)

4. - Autores jóvenes miembros de las compañías o cercanos a ellas, y en todo caso procedentes del mismo ámbito geográfico (un ejemplo sería el de Juan Alfonso Gil Albors, alcoyano y cuyas obras fueron representadas frecuentemente por compañías alicantinas, o el del ilicitano Alberto Miralles, representado por La Carátula y, más tarde, por su propia compañía)[14].

5.- Creaciones colectivas de las propias compañías, que, o bien elegían esa forma de trabajo de modo ocasional (experiencia por la que pasaron la mayor parte de ellas), o bien la asumían como método permanente (Els Joglars es el caso más conocido).

6.- Montajes en los que se toma el texto de un determinado autor para actuar sobre él, transformándolo considerablemente, ya sea al subrayar ciertos aspectos de la obra en detrimento de otros, o simplemente interpretándola de modo personal.

Veamos a continuación algunas muestras de todo ello.

Enero de 1967. La Cazuela de Alcoy, por aquel entonces «Agrupación de Teatro de Cámara», representó en Alicante *La muralla china,* de Max Frisch (49.A.). Unas palabras de Mario Silvestre, director del colectivo, eran recogidas en el programa de mano: «Frisch y su teatro no son para mí más que un repiqueteo necesario y vital para una perenne y seria toma

[14] En su artículo «Del Teatro Independiente a la actualidad, José L. Alonso de Santos nombra a otros autores que, como él mismo, se dieron a conocer a través del Teatro Independiente: Romero Esteo, Domingo Miras, Alberto Miralles, Luis Riaza, Nieva, Martínez Mediero, Ballesteros, Alfonso Jiménez Romero, Pérez Casaux, Ruibal, Matilla, López Mozo y Fermín Cabal entre otros. (ALONSO DE SANTOS, J. L., *cit.* pp. 198-199).

de conciencia.» (A. P.) Efectivamente, tanto los contenidos como la calidad formal de la producción del dramaturgo suizo respondían a las inquietudes del momento, como explicaba, dentro de un amplio reportaje sobre el espectáculo publicado en la página de Alcoy de *Información,* la corresponsal Ana María: «Extraordinario Max Frisch como autor teatral. ¡Cuán importante y trascendente es su teatro! ¡Cuánta sublimidad, agudeza, profundidad, intención, cultura, historia, poesía, filosofía, tiene lo que escribe! ¡Qué protesta más elevada a tantas y tantas cosas que nos identifican a los seres de este mundo en su *Muralla china*! ¡Qué manera de decir las cosas más intelectualizada y a la vez más directamente consciente para toda clase de públicos! ¡Qué acierto encontrando y haciendo salir a flor de piel toda la serie de vivencias que llevamos dentro los que por suerte o desgracia habitamos actualmente este paradójico mundo nuestro! ¡Qué trallazos a la vez para tantos estratos de nuestra sociedad! ¡Y qué auténtico mensaje para la Humanidad, encierra esta genial obra! El Max Frisch intelectual denuncia a través del Max Frisch teatral a nuestra época. Se declara impotente para dar con la solución, pero su trágicamente bella expresión es un canto más que suficiente para intentar salir del atolladero. [...] Max Frisch es en definitiva -*La muralla china* sería suficiente por sí sola- uno de los más geniales dramaturgos de nuestro siglo.» (*Información,* 13-XII-66, 49.B.1.)

En este mismo reportaje se resaltaba la magnitud del empeño de La Cazuela: «...el hecho que ha supuesto la realización de algo tan especial y único, tan complicado y difícil, tan intelectual y sutil, tan refinado y profundo como es hacer posible la puesta en escena de *La muralla china,* hacer llegar por primera vez al público de España -primicia que no agradecerá bastante todo Alcoy- la personalísima forma y fondo del universal Max Frisch, no tiene parangón posible en el de por sí brillantísimo historial cazuelístico. De esta manera, una vez más venimos a comprobar que no hay riesgo posible en nuestra primerísima agrupación teatral por cuanto sus mayores triunfos han venido precisamente en razón de sus mayores compromisos artísticos. Con *La muralla china* de Max Frisch se ha conseguido el *no va más.*»

Sin embargo, lo que en los anteriores fragmentos se consideraba el mayor acierto del espectáculo (presentación de un autor poco conocido, interesante fondo de la pieza...) era para el crítico Espinosa Cañizares el elemento más negativo de cara al público: «Max Frisch no está ciertamente en la línea de nuestros dramaturgos clásicos, ni siquiera al alcance de la gran mayoría que suele asistir a los teatros. Cierto, para un teatro de cámara la obra

reúne condiciones excepcionales. Pero esta misma limitación la pone fuera del conocimiento de la gran masa. [...] Se malogra así la intención de la trama, que ofrece serios inconvenientes de ausencia de recursos escénicos y excesiva abundancia de largos parlamentos, hasta convertirla en fragmentos de discursos, algunos de los cuales adolecen de tópicos que no por altisonantes entrañan mayor vigor.

Se hace preciso enfrentarse con la estructura de un teatro nuevo. Pero la arquitectura de estas nuevas construcciones ofrece tremendos desgarros, se asienta sobre bases poco sólidas y al acabar la representación uno cae en la cuenta de que ha sido víctima de una trampa bien disimulada, pero *inofensiva.*» (*Información,* 20-I-67, 49.B.3.)

A menudo, los textos de autores noveles dieron lugar a pésimos montajes, fruto de su escasa calidad e interés. Un ejemplo de ello podría ser el espectáculo que, a partir de la obra de Juan Alfonso Gil Albors *El cubil*, dirigió en 1969 José de Osuna. Dicho montaje, puesto en escena en el Teatro Principal en marzo de aquel año (78.A.), recibió una crítica bastante negativa de Ernesto Contreras, quien condenó especialmente el carácter convencional y conservador de los recursos utilizados por el dramaturgo alicantino: «Lo peor de *El cubil* es, pese a su recurso final, la amargura de su contenido. No por ser amargo, entendámonos, sino porque su amargura, o los elementos que utiliza para expresarla, son demasiado convencionales. No es la primera vez que se intenta establecer una línea comparativa entre el mundo de los seres normales y el mundo de los locos -y aquí pueden ustedes hacer todos los juegos de palabras que les venga en gana, porque tampoco el autor ha renunciado a ellos- ni tampoco la primera vez que, con la plausible intención de criticar el egoísmo de nuestra sociedad, se recurre a la mitificación de la locura. Este planteamiento, a pesar de su buena intención, no es ni original ni eficaz: la carga crítica se difumina, por marginal, en el puro anecdotario, en el repertorio de los tópicos usuales. Así el resultado final adquiere unos caracteres de conservadurismo indudables, conservadurismo que no reside tanto en la intención del autor como en el carácter mismo de los recursos técnicos y artísticos utilizados...» (*Información,* 22-III-69, 77.B.)

El Grupo de Teatro Alba, dirigido por Luis de Castro, interpretó en mayo de 1969, dentro del I Ciclo de Orientación Teatral, la obra de Boris Vian *Los forjadores de imperio* (118.A.). La extensa crítica de Ernesto

Contreras incluía un interesante comentario sobre la figura de este dramaturgo y sobre el atemporal texto de *Los forjadores*...: «Boris Vian es, quizá, el más fabuloso personaje que ha dado la cultura francesa desde los tiempos de Baudelaire. Es -ha sido-, por lo mismo, un personaje *maldito,* anacrónico y -yo no sabría decir si por vivir una bohemia ya clausurada o por anticipar el talante del mayo parisino- extraordinariamente vivo y actual.

Hizo muchas cosas, y en cada cosa que hizo demostró su talento. Talento que se evidencia, palmariamente, en su obra *Los forjadores de imperio,* tanto por la libertad formal con que plantea su aventura escénica como por la complejidad de los significados que prevalecen al cabo de la acción. *Los forjadores de imperio* es, a un tiempo, la confesión de un desesperado y la *boutade* de un humorista, un alegato violento y una burla sin par, una manifestación popular y un muy elaborado producto de una muy elaborada cultura. Es, por supuesto, una obra polivalente, rica en significados, plagada de directísimas referencias y de las más elaboradas reticencias, circunscrita estrictamente a su época y a su lugar y, al mismo tiempo, universal. Con *Los forjadores de imperio,* Boris Vian nos ilustra, alternativamente, sobre la decadencia de una sociedad y sobre la problemática más individual, medita o humoriza sobre la muerte y el dolor, la sinceridad y la cobardía, los estamentos sociales y los comportamientos individuales. Es [...] una obra importante precisamente por la multiplicidad de sus significaciones.» (*Información,* 1-VI-69, 118.B.)

El interés formal de *Los forjadores...* también merecía la atención de Contreras, que entendía la pieza como una original aventura escénica. Señalaba el crítico que la estructura de la obra se definía mediante una progresión dramática invertida, es decir, que lo narrado en escena era más intenso a medida que la acción de la obra iba reduciendo su carácter problemático. La convivencia sobre el escenario de personas, símbolos, sonidos e imágenes, todos ellos funcionando como personajes, era otro de los elementos innovadores señalados por Contreras. Finalmente el crítico, con un marcado tono irónico, aludía al divorcio entre fondo y forma tan frecuente en aquellas fechas pero ausente en la obra de Boris Vian: «Como es lógico -y perdonen la paradoja- a una complejidad de significados ideológicos o estrictamente culturales corresponde una igual complejidad de elementos formales.» (*Información,* 1-VI-69, 118.B.)

En febrero de 1970, dentro del II Ciclo de Orientación Teatral, el Grupo Alba, organizador del encuentro, representó *La noche de los asesinos,* del cubano José Triana (59.A.). El interés y la complejidad de la pieza elegida -que había obtenido el Premio Casa de Las Américas y había supuesto el reconocimiento definitivo de Triana como dramaturgo- dieron lugar al siguiente comentario del crítico Ernesto Contreras: «Con una maestría sorprendente -y perdonen la insistencia- el autor cubano construye el clima conturbador -mezcla de histerismo y espectacularidad, de repulsa y desesperación- que envuelve a los tres personajes de la obra, Lalo, Cuca y Bea, la noche en que representan el asesinato de sus padres. Reducir a unas líneas el contenido dramático de la obra es una tarea imposible, de antemano condenada al fracaso. [...] Sólo la representación de *La noche de los asesinos* explica suficientemente el contenido de *La noche de los asesinos*.» (*Información,* 11-II-70, 59.B.)

Por su parte, el crítico R. Núñez centraba el acierto de Triana en el modo de graduar la tensión dramática de un texto que planteaba una situación extrema: «José Triana lleva el conflicto generacional a una situación límite. Tres hermanos, encerrados en una habitación, representan escenas de su vida familiar, representan las actuaciones de sus padres y se representan a sí mismos, sacando a la luz sus trapos sucios, sus angustias, sus frustraciones.

Triana lacera, acusa, grita, no concede un momento de respiro en su drama, y aunque dispare con más fuerza sobre una de las partes, no por eso deja a salvo a la otra, cuidando siempre, en cuanto a la forma, de graduar -y lo hace con inteligencia- la tensión dramática.» (*La Verdad,* 9-XII-70, 30.B.4.)

Incluso partiendo de motivos populares, las compañías de teatro independiente y los autores vinculados a ellas crearon espectáculos trascendentes y de alta calidad teatral. Del acerbo popular había arrancado, por ejemplo, Ignacio Lloret al escribir su obra *Ensayo general,* representada en noviembre de 1970 por el Teatro de Cámara de Alicante (28.A.). Así sintetizaba Joaquín Lloret Sanchís el contenido del texto: «El teatro de Ignacio Lloret, y concretamente esta obra, *Ensayo general,* trata de ser un teatro de investigación, nuevo, pero con raíz popular: divertido y fresco, pero cargado de simbolismos y de intenciones y, esencialmente, un teatro joven para la gente joven. La acción se desarrolla en cualquier lugar del mundo. La sátira va dirigida a la situación del hombre en el mundo actual, con su peso de culturas,

miedos, hipocresías, intereses, frustraciones, etc.» (*Información,* 25-XI-70, 28.B.1.)

Ernesto Contreras reconocía igualmente, en su crítica a este espectáculo, la actualidad de la pieza de Lloret: «*Ensayo general* es, de entrada, una obra muy interesante y, sobre todo, directamente relacionada con la actual problemática teatral: una obra de nuestro tiempo, por tanto. [...] Podría definirse, quizás, como una trasposición laica de *El gran teatro del mundo* calderoniano, una trasposición al mismo tiempo desenfadada e incisiva, donde de manera a veces un tanto apresurada, casi urgente, y otras rigurosamente elaborada, se plantean una serie muy amplia de cuestiones humanas fundamentales.» (*Información,* 2-XII-70, 28.B.3.)

El compromiso, social y/o político, de muchas de estas compañías[15], queda patente a menudo en la síntesis argumental que nos ha llegado de las obras por ellas escogidas. En marzo de 1971, el Grupo de Teatro y Estudio Luis Vives interpretó en la Escuela de Magisterio *Farsas contemporáneas,* de Antonio Martínez Ballesteros (54.A.). El hecho de que el grupo procediera de la Universidad Laboral Francisco Franco de Tarragona no parecía determinar la elección de sus textos: «*Farsas contemporáneas* abarca tres obras diferentes: *Los opositores, Los esclavos* y *El hombre vegetal.* En la primera de ellas Martínez Ballesteros satiriza la alienación resultante de la separación en clases sociales artificiales; en *El hombre vegetal* afirma la necesidad de la lucha por la libertad y el progreso, y echa la culpa de los males de la sociedad al *hombre-vegetal,* que no hace nada y sólo quiere vivir tranquilo, sin meterse en líos. En la última de ellas -*Los esclavos*- su autor hace una parábola sobre *el progreso* del capitalismo desde la época de Neanderthal hasta la actualidad. Esta parábola nos muestra que la división original entre ricos y pobres ha sido algo accidental, y que la persistencia de esta división se debe a una brutal manipulación de los ricos, a consecuencia de la cual los pobres se han esclavizado voluntariamente a sí mismos en un imperioso deseo de hacerse ricos.» (*La Verdad,* 20-III-71, 54.B.2.)

[15] Las declaraciones de algunos miembros del G. I. T. (Grupo Internacional de Teatro) en una entrevista de 1977 son representativas de la postura socio-política de estos colectivos. «Pensamos que el teatro puede aportar, aunque sea un grano de arena, los elementos necesarios para el cambio, es fundamental todo arte, en función de una realidad social que creemos que es urgente transformar. [...] La cultura actual, tal y como se concibe, entronca con una estructura social con la que no estamos de acuerdo. Nosotros formamos parte de los grupos que se oponen a ella y, por lo tanto, nuestra cultura es contracultural.» (Emilia Mª Gómez, *Información,* 28-VII-77, 255.B.5.)

En agosto de 1972, el colectivo alicantino Alba-70 se encontraba inmerso en los ensayos de una trilogía del autor chileno Sergio Vodanovic, que se presentaría al público tres meses más tarde, en noviembre de aquel mismo año (18.A.). Asunción Valdés entrevistó a algunos miembros de Alba durante sus ensayos veraniegos. Al preguntarles si habían introducido alguna innovación en las tres piezas de Vodanovic, los entrevistados decían haber respetado el texto porque su contenido se ajustaba totalmente a la ideología del grupo: «Nuestra intención es respetar el contenido del autor. Tiene un gran matiz político-social. Por lo tanto, nos ajustamos bastante a la obra, ya que en el fondo de sus diálogos es donde radica la importancia de la obra. [...] Quizá pondremos de decorado una especie de tela de araña, para simbolizar la opresión en que se ven sumidos los personajes.» (*Información,* 29-VIII-72, 18.B.2.)

El inmortal, de Alfonso Jiménez Romero, se puso en escena en Alicante en noviembre de 1972, en la Escuela de Magisterio (11.A.). El contenido del texto era compendiado en la nota que anunciaba la representación: «*El inmortal,* de Alfonso Jiménez Romero, constituye un viaje al interior de la conciencia. Realidad, sueño, deseos, represiones, temores y símbolos se entremezclan a lo largo de las distintas ceremonias que componen el texto. No es sin embargo una obra psicológica de introspección, sino el reflejo de la esquizofrenia de una sociedad corrompida en su cerrazón.» (A. Valdés, *Información,* 7-XI-72, 11.B.)

Durante la temporada 1972-73, La Cazuela de Alcoy montó *¿Quién teme a Virginia Woolf?,* de Edward Albee. La pieza, de tres horas de duración, fue puesta en escena en el Teatro Principal en diciembre de 1972 (28.A.). En su crítica al espectáculo, Cámara Garrido dedicaba una amplia reflexión al contenido social de la dramaturgia de Albee: «El dramaturgo norteamericano Albee utiliza sus obras como un espejo de la sociedad, y en él se proyectan la cobardía, la impotencia colectiva, el contraste generacional, unas estructuras sociales caducas (valoración o infravaloración de ciertos *status),* la violencia, el poder de mando, la agresividad humana, las frustraciones personales, la crueldad. [...] *¿Quién teme a Virginia Woolf?* nos presenta el problema de la esterilidad en dos matrimonios; sin embargo no es una obra destinada a destacar el defecto de no tener hijos, sino la impotencia y el miedo a tenerlos, como postura vital cobarde ante todos los hechos sociales.» (*Información,* 20-XII-72, 28.B.4.)

Como en muchos de sus montajes, en *La torna* (septiembre de 1977, 272.A.) Els Joglars enfrentaron un tema político y polémico[16]. El montaje giraba en torno a la ejecución del catalán Puig Antich y el polaco Heinz Chez el 3 de marzo de 1973, en Barcelona y Tarragona respectivamente (*Información,* 17-IX-77, 272.B.1.). Miriam de Maeztu exponía así la base histórica del montaje: «Sobre el primero [Puig Antich] mucho se ha hablado por su condición política. Por el contrario, Heinz Chez murió como una rata, con el estigma de delincuente común. Ni antes ni después de su ejecución nadie se presentó como amigo o familiar; se trataba sin duda de un verdadero solitario que fue agarrotado, conociéndose muy poco sobre su persona y sus acciones. La vida de Heinz Chez fue patética. Según su propia versión, la muerte de sus padres durante la guerra cuando contaba cinco años, su internamiento en un campo de concentración de niños alemán, comediante de plaza para ganarse el pan, su vagabundeo solitario a través de varios países... lo lleva al momento en que se le encuentra disparando mortalmente sobre un guardia civil en un camping de la provincia de Tarragona.». (Carlos M. Aguirre, *Información,* 22-IX-77, 272.B.3.)

Partiendo de esta base histórica, el sentido del montaje era, según Miriam de Maeztu, eminentemente reivindicativo: «Supone un espectáculo con dos finalidades muy concretas: por una parte, rendir homenaje a un comediante de plaza y, por otra, sacar del olvido un suceso, para que no quede enterrado en el polvo de los años. No pretendemos que sea una tragedia, sino una gran comedia de máscaras.» (*Información,* 22-IX-77, 272.B.3)[17]

Otro problema muy concreto, con implicaciones sociales, históricas y políticas, era el enfrentado por una compañía granadina cuyo nombre desconocemos en su espectáculo *Camelamos naquerar*[18] (139.A). Esta «propuesta para una danza flamenca de José Heredia Maya», representada en el Teatro Principal en octubre de 1976, pretendía denunciar la situación de

[16] En una entrevista realizada a Miriam de Maeztu, una de las componentes de la compañía, reconocía ésta abiertamente la inspiración política de los espectáculos de Joglars: «A Els Joglars, como grupo catalán, siempre le inspira un marcado sentido político, aunque no de partido, porque cada cual somos *de su padre y de su madre.*» (Carlos M. Aguirre, *Información,* 22-IX-77. 272.B.3.)

[17] A pesar de las intenciones expresadas por Els Joglars, *La torna* fue interpretada por determinados sectores como una apología del terrorismo, con la consiguiente denuncia y encarcelamiento de los participantes en el montaje. (OLIVA. César, *El teatro desde 1936,* Madrid. Alhambra, 1989, pp 366-367).

[18] El título del espectáculo, en caló, significa «queremos hablar».

marginación en que había vivido a lo largo de la historia y vivía todavía el pueblo gitano; el espectáculo tenía numerosas conexiones con el flamenco, pero ninguna con el mundo de los *tablaos.* Los miembros de la agrupación manifestaban en una entrevista los propósitos del montaje: «Estamos aquí para exponer una situación injusta por la que los gitanos atraviesan desde hace muchos años. Para poner esto de manifiesto nos remitimos a los textos legales existentes en el país desde los Reyes Católicos. Se han renovado las formas discriminatorias con los mismos objetivos: que el gitano pasara a ser un esclavo o que se fuera de España para siempre.» (E. Entrena, *La Verdad,* 15-X-76, 139.B.1.)

Lógicamente, con el fin de la dictadura las compañías comenzaron a frecuentar los temas políticos de modo más directo y expreso. Una compañía tan censurada durante el franquismo como Tábano reconocía en enero de 1977, cuando visitó Alicante para escenificar la creación colectiva *Cambio de tercio* (186.A.), el avance español en cuanto a la libertad de expresión: «Ahora hacemos un teatro con más connotaciones políticas, ya que se nos ha permitido hablar en España, lo que antes teníamos que hacer a través de otros países.» (J. Marín Guerrero, *La Verdad,* 22-I-77, 186.B.1.)

«Hacer pensar al espectador», y esto entendido como una «función social» era una consigna bastante generalizada entre los colectivos independientes o cercanos a esa línea teatral. A este propósito aludían en una entrevista los miembros de una compañía procedente de la Universidad Laboral de Tarragona: «Desde luego, nunca hemos pensado abrirnos camino en la vida como actores, pero creemos que ayudar a pensar al público bien merece la pena un poco de sacrificio. Así, al tiempo que hacemos algo que realmente nos gusta, tenemos la oportunidad de cumplir una función social» (G. C., *La Verdad,* 21-III-71, 54.B.3.)

En enero de 1975, el Grupo de Experiencias Teatrales del C.U.A. (Centro Universitario de Alicante) puso en escena *Jacobo o la sumisión*, de Eugène Ionesco (32.A.). La crítica de Vicente Martínez Carrillo señalaba la identificación existente entre el colectivo y el texto, una pieza que cuestionaba las bases fundamentales de la civilización occidental: «Cuando la experiencia escénica es resultado de una búsqueda colectiva, la obra que sirve como base del espectáculo ha de ser entendida como la justificación textual de un grupo para hacer viable (comunicable) una determinada expresión propia,

Éste es el caso del Grupo de Experiencias Teatrales del C.U.A., cuyas inquietudes han sido siempre anteriores a cualquier elección concreta. Si Ionesco, en su tiempo, dio al traste con el diálogo convencional, la estructura dramática, y se aventuró en una crítica absoluta cuestionando los pilares de la civilización occidental (moral, familia, propiedad privada, etc.), será siempre un acierto intentar una adecuación de sus principales tesis al momento actual.

Jacobo o la sumisión es una pieza breve que enlaza con una segunda parte, *El porvenir está en los huevos,* en donde se extrapolan las situaciones desarrolladas en la primera. La temática del *Jacobo* gira en torno al proceso que sigue una familia para integrar a un hijo escéptico e independiente: Jacobo se sitúa en un mundo personal, lejos de las tradiciones, ignorando por completo el carcomido armazón familiar, lleno de mecanismos para él incomprensibles e inútiles. Sin embargo, el sutil entramado que se va tejiendo en torno a él, a través de sus padres, hermana, abuelos, complementado con la argucia, en último extremo, de un matrimonio (liberación sexual pero con la condición social por excelencia), le llevan a una aparente aceptación: alcanza su deseada comunicación con la novia de tres narices, que resulta ser una joven muy parecida a él y que le revela un lenguaje de amor. La familia aparecerá acechante.» (*La Verdad,* 31-I-75, 32.B.1.)

Este mismo texto fue montado posteriormente por La Carátula de Elche, que lo representó en el Aula de Cultura en noviembre de 1979 (583.A.)[19]. Antonio Amorós exponía en su crítica lo que para él constituía la esencia del texto: «Los temas centrales de Ionesco son la presión que ejercen las normas sociales sobre el hombre, la degradación y la desintegración de los seres y las cosas. *Jacobo o la sumisión* es la ceremonia de iniciación por la que el joven, muriendo para su infancia, accede al mundo y a la sexualidad de los adultos. Sólo tras una larga lucha logra la familia de Jacobo que el hijo reacio pronuncie la frase *adoro las patatas con tocino,* frase por la cual, renegando de sí mismo, accede a entrar en la comunidad familiar y a transigir con el mundo tal y como es.» (*La Verdad,* 23-XI-79, 583.B.)

Si una determinada compañía elegía para su espectáculo un texto poco acorde con las directrices que hemos venido señalando, lo hacía -o al

[19] Esta obra, junto con *Coronada y el toro,* de Nieva y el espectáculo infantil *Jorge y el dragón,* creación del grupo a partir de un texto de Schwartz-Nieva, sirvieron para que La Carátula celebrara, con un ciclo de su repertorio, el decimoquinto aniversario de su fundación.

menos eso pensaba el crítico que analizaba el montaje- basándose en el sentido profundo del texto, en el significado que éste pudo tener en su tiempo. Buen ejemplo de esa búsqueda de razones que justifiquen la elección de una pieza por una compañía independiente es la crítica de Ernesto Contreras a los *Cuentos del Decamerón,* espectáculo realizado por La Carátula en diciembre de 1971 a partir de la obra de Bocaccio (20.A.): «Lo curioso del caso presente, es decir, del espectáculo montado por La Carátula sobre unos cuentos de Bocaccio [...], es que este empeño revolucionario o, si se quiere, al menos estrictamente democrático, por significar la posibilidad humana del proletariado teatral, su realización colectiva, haya tomado como punto de partida uno de los más claros precedentes del movimiento intelectual burgués, de su eclosión cultural -el Renacimiento- como resulta ser Bocaccio. ¿Cómo puede darse este fenómeno? Creo que bastaría, posiblemente, con atender nuestro entorno cultural, con establecer unos ciertos límites geográficos, y la sociedad en ellos asentada, para entender la lógica del teóricamente extraño acontecimiento. Bocaccio resultó ser, entre nosotros y ahora, un elemento de ruptura con el medio ambiente cultural y, como tal, puede constituirse en impulso eficaz, en plataforma desde la cual evidenciar la nueva problemática, las nuevas aspiraciones. Lo que hay en sus textos de ruptura con una mentalidad secular -la del medievo- y de afirmación del hombre como medida de la realidad absoluta, resulta seguir siendo, pese a los siglos, perfectamente válido, hoy, e incluso textualmente, para manifestar una actitud similar. Aunque las circunstancias históricas sean tan diversas.»[20] (*Información,* 5-XII-71, 20.B.)

En una línea semejante se inscribe la representación, en diciembre de 1971 y por el Grupo Teatral del Instituto Alemán de Madrid, de *Proceso a Kafka,* obra de José Monleón, director asimismo del colectivo (17.A.). La pieza trataba de profundizar en la personalidad del autor de *La metamorfosis,* un escritor cuya actualidad reivindicaban los miembros del grupo: «Kafka explica cómo los eventualismos políticos pueden influir en el rumbo o en la vida de una persona. Él se sintió agobiado por las circunstancias en todos los sentidos: políticos, sociales, personales...» (G. Bustamante, *La Verdad,* 3-XII-71, 17.B.1.) Por otra parte, el Instituto Alemán consideraba interesante organizar una campaña para dar a conocer la figura de Kafka en

[20] Salta a la vista el fuerte tono «ideológico» de ese tipo de críticas, una característica muy propia del ambiente que se respiraba en estos años.

diferentes puntos de España, coincidiendo con la conmemoración del cincuentenario de su muerte.

Procedemos ahora a comentar algunas de las creaciones colectivas de las compañías independientes puestas en escena en nuestra ciudad. Empezando por la compañía más emblemática de este tipo de creaciones, Els Joglars, escenificaron éstos su *Mary D'Ous* en diciembre de 1972 en el colegio Salesiano (23.A.). Los entrevistó en aquellos días Enrique Entrena, quien abría su cuestionario con una pregunta tan peculiar como: «¿Y qué sois vosotros?». Els Joglars respondieron diciendo que cualquier cosa «menos burócratas del teatro», y ello con una concepción bastante particular de lo que tal calificativo significaba: un burócrata del teatro era «Un señor que se aferra al texto de una obra y hace virguerías con él. Mejor, peor, un texto al fin y al cabo.» (*La Verdad,* 7-XII-72, 23.B.8.) El periodista, bastante sorprendido por la explicación, se ponía en el lugar de los dramaturgos españoles: «¿No se os ha ocurrido a vosotros pensar que si todos los que se suben a un escenario pensaran como vosotros la vida de los autores dramáticos estaba contada?». «No caerá esa breva, somos pocos», respondían Els Joglars[21].

Y esa postura mantuvieron -y mantienen respecto a todos los dramaturgos que no se llaman Boadella- los miembros de esta compañía catalana. En otra entrevista, ésta de 1975, manifestaban varios elementos de Els Joglars que, para ellos, atenerse al texto (e incluso al simple guión) de un autor teatral supondría un retroceso en su trayectoria: «Nosotros queremos arriesgarnos más, ser nosotros mismos los que estamos aquí y los que estamos subidos en el escenario. Todo lo que hacemos es nuestro... Por otra parte pensamos que de atenernos a un guión sería para llegar a la destrucción de un

[21] Por su parte, los dramaturgos españoles coetáneos del teatro independiente se muestran, si no contrarios al movimiento, sí al menos despreciativos respecto a la relevancia y la trascendencia del mismo. Para Martín Recuerda, por ejemplo, «Ni antes ni ahora los grupos independientes han funcionado fuera de una minoría tonta y *snob.* Han caído en las mismas trampas de colonización y bobería. Jamás surgieron de hondas raíces hispanas. Jamás supieron hacer arte dramático.» (ZATLIN BORING, Phyllis, «Encuesta sobre el teatro madrileño de los años 70», *Estreno,* primavera 1980, vol. VI, número 1. p. 17). Rodríguez Méndez, en esta misma línea, condenaba el afán extranjerizante de la corriente: «Los grupos independientes siguen haciendo tontería por lo general. Trayendo espectáculos extranjeros, sin raíces culturales nuestras, mimetizando, remedando, copiando caricaturescamente el último grito de Londres o Nueva York. Para nada. Para perder el tiempo. Luego se quejan de que no les ayudan económicamente, de que no les hacen caso. Los grupos independientes acostumbran a no tener idea de lo que es el teatro. Se forman para llamar la atención nada más y ver si un empresario, de los muchos tontos que hay, les compra el espectáculo y ganan dinero y, adquieren fama para luego hacer anuncios en la televisión.» (*Ibid.* p. 22).

texto. Por eso Joglars es autor. Lo importante de nuestro trabajo es que nos vean. Efectivamente, de guión nada, como en el circo...» (E. Entrena, *La Verdad,* 20-IX-75, 96.B.4.)

Un sucedáneo de la creación colectiva propiamente dicha lo hallamos en otra práctica frecuentísima por aquellos años: la de sobre obras ajenas. Dicha intervención podía darse en muy diversos grados, desde la modificación radical incluso de la misma esencia de la pieza, hasta el respeto por la creación del autor original, a la que no obstante se dotaba de un sello particular, el de la compañía que lo llevaba a escena.

Teatro Lebrijano, un grupo procedente del pueblo sevillano que le daba nombre, representó en Alicante, en abril de 1971, la obra *Oratorio,* de Alfonso Jiménez Romero (64.A.). Las palabras del director nos acercan al modo en que una compañía trataba de dar su impronta personal a un texto preexistente: «Para el Teatro Lebrijano, *Oratorio* es el resultado del estudio, creación y experiencia colectiva del grupo. El texto, duro, claro, apasionado y abierto, era una propuesta para hacer algo personal, encajado en su propia tradición y en su propia historia, que exigía planteamientos distintos con el fin de lograr un espectáculo verdadero, sincero y violento hasta el límite.» (Pirula Arderius, *Información,* 17-IV-71, 64.B.3.)

Dirigido por Juan Margallo, el grupo Tábano trajo a Alicante, en noviembre de 1972, *El retablillo de Don Cristóbal,* de García Lorca (17.A.). Dentro de un amplio reportaje sobre Tábano y su espectáculo, Cámara Garrido explicaba el trabajo de la compañía sobre la creación del poeta y dramaturgo granadino: «La obra de Federico García Lorca, *El retablillo de Don Cristóbal,* llena de poesía y gracia popular, ha encontrado en la representación a cargo de Tábano una autenticidad, basada en la misma fidelidad al texto y al espíritu del autor. Pero *El retablillo...* que vimos ayer es un producto *made in Tábano.* Han elegido una obra llena de color y gracia, y el grupo le ha puesto ritmo, movimiento, sátira, música, canción, espectáculo, farsa... Por eso creo que el resultado de Lorca-Tábano es positivo y válido. Los quince minutos escasos que dura la obra de Federico García Lorca se adornan con piruetas, números de circo y cantos hasta alargarla a una hora deliciosa y divertida.» (*Información,* 21-XI-72, 17.B.3.)

Por otro lado, la compañía 16 Actores Asociados 16 representó, en septiembre de 1973, un espectáculo a partir de textos de Carlos Arniches, titulado *Arniches-SuperStar* (104.A.). Las especiales características de un

montaje que huía del mimetismo y del paternalismo y perseguía el tono crítico, daban lugar a un conjunto que ya en el anuncio de prensa se consideraba polémico: «*El Arniches-Super Star* es un espectáculo que se ha elaborado a partir de diferentes textos de don Carlos Arniches. Se ha intentado un montaje que permita la comunicación directa entre el actor y el espectador, a base de un lenguaje libre, sin efectismo, sin carácter paternalista y, mucho menos, mimético.

El espectáculo levantará a no dudar polémica. Hay un contenido crítico y desmitificador que, conseguido o no, escocerá a alguna parte del público alicantino por el paisanaje de don Carlos.» (S.T., Información, 2-IX-73, 100.B.4.)

En una entrevista realizada por Luis Garmat en septiembre de 1973, un miembro del T.E.I. afirmaba en Alicante que si el teatro independiente acudía con demasiada frecuencia a los textos de autores extranjeros, era porque tanto los autores jóvenes como los herederos de los grandes dramaturgos nacionales coartaban su labor transformadora o actualizadora de las obras: «¡Qué más quisiéramos que interpretarlos de forma más continuada! Pero los textos de los autores jóvenes están muy censurados por ellos mismos -ya que nosotros en muchos casos modificamos parte para la interpretación adecuada del método-, o por la censura *madre.* Esta falta de libertad de expresión engarrota en muchos casos nuestra labor. [...] Lo mismo ocurre con Valle-Inclán, bueno, mejor con sus herederos, pues éstos impiden la actualización de unos textos que en diversos apartados lo necesitan.»[22] (*Información,* 5-IX-73, 101.B.2.)

Justamente en aquella misma fecha publicó Ferrándiz Casares su crítica al montaje que el T.E.I. traía a Alicante: *Proceso por la sombra de un burro*, de Friedrich Dürrenmatt (101.A.). La intervención del colectivo sobre el texto original era examinada por el crítico en su reseña: «En el caso que nos ocupa, con el *Proceso por la sombra de un burro* se ha pretendido hacer intemporal una fábula antigua, mediante la fusión de épocas diversas... [...] Hay, por consiguiente, sobre la intencionada línea que trazara Dürrenmatt, expuesta sin demasiado vigor y, no obstante, descubriendo su alta calidad apenas comparece, una aportación constante anónima, o, para decirlo con mayor precisión, vinculada por completo al T.E.I., puesto que las adiciones y

[22] Frente a la opinión de este miembro del T.E.I., pensamos que en este caso la actitud de los herederos de Valle-Inclán no sólo es lógica, sino que además merece toda nuestra gratitud.

alteraciones causan la impresión de ser debidas a una labor conjunta.» (*Información,* 5-IX-73, 101.B.1.)

Esta intervención, ejercida en ocasiones, como hemos dicho, sobre la sustancia misma de los textos ajenos, era reconocida abiertamente por las compañías independientes. Un miembro de Caterva, Grupo Independiente de Gijón, declaraba a la prensa alicantina: «Trabajamos sobre los textos con una clara intencionalidad que no coincide precisamente con la del autor. Lo que menos nos importa es precisamente el texto de las obras. La forma es lo que tiene más interés para nosotros. Para dar un valor real a un texto de teatro, es preferible leerlo simplemente y no realizarlo. A nosotros nos interesan las formas de expresión.» (Pirula Arderius, *Información,* 20-II-76, 55.B.1.)

José Carlos Plaza era el responsable de la versión musical del *Cándido* de Voltaire que el T.E.I. puso en escena en la ciudad en mayo de 1976 (103.A.). Ferrándiz Casares apuntaba en su crítica el acierto del tratamiento musical que había recibido la obra, especialmente valioso si se tenía en cuenta la carencia de lo que el crítico llamaba una «tradición melódica inconformista» en el género teatral: «Aparte las naturales complicaciones planteadas por cualquier versión, con el constante dilema selectivo [...], es este *Cándido,* en el terreno estrictamente musical, un ensayo que, lejos de entonar pavanas o minués, usa acordes violentos, como los requieren la aventura, la amenaza y el castigo, compañeros perpetuos del protagonista [...] Cabe deducir perfectamente la dificultad del empeño al considerar que, salvo algunos intentos tan aislados como oportunistas -*Hair,* por ejemplo-, no se ha levantado aún una tradición melódica inconformista en el género teatral. Con ese nuevo cariz, en vez de proporcionar la evasión acostumbrada, la música y la coreografía deben traer la dura realidad. [...] Han expresado los componentes del T.E.I. que *Cándido* atraviesa toda una fase de observación, y quizá alguna reforma dotara al espectáculo de mayor fluidez y diversidad.» (*Información,* 27-V-76, 103.B.2.)

Aunque no radicalmente diferente del original, también era singular la versión de *Jacobo o la sumisión,* de Ionesco, llevada a escena por La Carátula de Elche (noviembre de 1979, 583.A.): «Y el grupo ha actuado con rigor en este sentido, proponiendo una lectura distinta del texto de Ionesco, mostrando más agudamente las contradicciones de los personajes porque, si bien el autor se queda en la más pura y simple fórmula de la incomunicación, con la consiguiente sumisión de Jacobo y Roberta al orden establecido, La Carátula disiente de esta concepción ética dejando una puerta

abierta -escena final plástica- a la rebelión.» (Antonio Amorós, *La Verdad,* 23-XI-79, 583.B.)

Prometeo, previsor, mal te sienta ese nombre, fue el título elegido por Antonio Amorós y Mª Teresa Martínez para su versión de la obra de Esquilo. La estrenó en la ciudad el grupo local Tirant Lo Blanc en mayo de 1980 (674.A.). Sobre la cuestión de la versión libre, lo que ello podía suponer en cuanto a la manipulación de Esquilo, y sobre las implicaciones didácticas de la adaptación, manifestaba Antonio Amorós en una entrevista lo siguiente: «Yo no hablaría de manejo, porque la idea de Esquilo está en la versión que hemos hecho. Ahora, lo que sí hay es una puesta al día, una utilización del mito, aunque lo hemos respetado. Nosotros creemos que Prometeo no puede ser ya el redentor de los hombres. [...]...no hay que confundir didactismo ni con pobreza estética ni con lección bien enmascarada para el público. Hemos buscado, ante todo, un espectáculo estético, que no esté subordinado a las ideas, aunque éstas estén presentes.» (José Ramón Giner, *Información,* 23-V-80, 674.B.2.)

La compañía sevillana Esperpento vino a Alicante, en mayo de 1978, con la pieza de García Lorca *Amor de don Perimplín con Belisa en su jardín* (368.A.). En una entrevista realizada a los miembros del grupo, Mª Rosa Mirasierras comentaba con ellos la singular versión que ofrecían del texto lorquiano en su espectáculo, donde se resaltaba especialmente el elemento erótico: «Pues sí, así es, pero no el Eros sólo en el aspecto amoroso, sino en lo que tiene de alegría, vida, ganas de vivir, de luz, de color. Esto es lo que queremos sacar en general de la obra. Es una pieza muy entretenida, muy entroncada con el teatro español. Hemos intentado dar un rato agradable al público, pero también reflexión, todo a la vez.» (*Información,* 16-V-78, 368.B.1.)

Existen una serie de textos, de autores españoles y extranjeros, que a cualquier persona que haya mantenido algún contacto (incluso simplemente como espectador) con el teatro de los años a que nos venimos refiriendo le resultarán familiares. Son obras -generalmente caracterizadas por la dureza de su lenguaje, por un contenido cercano a lo trágico y por la dificultad que implicaba su montaje- que las compañías de teatro independiente estrenaron en nuestro país, o que ya habían sido estrenadas y gozaron de la preferencia de estos profesionales. En todo caso, siendo creaciones de diferente procedencia tanto geográfica como temporal, todas

resultan emblemáticas de una época, la que vivió el teatro independiente español. Hagamos un recorrido por algunas de ellas y por los comentarios que su puesta en escena en Alicante suscitó.

Uno de estos dramas es la obra más conocida de Samuel Beckett, *Esperando a Godot*. Estrenada en Madrid el 26 de mayo de 1955, en el Paraninfo de la Facultad de Letras, ha subido a los escenarios de nuestro país en incontables ocasiones. Y ello a pesar de que, como exponía Rafael Mas en su crítica al montaje llevado a cabo por La Cazuela en junio de 1967 (95.A.), se trata de un texto duro, árido: «El autor nos presenta a una humanidad sin horizontes, abandonada a la esperanza. Al final de la pieza, de la tragicomedia pura, que no clásica, ¿qué ha pasado?; no ha pasado nada, y en esto estriba posiblemente el valor de la obra. La humanidad espera..., espera..., ¿el qué? ¿a quién? Pero no viene nada, no llega nadie. Tan sólo la esperanza... Y vuelta a esperar... Ésta es la intención de Beckett, la médula de su tragicomedia.» (*Información,* 20-VI-67, 95.B.1.)

El Teatro Experimental Independiente de Madrid (T.E.I.), dirigido por William Layton, puso en escena en la ciudad, en mayo de 1972, un texto ya clásico y muy frecuentado por las compañías independientes: *Historia del Zoo,* de Edward Albee (62.A.). En el anuncio de la representación se incidía en la aspereza del lenguaje teatral de este dramaturgo norteamericano: «El duro -a veces, despiadado- lenguaje teatral de Albee, uno de los grandes del teatro yanqui, fue recreado por este grupo madrileño, enriqueciéndolo en matices, masticando alguna de las ideas, pero también a veces cargando el acento en lo grotesco, como para descargar de dolor el drama de incomprensión, de incomunicación, que plantea el autor en el diálogo de dos hombres que se encuentran una tarde de domingo en Central Park.» (M., *Información,* 10-V-72, 62.B.3.)

Otro de los textos más representados por el teatro independiente fue *Ubú Rey,* de Alfred Jarry[23]. En febrero de 1976, por ejemplo, lo puso en escena en Alicante el Grupo de Teatro Independiente de Gijón Caterva (55.A.). Uno de los miembros de la compañía explicaba así la novedad de su

[23] En una de sus críticas, Ferrándiz Casares detalla las innovaciones que introdujo en su momento este texto: «Vino a significar *Ubú Rey,* cuando se estrenó en 1896, una auténtica separación de los moldes clásicos del teatro. Acababan, en la obra, los decorados realistas: los elementos escenográficos los sugieren los actores incluso por su acción; un tema grave [...] se torna en motivo jocoso y descarnado, entre un lenguaje nuevo, adversario de la belleza por pretender sinceridad, y el cual nada espera para salir, pues es *merdre* su palabra inicial,» (*Información,* 21-II-76, 55.B.2.)

montaje: «Como sabes, *Ubú Rey* es una tragicomedia francesa de principios de siglo. En España no se representó mucho, y las pocas veces que se hizo más bien fue un fracaso, porque le daban un clima de tragedia clásica. Nuestra versión es como una destrucción total en la que no queda nada sano, en la que uno se ríe de todo, y esto es un viejo contraste *[sic]* con la anual representación en Francia como una auténtica pieza de museo, como el *Tenorio* en España.» (Pirula Arderius, *Información,* 20-II-76, 55.B.1.)

Pero tal vez el autor más representado por las compañías de teatro independiente sea Bertolt Brecht. La mayoría de estos colectivos montaron una o más obras de este dramaturgo durante su existencia. *La boda de los pequeños burgueses,* por ejemplo, fue representada por Los Goliardos en el Teatro Principal en noviembre de 1973 (15.A.). En su crítica, Ferrándiz Casares aludía al valor de Los Goliardos al escoger un texto tan difícil y duro para su paso a la profesionalización. Por su interés, transcribimos aquí varios fragmentos de dicha reseña: «El audaz espíritu teatral puesto de manifiesto, hace años por Los Goliardos al escoger *La boda de los pequeños burgueses* adquiere mayores proporciones ahora. Entonces, su valor consistía en que del extenso repertorio del escritor bávaro tomaban una obra primeriza, cuya referencia se omite en muchas historias literarias, y es descarnada, dura, exenta de cualquier lirismo. Estriba actualmente su gallardía en que, para acometer una nueva fase de su dedicatoria, la inserción dentro del plano comercial, buscan otra vez al Brecht juvenil, el que únicamente hostiga, quien contempla las faltas que pueden existir en ciertas formas de la organización social y las presenta sin apuntar remedio alguno para las mismas.

Es un Brecht, por consiguiente, distinto del que propugna reformas bajo un prisma ilusionado, como en *El círculo de tiza caucasiano,* donde las esperanzas se abren después de la injusticia. Con *La boda,* las diversas facetas del fracaso matrimonial quedan resumidas a través de la pareja pujante que tiene que conciliarse mediante la animalidad y el alcohol. Ha discurrido con anterioridad, en el curso de un banquete nupcial, precisamente, todo el horrible vacío en la íntima relación, usando para el mismo efecto parejas de edades diferentes, destacando así la nula influencia del tiempo. [...]

Este ácido, esta causticidad sobre un molde social del amor que tan desprovisto puede estar de la intrínseca sustancia, los ofrecen Los Goliardos en su versión con un ritmo jovial, no sólo cómico, sino, a menudo, grotesco, y donde las modificaciones al diálogo que brindó el poderoso Brecht

a sus compatriotas de los años 20 se sirven en las fuentes verbales que emplearon los españoles alrededor del 40.» (*Información,* 30-XI-73, 15.B.1.)

También la crítica de R. Núñez aludía a la acidez del texto de Brecht, así como a la crítica social en torno a las instituciones del matrimonio y la familia contenida en el mismo: «La obra en sí no escapa, por primeriza que sea, de toda la preocupación social que caracterizó a Brecht. Presentar a cuatro parejas -unos jovencitos atortolados, unos recién casados, un matrimonio maduro y una pareja de ancianos- y un soltero, reunidos en un banquete de bodas, es más que suficiente para hacer toda una crítica del matrimonio dentro de una sociedad conservadora.

Se habla de todos los valores del matrimonio y la familia, se repiten todos los tópicos, y allí mismo se muestran todas las fisuras, todas las crisis, todas las frustraciones, todos los desengaños, que puede comportar el matrimonio. Y no es que Brecht, al menos en la versión que aquí se ofrece, haga ningún ataque frontal al matrimonio como tal, o una defensa cerrada del divorcio. Lo que sí hay es una crítica muy dura a esos matrimonios que tratan de guardar las apariencias, cuando por dentro están llenos de frustraciones.» (*La Verdad,* 29-XI-73, 15.B.2.)

En abril de 1975 el T.E.I. puso en escena en el Teatro Principal *Terror y miseria del III Reich,* de Brecht (65.A.). María Rosa Mirasierras ofrecía copiosa información sobre la obra y sobre las amenazas a las que su montaje había dado lugar en un reportaje publicado en la prensa local: «...una pieza que ha obtenido la aprobación de un sector del público y la repulsa de otro. En Madrid recibió la compañía numerosos anónimos y llamadas insultantes, uno de ellos firmado por C.E.D.A.D.E., y en Barcelona hubo quien vertió un bidón de gasolina en la puerta de la sala. [...] Como antiguamente hacían los ciegos por las ferias, los chicos del T.E.I. cantarán la triste historia del III Reich señalando con el puntero en un panel dibujado. Sólo que ahora el panel se convierte en diario, y a través de cada una de sus páginas van pasando los acontecimientos que ocurrieron entre 1933 y 1939 en la Alemania de Hitler.» (*Información*, 9-IV-75, 65.B.4.)

En ese mismo reportaje, los miembros de la compañía precisaban el contenido del espectáculo: «Es un abanico que va desde la actitud nazi hasta la del último obrero de la nación. Hay noticias mundiales, nacionales, de sucesos o chistes. La obra se divide en 17 cuadros que tienen una duración desde un minuto hasta veinte. Hay escenas enormemente dramáticas -un hombre muere a patadas- y también secciones frívolas. El fondo de la pieza

relata cómo un nazi opresor va en contra de un pueblo y cómo éste lo acepta. El problema está en que este pueblo permite la opresión, y la moraleja, si se quiere, es que es muy fácil criticar al que manda, pero difícil tomar posturas, luchar por la libertad...»

Respecto a la identificación entre la ideología del grupo y la de la pieza, los entrevistados eran rotundos: «Si quieres saber nuestro pensamiento político tienes que ver la obra, porque en ella se refleja claramente. Cuando elegimos un tema es porque lo sentimos y pensamos que con él podemos hacer algo, además de representar. [...] Nuestras obras de teatro se dan siempre en el contexto en que vivimos, y se desenvuelven, por tanto, en una situación político-social en que todos nos estamos moviendo.»

Textos duros, ácidos, violentos en ocasiones, trágicos casi siempre... Un teatro en el que parecía no haber demasiado lugar para la comedia. Un teatro denso, cerrado, difícilmente penetrable y que, no obstante, logró acercarse a un público considerablemente amplio. Los textos elegidos y el modo de enfrentarse a ellos dicen mucho del contexto histórico, político y social en que se llevaron a escena, como también de los profesionales que los escogieron. Pero no nos quedemos en las obras y vayamos a las personas.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

II.6.4. La figura del director de escena en el teatro independiente. La dirección colectiva.

Directores anónimos, directores que se constituyen en *alma mater* de la compañía, directores brillantes con una larga trayectoria profesional a sus espaldas, directores ocasionales... La del director fue, dentro del teatro independiente, una figura que prácticamente adquirió tantas formas como compañías funcionaron en el país. Desde Albert Boadella, auténtico símbolo, no sólo del colectivo que encabezaba -y que todavía en el momento de escribir estas líneas dirige-, sino de la lucha por la libertad de expresión por sus varias detenciones y encarcelamientos-, hasta Mario Silvestre, responsable durante largos años de la agrupación alcoyana La Cazuela, la nómina es tan extensa como heterogénea. Empecemos por el segundo de los citados y por uno de sus más notables montajes.

Como ya hemos visto, en enero de 1967 la Agrupación de Teatro de Cámara La Cazuela de Alcoy escenificaba en Alicante *La muralla china,* de Max Frisch (49.A.). El montaje contaba con un director (Mario Silvestre), un delegado de dirección (Luis Mataix) y una secretaria de dirección (Mari Lli Romá). Además, en las notas anunciadoras de la prensa se afirmaba que «La obra ha sido objeto de un intenso estudio, análisis y discusión por parte del equipo realizador». Y, sin embargo, a pesar de este trabajo casi colectivo de realización, la parte más elogiosa de la crítica publicada con motivo del estreno en Alcoy tenía como objeto la figura del director: «Y acabamos con Mario Silvestre. Consagración definitiva como director-realizador. Merecedor de que se admire su interpretación de la obra frischiana en Madrid. Su montaje escénico. El movimiento de los actores. La distribución el escenario. La acción *in crescendo* del ritmo. Los hallazgos en las escenas de masas. La identificación en gestos, actitudes y voces de los personajes históricos, de las máscaras, de las figuras de la acción. El espíritu de la obra y su mensaje. Las luces, la ambientación, el montaje musical. Las pausas, el entronque realismo-ilusión, verdad-sueño, pasado-presente-futuro. El logradísimo *climax* escénico, todo *lo teatral* de *La muralla china* ha resultado algo sublime en las inteligentes manos de Mario Silvestre. Todo nos lo dio *hecho,* claro, perceptible, tocable. Inmensa labor capaz solamente en un espíritu culto, sicólogo, sensible, artístico y humano como es el de Mario. [...] Después de

esta realización, Mario Silvestre está a la altura del mejor director de teatro español.» (Ana María, *Información,* 13-XII-66, 49.B.1.)

Aunque los elogios de Ana María pueden parecer apasionados en exceso, la dirección de Silvestre debió ser realmente acertada, ya que en otros artículos referidos al montaje también se insiste en ello. Así, la prensa local recoge parte de la crítica publicada en *La Vanguardia* de Barcelona con motivo de la actuación de La Cazuela en el Palacio de la Música: «Dirigió la representación, revelando una meritísima maestría, Mario Silvestre. Su esfuerzo tiene una calidad que podría situarle junto a los profesionales más destacados.» (*Información,* 17-I-67, 49.B.2.).

Dentro del III Ciclo de Orientación Teatral organizado por Alba-70 en abril de 1971, la compañía andaluza Teatro Lebrijano puso en escena *Oratorio,* de Alfonso Jiménez Romero (64.A.). El periodista Ramón Ferrando introducía su entrevista al director del colectivo precisamente con un comentario sobre el carácter comunitario del trabajo en estos grupos: «A Juan, director anónimo del Teatro Lebrijano, es probable que le escueza amargamente el estómago al leerme. Ellos, desde que nacieron, allá por el año 67, se han desenvuelto a nivel de *[sic]* grupo. Y no quieren que su esfuerzo comunitario quede en manos de cualquier individualización. Hablé con él, un miembro más, mientras que los otros asistían generosamente a la conversación, o ayudaban al montaje.» (*La Verdad,* 17-IV-71, 64.B.7.)[24]

Esta figura del «director anónimo» la hallamos igualmente en otras compañías. Así, en un reportaje sobre el Grupo de Teatro Independiente de Gijón Caterva, que representó en el Aula de Cultura de la C.A.S.E. *Ubú Rey,* de Alfred Jarry (febrero de 1976, 55.A.), Pirula Arderius escribía: «En el grupo no hay director. Ni siquiera nombre para el compañero que se ocupa, por así decirlo, de las relaciones públicas.» (*Información*, 20-II-76, 55.B.1.)

[24] «Los integrantes de aquel movimiento, no se consideraban artistas, sino obreros del teatro y, en consecuencia, se negaban cualquier asomo de individualismo. Sus montajes escénicos aparecían firmados sólo con el nombre del colectivo: *Los Goliardos, Els Joglars, Els Comediants, Tábano, La Cuadra, Claca, Pluja, L'Horta,* etc. Lo que no implicaba forzosamente la inexistencia de líderes dentro del grupo: el intencionado anonimato ocultaba a los responsables de las distintas parcelas creativas -dirección, dramaturgia, escenografía, etc.-, pero no por ello dejaron de existir, y con el tiempo acabarían por salir a la luz. Hoy sabemos que Albert Boadella, Juan Margallo, Ángel Facio, Salvador Távora, Fermín Cabal, José Luis Alonso de Santos, Guillermo Heras,, unos cuantos nombres más, determinantes en la vida teatral española actual, fueron justamente los artífices de aquellos espectáculos colectivistas.» (DIAGO, Nel, *cit.* pp. 114-115).

A nuestro parecer, si alguno de los directores de compañías independientes puede funcionar como paradigma de lo que esta figura supuso dentro del movimiento, el elegido sería Ángel Facio. Como director de Los Goliardos, visitó Alicante en noviembre de 1973, trayendo un montaje a partir de *La boda de los pequeños burgueses,* de Bertolt Brecht (15.A.). En una entrevista realizada por Alfredo Aracil, éste presentaba al responsable del colectivo madrileño con unas palabras que, sumadas a todas las alusiones a Los Goliardos hechas en el presente capítulo, servirán al lector para esbozar al menos un retrato-robot de aquella *especie* extraña, atractiva y hoy lamentablemente extinguida, que fueron los directores del teatro independiente: «Es precisamente con este hombre joven, de aspecto despreocupado, rubio y barbudo, profesor de Universidad, con una asignatura a su cargo, Historia de las ideas políticas, que no es grano de anís, que viste pantalón vaquero, camisa deportiva, y se cubre con un *poncho,* con quien mantenemos esta conversación.» (*Información,* 28-XI-73, 15.B.4.)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

II.6.5. Del ama de casa de Benilloba a Albert Boadella: el teatro independiente, a caballo entre lo *amateur* y lo profesional.

> «...yo hablo de profesionalización como algo contrario a la comercialización, que es aprovecharse del teatro para seguir engañando.»
>
> El director de Teatro Lebrijano, 1971.

> «...para ofrecer un producto bueno hay que trabajar mucho, y para ello tienes que dedicarte sólo a eso. Por lo tanto, tiene que servir, al mismo tiempo, de medio de vida, si no es imposible.»
>
> Un miembro de Tábano, 1972.

Como movimiento más cultural que estrictamente teatral, el teatro independiente «contaminó» a muchos españoles y, cómo no, también a bastantes alicantinos. A lo largo de su existencia, las compañías, los colectivos y las agrupaciones independientes formaron sus filas con aficionados procedentes de diversas extracciones sociales, profesionales y culturales, al tiempo que los propios conjuntos oscilaban, y casi se debatían, entre lo profesional y lo *amateur,* respondiendo a un conflicto motivado en gran parte por la generalizada identificación existente entre lo *profesional* y lo *comercial* dentro del panorama teatral español del momento. Muchas compañías se mantuvieron a lo largo de los años como «agrupaciones de aficionados», bien por propia elección, bien por imposibilidades externas o internas; otras persiguieron la profesionalización y, sin embargo, no lograron nunca abandonar el *amateurismo;* muy pocas consiguieron alcanzar la categoría real de *profesionales,* y de ellas sólo un número muy reducido sobrevivió a la disolución del movimiento en el que habían nacido y madurado. Siendo rigurosos, sólo Els Joglars salieron totalmente airosos y ahí siguen, vivos tras tantos y tantos envites.

Ya hemos aludido en varios puntos de este capítulo a la puesta en escena, por La Cazuela de Alcoy, de la obra de Max Frisch *La muralla*

china (49.A.). A raíz de la representación en Alicante, *Información* publicó un amplio reportaje cuyo subtítulo («Cuando el señor Frisch viaja en La Alcoyana») ya anticipa el tono literario-humorístico de un texto cuyo *destinatario* es un supuesto «director general y en el que, entre otras cosas, se mencionan los numerosos problemas a que ha de enfrentarse un colectivo de aficionados: «Señor director general, con la venia: si algún día va usted por Suiza y se encuentra con el señor Frisch, ya le puede jurar por la memoria del emperador Hwang Ti, que setenta muchachos de Alcoy, Spain, han levantado su muralla con 12.000 pesetas, a teatro lleno: *habas contadas: dos mil pesetas del autobús de La Alcoyana, diez mil de piso del Principal.* [...] En el autobús de La Alcoyana venían muchas cosas, señor director general, que no se pagan con dinero, usted lo sabe. Venía Cleopatra, que es locutora. Venía Mee Lan, que es taquimeca. Venían Don Juan y María Estuardo, que son novios. Venía Olan, la madre china, que es la única casada, que vive en Benilloba y va todas las tardes, sin fallar una, a ensayar, como hace once años cuando estaba soltera. [...] Y venían los cincuenta y tantos trajes, cosidos tarde a tarde y mano a mano, para sólo tres representaciones. En el autobús venía el mayor cuadro eléctrico de la provincia y una botella de Coca-cola rebajada con agua, porque la princesa ha de tomar whisky y no estamos para esos trotes.» (P.R., *Información,* 22-I-67, 49.B.4.)

El peculiar y en cierto modo hermoso texto, sintetiza algunos de los problemas clave de este tipo de agrupaciones, desde los desplazamientos al alquiler de la sala; desde las dificultades de los actores para acudir a los ensayos hasta la confección de un vestuario y un *atrezo* adecuados sin medios económicos.

Bastante tiempo después, en 1980, La Cazuela seguía sobrellevando idénticos problemas. Una de las actrices de la agrupación describía en una entrevista los sacrificios que debía enfrentar quien además del teatro tenía su propia dedicación profesional: «... los ensayos hay que empezarlos muy tarde porque hay que esperar a que todos terminen en sus trabajos y luego quedarnos hasta la una o las dos de la noche, sabiendo que al día siguiente hay que madrugar. Pero es un sacrificio que se hace gustoso. [...] Nosotros para representar fuera de la provincia siempre tenemos problemas. Los desplazamientos, por poco tiempo que estés fuera, nos resultan muy difíciles, porque a ver cómo te apañas si estamos todos trabajando. Aunque a veces nos lo hemos propuesto y hemos pedido vacaciones a costa del verano o de lo que fuera.» (G. Signes, *Información,* 9-XI-80, 8.B.3.)

Cuando en abril de 1971 actuó en Alicante el sevillano Teatro Lebrijano, *Información* entrevistó, como ya se ha indicado, al director de la compañía. Al preguntarle la entrevistadora si consideraba necesaria la profesionalización, éste contestó afirmativamente pero puntualizando: «Sí, entiéndeme; yo hablo de profesionalización como algo contrario a la comercialización, que es aprovecharse del teatro para seguir engañando. Es más interesante estudiar y trabajar por el teatro.» (Pirula Arderius, *Información,* 17-IV-71, 64.B.3.)[25]

Unos cuantos meses más tarde, los miembros de Tábano en esa distinción durante una visita de trabajo a la ciudad: «Entendámonos: profesionalidad no significa comercialidad. Por supuesto, todos nosotros vivimos del teatro: esto es, el dinero que se recoge se reparte entre todos nosotros y queda un poco para el fondo común, fondo que sólo quiere significar la permanencia de la vida del grupo. Eso lo guardamos para cuando vengan tiempos peores. De esa forma sí somos profesionales, pero esta palabra se mira siempre con ciertos prejuicios. Nosotros no somos un grupo con visos de compañía... ¡eso es!» (Enrique Entrena, *La Verdad,* 21-XI-72, 17.B.5.)

En esta misma línea se inscriben otras declaraciones de actores de Tábano en Alicante, esta vez correspondientes a agosto de 1975. Si bien reconocían que el problema económico les había llevado en el pasado a hacer ciertas concesiones, consideraban prácticamente superada ya esa etapa, definiéndose ahora como un grupo profesional: «Después de los planteamientos de 1968 comenzó el movimiento del teatro independiente y todas sus dificultades de supervivencia en el plano económico, ya que no tenía nada que ver con el teatro comercial. Nuestra evolución ha sido paralela a la de ese teatro independiente, aunque hemos tenido que hacer alguna concesión a salas comerciales, a TV, etc. [...] ...todavía tenemos que aceptar alguna de esas bazas, aunque en el próximo montaje que hagamos posiblemente ya no tengamos que hacer ningún tipo de concesiones. [...] Somos profesionales, con nuestro carnet y todo. Vivimos del teatro y no de un teatro amateur. Esta es la

[25] «Aunque, en algunos casos, hacer Teatro Independiente haya sido una forma cualquiera o más bonita de hacer teatro, lo cierto es, o debiera ser, que este teatro no representa identidad alguna con el Comercial, sino, muy al contrario, posturas sociales, técnicas y organizativas portadoras de un matiz distinto, y que ha sido y es planteado como ataque a esas estructuras dominantes de las que el Teatro Comercial es su más dramática expresión.» (Compañía ENSAYO UNO-EN VENTA, «El compromiso del actor ante el teatro independiente», en FERNÁNDEZ TORRES, Alberto (coord.), *cit.* p. 228).

base de un trabajo agotador intentando renacer lo olvidado ya en muchas ciudades, en muchos pueblos y en muchos barrios. El teatro independiente cuida de estas actividades eminentemente culturales con una postura libre ideológica y económica.» (Pirula Arderius, *Información,* 10-VIII-75, 93.B.5.)

Tábano -como vamos viendo, uno de los colectivos que más se manifestó en torno al tema de la profesionalización- había estado en la ciudad, como hemos mencionado, en noviembre de 1972, para representar *El retablillo de Don Cristóbal,* de García Lorca (17.A.). En aquellas fechas, algunos miembros del grupo, entre ellos su director, Juan Margallo, fueron entrevistados por Asunción Valdés, quien, además de tocar otros temas, profundizó en el carácter independiente de Tábano. A ese respecto, los *tábanos* respondían de modo lúcido y realista: «Es una etiqueta que, en un principio, quería y deseaba significar realmente su contenido. Pero es mentira, los grupos de teatro independiente dependen de muchas cosas, como todos: el dinero, la censura, los empresarios, el comer... Esto no es un fallo de los grupos. Ahora no nos interesa cambiar esta etiqueta. Lo que interesa es trabajar y hacer algo positivo en los medios de expresión. No desterramos el cine u otro tipo de teatro. Ahora algunos grupos lo que pretenden es tender a lo profesional, que no quiere decir necesariamente comercial. Es una forma de vivir que me parece honrada. Además para ofrecer un producto bueno hay que trabajar mucho y para ello tienes que dedicarte sólo a eso. Por lo tanto, tiene que servir, al mismo tiempo, de medio de vida, si no es imposible.» (*Información,* 21-XI-72, 17.B.2.)

Precisamente el montaje traído por Tábano en aquella ocasión a Alicante era un producto que perseguía el sustento económico del colectivo, tras un período de inactividad motivado por problemas con la censura. Así, al hacer la periodista la observación de que *El retablillo de Don Cristóbal* no era una obra adscrita a la habitual línea crítica y punzante del grupo, los entrevistados respondían: «No. Pero tiene una validez como subsistencia del grupo. Hemos estado catorce meses sin hacer nada por una serie de dificultades. Hay que buscar obras que no tropiecen con la censura. En este sentido, *El retablillo...* supone una continuidad del grupo como tal.»[26] (*Información,* 21-XI-72, 17.B.2.)

[26] De todos modos, este espectáculo no se alejaba del estilo propio de la compañía, siendo en parte una continuación de montajes anteriores. Así lo hacía notar Cámara Garrido en su crítica: «Y el haber elegido el ambiente de circo le sirve a Tábano para desarrollar su estilo alegre, satírico, mordaz, burlón. Le sirve para continuar en su línea. De la misma manera que en *Castañuela 70* se apoyaban en la forma arrevistada y folklórica, en *El retablillo de don Cristóbal,* partiendo de la función de un circo, desarrollan una auténtica exhibición de lo que es Tábano y su forma de decir y actuar. La orquesta, los payasos, la domadora de fieras, la música que subraya y destaca algunos *gags*, forma todo un conjunto simpático lleno de detalles auténticos y graciosos.» (Cámara Garrido, *Información,* 21-XI-72, 17.B.3.)

Para Los Goliardos, el paso a la profesionalidad había sido el fruto de un proceso absolutamente normal y coherente, y se produjo sin ninguna brusquedad. Según Ángel Facio, «... vino casi hilvanado. Primero empezamos haciendo un teatro cultural más amplio, que reflejara nuestra inquietud puramente de afición. Poco a poco, al compás de las obras que representábamos, esta afición se iba convirtiendo en interés hasta que nos dimos cuenta de que nuestra actividad fundamental era el teatro. Y a ello nos dedicamos.» (Alfredo Aracil, *Información,* 28-XI-73, 15.B.4.)

Como otros miembros de compañías independientes en proceso de profesionalización, Facio insistía en la diferencia entre teatro profesional y teatro comercial: «El teatro profesional puede ser otra cara del teatro comercial; pienso que es una gran diferencia.» (E. Entrena, *La Verdad,* 29-XI-73, 15.B.3.). Al preguntar Entrena en aquella misma entrevista si Goliardos era un colectivo de auténticos profesionales, Mercedes y Ángel, dos actores, replicaban en términos económicos: «Ganamos 550 pesetas cuando estamos en Madrid y mil cuando estamos en provincias. Sí, podemos perfectamente vivir de esto, aunque todos tengamos nuestras carreras, que abandonamos cuando comenzamos giras.»

Por otra parte, Los Goliardos reconocían que al convertirse en una compañía profesional lograban más contratos: «Por supuesto que hay contratos de trabajo, por supuesto que los hay; ahora somos una compañía con todas las consecuencias.» (*La Verdad,* 29-XI-73, 15.B.3.)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

II.6.6. A perro flaco todo son pulgas: los problemas del teatro independiente.

> «No es demasiado conocida la labor anónima de esta gente joven que milita en pro del teatro. Ajustándose a escasos presupuestos, tienen que hacer auténticas filigranas mentales y artesanas para adecuar los decorados. Es frecuente, pues, ver al director con un martillo y a más de una actriz subidas en una escalera colgando todo. A esto puede llamarse, con toda propiedad, hacer teatro, sí señor.»
>
> Pirula Arderius, *Información,* 4-XII-71.

Entre los problemas, numerosos y bastante dispares[27], que tuvo que enfrentar el teatro independiente, el económico es el más destacado, por dos razones: en primer lugar, porque las deficiencias económicas de estos colectivos condicionaban, naturalmente, todos y cada uno de los elementos de sus creaciones (desde las características de las salas en que actuaban hasta el tiempo que podían dedicar a los ensayos unos actores que a menudo tenían otra dedicación profesional como medio de subsistencia); en segundo lugar, porque la ausencia de una adecuada estructura económica fue la causa primordial de la desaparición progresiva de las compañías y, a la larga, también de la disolución del teatro independiente como movimiento cultural.[28]

[27] Del amplio caudal de dificultades que sufrió el teatro independiente, seleccionamos aquí las que específicamente interesan a nuestro estudio, es decir, las que fueron expuestas o mencionadas por los miembros de las compañías que representaron en nuestra ciudad en sus declaraciones a la prensa local. No obstante, queremos recordar la síntesis de los problemas del movimiento elaborada por la Asamblea de Teatro Independiente Profesional en su Primer Comunicado, de 1976: «a) Sueldo medio de 8.000 ptas. mensuales. b) Baja retribución económica por función. c) Insuficiencia de medios de transporte. d) Carencia de medios materiales de producción. e) Carencia de Seguridad Social. f) Falta de garantías en la continuidad del trabajo. g) Amenaza continua de prohibiciones y multas. h) Falta de reconocimiento profesional por la Administración. i) Enorme insuficiencia de subvenciones por parte del Ministerio de Información y Turismo.» (FERNÁNDEZ TORRES, Alberto (coord.), *cit.* p.312).

[28] «No sólo no existieron ayudas, subvenciones, coordinación de actividades a escala nacional, etc., sino que se atacó con una rudeza inusitada aquella tentativa de poner en pie un teatro que no fuera mercancía, sino hecho cultural. Un teatro que fuera expresivo de la vida social y se relacionara dinámicamente con ella, y no un ocio vacuo cambiado constantemente por el dinero.» (HORMIGÓN, Juan Antonio, *cit.* p. 282)

«Aparte de que todo el trabajo personal lo hemos hecho nosotros, nos hemos gastado en material unas doce mil pesetas. Este dinero hay que sacarlo como sea, estamos empeñados hasta el cuello.» (E. Entrena, *La Verdad,* 5-III-71, 50.B.) Queden estas palabras de Amando Beltrán, director de la compañía alicantina Abraxas, como un primer ejemplo, casi patético, de las apreturas económicas por las que solían pasar las compañías de teatro independiente, a pesar de que los gastos generados por sus espectáculos no fueran excesivamente altos.

El problema económico, en la doble vertiente de la subsistencia teatral de la compañía y la subsistencia personal de sus elementos, lo sufrían casi por igual grandes y pequeños colectivos. En noviembre de 1972, en una entrevista realizada por Enrique Entrena, los componentes de Tábano explicaban cómo se sustentaban cuando la compañía no tenía ninguna obra en cartel: «Como suele ocurrir con tanta frecuencia, tenemos muchas otras cosas como sucedáneos. Por ejemplo, organizamos exposiciones de pintura, o cualquiera de nosotros entra en una compañía comercial para ir tirando, o nos reunimos tres o cuatro de nosotros para hacer algo en un café teatro. En fin, cosas...» (*La Verdad,* 21-XI-72, 17.B.5.)[29]

La censura fue sin duda otro de los problemas centrales, pero al mismo tiempo uno de los más asumidos, e incluso superados, por los trabajadores del teatro independiente. Se convivía codo con codo con la censura, y a veces era este fenómeno coercitivo el que determinaba finalmente qué obra había de montarse. Así, miembros del Pequeño Teatro de Valencia declaraban a un diario local en mayo de 1974, refiriéndose a su sistema de trabajo, lo siguiente: «Para nosotros siempre ha sido fundamental el trabajar en grupo. De esta forma es la única que sabemos hacer un trabajo coherente y

[29] Las circunstancias eran semejantes en el caso de Los Goliardos. En una entrevista realizada por Fermín Cabal, Ángel Facio explicaba por qué este colectivo «pionero y protomártir» del teatro independiente desapareció a principios de los setenta, justo cuando comenzaba a consolidarse la situación de estas compañías: «Hay dos razones básicas que lo explican. Una, el cansancio del personal. Cinco o seis años trabajando en esas condiciones, son muchos años. Conseguimos, sí, un pequeño local para ensayar, un mínimo equipo técnico, una furgoneta propia de segunda mano... pero en todo ese tiempo, en Goliardos, nadie cobró un duro. Incluido el director, o sea, yo, que se me debían un montón de pelas, ciento y pico mil pelas, de aquéllas de entonces... tirábamos a base de miseria y bocadillo... Nos dábamos a modo de dieta, para comer y cenar, doscientas cincuenta pesetas, y el grupo pagaba las pensiones, nada de hoteles...» (CABAL, Fermín y ALONSO DE SANTOS, José Luis, *cit.* pp. 228-229).

digno. En este trabajo colectivo creamos los textos... luego elegimos unos cuantos y los enviamos a la censura; es la censura por fin quien determina la obra que tenemos que hacer. Por ejemplo, en esta ocasión hemos enviado cuatro originales, y nos han autorizado el que hoy representamos.» (*La Verdad,* 1-V-74, 53.B.9.)[30]

Pasando ahora al ámbito de lo más estrictamente teatral, hemos de aludir a un problema planteado en Alicante por la compañía Teatro Lebrijano en abril de 1971: «Pero aquí chocamos con un problema muy grave: el autodidactismo español. A lo largo de mi experiencia en el TEU, todo nos lo hemos tenido que inventar, para un cierto tipo de teatro carecemos de tradición. Padecemos una enfermedad de formas estancadas.» (Pirula Arderius, *Información,* 17-IV-71, 64.B.3.) La ausencia de una tradición teatral con la que el teatro independiente se identificara y de la que pudiera tomar una serie de pautas, hizo que, en cierta forma, el movimiento avanzara sin una orientación definida, en una especie de continuo tanteo que, no obstante, dio sus frutos, en muchos casos riquísimos. El teatro independiente supo con certeza qué clase de teatro no quería hacer -contaba con toda una tradición a la que oponerse, la de las «formas estancadas» a que se refería el miembro de Teatro Lebrijano citado arriba-, pero nunca formularon las compañías claramente y de modo unitario el sentido positivo de su trabajo.[31]

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[30] El hecho de que este problema encabezara en 1976 las peticiones de un comunicado de la Asamblea de Teatro Independiente Profesional es indicador de la importancia de la cuestión: «Supresión de todo tipo de CENSURA política, económica o estética, que nos impida afrontar con absoluta libertad cualquiera de los planteamientos, tácticas y soluciones que los grupos de base, partidos políticos, centrales sindicales, grupos marginados, existentes en la actualidad, o que la dinámica de la sociedad pueda provocar, ofrezcan a los problemas, situaciones y aspectos de la vida y relaciones humanas en general, existentes en el presente o en el futuro, imaginables o inimaginables.» («Alternativas del teatro independiente», en FERNÁNDEZ TORRES, Alberto (coord.), *cit.* p. 277).

Hay que tener en cuenta que el rasgo tal vez más característico de la censura de espectáculos era su arbitrariedad, que la convertía en un escollo insoslayable: «La situación en la España actual es típica de la censura como institución. No hay reglas precisas. La administración de la censura es totalmente arbitraria. Esta vaguedad es una característica necesaria de la institución, porque la paranoia de la mente de los censores teme constantemente la aparición de nuevas formas de *subversión* literaria. Por tanto, la ley debe mantenerse abierta para tratar contingencias imprevistas.» (WELLWARTH, George E., *Spanish underground drama,* Madrid, Villalar, 1978, p. 39).

[31] «El teatro independiente constituyó un lenguaje contra toda la simbología franquista, pero a cambio quedó profundamente marcado por la represión exterior y por la constante autocensura. Sus claves eran el chiste de doble sentido, el uso de los estilos enraizados en la tradición popular, los símbolos camuflados, la criptología, la farsa, el sarcasmo y ese cierto mal acabado final, que se justificaba por querer dar naturalidad y frescura al montaje, cuando, en realidad, no hacía sino ocultar nuestras propias incapacidades estéticas, fruto de un aprendizaje autodidacta.» (HERAS, Guillermo, «Teatro independiente: ¿resurrección o autopsia?», FERNÁNDEZ TORRES, Alberto (coord.), *cit.* p. 419).

Las trabas que tuvo que salvar el teatro independiente no siempre fueron cuestiones estrictamente económicas o rigurosamente teatrales. Su trabajo chocó a veces con prejuicios de tipo moral, puesto que el movimiento vivió sus mejores años bajo un régimen en el que la sociedad no veía con buenos ojos la afición teatral de los (y menos todavía de las) jóvenes, especialmente si dicha afición se encauzaba a través de las agrupaciones independientes o de cámara y ensayo. En una entrevista concedida con motivo de un estreno del Teatro de Cámara de Alicante, su director, Antonio Rives, explicaba sus dificultades a la hora de conseguir actores para un montaje en el que intervenían 27 personajes: «Así surge otro problema: que no contamos con un plantel numeroso de buenos actores. Cuando no hay una escuela, la preparación se va adquiriendo a fuerza de hacer teatro. Por otra parte, los padres y educadores no se dan cuenta de que hacer teatro forma: se mejora la manera de hablar, de expresarse, de desenvolverse. En definitiva, falta conciencia cultural de la gente. Algunos padres temen permitir que sus hijas formen parte de un grupo teatral, cuando aquí lo único que se hace es trabajar mucho, sin tiempo para otra cosa...» (R. Núñez, *La Verdad,* 25-XI-70, 28.B.4.)

Como muestra de la variedad de los problemas que acosaron al teatro independiente, y dentro de este apartado sobre los «prejuicios morales», queremos recoger aquí un testimonio sobre cómo incluso los desplazamientos durante las giras podían llegar a suponer una dificultad para estas compañías, por la supuesta «mala presencia» de sus miembros. En unas declaraciones a *Información,* Salvador Távora, director de La Cuadra, explicaba sus problemas -de tráfico- con la Guardia Civil. Lo que con la perspectiva del tiempo se convierte sólo en una anécdota curiosa, era para Távora un motivo de seria indignación: «Estamos dos años viajando constantemente con nuestra furgoneta por todos los sitios. Al dejar Alicante vamos a Granada. Pero ya está bien de clichés. Nuestra presencia es considerada como mala. Como hecho anecdótico te diré que en un viaje de un día hemos sido parados cinco veces por la Guardia Civil. Creo que ya está bien lo de personas de buena y mala presencia.» (José A. Ors, *Información,* 4-V-74, 56.B.2.)[32]

[32] En este sentido, en un «Informe sobre la situación actual del Teatro Independiente», elaborado por la Comisión Provisional Delegada para la Constitución de la Federación de Grupos de Teatro Independiente, se hablaba del nulo reconocimiento profesional de los trabajadores de este *gremio*:«Imposible acreditar la calificación profesional al no reconocer el Sindicato Vertical el trabajo de los grupos de Teatro Independiente, por lo que algunos compañeros quedan incursos en el ámbito de aplicación de la Ley de Vagos. [...] El resultado de todo esto es una situación verdaderamente injusta en la que personas con muchos años de trabajo profesional acreditado son consideradas como intrusistas en la profesión.» («Informe sobre la situación actual del Teatro Independiente», *Ibid.* pp. 295-296).

Afortunadamente, si existe un rasgo común caracterizador de todas las personas que trabajaron en esta corriente teatral, ese rasgo es un optimismo a prueba de obstáculos. Por eso, hasta los problemas fueron tácitamente asumidos, y se los transformó en elementos positivos. Se llegó incluso a metamorfosear la escasez de medios en un método de trabajo de alto rendimiento. Pensamos que es éste el caso de los actores del ya mencionado Grupo de Teatro y Estudio Luis Vives, de Tarragona, que representó en Alicante en marzo de 1971 *Farsas contemporáneas,* de Antonio Martínez Ballesteros (54.A.). Al parecer, esta esperanzada agrupación suplía las carencias escenográficas con el uso de la luz, con lo cual, además, conseguía fomentar la concentración del público: «Hemos logrado una forma de interpretar bastante original e interesante. Desde el primer momento prescindimos de costosos y llamativos escenarios, llenando los espacios vacíos a base de luz negra, destellos de *flash* y destellos intermitentes. Lo importante de nuestras actuaciones es la obra y el movimiento de los actores. El público no se despista y distrae con detalles accidentales a la representación, sino que está pendiente de la función.» (G.C., *La Verdad,* 21-III-71, 54.B.3.)

Durante el desarrollo del VII Ciclo de Orientación Teatral, en abril de 1974, se celebró en Alicante una mesa redonda sobre la problemática del teatro independiente, bajo el título de «La estructura económica de los teatros independientes». Participaron en la misma miembros de diversos grupos españoles y José Manuel Pérez Aguilar, crítico de *Primer Acto y* director de la revista *Estudio de Teatro.* La reseña publicada en *Información,* de la que transcribimos a continuación varios fragmentos, resumía expresivamente el contenido de la mesa en cuestión: «Problemas, problemas, lluvia de problemas que fueron quedando sobre la mesa, expuestos en las voces de los protagonistas: Ditirambo, TEI, Tábano, Carátula, etcétera. Problemas económicos que en un análisis más detallado comienzan a subdividirse en problemas de carnets profesionales, de alquileres de local, de

censura, de legislación que se nos ha quedado atrás, y ya hoy es incapaz de ofrecer soluciones coherentes para la nueva realidad de un teatro que quiere poder seguir viviendo sin pasar por el encorsetado y esterilizador aro de la profesionalidad a la española... Y, además, problemas internos, problemas de la ya clásica contradicción entre obra montada, público destinatario y público asistente. ¿Por qué va siempre el mismo público al teatro? Se apuntaron respuestas, desde el precio de las localidades -descartado por mayoría, ya que las hay y muy baratas- hasta de contenido o de localización de locales de representación, que convierten en elitistas *per se* las obras, sean cuales sean, que allí se monten.

¿Soluciones? Pocas, muy pocas, ya que, como se dijo antes, la legislación, anticuada, no permite barajar posibilidades, y los grupos se ven obligados a hacer malabarismos para encontrarlas. Y, por mucho que los grupos intenten, si repetidamente han de poner su propia existencia en peligro para seguir ofreciendo su pública labor, el precio es excesivo y a la larga hasta un tanto estéril, ya que la gente, el actor que quiere ser algo más que marioneta, se quema con relativa facilidad.

Esperemos que los aires de renovación y liberalización cultural que parecen soplar se concreten y en algo ayuden a este teatro que, al margen de un circuito abiertamente comercial, quiere seguir existiendo y trabajando...» (B.V., *Información,* 30-IV-74, 53.B.7.)

Más analítico era el comentario que sobre esta misma mesa redonda publicó Vicente Martínez Carrillo (*Información,* 5-V-74, 53.B.12.). Según un miembro del T.E.I., los cuatro problemas de los grupos profesionales eran:

1.- Los *carnets* profesionales, que, frente a la creencia mayoritaria, ya no eran imprescindibles[33].
2.- El sindicato y su aparato de trámites, que dificultaban tanto las actividades teatrales colectivas como las personales.
3.- La obligatoriedad de presentar a Gobernación copias de los textos en cada una de las representaciones.

[33] Durante la mesa redonda a la que nos referimos, el crítico J. Manuel Pérez Aguilar expuso diversos modos de obtener dicho carnet: «... por chanchullo o enchufe, por herencia (fíjense señores, fíjense qué cosas) o por soportar las arcaicas Reales Academias Superiores de Arte Dramático o Conservatorios de Música y Declamación.» (Vicente Martínez Carrillo, *Información,* 5-V-74, 53.B.12.)

4.- La censura.

En este artículo se recogían asimismo otras cuestiones clave, como la planteada por Pérez Aguilar sobre el alto precio del alquiler de las salas: «Los empresarios de teatro son los únicos almacenistas que cobran el 50 por ciento de la mercancía por tenerla en depósito (en este caso la obra teatral).»

En efecto, y como salió a relucir a lo largo de aquel encuentro, el proceso de la obtención de teatros propios para los grupos independientes era dificultoso y muy arriesgado, especialmente si se tenían en cuenta las limitaciones legales:

- «Todo teatro tiene que seguir el modelo italiano.
- Tiene que reunir suficientes condiciones de higiene (retretes y aseos limpios, camerino para las señoras actrices, etc...)
- *Idem* de seguridad (una puerta a pocos metros de las filas de butacas...)

De lo que se deduce que, o hacemos los teatros como en el siglo XVIII o no los hacemos.» (*Información,* 5-V-74, 53.B.12.)

Bajo el título de «Reivindicaciones con humor», Gema García recogía en el diario *Información* las demandas formuladas por los participantes en el I Encuentro de la Asamblea de Teatro Independiente Profesional, celebrado en Alicante en julio de 1977. En efecto, durante un pasacalles festivo, uno de los asambleístas afirmaba que el propósito del encuentro era informar a la gente de las reivindicaciones de los profesionales del teatro, unas reivindicaciones que concernían tanto a éstos como al propio hombre de la calle. Las peticiones habían sido perfectamente sistematizadas por los participantes en la Asamblea: «Son tan elementales como una subvención de 18 millones, que ha sido rechazada, mientras que el teatro oficial cuenta con unos 400 millones; asistencia de la Seguridad Social para los profesionales del teatro [...]. En otro plano abogamos por una abolición de la censura, un control democrático de las salas públicas, ya que muchas veces no tenemos para actuar ni las calles, y por último el reconocimiento jurídico de la asamblea.» (Gema García, *Información,* 23-VII-77, 255.B.2.)

Los representantes de la Asamblea, que en Madrid habían sido desalojados por la fuerza pública tras un encierro en el Teatro María Guerrero, justificaban con cifras su enfrentamiento con el teatro oficial, manifestando al mismo tiempo la necesidad de una cultura realmente popular: «Mira, nosotros damos al año unas tres mil actuaciones, y sin subvención, y teniendo en cuenta que el llamado teatro oficial da unas 500 ó 600, pienso que es dar bastante. Aparte de eso, pretendemos que se cree una cultura popular, que, después de 40 años de genocidio cultural, exista una cultura liberalizadora.» (Gema García, *Información,* 23-VII-77, 255.B.2.)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

II.6.7. Los ciclos, encuentros y campañas que incluyeron teatro independiente en su programación.

El fenómeno del teatro independiente nace y se desarrolla íntimamente ligado a festivales, ciclos y campañas. Este tipo de eventos, que se convirtieron en aquellos años en auténticos puntos de encuentro para los protagonistas de la cultura local, sirvieron, entre otras cosas, para promocionar a autores y colectivos noveles y para proporcionar tablas tanto a las agrupaciones como a los propios espectadores.

Lógicamente, como actividad vinculada a esta problemática corriente del teatro español de aquellas fechas, estos festivales y certámenes toparon con múltiples dificultades que solían acabar con su trayectoria cuando ésta todavía no había empezado. La cuestión económica es, una vez más, el problema central, pues en la mayoría de los casos eran las deficitarias compañías locales las que, confiando en las promesas de las instituciones, se embarcaban con más optimismo que medios en costosas empresas que se cerraban con un balance normalmente desastroso. Del problema económico derivaban muchos otros: escasa publicidad de las representaciones, locales inadecuados, mínima o nula retribución a las compañías...

Exponemos ahora diversos datos sobre algunas de las ediciones de estos encuentros, una información por otra parte tan dispersa e irregular como lo fueron los eventos a los que responde, pero también tan interesante y significativa como ellos.

El Primer Ciclo de Teatro Alicantino, organizado por el Instituto de Estudios Alicantinos de la Diputación, se celebró en octubre de 1969. Manuel Amengual, director de uno de los montajes participantes, fue entrevistado para *Información.* Al preguntársele si creía en la efectividad de estos ciclos, Amengual se declaraba partidario de los mismos, en especial por su capacidad para promocionar a los autores noveles: «¡Qué duda cabe! Además de ser muy interesantes para los grupos teatrales, que cuentan así con ocasión de actuación y ayuda, es trascendental para los autores, que encuentran posibilidad de estrenar. No hay más que verlo este año: en cuanto se ha dado libertad de elección, todos los grupos, excepción hecha del de Jijona, que ha tendido a una obra del ya conocido Jorge Llopis, todos se han lanzado sobre autores nuevos.» (Casinos Rhoso, *Información,* 9-X-69, 6.B.2.)

Como ya hemos adelantado, hay que subrayar la importancia de algunos de estos ciclos como elemento formador del público y de los propios protagonistas de la actividad teatral. El 25 de mayo de 1969, en la sede del Club 47, se desarrolló una mesa redonda con motivo de la clausura del Ciclo de Orientación Teatral organizado por Alba, el grupo de teatro de dicho club. El propósito del ciclo, según se comentó en aquel encuentro, había sido ofrecer una serie de conocimientos teatrales a los socios del Club 47, mediante conferencias seguidas de las apropiadas representaciones ilustrativas de la teoría (Pirula Arderius, *Información,* 27-V-69, 105.B.2.). Así, los montajes incluidos en el ciclo abarcaban desde el teatro griego, con *Medea,* de Eurípides, a cargo del grupo organizador (105.A.), hasta la aventura escénica de *Los forjadores de imperio,* de Boris Vian, por ese mismo colectivo (118.A.). Además, el Teatro Universitario de Alicante había representado un montaje a partir de fragmentos de *El avaro,* de Molière (109.A.), y otro sobre un texto de Alfonso Sastre, *Cargamento de sueños* (113.A.). Las conferencias previas, con títulos como «Teatro griego», «Teatro clásico» o «Teatro español de posguerra», habían corrido a cargo de figuras relevantes de la cultura alicantina, como Gaspar Peral, Ernesto Contreras, Manuel Amengual y Enrique Cerdán Tato, entre otros.

«Exponer una etapa tan extensa del teatro universal, ha sido labor de titanes. Resumir cada una de sus facetas en dos horas por sesión ha motivado lógicamente algunos grandes saltos en su cronología. En un futuro, y conociendo de antemano al público que asista a estos cursillos, el problema de tiempo y de extensión se verá notablemente disminuido. Su planteamiento será, pues, distinto también. [...] En esta rueda, quedó bien claro el interés y la afición de un buen número de personas que estudian y hacen teatro, no solamente para obtener una formación personal, sino para participar a la sociedad sus inquietudes. Por primera vez también, estos grupos han demostrado que la colaboración entre ellos es perfectamente posible, pero su trabajo desinteresado se estrella contra las imposibilidades económicas.» (Pirula Arderius, *Información,* 27-V-69, 105.B.2.)

En su tercera edición, este Ciclo de Orientación Teatral se enfrentaba ya a importantes dificultades crematísticas. Para la primera fase de esa tercera convocatoria se preveían gastos por valor de 100.000 pesetas, y Alba-70, la compañía organizadora, sólo contaba con dos ayudas: una del Ayuntamiento (25.000 pesetas) y otra de la sección de publicaciones del

Instituto de Estudios Alicantinos de la Diputación (12.500 pesetas). No obstante, la determinación de Alba-70 era firme: «Estamos dispuestos a empeñar lo que no tenemos. [...] Únicamente queremos participar activamente en la vida cultural de nuestra ciudad... [...] No tratarnos de presentar al público una serie de obras aisladas. Nuestro propósito se centra en la confección de un programa homogéneo que sirva para *orientar* al espectador en esa importante parcela de la cultura que es el teatro.» (Manolo, *La Verdad,* 2-XII-70, 30.B.2.)

Pero el entusiasmo de Alba-70 no pudo suplir el imprescindible respaldo económico para su proyecto, y la segunda parte del III Ciclo de Orientación Teatral, programada para el mes de mayo de 1971, hubo de suspenderse cuando ya había sido incluso elaborado el calendario de actuaciones. R. Núñez, en un extenso artículo sobre la suspensión del ciclo, explicaba los motivos de la misma: «¿Por qué? Por la sencillísima razón de que no hay dinero. En la primera parte del ciclo, el grupo Alba 70 pudo cubrir gastos entre lo recaudado por entradas y las subvenciones que les concedió el Ayuntamiento y la Diputación Provincial. Los gastos que supuso aquella primera parte del ciclo rondan las cien mil pesetas. El grupo Alba 70 está dispuesto a presentar sus cuentas clarísimas y diáfanas a quienes tengan curiosidad por verlas.» (*La Verdad,* 22-IV-71, 64.B.6.)[34]. Más adelante se refería Núñez a lo insuficiente de las subvenciones otorgadas a los grupos *amateurs,* cuya calidad sólo podría demostrarse a través de ciclos y encuentros: «Por las razones que sean, todavía hay gente que considera a los

MIGUEL DE CERVANTES

[34] En la prensa local fue publicada la siguiente nota: «Reunida la Junta Directiva del Grupo de Teatro Alba-70, se toma la decisión de suspender la segunda parte del III Ciclo de Orientación Teatral, prevista para la primera semana del mes de mayo, y para la cual estaba programada la actuación de los grupos de teatro Escuela Adriá Gual, de Barcelona, Grupo Nasto, de Madrid, y La Carátula, de Elche, y Ricardo Salvat y Alberto González Vergel como conferenciantes, así como dos películas dentro del ciclo *El teatro en el cine.*

La subvención total recibida de los organismos alicantinos (Ayuntamiento, Diputación Provincial, Instituto de Estudios Alicantinos y Delegación Provincial de Información y Turismo), asciende a 49.000 pesetas, de las cuales 12.000 aún no han sido hechas efectivas, habiendo sido consumidas en su totalidad en la primera parte del ciclo celebrada el pasado mes de diciembre.

Nuestro propósito fue continuar la segunda parte a expensas de la recaudación de taquilla, pero la experiencia obtenida con la actuación del Teatro Lebrijano, el pasado día 16, representación con la que perdimos 10.000 pesetas, nos impide lanzarnos a una empresa que no podríamos afrontar.

Puesto que un sector del público alicantino -no muy numeroso, por cierto- esperaba la realización de esta segunda parte, consideramos nuestra obligación declarar públicamente las causas por las que no se llevará a cabo. La necesidad de recurrir a una empresa privada (único local *decente* tanto para grupos como para público), a la que hay que abonar unos honorarios increíblemente altos y la escasez de ayuda económica recibida de los organismos oficiales, así como la manifiesta despreocupación y falta de interés del gran público alicantino, nos obligan a tomar esta decisión.» (*Información,* 25-IV-71, 64.B.5.)

grupos de teatro *amateur* como de menor cuantía, cuando lo cierto es que algunos están rodando continuamente por España y fuera de ella, y que su forma de hacer deja muy pequeños a ciertos grupos profesionales. Sólo unos ciclos bien organizados podrían acabar con tales prejuicios. Pero, ¿cómo organizarlos si las subvenciones con que cuentan no llegan ni con mucho a los gastos reales?»

Hay que reconocer que en ciertos casos eran los propios organizadores y su insuficiente poder de convocatoria (básicamente por la carencia de medios publicitarios) quienes hacían fracasar una campaña o un ciclo. Un esfuerzo casi titánico se perdía entonces entre los asientos vacíos de la sala: «Ayer se inició en Alicante la I Campaña Provincial de Teatro. Lo digo como noticia. Y tengo que decirlo como noticia en su estricto sentido, porque en esta ocasión -siendo a todas luces una ocasión de oportunismo, de aprovechar el cauce abierto por la primera campaña nacional- la publicidad ha fallado lamentablemente y, ayer, fueron pocos, muy pocos, los espectadores que asistieron, en el Teatro Principal, al estreno de la obra de Juan Alfonso Gil Albors *El cubil.* Poco público ha rodeado el estreno teatral de este paisano, y este hecho, al margen de la consideración que pueda merecer la obra, es un hecho negativo. Tontamente negativo, en verdad, porque se necesitaba muy poco esfuerzo, habida cuenta de la oportunidad del título de la campaña y otras habilidades, para haber concitado un mayor interés en torno al estreno de ayer en Alicante.» (Ernesto Contreras, *Información,* 22-III-69, 77.B.)

Siguiendo un orden cronológico llegamos en este punto al Festival Cero de Alicante, un encuentro emblemático que tuvo un importante tocayo en San Sebastián. Esta reunión de profesionales y amantes de la música y el teatro, celebrada en la ciudad en septiembre de 1973, supuso un acontecimiento para el mundillo teatral alicantino: «Hoy nace a la historia el deseado Festival Cero, que esperamos que suponga una continuidad por lo que va a significar para la cultura alicantina y para el prestigio extramuros de nuestra ciudad. Tan sólo hace unos días todo estaba en el aire; pero, qué importa, hoy inauguramos festival. Nuestro Ayuntamiento, el grupo Alba-70, el aficionado y los medios de información se han salido con la suya. Tal vez, Dios lo quiera, esta tarde abramos las puertas, no a un simple certamen dramático, sino a una larga y brillante etapa artística de la ciudad. Que Dios

reparta suerte al desarrollo del festival, y no malogremos tan bella como difícil empresa.» (C.G.G., *Información,* 2-IX-73, 100.B.4.)

Así se abría el reportaje que publicó *Información* sobre el Festival Cero de Alicante, con optimismo y esperanza. El escenario elegido era, según se comentaba en aquella misma crónica, el más adecuado: «Para un festival joven e inquieto no podía haber otro [escenario] mejor. La explanada que hay delante de la sala cuartel de Felipe II en el Benacantil, por lo que tiene de escenario natural y abierto, es el ideal para estas manifestaciones. El recinto cerrado de un teatro clásico, de una sala italiana, encorsetaría los montajes y restaría muchísimas posibilidades a un teatro que pretende ser vanguardia, renovación y savia nueva para un arte tan viejo como el hombre.» (C.G.G., *Información,* 2-IX-73, 100.B.4.)

Otro acierto del Festival era la adecuación de los precios al carácter popular del mismo. Una preocupación básica del grupo organizador había sido rebajar en lo posible el importe de las entradas para un festival alejado de la élite. El precio osciló entre las 50 y las 125 pesetas, confeccionándose además abonos y ofreciéndose otros descuentos a diferentes grupos. Se lograba así un festival abierto en todos los sentidos, desde el escenario», incluía colectivos tan diversos como Aguaviva, el T.E.I., el madrileño grupo Cannon, Desde Santurce a Bilbao Blues Band o 16 Actores Asociados 16 (C.G.G., *Información,* 2-IX-73, 100.B.4.)

En agosto de 1975 fue programado en la ciudad el III Festival de Teatro Independiente Profesional. Organizado por el grupo Uzo, de Alicante[35], el festival se abrió con la participación de Tábano, que puso en escena el día 9 *La ópera del bandido,* de John Gay (93.A.), actuando -supuestamente- en días sucesivos compañías como Ensayo Uno en Venta y Ziasos. Uzo se proponía con este festival mostrar lo más representativo de la vanguardia teatral nacional.

El ciclo debía desarrollarse en el *incomparable marco* del Pabellón Municipal de Deportes, a pesar de que el deseo de los organizadores había sido que tuviera lugar en el castillo de Santa Bárbara, manteniéndose así la continuidad con los festivales que había venido organizando Alba-70 en años anteriores. Luis de Castro, director de Uzo, explicaba en la prensa la

[35] Uzo procedía de una escisión de Alba-70.

postura del Ayuntamiento y la del propio grupo: «Hubiera sido nuestro deseo organizar el festival en el castillo de Santa Bárbara. Su acústica es mejor, no hace tanto calor y nunca hemos pagado nada por su utilización. Sin embargo, el Ayuntamiento ha opinado que sería mejor centralizarlo todo en el Pabellón Municipal de Deportes, utilizando las instalaciones ya existentes para los Festivales de España. La razón es bastante lógica, pero sin embargo a nosotros, como organizadores, nos perjudica bastante.» (Pirula Arderius, *Información,* 9-VIII-75, 93.B.4.) Las razones de este perjuicio eran sobre todo económicas. Según explicaba de Castro, el alquiler diario del Pabellón suponía al grupo el desembolso de 15.000 pesetas, suma que multiplicada por los seis días que duraba el ciclo representaba una cantidad demasiado alta para las posibilidades de Uzo: «Tenemos la esperanza de que esta cifra [...] sea paliada total o parcialmente por el Ayuntamiento, pues la única subvención con que contamos procede de la C.A.S.E., que, con 10.000 pesetas, colabora en los programas y en la propaganda.» Aunque de forma indirecta, también Tábano cooperó económicamente con Uzo, al renunciar a su *caché* (y ello en un momento en que la compañía gozaba ya de cierta cotización en el mercado teatral), con la única condición de que los organizadores publicitaran al máximo su representación y fijaran precios asequibles. (P. Arderius, *Información,* 9-VIII-75, 93.B.4.)

No obstante, tanto los esfuerzos de Uzo como la colaboración desinteresada de Tábano fueron en vano. El día 12 de agosto la prensa local anunciaba la suspensión del festival: «El sábado comenzó, con muy buena entrada de público, el III Festival de Teatro Independiente. Aquella misma noche, estuvo a punto de suspenderse la representación del Grupo Tábano, dadas las precarias características sonoras del Pabellón Municipal de Deportes. Los tábanos, antes de comenzar su trabajo, dejaron constancia de estas deficiencias, señalando que no suspendían su actuación en atención a los asistentes. Los esfuerzos para que las voces llegaran al público fueron titánicos.

Finalmente, el festival ha sido suspendido.» (*Información* 12-VIII-75, 93.B.8.)

En ese mismo artículo, los organizadores revelaban detalladamente las razones de la suspensión: «Y si a alguien se le puede pedir responsabilidades, quizás sea a nosotros, grupo organizador, por haber aceptado celebrar un festival de teatro experimental en un local inadecuado, válido para otro tipo de manifestaciones artísticas, pero no para el teatro que

normalmente promocionamos, de características muy específicas, y donde la utilización de la voz juega un papel fundamental. [...] Los grupos contratados se mostraron comprensivos, aunque inevitablemente hubiera que hacer frente a gastos consumados de viajes y estancias.»

Y seguimos en el mismo escenario, ya que el Pabellón de Deportes de Alicante se convirtió por unos días, en julio de 1977, en una auténtica *colonia contracultural,* con motivo de la celebración en Alicante del I Encuentro de Teatro Independiente. En una «Crónica al margen» publicada en *Información,* Emilia María Gómez redactó una sugestiva síntesis literaria del evento: «Extraños vestidos, pendones de Castilla, senyeras, gente sentada en el suelo, aire que deja respirar. Mezcla de todo; quinientas personas de promedio en unas jornadas que prometían mucho.

En la calle, caravanas con aire de titiritero; espectáculo envuelto de luz, a pesar de las sombras. El arte entendido como algo estático ha muerto. El dinamismo comunicativo nace de la nueva concepción de lo bello: lo bello puede ser esperpéntico. No importan los cánones; el mensaje llega a través de lo visual; los contrastes agudizan la percepción. De todo lo apocalíptico que pueda parecer una noche cubierta de absurdos, algo nace. Son pocos los que participan de ello. Sólo una minoría ha estado produciendo algo, recibiendo lo que, desde muy cerca -la época de las distancias entre espectador y actor pasó- se les estaba ofreciendo. La consciencia del futuro no está en todos.

El inconformismo, la ausencia de tabúes, la lejanía con el mundo de hoy; muchas cosas pueden sentirse ante lo que aparece en un campo de deportes convertido en colonia contracultural. La música se convierte en vehículo para escalar cielos extraños. La norma está superada. La supera lo humano. Por encima de todo está el hombre, que cobra individualidad al sentirse parte de un colectivo. Nada es mecánico ni preconcebido; hace falta recobrar el sentido de lo natural.

Son pocos, pero la sensación de grupo existe. Siempre se busca una identidad común con los demás. El miedo a la soledad subsiste.» (*Información,* 28-VII-77, 255.B.5.)

A pesar del carácter lírico de este comentario, intuimos que la realidad a la que el mismo correspondía era más «cutre» que poética, pues aquel certamen se debió desarrollar en unas pésimas condiciones, como era bastante habitual por entonces.

II.6.8. El trabajo en el teatro independiente: investigación, aventura, improvisación, rigor...

Resulta sorprendente el gran volumen de información recogido en la prensa alicantina acerca de las formas de trabajo desarrolladas por las compañías independientes locales y por las que actuaron en la ciudad. Las alusiones van desde lo relativamente anecdótico (se menciona en varias ocasiones, por ejemplo, la convivencia de Els Joglars en una finca rústica durante los períodos de preparación de cada espectáculo), hasta lo más esencial del ideario del movimiento independiente (el rigor del trabajo teatral o lo imprescindible de una labor de investigación previa a los ensayos).

Las críticas a las representaciones a cargo de grupos independientes coinciden en acentuar, por encima de cualquier otro, un rasgo básico: la seriedad y el rigor del trabajo llevado a cabo. Sin entrar en los resultados, tan desiguales como en cualquier otra línea teatral o artística, la seriedad del empeño teatral, junto con el trabajo previo de investigación y el cuidado de todos y cada uno de los elementos que forman parte del espectáculo, son las cualidades más destacadas de estos colectivos.

A la difícil obra de Boris Vian *Los forjadores de imperio* se enfrentó en mayo de 1969, como ya se ha mencionado, la compañía alicantina Alba (118.A.). La crítica de Contreras, tras un detallado análisis de las dificultades que ofrecía el texto para su realización, terminaba elogiando el digno resultado del trabajo de Alba: «Aparte de que la realización devino en un hecho teatral fluido, cuidadosamente elaborado -lo que no es frecuente ni incluso dentro del profesionalismo teatral-, y sirvió para descubrirnos las posibilidades extraordinarias, ya en trance de maduración definitiva, del grupo de intérpretes, todos ellos compenetrados con sus difíciles personajes, todos ellos evidenciando por partes iguales una disciplina y una predisposición destacables... [...] Dejando aparte mayores o menores niveles en cuanto al mérito, a todos les unió la seriedad con que enfocaron sus trabajos, su compenetración con la problemática escenificada.» (*Información,* I-VI-69, 118.B.)

En otra de sus críticas, Contreras afirmaba que el rigor, sin ser necesariamente sinónimo de éxito, era un presupuesto imprescindible en el trabajo de una agrupación *amateur.* A propósito del coloquio que siguió a la puesta en escena de *Oración,* de Fernando Arrabal, por el colectivo eldense

Coturno (enero de 1970, 53.A.), comentaba el crítico: «Pero la verdad es que el coloquio final arrojó mucha luz sobre los planteamientos de Rafael Mestre y, sobre todo, nos confirmó a los asistentes el rigor experimental del grupo eldense, la perfecta coherencia entre planteamiento y realización. Rigor, conste, no es sinónimo de acierto, pero, con todo, constituye el factor más positivo con que puede contar una agrupación teatral vocacional, porque sólo mediante el rigor escénico puede superarse el decaimiento actual de nuestro teatro, su falta de vigencia como vehículo cultural, como fenómeno social significativo.» (*Información,* 28-I-70, 53.B.)

También el crítico R. Núñez, dentro de una reseña no demasiado favorable a un montaje del madrileño grupo Ditirambo (*Danzón de exequias,* de Ghelderode, representado en mayo de 1974, 55.A.), concluía elogiando la escrupulosidad del trabajo: «Por encima de todo lo discutible que pueda resultar el espectáculo como tal, una cosa es evidente: la honradez, el esfuerzo, la seriedad de estos actores jóvenes que componen Ditirambo, que huyen de amaneramientos, de los caminos trillados y de los golpes de efecto, aun a trueque de que se les discuta o se les prive del aplauso.» (*La Verdad,* 4-V-74, 56.B.3.)

Dentro de esta característica común de rigor, un elemento importante es la evolución de cada espectáculo una vez estrenado. El estreno no suponía que el montaje ya estuviera acabado, redondo, sino que el espectáculo entraba en una etapa de «rodaje» y perfeccionamiento. Así lo explicaban los miembros de Els Joglars respecto a *Mary D'Ous,* puesta en escena en Alicante en diciembre de 1972 (23.A.): «No está terminada, hay un proceso en la vida de una obra que nosotros hacemos interminable. Pulimos, limamos, limpiamos... No sé, hay muchas cosas que no quedan bien, y sin embargo quedan bien en otra representación. Entonces vale la segunda... No, una obra hecha ya, fija, y bajo unos cánones, es una obra convencional, nada más lejos de nosotros...» (E. Entrena, *La Verdad,* 7-XII-72, 23.B.8.)

Por otro lado, algunos miembros del Grupo de Teatro y Estudio Luis Vives explicaban en una entrevista realizada en Alicante la clave fundamental de su método de trabajo: «La constancia es la clave de nuestro éxito. Ensayar, ensayar y ensayar. Gracias a nuestra perseverancia hemos logrado bastantes éxitos. Pero no ha sido sencillo llegar adonde hoy nos encontramos, no. Muchos sacrificios cuesta entrar en el salón de actos de la Universidad para preparar una obra durante semanas enteras, después de

terminar las clases, mientras otros compañeros marchan a pasear con las chicas.» (G.C., *La Verdad,* 21-III-71, 54.B.3.)

Dentro ya de un ámbito más profesional, Els Joglars afirmaban, en una entrevista realizada en 1974, que la preparación de un nuevo espectáculo exigía siete horas diarias de ensayo, mientras que durante las giras un ensayo de «precalentamiento» y la propia representación eran suficientes (Antonio Balibrea, *La Verdad,* 19-I-74, 30.B.4.)[36]

«Antes de empezar ya nos han pronosticado el batacazo. No nos importa lo más mínimo. Somos jóvenes y luchadores. ¿Que qué pretendemos? Sólo una cosa: estudiar y hacer teatro. Lo teórico y la práctica nos interesa por igual.» (Manolo, *La Verdad,* 3-XI-70, 30.B.5.) Estas palabras de Amando Beltrán, director del grupo de teatro Abraxas, pronunciadas a raíz de la fundación del colectivo, son representativas de la forma de concebir el teatro por estos grupos, concretamente de su interés por la investigación. Otros fragmentos de la entrevista nos proporcionan datos sobre los modos de trabajo de esta agrupación. Así, una de las dificultades iniciales era reunir un conjunto de personas competentes: «No queremos a esos que dicen que les gusta hacer teatro. Su postura tiene algo *snob.* Abraxas quiere ser un haz de entusiastas, formales y competentes.» Además, al preguntar el entrevistador si se consideraban independientes, respondía Beltrán tajantemente: «Del todo. No dependemos de nadie, fuera de nuestras ideas. Haremos las cosas como mejor sepamos.» (*La Verdad,* 3-XI-70, 30.B.5.)

La adquisición de nuevos conocimientos y técnicas era, para Antonio González, el elemento fundamental dentro del teatro universitario[37]. Así lo manifestaba en una entrevista realizada con motivo del estreno de *Ensayo general,* de Ignacio Lloret, por el Grupo de Teatro del CEU (40.A.),

[36] Esta compañía tenía, al parecer, formas de ensayo muy peculiares. En una entrevista con Fermín Cabal, Boadella explicaba su *método intuitivo*: «Con esas cinco o seis personas, que son las que empezaron en el año 62, y tras doce años de trabajo en común, se adquiere un nivel de comunicación que es casi intuitivo y que favorece la expresión colectiva, Permite, por ejemplo, que yo les hable en onomatopeyas sin siquiera tener que hablar, como en las improvisaciones de jazz, que es todo cuestión de swing.» (CABAL, Fermín y ALONSO DE SANTOS, José L., *cit.* p. 108).

[37] Incluimos en este capítulo estas declaraciones de Antonio González, a pesar de que se refieren a un grupo de teatro universitario, porque este director y actor trabajó simultáneamente en el teatro independiente y en el universitario, con lo cual su experiencia en el primero de estos ámbitos teatrales repercutió en su trabajo en el segundo y viceversa.

de cuya dirección era responsable: «Mira, lo interesante, al menos para mí, es que la gente del grupo haya obtenido un tipo de expresión teatral, que se acostumbren a unas nuevas formas de hacer y entender el teatro, nuevas formas en las que el actor es un señor tan importante como pueda serlo el director o el propio autor del texto. Lo que se busca, a fin de cuentas, es una creación colectiva donde todos podamos exponer nuestras ideas, incluido el espectador, por supuesto.» (José Ramón Giner, *Información,* 3 -III-74, 40.B.2.)

Pero, por encima incluso de todos estos elementos, la investigación fue el eje central del trabajo de las compañías independientes. Cada montaje implicaba un esfuerzo previo de exploración del autor y la obra elegidos, una labor de profundización en el texto.

En diciembre de 1971, el Grupo Teatral del Instituto Alemán de Madrid, dirigido por José Monleón, puso en escena en el C.E.U. *Proceso a Kafka,* obra del director del colectivo (17.A.). El texto era el fruto de una investigación de Monleón acerca de las creaciones del autor checo, y su finalidad era internarse en la personalidad de éste. Gloria Bustamante, que entrevistó a los miembros de la compañía, lo explicaba en su artículo: «Según los mismos protagonistas, la mayor parte de la investigación llevada a cabo por ellos procede de su propio diario, de sus relatos y de sus cartas; y lo que tratan con esta representación es, en cuanto a la forma, romper con los moldes clásicos de una conferencia dada más o menos fríamente. Se trata de hablar de Kafka, de estudiar a Kafka y de aproximarse a Kafka a través de una serie de personajes que desempeñaron un papel importante dentro de su existencia: pero no sólo esto; por otra parte tratan de exponer las diferentes personalidades que había dentro del mismo personaje.» (*La Verdad,* 3-XII-71, 17.B.1.)

También para el T.E.I. el trabajo de investigación previo al montaje era un elemento ineludible. En noviembre de 1972, actuó este colectivo en el colegio de los Maristas de Alicante, con su espectáculo *Después de Prometeo* (15.A.). En su presentación del montaje, la periodista Asunción Valdés incidía sobre el aspecto al que nos venimos refiriendo: «El sábado 18, el T.E.I. nos trae el resultado de meses de trabajo e investigación sobre la expresión dramática y corporal, condensado en *Después de Prometeo.* [...] Un teatro desnudo, *despojándose definitivamente de los oropeles de las buenas costumbres teatrales,* dice Juan Pedro Quiñonero en su crítica de *Informaciones.* Las exploraciones e indagaciones del TEI, guiadas por William

Layton, son el producto de una labor de equipo en la que la improvisación y la expresión de las vivencias personales se hacen método.» (*Información,* 14-XI-72, 15.B.2.)

En cualquier caso, las compañías concebían siempre la investigación como algo secundario respecto al arte, un factor sometido siempre a unos objetivos estéticos. Así, Els Joglars, durante su gira con *Alias Serrallonga* (septiembre de 1975, 96.A.), manifestaban: «... hay una belleza plástica en lo que decimos. Digamos que no es una investigación en el aire, al fin y al cabo somos personas que trabajamos por y para el teatro [...] Solemos pasar unos cuantos meses de trabajo metidos en nuestra masía para preparar un espectáculo.» (E. Entrena, *La Verdad,* 20-IX-75, 96.B.4.)[38]

Pero no todas las compañías disponían, como Els Joglars, de una masía en la que encerrarse a ensayar y explorar nuevas formas teatrales. La mayoría de ellas, como Esperpento, utilizaban locales en quién sabe qué condiciones, aunque no por ello descuidaban la investigación: «No tenemos dinero para fincas. Cada uno vive en su casa. Tenemos un local en Sevilla, y allí pensamos todo muy a fondo y hacemos las cosas con un fin y por una causa. Seguimos la tónica de hacer un montaje anual, y estudios del hecho teatral. Aunque en España nos encontramos con que no hay maestros, y tenemos que ser autodidactas. A todo llegamos sólo por investigación.» (Mª.R. Mirasierras, *Información,* 16-V-78, 368.B.1.).

Una buena muestra de los frutos que podían dar las búsquedas llevadas a cabo en el seno de los grupos era, según el crítico Antonio Amorós, el montaje de Teatro Libre sobre *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo,* de Pío Baroja (noviembre de 1978, 424.A.): «El grupo profesional independiente Teatro Libre, de Madrid, tras muchos años de búsqueda de las formas más genuina del teatro español, encuentra en esta obra, *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo,* toda una estética de la expresión popular, un

[38] También Els Comediants practicaron la convivencia *estrechísima* (nunca mejor dicho) como forma de trabajo: «Desde el año 75 vivimos juntos en Canet de Mar y trabajamos juntos desde por la mañana en la sala que tenemos allí: es un teatro más grande que la sala Olimpia; [...] Un día fuimos y nos lo dejaron; entonces buscamos una casa y nos marchamos a vivir allí. [...] Llegamos a Canet de Mar por el teatro. La casa era poco importante. Al principio teníamos sólo cinco habitaciones; como somos quince tocábamos a tres o cuatro por habitación, sin respetar intimidades de parejas ni nada, porque lo importante era hacer teatro. [...] llegamos a estar veintidós personas en esa casa minúscula, con unas condiciones muy malas y moviéndonos el único ideal de hacer teatro.» (CABAL, Fermín y ALONSO DE SANTOS, José L., *cit.* pp. 44-45).

camino que comienza con el paso y el entremés y culmina con el esperpento barojiano, próximo al de Valle-Inclán, acuñado en fiestas de brujas y en retablos de ciegos. El trabajo de investigación que el grupo ha realizado sobre la obra de Baroja, la recreación de un texto que en definitiva no era más que una propuesta, un guión, ha dado como fruto un producto bien elaborado de una gran imaginación, puesto al servicio, como decía más arriba, de la transformación permanente de nuestra realidad.» (*La Verdad*, 17-XI-78, 424.B.1.)

Otro buen ejemplo de todo esto fue la representación, en abril de 1972 y por Els Joglars, de la creación colectiva *Cruel Ubris* (58.A.). En su crítica a este espectáculo de voz y movimiento, Ernesto Contreras comentaba el interés y el riesgo del método de trabajo de esta compañía catalana, fundamentado en la formación estética de sus miembros: «... hay que aceptar que la búsqueda de unas formas expresivas populares, a partir de una formación estética estricta, es una aventura necesaria, que tiene sus riesgos, sus enormes riesgos -desde la caída en la frivolidad hasta la ascensión a elementos culturales de significación netamente minoritaria- pero que, en su conjunto, no llegan en modo alguno a invalidar la experiencia. Estos extremos fueron discutidos en su tiempo y, por la misma lógica que hacía prever el éxito, fueron discutidos una vez más a raíz de la actuación en Alicante de Els Joglars, de la presentación en nuestra ciudad de *Cruel Ubris.* Con lo que había que añadir un tercer factor positivo a los de la masiva asistencia y de la receptividad: el trabajo de Els Joglars vitaliza, en alto grado, la participación de los aficionados en la problemática teatral.» (*Información,* 28-IV-72, 58.B.4.)

En cuanto al método de trabajo, el más generalizado suele ser la ausencia de método. El teatro independiente no presenta como movimiento teatral un determinado método de trabajo común a todos los colectivos que forman parte de él.[39]

Normalmente se asume un método flexible, unas pautas que evolucionan con el propio colectivo y según sus necesidades expresivas. La

[39] «Cada grupo, la mayoría de las veces apoyándose en una única o más acusada personalidad, creó su propia línea de trabajo, que llevó a definir una peculiar estética. [...] cada grupo independiente contará con unos estilemas caracterizadores, que se mantuvieron pese a perder a algunos de sus más importantes miembros. Ejemplos nos los ofrecen hoy las muy definidas líneas de Tábano, Goliardos, Els Joglars o el Teatro Estudio Lebrijano.» (OLIVA, César, *cit.* p. 363).

formación, eso sí, es una constante, a través de cursillos, clases, asistencia a encuentros, etc. Buena muestra de ello es la declaración de uno de los miembros de Tábano, en noviembre de 1972: «No hay método. Todos hemos dado clase de gimnasia consciente, de voz, de improvisación. Algunos procedemos de la Escuela de Arte Dramático, pero en definitiva no seguimos un método o un sistema fijo. Sí una idea que mantenemos, pero evolucionando.» (Asunción Valdés, *Información,* 21-XI-72, 17.B.2.)

Asimismo, Els Joglars se declaraban partidarios de la flexibilidad del procedimiento: «El método lo variamos según el espectáculo de que se trate. Nuestro método es no tener método. Un método fijo es siempre una posibilidad de estancamiento.» (Antonio Balibrea, *La Verdad,* 19-I-74, 30.B.4.)

Muchas de estas compañías pusieron en práctica, al menos en algún momento de su trayectoria, la improvisación como método. Tomaremos como ejemplo al grupo madrileño Canon, que en septiembre de 1973, dentro del Festival Cero de Alicante, puso en escena la creación colectiva *Yendo y caras* (102.A.). El trabajo de este conjunto, surgido a finales de 1969, se centraba en la voz, acercándose así a la prestigiosa compañía Roy Hart. No obstante, Canon añadía otros elementos a sus espectáculos, fundamentalmente la improvisación: «Basta con que cambie uno solo de nosotros, para que la actuación transcurra por unos cauces totalmente diferentes. Para nosotros son importantes las vivencias personales de cada uno en el momento mismo de la representación, es imposible que repitamos una misma actuación.» (Saturio, *Información,* 2-IX-73, 100.B.4.)

También se aludía en este reportaje al ya citado tema de la investigación, de la búsqueda de nuevas formas. Así, el periodista afirmaba: «En sus actuaciones hacen gala de una variedad de técnicas expresivas, que suelen correr diferente suerte en cuanto a resultados se refiere. Hay una continua búsqueda, una ininterrumpida investigación tanto en el campo musical como en el de expresión corporal, que no se rompe ni en el momento de subir sobre el escenario. Anhelan conseguir un estilo propio.» (Saturio, *Información,* 2-IX-73, 100.B.4.)

II.6.9. Todos para uno y uno para todos.

> «Es que Els Joglars son otra cosa. Els Joglars, o Alberto, Gloria, Marta, Luisa, Ferran, Joaquín, Jaime y Andreu, saben tanto de carreteras como de teatro, de montar un escenario como de Stanislavski.»
>
> Enrique Entrena, *La Verdad,* 7-XII-72.

Otra cuestión que diferencia radicalmente a esta línea teatral de cualquier otra es el hecho de que el trabajo no está compartimentado: todos los miembros de las compañías participan en todas las fases y facetas de los montajes. No es que se renuncie totalmente a la especialización: el actor, por ejemplo, es antes que nada actor, pero colabora también en aspectos tan diversos como la escenografía, la creación dramática o la gestión económica[40]. Esta particular forma de trabajo, aunque en cierto modo impuesta por la precariedad económica de los colectivos, es sin duda uno de los rasgos más atractivos, y casi diríamos conmovedores, de un teatro que primaba valores como la amistad, la solidaridad y el anonimato por encima de los consabidos de popularidad, protagonismo y compartimentación del trabajo.[41]

[40] «Nos permitimos cambiar el término de *actor* por el más genérico de *hombre de teatro*. Nos parece que, dadas las circunstancias actuales ideológicas, organizativas y técnicas de la mayoría de los grupos de Teatro Independiente, sería erróneo diferenciar al actor del resto de sus compañeros -que todos somos altos, guapos y con ojos amarillos-asquerosos-. Es más, creemos que según estas mismas circunstancias no existe el actor como ente individualizado o diferenciado de los demás. [...] Hablando claro, en un grupo de Teatro Independiente todos deben estar a la duras y a las maduras.» (ENSAYO UNO-EN VENTA, *cit.* p. 227).

[41] «Podríamos decir que una de las grandes ventajas que tenía en aquel momento el Teatro Independiente para nosotros es que, mientras en la actualidad nadie tiene talento hasta que se demuestre que lo tiene, en los grupos era al revés, todo el mundo tenía talento y posibilidades de hacerlo todo, hasta que demostrase que no lo tenía.» (CABAL, Fermín, y ALONSO DE SANTOS, José L., *cit.* p. 167).

El mismo Alonso de Santos recuerda en un artículo todas las funciones que llegó a desempeñar dentro de este movimiento teatral: «Durante mi larga época (quince años) de Teatro Independiente, tuve que asumir, como tantos otros, las diversas tareas de actor, director, autor, técnico, tramoyista, promotor, escenógrafo, chófer, mozo de carga, y todas y cada una de las mil actividades que implica el montaje de un espectáculo desde el momento de su concepción hasta el de su representación.» (ALONSO DE SANTOS, José L., *cit.* p. 199).

Durante su estancia en Alicante para representar *El retablillo de Don Cristóbal* (noviembre de 1972, 17.A.), en una entrevista concedida a *La Verdad,* los miembros de Tábano subrayaban la ausencia de figuras en su colectivo. Tanto el éxito como los trabajos previos al mismo eran compartidos equitativamente por todos los *tábanos:* «Que nosotros no tenemos más nombre que Tábano, y que en calidad de tales actuamos. No necesitamos carteles con nombres rimbombantes escritos así de grande para destacar la labor del que haga un papel más importante en una obra. Nosotros somos todos iguales y cada cual tenemos *[sic]* nuestra función dentro del grupo. [...] Si, además de actuar, hay cinco que son conductores, pues esos conducen. Algunos saben de mecánica y son mecánicos de Tábano; los que tocan instrumentos son los que tocan instrumentos -aunque tengan que dejar un momento la guitarra para ponerse a actuar- y así todos...» (Enrique Entrena, *La Verdad,* 21-XI-72, 17.B.5.)

Tres años más tarde, en 1975, la situación seguía siendo similar dentro de este colectivo: «Hoy son 13 los *tábanos.* Ya saben, gente joven perfectamente especializada hasta en el más mínimo menester de un escenario. Fuera de la farsa, no hay categoría de actores, porque lo mismo rematan un decorado, que planchan una cortina, que cosen un traje, que cambian una bombilla o se ocupan del sonido. Digamos que tampoco hay un relaciones públicas. Si dices que quieres hablar con alguno de ellos te atiende cualquiera en nombre del grupo, y te pide que no personalices la entrevista poniendo su nombre.» (Pirula Arderius, *Información,* 10-VIII-75, 93.B.5.)

En un extenso reportaje sobre Els Joglars publicado en *Información* a raíz de la representación de *Mary d'Ous* (enero de 1974, 31.A.), Carlos Gómez explicaba la organización como cooperativa del colectivo y su método de trabajo de este modo: «En el grupo, todos hacen de todo: actúan, mueven decorados, llevan la contabilidad de la empresa, fijan las luces, etcétera. En un primer piso de la barcelonesa calle de Aribau, por estas fechas, alrededor de una barra de ballet, todas las mañanas de nueve a una, el grupo ensaya, improvisa, crea; luego, por la tarde, se ocupan de lo secundario que -en última instancia- no es menos importante: organización, vestuarios, decorados, etc. Su trabajo reporta a cada uno de los miembros de la compañía una absoluta compensación, bien claro está que no monetaria. Se han asignado cada uno de ellos una misma dieta mensual -bastante flaca, por cierto- que les permite vivir como profesionales. Los viajes y gastos de estancia cuando salen

de gira corren a cargo del fondo común de la compañía. Y de esta manera, con esta organización, fieles a su independencia, sin concesiones a lo comercial, han recorrido ya no sólo la Península, sino también el continente europeo, cosechando éxito tras éxito.» (*Información,* 18-I-74, 30.B.3.)

En otra entrevista, esta vez con motivo de la representación en Alicante de *Alias Serrallonga* (septiembre de 1975, 96.A.), los componentes de Joglars admitían que su trabajo como actores era sólo una parte de su labor en el colectivo, que abarcaba desde cuestiones de electricidad hasta la «burocracia» de la compañía. Al preguntarles el periodista si esa múltiple dedicación no suponía una desatención al trabajo actoral, los entrevistados aludían al tema económico: «Es algo que no nos hemos planteado seriamente nunca, y de hecho el tema ha surgido. Hay que tener en cuenta que hacer lo que nosotros hacemos además del trabajo de actor es mucho, y ese trabajo supondría la contratación de personas a las que habría que pagar. Unas veces hemos pensado que no debíamos hacer nada, y al día siguiente pensamos lo contrario. Y así seguimos, claro.» (Enrique Entrena, *La Verdad,* 20-IX-75, 96.B.4.)

También cuando trajeron a Alicante *La torna,* en septiembre de 1977 (272.A.), Els Joglars se manifestaron respecto a las múltiples funciones del actor dentro de un conjunto independiente. Concretamente una de las actrices del espectáculo, Miriam de Maeztu, comparaba el teatro comercial y el teatro independiente desde el punto de vista de la relevancia del actor: «El independiente es puro, de auténtica creatividad de todos y cada uno de los actores. Aquí, en el nuestro, el actor tiene que hacer de todo y responsabilizarse de todo: de la representación del texto, de la música si la hay, de la coreografía. Es la auténtica creación de un grupo. En el teatro comercial el actor es como un *mandao.*» (Carlos M. Aguirre, *Información,* 22-IX-77, 272.B.1)[42]

[42] «Actualmente todos estamos relacionados de palabra y de hecho con formas colectivas de creación total. Indudablemente, dentro de un grupo de Teatro Independiente son muchas las labores a realizar, y por ello creemos que es NECESARIO que cada uno de los individuos que componen ese grupo se esfuerce por llegar a comprender totalmente cada una de estas labores o sub-trabajos; y aún más, que intente llegar a poder realizar cada uno de ellos. No se trata, naturalmente, de que todos hagamos *de todo*, existe una decantación real y lógica que de momento nos impide llegar a ello, pero dentro de este compromiso total de que hablamos, el hombre de teatro NECESITA comprometerse a participar en la elaboración total del trabajo del grupo en el que se encuentra incluido.» (ENSAYO UNO-EN VENTA, *cit.* p. 231).

Dos años más tarde, y a propósito del estreno en Alicante de *La Odisea* (noviembre de 1979, 579.A.), un reportaje volvía a aludir a esta faceta *todoterreno* de los actores de Joglars: «Ana Broansó, componente femenina del grupo, se esfuerza con la plancha, en una esquina del Aula de Cultura. Plancha de vapor, creo, en la tarea de dejar a punto el vestido de Penélope, reina de Itaca. No es una concesión ni una marginación. Los siete restantes componentes del grupo han conseguido levantar la estructura que sirve de escenografía y espacio escénico en relativamente poco tiempo.» (Francisco Esquivel, *Información,* 579.B.3.)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

II.6.10. Algunas de las mejores críticas.

A pesar de nuestra simpatía hacia el movimiento que nos ocupa, hemos de reconocer que no todos los espectáculos del teatro independiente alcanzaron unas cotas de calidad aceptables. Es más, en muchos casos los críticos alicantinos valoran más el esfuerzo de la compañía que los resultados obtenidos, lo cual resulta altamente sospechoso. Parece lógico que el fracaso fuera moneda común entre colectivos que enfrentaban montajes de gran dificultad con escasos medios económicos y, a veces, humanos. Pero aciertos también hubo, y numerosos. Constituyeron éxitos prácticamente la totalidad de los espectáculos de compañias como La Carátula o La Cazuela -en el ámbito local-, y nos atreveríamos a decir que la completa totalidad de los de Tábano, T.E.I. o Els Joglars[43]. Ofrecemos a continuación algunos fragmentos de las críticas más elogiosas.

La actuación de Teatro Lebrijano en la ciudad, con la obra *Oratorio*, de Alfonso Jiménez Romero (abril de 1971, 64.A.), fue calificada por Ernesto Contreras de «espectáculo extraordinario» en una extensa e interesante crítica: «Lo que se vio y lo que se oyó el viernes, con toda la complejidad de denotaciones y connotaciones que acompañan al gesto y al sonido cuando se constituyen en formas sociales de comunicación, fue, sencillamente, un espectáculo extraordinario, cuya calidad venía a ser el resultado, no de lo que en lenguaje normal llamamos espectacular por antonomasia, sino de un planteamiento dramático situado a dos niveles, desarrollado en dos líneas paralelas: de un lado, la simplificación del lenguaje estético, su procedencia

[43] «A mi juicio las representaciones artísticamente valiosas del teatro no-profesional español poseen únicamente valor circunstancial e, incluso, casual. Se deben, generalmente, a coincidencias que nada tienen que ver con el tipo de organización en el que se producen. Por ejemplo, a la posibilidad de que un determinado grupo cuente con un director, varios actores y un escenógrafo intuitivos y con talento. Naturalmente, estas coincidencias, por un lado, no dependen del teatro no-profesional en cuanto tal, sino de la inspiración o el talento personal de algunos de los que trabajan en él, y por otro lado, son totalmente provisionales y de ellas está excluida por completo la posibilidad de una continuidad y de un perfeccionamiento progresivos.» (FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel, *cit.* p. 67).

Frente a esta visión, José Monleón reivindica la riqueza artística del teatro independiente, un movimiento compuesto tanto por compañías profesionales como por colectivos *amateurs*: «Para quienes no conocen a fondo este teatro independiente, prevalece la idea de que es un teatro generalmente malhumorado, mediocremente hecho y de características afines. [...] Pero eso es falso. Pese a sus obstáculos, el Teatro Independiente es, artísticamente, un fenómeno muy rico en sus mejores casos; es decir, en aquellos que se mueven con mayor rigor...» (MONLEÓN, José, «El teatro», en AA. VV., *El año literario español, 1974-1979*, Madrid, Castalia, 1980, p.45).

popular sin eufemismos, su carácter de expresión habitual y, de otro, la acentuación de la dimensión histórico-geográfica del texto de Alfonso Jiménez, el énfasis puesto en su tono requisitorial. Que ambos niveles se complementen y hasta, en múltiples ocasiones, se sinteticen en un solo nivel dramático -y podrían citarse, como ejemplos, la incorporación del canto, la ruptura «natural» del espacio escénico, la consideración ambiental del público, el carácter litúrgico-coral de algunas escenas, etc.-, resulta, en buena parte, lógico.» (*Información,* 18-IV-71, 64.B.4.)

Como clausura del V Ciclo de Orientación Teatral organizado por Alba-70 en diciembre de 1972, Els Joglars representaron su *Mary D'Ous* (23.A.). La crítica publicada en *La Verdad* realizaba un breve pero completo análisis de todos los elementos del montaje, considerándolo fruto de un trabajo intenso: «Si en su espectáculo anterior fue el desbordante ingenio y la riqueza de *gags* lo más destacado, en esta *Mary D'Ous,* ingenio y *gags* ganan en profundidad, en sugerencias. En pocas palabras, han intelectualizado más su estudiada, meditada, ardua y trabajada creación. Las relaciones humanas y el poder son los temas sobre los que gira el rico mundo de sugerencias que ofrecen al espectador. Su técnica sigue siendo un suave mimo acompañado de sonidos vocales breves y repetidos, sonsonetes. Esta vez los elementos de la escenografía son mas sintéticos: unas barras, unos elásticos, una membrana... Con esta escasez voluntaria de medios dan al espectador estas variaciones sobre dos temas, sirviéndolos inicialmente con claridad y haciendo más abstractos otros momentos -abstracto, no oscuro-, aunque en este último caso evitan siempre el peligro de la dispersión. El generoso espectáculo de Els Joglars fue muy aplaudido por el numeroso y joven público que acudió al teatro de las escuelas salesianas.» (M., *La Verdad,* 7-XII-72, 23.B.7.)

Ya hemos mencionado que en noviembre de 1973 Los Goliardos representaron en el Teatro Principal *La boda de los pequeños burgueses,* de Bertolt Brecht (15.A.). En el programa de mano de aquella representación hallamos fragmentos de diversas críticas, entre ellas una de la *Hoja del Lunes* (madrileña, suponemos) en la que se elogia tanto al espectáculo como a la compañía: «Lo mejor de *La boda de los pequeños burgueses* es que en esa participación, en apariencia mínima, de los conversantes, hay todo un tratado de vida humana llena de contenido. Mantenemos seguro nuestro aplauso, no un aplauso de verano, sino de todos los tiempos, para una compañía que con

su entregada actuación, nada cómoda ciertamente, viene a darnos una lección interpretativa de la más alta calidad.» (A.P.)[44]

La calidad de la interpretación, lo medido del montaje y la fluidez del ritmo fueron los elementos destacados en su crítica a este mismo espectáculo por R. Núñez: «Los Goliardos hicieron anoche en el Principal *La boda de los pequeños burgueses,* de Bertold Brecht. La hicieron como les dio la gana, pero como la hicieron muy bien, no hay más remedio que aplaudirles a más y mejor. [...] La interpretación es punto y aparte. Casi diría que uno asiste a una muestra de virtuosismo interpretativo, como si se tratara de exponer al público una muestra de todos los modos de hacer. Cada gesto, cada palabra, cada silencio, está milimetrado, colocado en el lugar y tiempo justo. Nada sale por casualidad y nada se subraya por individuales genialidades interpretativas. [...] Todo rueda de prisa y la acción se para de momento. Van subiendo las voces y de repente se hace un silencio medido. Pero nunca se quiebra el ritmo.» (*La Verdad,* 29-XI-73, 15.B.2.)

Al igual que la mayoría de los montajes de Dagoll-Dagom, *La nit de Sant Joan* obtuvo en Alicante, como en el resto del país, un importante éxito, tanto de público como de crítica. No obstante, este éxito es atribuible al teatro independiente sólo en parte, pues tanto este espectáculo como la compañía Dagoll-Dagom escapan en cierto sentido a los límites de esta línea teatral. El grueso del trabajo de este grupo catalán responde en buena medida a la superación de su fase inicial como grupo independiente, a través de una profesionalización buscada y consciente. De cualquier forma, incluimos aquí *La nit de San Joan* como muestra del comienzo de una nueva etapa para esta compañía, y, de alguna manera, para este movimiento.

El montaje se escenificó en septiembre de 1981, en su versión castellana y en el escenario del Aula de Cultura de la C.A.A.M. (141.A.).

[44] La nómina de colaboradores artísticos y técnicos del montaje incluida en aquel mismo programa de mano es una extensa broma, de la que seleccionamos a continuación algunos ejemplos como muestra de lo que podía ser un programa de una compañía independiente y, sobre todo, como información curiosa (obsérvese cómo la nómina incluye toda una serie de «especialistas» propios de las compañías tradicionales de comedia y revista y nunca presentes en un espectáculo de teatro independiente): «Apuntador: Henry Kissinger; Jefe Electricidad: Lucero del Alba; Morcillas y escarfucios: Sigmund Freud; Vestuario señoras: Modas Pili; Cuellos, puños y puñetas: Ejército de Salvación; Asesor gastronómico: Cándido; Bebidas espirituosas: Droguería Sanz; Representante: José María *El Tempranillo* y Juana de Arco; Apoyo Moral: Francisco Alegre y Olé; Peinados: Dalila; Piel, venéreo, sífilis: Consultorio Madrid; Movimiento de Masas: José Ortega; Doma de actores: Jerzy Grotowsky...» (A.P.)

Recogemos seguidamente parte de la elogiosa crítica publicada en *La Verdad.*: «Y es que cuando tanto sucedáneo se le está dando al espectador, cuando tanta pobreza imaginativa recorre los escenarios, encontrar una compañía como ésta catalana es una gran satisfacción para quienes todavía creen que el teatro no puede quedar relegado a minorías, a elitismos.

Nit de Sant Joan es una comedia musical, con la estructura de la comedia musical: un leve hilo de unión, unos *sketchs* y unas canciones. Y resulta. ¿Quién ha dicho que en este país no se saben hacer estas cosas? Dagoll-Dagom lo desmiente. Y lo hace a base de calidad, de esfuerzo, de trabajo serio (ese trabajo serio imprescindible para ofrecerle humor al espectador). *Nit de Sant Joan* [...] tiene los ingredientes del teatro total: texto cuidado, acierto en la ahora llamada expresión corporal, justa interpretación y música y canciones de calidad. Pero Dagoll-Dagom le añade algo más, cuida sobremanera de algo más, importantísimo también en un espectáculo y que ya sorprendió en su obra anterior, *Antaviana:* la plasticidad. Escenografía y vestuario se colocan en ellos en un primerísimo plano. [...]... el resultado final es de una ovación atronadora. La que recibió Dagoll-Dagom con todos los honores.» (José Luis M., *La Verdad,* 23-IX-81, 141.B.3.)

También la crítica de Ferrándiz Casares subrayaba la alta calidad de este musical catalán: «Al espectáculo -en cuya creación han sumado sus esfuerzos el grupo mencionado y el compositor Jaime Sisa-, muestra auténtica de comedia musical, porque se ayudan mutuamente el libro y la melodía, y la propiedad y el buen gusto del vestuario estuvieron siempre de manifiesto, le acompañó una interpretación muy acorde, haciendo ver cada uno de los miembros de Dagoll-Dagom que los papeles de los diferentes cuadros eran realmente distintos, puesto que también causaban grata sorpresa la expresión y la figura del nuevo personaje desempeñado.» (*Información,* 24-IX-81, 141.B.4.)

II.6.11. El papel del actor en una compañía de teatro independiente.

> «Otro de los factores sorprendentes de vuestro trabajo es que el actor puede hacer de todo. Está rota la frontera de las limitaciones, la comodidad y la ñoñería, y todo es posible. Si alguien se tiene que descolgar de un techo, se descuelga. Si alguien tiene que hacer música, la hace. Y se actúa y se canta y se anda en zancos y se llevan encima muñecotes que pesan un montón de kilos, etc. Algunas cosas con más maestría, otras con menos, pero todas se hacen.»
>
> José Luis Alonso de Santos en entrevista a Els Comediants[45].

¿Cómo era un actor del teatro independiente? En principio, podía ser cualquier cosa, desde un estudiante de Filosofía y Letras hasta un ama de casa alcoyana, pasando por un licenciado en Arte Dramático. Especificando más, aunque también generalizando, los hombres y mujeres que interpretaron en el movimiento independiente eran auténticos amantes del teatro, dedicados a éste, aunque no siempre en cuerpo -muchos tenían otras dedicaciones profesionales-, sí en alma. Actores que participaban en todas las fases de preparación del montaje en que, finalmente, y como culminación de un complejo proceso, *daban la cara* ante el público. Actores con una más que aceptable preparación cultural y física... Veamos qué información ofrece la prensa de Alicante acerca de ellos.

Como señalábamos páginas atrás, en marzo de 1971 el tarraconense Grupo de Teatro y Estudio Luis Vives representó en Alicante *Farsas contemporáneas,* de Antonio Martínez Ballesteros (54.A.). En la introducción de una entrevista a varios componentes del grupo, se presentaba a los actores del siguiente modo: «Todos los miembros del Luis Vives son chicos jóvenes, normales y simpáticos; unos pocos llevan el pelo largo y todos -hasta el director- son estudiantes. Llegaron a Alicante, por carretera, desde

[45] CABAL, Fermín y ALONSO DE SANTOS, José L., *cit.* p. 43.

Tarragona, donde se preparan para la vida en la Universidad Laboral Francisco Franco. Son electricistas, mecánicos, soldadores, ajustadores... en potencia, y unos magníficos actores en el momento presente.» (G.C., *La Verdad,* 21-III-71, 54.B.3.)

Dentro del II Ciclo de Orientación Teatral, celebrado en enero de 1970, La Carátula presentó un texto del también ilicitano Alberto Miralles titulado *La guerra* (51.A.). Tanto por parte del autor como de la compañía, había en este montaje una intención de subrayar la figura del actor, como hace notar en su crítica Ernesto Contreras: «En el caso de *La guerra* la voluntad de evidenciar su intención humanista, su afán de eficacia -y ¿qué supone toda esta estética más allá de una cuestión de eficacia?- ha llevado a su creador, Alberto Miralles, y a sus recreadores, La Carátula, a utilizar ampliamente, subrayándolas, todas las posibilidades del actor. El actor no es sólo un gesto facial o una entonación verbal: es, ante todo, un cuerpo dotado de unas posibilidades expresivas casi inagotables, posibilidades que la obsesión naturalista había reducido de una manera casi total. Recurriendo a técnicas representativas muy diversas -el mimo, la luz, la danza, las voces corales, etc.- el registro expresivo se amplía insospechadamente y el escenario vuelve a ser recinto, a veces desbordado, de un espectáculo en el que el hombre -el actor- se constituye de nuevo en centro físico.» (*Información*, 22-I-70, 51.B.)

Y como centro físico del espectáculo, el actor del teatro independiente era alguien preparado no sólo intelectual, sino también corporalmente[46]. Els Joglars es una compañía ejemplar en este sentido, con unos actores que en las entrevistas declaran hacer «footing» a diario y ejercicios de precalentamiento antes de cada función. En el caso de *La Odisea,* una versión de Boadella sobre el texto de Homero (noviembre de 1979, 579.A.), el desgaste físico que suponía la representación era explicado así en la prensa por J. Vicente Fernández: «Els Joglars sólo realizan una sesión diaria de *La Odisea,* y en ella, durante una hora y tres cuartos, se dedican a correr y saltar simulando toda clase de batallas -que no sobran- y, después de este

[46] Pensamos que este aspecto de la preparación del actor, como tantos otros, ha sido bastante descuidado dentro del panorama teatral español. Qué duda cabe que un actor en buena forma física no sólo ofrece una mejor imagen sobre el escenario, sino que, globalmente, desarrolla mejor su trabajo (movimientos, respiración, etc.).

ritmo trepidante, los actores *acabamos rendidos.* Preparación física no les falta.» (*La Verdad,* 14-XI-79, 579.B.1.)

Pero esta relevancia del actor como elemento del hecho teatral, como centro de la representación, tiene su otra cara en la huida del divismo, incluso en la búsqueda del anonimato dentro de la compañía, siguiendo las pautas de una concepción colectiva del trabajo teatral. Es bastante frecuente, por ejemplo, que los actores -de igual forma que técnicos o directores- se nieguen a facilitar su nombre al periodista que los entrevista. Así, en un reportaje sobre el T.E.I. publicado en *Información,* se apuntaba lo siguiente respecto a los actores que interpretaban *Proceso por la sombra de un burro,* de Durrenmatt (101.A.): «Uno de ellos -no desean dar el nombre sino contestar a las preguntas como grupo- nos decía que...» (Luis Garmat, Información, 5-IX-73, 101.B.2.)

Al referirnos a *Proceso por la sombra de un burro* en este apartado dedicado a los actores, hemos de incluir el párrafo final de la crítica de Ferrándiz Casares a este montaje. Dicho texto puede ser paradigmático de la calidad general de los intérpretes de estos colectivos, y concretamente de la versatilidad de unos actores capaces de cambiar radicalmente de registro de un montaje a otro: «...sobre el escenario se exalta un cuadro notabilísimo, de flexibilidad interpretativa admirable. ¿Cómo asociar a estos muchachos ruidosos, joviales, dinámicos, en un concierto de actitudes donde sorprende tanto la variada exposición mímica y oral como la espontaneidad -paradójico fruto del trabajo y la disciplina que siempre debieran tener en cuenta los actores-, con aquellos que hace muy pocos meses transmitieron la dramática sensación de *Los justos*? Vaya hacia el T.E.I. la felicitación sin reservas por su versatilidad, ese modo de concebir escuela. En el verdadero actor, el molde, la básica división del trabajo que impusiera la economía, es la cárcel más insufrible, una tara espiritual. Cualquier faceta interpretativa da pie a la pasión artística, si concurren el talento y el entusiasmo, como el lunes lo demostró el T.E.I., de manera felizmente abrumadora.» (*Información*, 5-IX-73, 101.B.1.)

II.6.12. Las grandes compañías nacionales de teatro independiente (y también las menos grandes).

En este apartado y en el posterior (dedicado a las compañías provinciales y locales) pretendemos trazar una «historia en Alicante» de los grupos independientes que visitaron la ciudad. Es decir, no se trata de sintetizar la trayectoria completa de estas compañías, sino fundamentalmente de recoger informaciones sobre sus actuaciones alicantinas y de organizar, en la medida de lo posible, las referencias que aparecieron en la prensa local a sus orígenes, sus métodos de trabajo, su organización interna, sus propósitos estéticos, sus problemas, etc.

II.6.12.a. Del T.E.M. al T.E.I.: el Teatro Estable Independiente.

> «Ya llegó el TEI a Alicante, con el baúl viejo de los disfraces, como modernos cómicos que utilizan el *charter* en sus desplazamientos, pero que no han sustituido la entraña de la farsa, sino que la han potenciado con expresiones nuevas, con una diferente forma de sentir el teatro, dejando a un lado las vanidades del protagonista para formar un grupo bien unido, compacto, donde el director se mezcla con el figurante y todos juntos crean la obra. [...] Pertenecer al TEI es participar de una amistad, de una nueva manera de convivencia, con sus defectos y sus virtudes; es en definitiva ver el mundo desde un prisma joven con ganas de cambiar algo para mejorarlo.»
>
> Mª Rosa Mirasierras, *Información,* 9-IV-75.

En septiembre de 1973, y dentro del Festival Cero de Alicante, el Teatro Estable Independiente de Madrid representó en el Castillo de Santa Bárbara, como ya hemos señalado, *Proceso por la sombra de un burro,* de Friedrich Dürrenmatt (101.A.). En el programa de mano y en la publicidad aparecida en prensa, la autoría del texto era atribuida de modo vago: «de un tal Dürrenmatt». A esta vaguedad aludía José Ferrándiz Casares en un fragmento de su crítica que nos sirve como introducción a este apartado sobre el T.E.I., por las características del mismo que en él se mencionan: «Si se llama Teatro

Experimental Independiente, lo apropiado y lógico en ella [la agrupación] será que imponga a sus intentos un relieve investigador, de renovación, y libre, por supuesto, además, de cualquier servidumbre.» (*Información*, 5-IX-73, 101.B.1.)

No era ésta la primera ni la última visita del T.E.I. a la ciudad. Ya en mayo de 1972 había traído *Historia del zoo*, de Edward Albee (62.A.), en noviembre de aquel mismo año *Después de Prometeo* (15.A.), y en temporadas posteriores representaría en Alicante *Los justos,* de Camus, *Oh papá, pobre papá, mamá te ha metido en un armario y a mí me da mucha pena,* de Arthur Kopii, *Terror y miseria del Tercer Reich,* de Brecht, etc. (*Información,* 28-III-75, 65.B.1.)

La participación del T.E.I. dentro del Festival Cero de Alicante motivó la publicación de un interesante reportaje sobre este colectivo (Carlos Gómez García, *Información,* 2-IX-73, 100.B.4.). En él se ofrecía amplia y detallada información sobre el origen, los montajes y el método del destacado grupo madrileño. Nos basamos en el texto de Gómez García para esbozar la trayectoria del T.E.I.

El origen «remoto» del T.E.I. data de 1958, cuando William Layton, alumno de Lee Strasberg, llega a nuestro país, trayendo consigo las técnicas de Stanislavski, y decide quedarse. En octubre de 1960, en los altos del madrileño teatro Calderón, funda Layton, junto con Miguel Narros y Betsy Berkley, el T.E.M. [Teatro Estable de Madrid]. Se trataba de una escuela que pretendía llenar un vacío que existía en la labor de los centros oficiales de enseñanza dramática, y que en gran medida cumplió su objetivo, contribuyendo decisivamente a elevar el nivel artístico de los escenarios españoles.

En octubre de 1961 se inauguró el primer curso del T.E.M. Pocos alumnos resistían la disciplina de Layton, monótona y severa pero eficacísima. Como el propio rigor de un trabajo reiterado y meticuloso fue haciendo criba entre las numerosas personas que acudían al T.E.M., Layton consiguió reunir un grupo pequeño pero efectivo, con las dosis adecuadas de formación y amor al trabajo. Fue este colectivo el que estrenó en 1964, con importante éxito, *Proceso por la sombra de un burro.* Con algunas modificaciones, el espectáculo pasó en 1965 al escenario del teatro Beatriz, donde el mérito del T.E.M. fue reconocido por crítica y público. Se trataba del primer montaje stanislavskiano concebido como trabajo colectivo realizado en nuestro país.

El paso del T.E.M. al T.E.I. es explicado por Carlos Gómez del siguiente modo: «Las mieles del éxito provocan una crisis interna en el T.E.M. A Layton, que quiere seguir trabajando en la formación del actor, se oponen una serie de personas que quieren que el T.E.M. se dedique primordialmente al montaje de obras. Esta situación de enfrentamiento desembocará, en enero de 1968, en la ruptura y desgajamiento del T.E.I., que surge de la facción de Layton en el T.E.M. El motivo circunstancial es el montaje de *Terror y miseria del III Reich,* pero la razón última es el enfrentamiento que, en cuanto a presupuestos ideológicos y técnicos, se venía dando, desde 1964, entre diferentes miembros del T.E.M.»

Con escasísimos recursos económicos, el T.E.I. encuentra ubicación en el Colegio Mayor San Juan Evangelista, cuya directiva por aquel entonces ejercía un verdadero mecenazgo en todo lo que a actividades artísticas y culturales se refiriese. En el «corral de comedias» de dicho centro, el T.E.I. prepara y estrena espectáculos como *Electra, La boda del hojalatero* y *La sesión.* Con esta última obra obtendría el Premio Nacional de Teatro en 1970.

Pero, para poder subsistir como grupo independiente, era imprescindible disponer de un local propio. Lo conseguiría el colectivo en julio de 1971, en la calle Magallanes, donde, con la inauguración del Pequeño Teatro, comienza una nueva etapa del T.E.I.: «Es un pequeño local experimental, al estilo de los que existen en otras capitales europeas, donde el público, al tiempo que se toma un café o una ginebra, pongamos por caso, asiste a los montajes de este grupo.» (*Información,* 2-IX-73, 100.B.4.) El beneficio obtenido con el taquillaje se destinaba a la Cooperativa del T.E.I.: el treinta y tres por ciento bruto de lo obtenido en taquilla se repartía entre los miembros de la cooperativa a modo de sueldo mensual, yendo el resto a las arcas de la cooperativa para poder hacer frente a los gastos que el Pequeño Teatro generaba[47]. En la importancia de esta sala dentro del panorama teatral nacional se insistía en el reportaje al que nos venimos refiriendo: «Pequeño Teatro, que no tiene ningún parecido con el llamado café-teatro, ha conseguido gracias al exquisito trabajo de Layton, José Carlos Plaza, Pedro Carvajal y todos los demás integrantes del T.E.I., convertirse en la empresa

[47] En una entrevista realizada en Alicante a miembros del T.E.I. en 1973, éstos se referían a sus ingresos mensuales: «Sí, ganamos eso, cuando llega, unas ocho mil pesetas al mes, pero amamos el teatro.» (Luis Garmat, *Información,* 5-IX-73, 101.B.2.)

más ambiciosa y efectiva de todo nuestro teatro independiente.»

Lamentablemente, cinco años después de su apertura el Pequeño Teatro acababa su vida en medio de un desastre económico. En un reportaje publicado en mayo de 1976, una periodista local se hacía eco de la ruina de los cuarenta componentes del T.E.I. La compañía, que estaba en Alicante para respresentar una versión musical del *Cándido* de Voltaire (103.A.), debía un millón de pesetas por la coreografía del espectáculo. Los miembros del colectivo explicaron en aquellos días las razones del cierre de su sala: «Sabemos que han dicho que se ha cerrado el Pequeño Teatro porque no teníamos público, pero lo cierto es que nos lo han cerrado Hacienda, la Sociedad General de Autores e Información y Turismo, que no nos han dado ninguna facilidad. Piensa que teníamos cien localidades y pagábamos lo mismo de impuestos que el María Guerrero, uno de los más grandes de Madrid. Pusimos en escena obras que marcharon maravillosamente, pero durante cinco años se ha mantenido con sangre y sudores.» (Mª Rosa Mirasierras, *Información,* 25-V-76, 103.B.1.)

Pasando a aspectos menos luctuosos, hay que señalar que la vocación didáctica e investigadora del T.E.I. se combinó a lo largo de toda su historia con las representaciones: «De diez de la mañana a dos de la tarde, todos los días, los miembros del T.E.I. realizan una serie de estudios sobre la expresión, sobre la emoción y sobre la voz. Las enseñanzas han corrido a cargo de Layton, de componentes de la famosa compañía Roy Hart Theatre, de Arnold Taraborelli y de Pilar Francés, entre otros, dedicando una parte a la preparación y otra a la experimentación.» (C. Gómez García, *Información,* 2-IX-73, 100.B.4.)

Una característica más del trabajo del T.E.I. merece ser subrayada, y es el hecho de que esta compañía fue una de las pioneras en España de la puesta en práctica de la función única (frente a la doble representación habitual entonces en el teatro comercial): cada miembro del T.E.I., aunque se dieran dos funciones en el Pequeño Teatro, sólo trabajaba en una de ellas, disfrutando, desde su fundación, de un día de descanso a la semana.

Conviene indicar también que a los prestigiosos cursos organizados por el T.E.I. asistieron gran número de actores, hoy consagrados, de la escena nacional: Ana Belén, Tina Sáinz, Marisa Paredes, Ramón Pons, Enriqueta Caballeira, etc. (C. Gómez García, *Información,* 2-IX-73, 100.B.4.)

Otro reportaje que nos proporciona datos sobre esta compañía es el publicado en abril de 1975 en *Información,* y cuya autora era Mª Rosa Mirasierras. Se detallaba en éste el número total de componentes, que ascendía a cuarenta y uno, y se revelaba cuál era la organización interna del T.E.I. De entre todos los miembros, catorce viajaban por provincias, siete mantenían el Pequeño Teatro de Madrid y preparaban el montaje de la siguiente temporada, y los otros treinta constituían el «alumnado» del T.E.I. Una amplia cantera sometida, como explicaba uno de los actores entrevistados en el reportaje, a un auténtico noviciado: «Para entrar a formar parte del T.E.I. no se exige nada en especial, el que no vale o no se integra se marcha por sí solo. Lo único que pedimos es que se trabaje con la misma técnica que nosotros, y para ello tienen que pasar por el laboratorio donde imparten clases los profesores William Layton, Arnold Taraborelli y Pepe Estruch. Naturalmente que pasar por este aprendizaje entraña formar parte de una determinada ideología.» (*Información,* 9-IV-75, 65.B.4.)

En este mismo reportaje, los miembros del grupo explicaban el sentido que para ellos tenía el trabajo en equipo, y las razones de su estrecha convivencia: «Estamos siempre juntos a la hora de trabajar, luego podemos hacer vida independiente, esto no es una comuna. Lo que sucede es que somos amigos además de compañeros, y como nos encontramos muy bien juntos se puede decir que pasamos el día reunidos. Aparte del teatro, que nos deja poquísimas horas libres, algunos estudian, otros terminaron ya su carrera. La mejor labor del TEI es que creemos que el resultado de una obra de teatro es el de un equipo unido y no el del trabajo individualizado de una estrella.»

También el aspecto económico se mencionaba en aquella entrevista. Puesto que la compañía era un equipo de trabajo, todos sus miembros se reconocían el mismo número de obligaciones y derechos, y las ganancias eran repartidas equitativamente. La procedencia de sus ingresos era explicada con sentido del humor: «no recibimos dinero ni de la C.I.A. ni de ningún banco. Nosotros vivimos mal, pero del teatro, y muy contentos porque hacemos lo que nos gusta dentro de un orden.» (*Información*, 9-IV-75, 65.B.4.)

II.6.12.b. Els Joglars.

> «EIs Joglars es, sin duda, una de las compañías independientes más serias y rigurosas en el planteamiento de su trabajo, de historia más dilatada y -desde luego- la más profesional, a años luz, de la mayoría de los grupos que componen el movimiento independiente.»
>
> Carlos Gómez García, *Información,* 18-1-74.

En diciembre de 1970, el grupo alicantino Alba-70 anunciaba la participación de una importante compañía barcelonesa en el III Ciclo de Orientación Teatral de la ciudad: «Tenemos el honor de presentar por primera vez en Alicante a uno de los mejores grupos de teatro experimental, galardonado en numerosos certámenes nacionales e internacionales. Els Joglars -que representó a nuestro país junto a la compañía Adriá Gual en el Festival Internacional de Madrid- forman un espectáculo digno de ser admirado. [...] Els Joglars, de Barcelona, tendrá una actuación singular con *El Joc*, espectáculo de voz y movimiento. El mejor grupo experimental de mimo de nuestra nación [48]nació en 1962 y tiene un inmejorable palmarés teatral: temporadas en los teatros Romea, Windsor, Candilejas y Capsa de Barcelona; actuaciones en Televisión Española, representaciones en el Teatro Español de Madrid; giras por toda España, principalmente por Cataluña, Valencia, Baleares, Castilla, Aragón y norte de la península; festivales internacionales de mimo y teatro de Zurich, Arezzo, Wilhemsbad (Alemania) y San Sebastián, etc... Además, sus componentes filmaron en dos ocasiones su espectáculo *El Joc* para las emisoras de televisión alemanas de Baden-Baden y Frankfurt.

Su representación alicantina, *El Joc*, es una experiencia dirigida hacia la simplificación del lenguaje de comunicación entre el actor y el público. Ante esta obra, el espectador es libre de sentir lo que mejor le plazca, como haría frente a una obra musical o pictórica. Para ello, los diferentes *juegos* de que consta el espectáculo llevan un número y no un título, con el

[48] «Cuando a principios de los sesenta, el año 62, me planteo entrar en el teatro, me encuentro con que el teatro que hay, en mi entorno no me interesa. Y entonces me decido por el mimo, que es como entrar por la tangente, pero con la intuición de que ése es el camino que más me conviene.» (Albert Boadella en CABAL, Fermín, y ALONSO DE SANTOS, José L., *cit.* p. 107).

propósito de no coaccionar la libertad del espectador.» (Manolo, *La Verdad,* 2-XII-70, 30.B.2.)

La crítica publicada por R. Núñez tras aquella actuación nos provoca hoy una sonrisa por su apasionado tono de descubrimiento: «No creemos que hayan pasado por Alicante muchos grupos de mimo de la categoría de Els Joglars. Si bien hemos de ser sinceros, obligados estamos a decir que quienes acudimos al teatro nos vimos gratamente sorprendidos: se esperaba un grupo de cierta categoría; pero, por los comentarios que pudimos percibir, casi nadie contaba con que estos cinco muchachos, tres chicos y dos chicas, lograsen tales efectos con un montaje tan simple.[...] Creemos que este grupo merece el lugar de prestigio de que goza entre los actores que cultivan el mimo.»[49] (*La Verdad,* 9-XII-70, 30.B.4.)

Más adelante, en una entrevista concedida a Enrique Entrena en abril de 1972, a raíz del estreno en la ciudad de *Cruel Ubris* (58.A.), *Los Juglares* -así se refería a ellos el periodista- comentaban diferentes aspectos de su trabajo. En primer lugar, los miembros de la compañía se declaraban absolutamente independientes: «Para empezar convendría decir que nosotros no estamos ligados a nada. Nuestro trabajo, por encima de todo, es independiente, y somos quizá nosotros mismos los que nos autolimitamos.» (*La Verdad,* 24-IV-72, 58.B.3.) Tal vez esta independencia, esta libertad de su concepción teatral, guardara relación con la «mediterraneidad» de la compañía, a la que se aludía -aunque sin demasiado convencimiento- en esta misma entrevista: «Sí, quizá nuestro teatro sea un teatro mediterráneo. Por una parte, porque nuestra forma de hacer se adapta más a la idiosincrasia de todos los pueblos mediterráneos, pero nada más. O quizá no. O sí...»

Por otra parte, Els Joglars subrayaban la primacía del actor por encima del resto de los elementos del hecho teatral, justificando así la creación colectiva de sus espectáculos: «Nos interesa todo el teatro que nosotros podamos crear. Nosotros pensamos que el teatro es del actor, porque sin él no podría existir el espectáculo... y nosotros creamos todo lo que luego hacemos.»

[49] Exactamente dos años más tarde, en diciembre de 1972, la compañía ya consideraba superada su etapa como grupo de mimo. En una entrevista realizada por Enrique Entrena, al preguntarles éste si su teatro era mimo, contestaban Els Joglars: «Mentiríamos si dijéramos que sí; lo nuestro es sólo un espectáculo visual y sonoro, nada más. Hemos estado seis años dedicados al mimo, y todo esto ha dado un bagaje muy importante que nosotros aportamos a nuestra forma de hacer las cosas, nada más. Mimo, lo que se dice mimo, no es.» (*La Verdad,* 7-XII-72, 23. B.)

No obstante, lo cierto es que aquellas primeras creaciones se centraban en la voz y el movimiento; respecto a la palabra, decían Els Joglars: «Quizá solamente la utilicemos esporádicamente como un elemento de excepción, o, dicho de otra forma, como para reforzar el gesto.» (*La Verdad,* 24-IV-72, 58.B.3.)

El autor de la entrevista reflexionaba más adelante sobre la trayectoria de este colectivo: «Los Juglares saben de teatro y han hecho del teatro su vida desde hace diez años, con toda la carga que esto supone de trabajo y de sacrificios. De verdad que no es tan fácil tirarse a recorrer España con unas ideas muy particulares y sufrir desengaños...» Sin embargo, esta compañía catalana había obtenido ya en aquellas fechas importantes éxitos, y había llevado sus montajes por diferentes países europeos: Alemania, Holanda, Polonia, Italia, Suiza... (*La Verdad*, 24-IV-72, 58.B.3.)

Ya en diciembre de 1972, fecha en que se estrenó en Alicante *Mary D'Ous* (23.A.), Els Joglars reconocían haber llegado más lejos de lo que se habían propuesto, y ello sin dejar de ser consecuentes con su ideario inicial: «Siempre pensamos quedar bien a nivel peninsular cuanto menos; en cuanto hemos pasado las fronteras, en cuanto hemos visto que se nos conoce, nos hemos dado cuenta de que hemos llegado más lejos. Nuestra difusión ahora es grande, qué duda cabe, eso es importante. También es verdad que lo que hace Joglars, sólo pueden hacerlo Joglars; hemos sido consecuentes con nosotros mismos y consecuentes con las decisiones que tomamos a la hora de empezar...» (E. Entrena, *La Verdad,* 7-XII-72, 23.B.8.)

En aquella misma ocasión, Joglars concretaban cuáles eran sus intereses en el mundo del teatro: «Lo nuestro es la investigación dentro del teatro, sobre todo eso. No queremos hacer nada ya escrito, todo lo nuestro es un espectáculo distinto. Queremos hacer un tipo nuevo de comunicación, ni mucho menos estética, sino humana. Nuestro espectáculo es más sensorial que ideológico y, claro, no es el teatro al servicio de una sola idea, sino al servicio de ocho ideas que tenemos Els Joglars.»[50]

Además, en esa entrevista Els Joglars insistían en la novedad absoluta de sus formas teatrales, ante las cuales el espectador debía carecer de

[50] Cinco años más tarde, en 1977, la actriz Miriam de Maeztu contestaba del siguiente modo a una pregunta sobre si el teatro de Els Joglars era comprometido: «Pienso que sí lo es, como también es de vanguardia, de investigación, que trata de ayudar al pueblo a abrir los ojos.» (Carlos M. Aguirre, *Información,* 22-IX-77, 272.B.3.)

prejuicios: «Nosotros introducimos una forma de comunicación social que es exclusivamente sensorial. Hay una destrucción total entre el teatro que cualquier espectador ha visto anteriormente y lo que puede ver con nosotros. Ningún espectáculo le vale. Lo nuestro entra por los ojos y por todos los sentidos. Es necesario olvidarse de todo para llegar a nosotros, a nuestra forma de hacer. [...] Nosotros hacemos las cosas encima de un escenario, vale, pero lo nuestro no es un espectáculo habitual, es algo completamente distinto, diferente, es lo que siempre hemos perseguido. Para ir a vernos no hay que tener prejuicios para empezar a comprendemos...» (E. Entrena, *La Verdad,* 7-XII-72, 23.B.8.)

En noviembre de 1979 este colectivo viajó a Alicante con una versión de *La Odisea* (579.A.). Tanto en los programas de mano como en la publicidad de la representación se especificaba que la compañía actuante era «Els Joglars, Grup Xalana». Los miembros de la misma declaraban en una entrevista concedida a J.V. Fernández que dicha diferenciación respondía al nuevo funcionamiento de Joglars, ahora una empresa con dos compañías, Joglars propiamente dicha y Xalana, un subgrupo constituido por actores incorporados al colectivo tras el montaje de *La torna* (representado en Alicante en septiembre de 1977, 272.A.), «aunque en realidad todos somos Els Joglars.» (*La Verdad*, 14-XI-79, 579.B.1.)

De todas formas, existían ciertas divergencias entre una y otra subcompañías, según aclaraban los miembros de Xalana: «La otra compañía lleva un montaje diferente al nuestro; en estos momentos está representando *M-7 Catalonia,* y su estilo de trabajo comienza a partir de cero, basándose el montaje en muchas improvisaciones, sin seguir ningún texto de antemano, y de esta forma se va montando el espectáculo. [...] Sí, nuestro punto de partida es el texto. Es ésa la diferencia que existe entre los dos estilos de trabajo. Utilizamos el mismo sistema de trabajo, pero partimos de un guión.» (J.V. Fernández, *La Verdad,* 14-XI-79, 579.B.1)

Para completar este apartado dedicado a Els Joglars, queremos transcribir aquí un somero pero interesante recorrido por la trayectoria de la compañía, una especie de breve historia lineal de la misma publicada por Carlos Gómez García en *Información* (18 de enero de 1974, 30.B.3.):

«Nacer con Marcel Marceau.- Els Joglars nace en Barcelona en mayo de 1962, bajo la Agrupación Dramática de Barcelona. Las primeras

actividades del grupo están dirigidas por Carlota Soldevilla, Albert Boadella y Antón Font. Empiezan cultivando un mimo clásico perfilado en la línea Marcel Marceau. Son -por entonces- quince mimos que trabajan en plan *amateur* y cuya formación técnica, fundamentalmente, proviene del chileno Italo Ricardi, del Instituto del Teatro de Barcelona y del Centre Dramatique de l'Est (Estrasburgo). Poco a poco, va sufriendo la compañía una depuración, no sólo técnica, sino también personal (hoy, 1974, sólo quedan tres actores del grupo inicial). De esta época son sus espectáculos *L'art del mim* (1964), *Deixebles del silenci* (1965), *Pantomimas para music-hall* y *Programa infantil* (1966). Estos últimos espectáculos denotan ya una gran evolución sobre los primeros estrenados, habiendo introducido un humor simple e imaginativo en el mimo.

Ruptura con el academicismo y profesionalidad.- Pero es en 1967 cuando Els Joglars rompe ya de una manera rotunda con el academicismo, al montar su espectáculo *Mimetismes.* Es entonces cuando Albert Boadella toma en exclusiva la dirección del grupo, y Els Joglars se convierte definitivamente en una compañía teatral independiente, profesional y con estilo propio.

Un trabajo cada vez más intenso y comprometido produce, como no podía ser menos, un espectáculo realmente original y valioso: *El diari* (1968). Al juego silencioso e íntegramente visual que venía cultivando Els Joglars, se incorpora, en *El diarí,* el uso de la voz, los objetos, la palabra, los sonidos y la música. Todo ello va apareciendo como fruto de una búsqueda intensa -mediante un riguroso trabajo de investigación-, de un lenguaje propio, comunicativo, que redescubra al público aquellos recursos expresivos que la abusiva recitación de textos había atrofiado para nuestro teatro.

Esta línea definida de búsqueda e investigación conduce al Els Joglars a la creación de un espectáculo sencillamente delicioso: *El Joc*. Un espectáculo simple, lineal, lleno de fino humor. Particularmente, he presenciado tres veces *El Joc*, y puedo afirmar que es uno de los espectáculos más originales, críticos y entretenidos que se hayan montado en España en los últimos años. Crítica y público se han manifestado en parecidos términos. Tanto su actuación en el Festival Cero de San Sebastián como en el I Festival Internacional de Madrid, constituyó un apoteósico éxito. El Joc es un conjunto de seis juegos críticos y humorísticos, realizados con una depuración técnica

poco común, hasta el punto de hacer escribir a un conocido crítico[51]: *Lo estupendo de estos Joglars, que da pena decir que casi no parecen españoles, es la seriedad de su técnica, la profundidad de sus objetivos o la falta de toda pedantería y el tono sonriente, ligero, que domina el espectáculo. Frente a la falsa gravedad, Els Joglars dan la lección que procede llanamente de tomarse en serio el trabajo de sí mismos, y no de formulaciones puramente teóricas.*»

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[51] El crítico es José Monleón, y el texto apareció en la revista *Triunfo* el 31 de octubre de 1970.

II.6.12.c. Grupo de Teatro Independiente de Madrid Tábano.

> «Lo dijo Sócrates y ellos lo aceptaron como bueno: Como el tábano sobre el caballo los dioses me han puesto sobre la ciudad para que despierte...»
>
> Enrique Entrena, *La Verdad,* 21-IX-72.

En noviembre de 1972, Tábano vino a Alicante invitado por Alba-70 para representar *El retablillo de Don Cristóbal,*de García Lorca (17.A.). En un amplio reportaje-entrevista publicado por Asunción Valdés, ésta empezaba ofreciendo la definición que de la palabra «tábano» aparecía en el diccionario, puesto que la elección por parte del grupo de dicho término para nombrarse no era casual, sino que estaba bastante relacionada con la esencia y las características del colectivo: «Tábano: género de insectos dípteros, que son muy ávidos de la sangre de los animales. Una de sus variedades cuenta con un aguijón que es un arma verdaderamente ofensiva.» (*Información,* 21-XI-72, l7.B.2.)[52]

A) Origen y montajes.- «Año 1968: un grupo de actores profesionales deciden salir del asfixiante ambiente del teatro comercial al uso, reforzados por jóvenes de grupos de barrios madrileños. Es la hora en que llegan a España las tendencias *modernas*: Artaud, el *Living,* etc. A partir de este año, Tábano monta varias obras de este estilo: *Silo, Los paralíticos, La escuela de los bufones.* Empieza la explotación de estos espectáculos por Universidades y ciclos de teatro que empiezan a organizarse en provincias. Con *El juego de los dominantes* se llega a la primera sanción gubernativa.» (A.P.). Este texto, extraído de una circular remitida por la A.I.T.A. en octubre de 1975 a sus asociados, con motivo de la reposición de *La ópera del bandido*

[52] «Habría que meditar en las coincidencias de los nombres de los grupos de los años sesenta: Joglars, Goliardos, Cátaro, Akelarre, todos ellos homenajes a los marginados o herejes históricos, cuando no emblema de asumida pobreza, como La cuadra, Corral de comedias o Bululú.» (MIRALLES, Alberto, «El nuevo teatro español ha muerto ¡Mueran sus asesinos!», en *Estreno,* vol. XII, nº2 (otoño1986), p. 23).

(11.A.), nos ofrece una noción bastante exacta del contexto en que nació Tábano.

Efectivamente, el Grupo de Teatro Independiente de Madrid Tábano vio la luz en la Escuela de Arte Dramático de la capital en diciembre del significativo año 1968. En una entrevista concedida al periodista de *Información* Alfredo Aracil casi diez años después de su fundación, los componentes de la compañía enumeraban los propósitos con los que había nacido Tábano: «Como una alternativa frente al teatro comercial, único que existía en esos momentos [...] Nació para abrir nuevos cauces a los que pudiera acceder el pueblo, con precios populares y, por supuesto, con temas diferentes a los que se trataban entonces, con otro lenguaje más fácil y llano, para que pudiera entenderse.» (*Información,* 25-V-78, 371.B.2)

Su primer espectáculo, basado en un texto *comercial,* fue *El verano,* de Weingarten. La obra se había estrenado en el Teatro Valle-Inclán de Madrid, aunque pronto se trasladó al particular *off-Broadway* madrileño de aquellos años, «el corral de comedias del Colegio San Juan Evangelista.» (E. Entrena, *La Verdad,* 21-XI-72, 17.B.5.)

Llegó después el controvertido *Castañuela 70,* cuyas representaciones se vieron interrumpidas por el cierre del local. A partir de ahí, los tropiezos con la censura se multiplicaron. El efímero *El retablo del flautista* sólo permaneció en cartel un día, y *Piensa mal y acertarás* fue «un propósito de obra [...] que murió joven» (E. Entrena, *La Verdad,* 21-XI-72, 17.B.5.) Según los miembros de Tábano, la censura retuvo esta última obra durante tres meses para, fmalmente, devolverla «con el *no* fatídico».

«Después del retablo organizamos una segunda gira por Europa que nos aportó algo de dinero, pues la programamos mejor. Al regresar hicimos una exposición en Madrid con cuadros que nos cedieron algunos pintores. También hemos participado en el rodaje de *Flor de Santidad,* y así vamos sacando medios para vivir y montar nuestras obras. Ahora estamos representando en Madrid, en el Pequeño Teatro, *El retablillo de Don Cristóbal,* y nos va bastante bien.» (Asunción Valdés, *Información,* 21-XI-72, 17.B.2.)

En cuanto a la organización del grupo, la cifra de miembros variaba en función de cada montaje. Así, en su visita a Alicante con *El retablillo de Don Cristóbal* los Tábano afirmaban: «Somos trece, pero el

número puede variar de acuerdo con las necesidades que cada montaje tenga. Eso no quiere decir nada, ya que la verdad es que hay siempre tábanos junto a nosotros. Pero ahora sí, ahora somos trece.» (E. Entrena, *La Verdad,* 21-XI-72, 17.B.5.)

B) La creación colectiva. La frivolidad y la sencillez como reclamos para un teatro popular.- El propósito fundamental con el que nació el grupo fue, según sus componentes, el de hacer su propio teatro: «No somos personas a las que nos guste agarrarnos al texto de otro señor: nosotros queremos decir nuestras cosas y decirlas como nos gusta decirlas. Esto es, subidos a un escenario y con unos señores delante tuya que te están oyendo.» (E. Entrena, *La Verdad,* 21-XI-72, 17.B.5.)

En una entrevista posterior, de Alfredo Aracil, los componentes del grupo seguían reivindicando el trabajo colectivo, y afirmaban que Tábano era una compañía abierta, tanto para la admisión de nuevos elementos como para la salida de otros: «Está abierto para todo aquél cuya ideología sea el teatro y la forma de hacer el teatro. Nosotros trabajamos de forma colectiva, elaborando textos, montajes, puesta en escena... simplemente por mera cuestión de eficacia. No exigimos nada especial, sino tener ganas de hacer lo que hacemos. Tampoco nos oponemos a la salida del grupo. Cada uno es muy libre de hacer lo que quiere.» (*Información,* 25-V-78, 371.B.2)

En la entrevista realizada por Asunción Valdés a la que ya hemos aludido, la periodista se detenía especialmente en un rasgo de los trabajos de Tábano que había suscitado ciertas críticas: su explotación de la frivolidad. Los integrantes del colectivo afirmaban que lo frívolo no era más que la manifestación externa de una serie de preocupaciones profundas, así como una herramienta para facilitar el acercamiento al público: «Empezamos en esta línea y estamos un poco obligados a ello. Pero también hay una frivolidad que duele en el fondo. Quizás la comparación no está proporcionada, pero los esperpentos de Valle-Inclán tienen algo de sátira frívola -por así llamarle- y sin embargo, encierran una tragedia. La frivolidad y la ligereza llegan al público más que la propia catarsis. Creemos que es válido este estilo, este medio de comunicación, porque tiene un contenido. Lo esencial es el fondo, apoyándose en una forma, que cala rápidamente en el espectador.» (*Información,* 21-XI-72, 17.B.2.)

En una línea semejante, pero más radical, estaban las declaraciones hechas a la prensa alicantina por algunos miembros de la compañía en 1977, a raíz de su actuación en la ciudad con *Cambio de tercio,* una creación colectiva (186.A.): «A la acusación que se nos hace de simplistas, contestamos que es un simplismo buscado... Hemos analizado el público al que nosotros deseamos dirigimos, y vemos que los espectáculos que han conocido, circo, revistas, etc., lo han degradado...» (José Marín Guerrero, *La Verdad,* 22-I-77, 186.B.1)

Pirula Arderius ponía de relieve la coherencia de la trayectoria de Tábano, al tiempo que definía su teatro como esencialmente popular, en un reportaje publicado con motivo del estreno en Alicante de *La ópera del bandido,* de John Gay (agosto de 1975, 93.A.): «Sin embargo, Tábano es indiscutiblemente uno de los grupos profesionales del teatro independiente que mayor coherencia ha mostrado en todo momento. Su teatro, enormemente popular, sencillo y abierto, cumple perfectamente los fines que el grupo persigue: hacer que el teatro llegue a un público popular al que el espectáculo teatral le está normalmente vedado, bien por falta de medios económicos, bien por falta de costumbre e iniciación.» (*Información,* 9-VIII-75, 93.B.4.)

En este mismo aspecto insistían los elementos de la compañía en otra entrevista de aquellas fechas: «Nuestro teatro gusta porque es asequible al público. No es un teatro muy intelectual. Nuestra fórmula va vinculada al teatro auténticarnente popular, y trabajamos estéticamente en este sentido. Si actuamos así no es porque este camino sea el más fácil, sino porque después de *Castañuela-70* nos hemos dado cuenta de las fórmulas más asequibles al público, intentando darles un contenido y un criterio distinto al orden real de estas formas.» (P. Arderius, *Información,* 10-VIII-75, 93.B.5.)

En efecto, cuando en 1978 un periodista local preguntó a algunos miembros de Tábano sobre su ideología y sus intereses políticos, éstos respondieron que el único lema al que se sometían todos los *tábanos* era el de «teatro popular», confirmando al mismo tiempo su carácter por completo independiente: «Nosotros formamos un conjunto de diez personas absolutamente itinerante, en el que siempre ha habido gente de diferentes partidos políticos, lo cual no ha supuesto trabas en tanto en cuanto no se han seguido consignas. Somos profesionales y nos dedicamos al teatro durante todo el año; no tenemos subvención alguna ni la hemos pedido, ni de la administración ni de ningún partido político, somos totalmente independientes en ese aspecto. No obstante nos han llegado a ofrecer ayuda, pero la hemos

rechazado. La única consigna nuestra ha sido siempre ésta: teatro popular, teatro popular, teatro popular.» (A. Aracil, *Información*, 25-V-78, 371.B.2)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

II.6.12.d. Esperpento.

El grupo alicantino Abraxas trajo a la ciudad, en febrero de 1973, a la compañía sevillana Esperpento. *Cuentos para antes de acostarse,* de Sean O'Cassey (40.A.), fue la obra que representó este colectivo compuesto por entre quince y veinte actores -según los montajes-, de los cuales ocho constituían un grupo fijo, el de los fundadores de la compañía.

Como era costumbre, Enrique Entrena entrevistó a los componentes del colectivo, quienes expusieron algunos de los elementos básicos de su funcionamiento: «Esperpento hace una labor que es exclusivamente la de producir teatro sea donde sea. Estamos preparados para actuar en cualquier sitio con tal de que haya una toma de luz, no necesitamos nada más... en un pueblo, en un patio de vecindad, por todos los sitios.» (*La Verdad,* 4-II-73, 40.B.2.)

Como otros colectivos independientes (Alba-70 en Alicante, por ejemplo), Esperpento también tenía una faceta de divulgador teatral: «Nosotros pensamos que no podemos dedicarnos exclusivamente a montar obras y representarlas. El teatro está abierto a todos, y todos los movimientos nos interesan; por ejemplo en Sevilla hemos organizado hace poco un ciclo de orientación que ha resultado ser muy interesante. Además, ahora estamos con un curso de actores que está resultando muy interesante.» (E. Entrena, *La Verdad,* 4-II-73, 40.B.2.)

Dentro de esta misma entrevista, al preguntarles sobre sus posibilidades como profesionales, los miembros de este grupo sevillano reconocían que éstas eran «Muy pocas, ésta es la verdad, todos los medios de distribución están en manos de los comerciantes, y entrar en esa rueda es poco menos que imposible. [...] Los grupos de teatro independiente como TEI, Tábano, Joglars, nosotros, tendríamos que utilizar nuestra propia red de distribución.»

Cinco años más tarde, en una entrevista de Mª Rosa Mirasierras, los miembros de Esperpento revelaban otros aspectos acerca del colectivo, como sus orígenes y la procedencia de su nombre: «Nos interesaba profundamente Valle-Inclán, y por eso elegimos el nombre de Esperpento. La agrupación partió del T.E.U. sevillano, y después se llamó Tabanque; de ahí

surgió Esperpento. Hemos variado los componentes: unos van y otros vienen.» (*Información,* 16-V-78, 368.B.1.)

Respecto a la estética subyacente en sus montajes, los integrantes de Esperpento reconocían su deuda con Brecht: «Nos basamos en el realismo dialéctico de Brecht, que se funda en una concepción materialista de la historia. De momento, creemos que el grupo va por buen camino con esta línea, y cada vez que actuamos intentamos pulsar la opinión del público.» (*Información,* 16-V-78, 368.B.1.)

Dentro de la compañía existían, según los entrevistados, dos tendencias con objetivos diferenciados y que, no obstante, se entrecruzaban dentro de un mismo montaje: «... unas cosas para que sirvan para aumentar el nivel de la compañía: es una autoexigencia para formarnos constantemente y avanzar. Luego puede suceder que este espectáculo no guste al público, pero lo hemos hecho a conciencia y profundizando. La otra línea es que el espectáculo guste al espectador aunque esté menos elaborado. Si podemos conseguir las dos cosas, es el éxito.» (Mª.R. Mirasierras, *Información,* 16-V-78, 368.B.1.)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

II.6.12.e. Lebrijano, un teatro agrario.

En abril de 1971 llegó a Alicante una compañía procedente de Lebrijano (Sevilla). El colectivo, que puso en escena la obra *Oratorio*, de Alfonso Jiménez Romero (64.A.), tenía una procedencia y unos objetivos bastante curiosos, que arrancaban de su concepción como «teatro agrario». Se trataba de Teatro Lebrijano, un grupo compuesto por más de veinticinco estudiantes y trabajadores jóvenes, y que llevaba más de cuatro años de actividad teatral en el sur de Andalucía. Sus espectáculos eran representados en calles, cortijos, plazas y campos de dicha zona, constituyendo una experiencia importante -muy probablemente única- de teatro campesino en nuestro país (*La Verdad,* 15-IV-71, 64.B.1.)

El singular origen de Teatro Lebrijano era reconstruido por su director en una entrevista: «El grupo empezó con un interés casi apostólico. Creímos que el teatro era un elemento cultural necesario, un testigo y testimonio crítico en una realidad cerrada, que podría ser un camino de comunicación con las gentes, un modo de expresarnos. Nos planteamos la necesidad de la creación de un teatro popular, dirigido a los campesinos, un teatro agrario.

En la España agrícola no existían ejemplos: autodidactismo, atrevimiento incluso, deseo desenfrenado de no permanecer quietos y, por si fuera poco, un total desconocimiento del fenómeno teatral.

Las primeras obras las representamos en la parroquia, y conseguimos que nos dejaran ensayar en la sacristía. Nuestros propósitos eran más culturalistas que el hecho de divertir a la gente evadiéndola de la realidad. [...] Debemos comunicar lo que sentimos y pensamos de toda una realidad.» (P. Arderius, *Información,* 17-IV-71, 64.B.3.)

En otra entrevista, uno de los miembros del grupo exponía su postura frente a los textos montados: «Nosotros preferimos crear nuestras propias obras. O bien asimilar las ideas de los autores de los que hemos hablado, para desarrollar nuestra manifestación. Lo que nunca haríamos es transcribir al pie de la letra lo que esos grandes autores hicieron. Pensamos que no responderíamos a su intención y, por supuesto, traicionaríamos nuestras ideas.» (Ramón Ferrando, *La Verdad,* 17-IV-71, 64.B.7.) La razón esencial que justificaba tanto la creación colectiva como el trabajo de reelaboración de textos ajenos, era expuesta de la siguiente forma: «Nosotros

comenzarnos autodidactas, rodeados por unos condicionantes socioculturales, familiares y laborales. Trabajamos en la posibilidad de hacer un teatro que sea nuestro, en la medida que cada actor llegue a comunicar su propio interior y los problemas que lo afecten.» (Ramón Ferrando, *La Verdad*, 17-IV-71, 64.B.7.)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

II.6.12.f Grupo de Teatro Independiente Los Goliardos.

> «Los Goliardos han entrado -quieran o no- dentro de lo que podríamos llamar *establishment* del Teatro español. Ellos han pasado, tras ocho años, por todo. Por la contestación, por la ruptura, por ser pioneros (acompañados tan sólo por grupos que empezaban), por la profesionalización ahora...»
>
> Enrique Entrena, *La Verdad,* 29-XI-73.

El Grupo de Teatro Independiente Los Goliardos, dirigido por Ángel Facio, estuvo en Alicante en noviembre de 1973, como ya dijimos, para representar *La boda de los pequeños burgueses,* de Brecht (15.A.). No era ésta su primera visita a tierras alicantinas, pues años atrás habían actuado en la Escuela Normal, así como en otros puntos de la provincia (Elche, Elda, Villena y Denia).

En una entrevista a Facio con motivo de aquella representación se nos proporcionan ciertos datos sobre el grupo. Había surgido éste hacia 1964 en el ámbito del teatro universitario, para continuar después su camino dentro de la vía independiente, situación desde la que se pretendía llegar a la profesionalización en la fecha mencionada. En 1973 la compañía ya había recorrido España completa, así como Holanda, Bélgica, Alemania, Francia, Italia y Yugoslavia (A. Aracil, *Información,* 28-XI-73, 15.B.4.).

El nombre del colectivo había sido una elección importante; un miembro del grupo lo propuso, y el resto lo aceptó porque «...se ajustaba a nuestras pretensiones, al ser los auténticos *goliardos* unos intelectuales ambulantes de la baja Edad Media.» (A. Aracil , *Información,* 28-XI-73, 15.B.4.)[53].

[53] César Oliva nos facilita una interesante síntesis de la trayectoria de esta compañía: «Los Goliardos se preciaban con justa razón de ser los primeros en sacar sus espectáculos a todos los rincones del país, en una destartalada furgoneta que hizo kilómetros y kilómetros volviendo a inventar el teatro itinerante. Fundado en 1964 como grupo universitario, evolucionó en 1966 a la nueva fórmula del independiente. En ese año estrenó *Ceremonia para un negro asesinado,* de Fernando Arrabal; después, un programa formado por dos textos de Mrozek, *Strip Tease* y *En alta mar* (1967), *La noche de los asesinos* (1968), de José Triana e *Historias de Juan de Buenalma* (1968), sobre textos de Lope de Rueda, espectáculo con el que iniciaron la citada itinerancia. Tras él, *La boda de los pequeños burgueses* (1970) los situó en el punto más alto de las aportaciones estéticas del grupo. Éstas respondían a la personalidad rectora de Ángel Facio, que dotaba a sus espectáculos de buenas dosis de humor cáustico, casi esperpéntico, como base para sus peculiares tratamientos dramatúrgicos.» (OLIVA, César, *cit.* p. 368).

Pero la importancia de este colectivo no estriba únicamente en sus valores artísticos, sino que también viene determinada por sus sólidas aportaciones teóricas al movimiento independiente. En 1967, Los Goliardos publicaron en *Primer acto* un interesante artículo-manifiesto en el que se incluían, entre otros, los siguientes puntos: «EL TEATRO INDEPENDIENTE es una nueva forma de profesionalismo. Distingamos profesional de comercial. Profesional viene de profesar; comercial de comercio. Dionisos y Hermes. Lo profesional atañe al acto dramático en sí. Lo comercial a su alienación en el mercado. [...] EL TEATRO INDEPENDIENTE exige una nueva forma de comprensión de la actividad dramática que se corresponda con un nuevo concepto del hombre, de la sociedad en que se mueve, del tiempo que le ha tocado vivir. [...] EL TEATRO INDEPENDIENTE no acepta las carteleras del día. Ni los autores de moda. Ni el sistema empresarial. Ni los métodos de trabajo (?). Ni el culto a la estrella. Ni la dictadura del autor literario. Ni el precio de las localidades. [...] EL TEATRO INDEPENDIENTE procura alcanzar un lenguaje dramático propio, adecuado a las intenciones expresivas que le animan. Un lenguaje de nuestro siglo. Adelantaremos: Stanislawsky-Brecht-Artaud. Provisionalmente y sin que sirva de dogma de fe, por ahí van los tiros. Cada grupo tratará, insertándose en este eje, de acopiar sus necesidades concretas al fin anteriormente expresado: ser la boca del pueblo del que forma parte. [...] CONCLUSIÓN: EL TEATRO INDEPENDIENTE es una nueva

II.6.12.g. Teatro Libre, de la Universidad Complutense de Madrid.

Este grupo, que comenzó sus actividades en 1971 con *Los Horacios y los Curiacios,* de Brecht, actuó en Alicante en noviembre de 1972 con *El inmortal,* de Alfonso Jiménez Romero (11.A.). En la nota que anunciaba la representación se ofrecían datos sobre las características del colectivo: «Las críticas especializadas de la prensa nacional han aportado ideas suficientemente expresivas, que reflejan el sentido y el carácter de Teatro Libre. Marquerie en *Pueblo* y C. Luis Álvarez en *Arriba* destacan las influencias y contexto del grupo *[sic]* con el Roy Hart de Londres. La expresión corporal, las novísimas técnicas de la escena, sus ejercicios vocales inarticulados, sus composiciones plásticas, etc., ofrecen una muestra clara de lo que es, o debe ser, el teatro.» (A. Valdés, *Información,* 7-XI-72, 11.B.)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

forma de entender el teatro, polémica, renovadora, intransigente. Un grupo de TEATRO INDEPENDIENTE será aquél que lo sea realmente -cuestión de hecho, no moral-, es decir, aquél que logre imponer el nuevo estilo con sus propios medios, proporcionando al mismo tiempo a sus componentes la posibilidad de mantener una existencia digna, sin tener que recurrir a la chapuza ibérica o, en el mejor de los casos, al pluriempleo.» (LOS GOLIARDOS, «Hacia el Teatro Independiente (27 notas anárquicas a la caza de un concepto)», en FERNÁNDEZ TORRES, Alberto (coord), *cit.* pp. 83-86).

II.6.12.h. Ballet Independiente de San Sebastián Anexa.

No queremos dejar de mencionar, aunque como simple información curiosa, a la peculiar compañía Anexa, un colectivo híbrido cuyas creaciones eran mezcla de danza y teatro, una forma artística al parecer introducida en el país por estos pioneros vascos.

«Hubo un tiempo en que se discutía si Anexa era ballet, era danza, era teatro... [...] Sin embargo todo el grupo, creo, tiene las ideas bastante claras.» Estas palabras, como las que siguen, forman parte de una entrevista a José Luis Laínez, director de la agrupación: «Aunque nuestra formación arranca del ballet clásico, ahora no lo usamos casi nada. No lo despreciamos ni mucho menos, a partir de él hemos desarrollado otro tipo de baile. Busco o pretendo conseguir una clase de danza que sea mía, en la medida que la danza me sirve como medio de expresión. Pero me interesa más el teatro que la danza. Me refiero al teatro independiente, el comercial no me sirve para nada.» (A. Valdés, *Información,* 7-III-73, 44.B.4.)

Sin perjuicio de que sus intereses se inclinasen más hacia el teatro que hacia la danza, el responsable de Anexa reconocía que el baile constituía todavía un elemento imprescindible para una compañía de escasa formación teatral: «Porque el elemento corporal nos sirve como vehículo de comunicación, y estamos formándonos bien en ese aspecto. Todavía no tenemos la preparación suficiente como para emplear la voz.» (A. Valdés, *Información,* 7-III-73, 44.B.4.)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

II.6.12.i. 16 Actores Asociados 16, una cooperativa teatral.

En el castillo de Santa Bárbara, en septiembre de 1973, una compañía con el particular nombre de 16 Actores Asociados 16, representó un espectáculo a partir de textos de Carlos Arniches de todavía más peculiar título: *Arniches-Super Star* (104.A.). A raíz de dicha actuación apareció en la prensa cierta interesante y significativa información sobre el colectivo, que además es la única de que disponemos: «La compañía 16 Actores Asociados 16, que funciona en régimen de cooperativa, surgió como una necesidad común a todo trabajador de cualquier rama: el decidir su propio trabajo y no ser utilizado sin tener en cuenta sus necesidades, ideas y aspiraciones. Esta necesidad que estaba latente en el mundo teatral, está siendo abordada con valentía por diferentes profesionales que han decidido convertirse en sus propios empresarios.

La financiación de esta cooperativa ha corrido a cargo de los propios actores, aportando cada cual la misma cantidad para poner en marcha la empresa. El director, los dos escenógrafos y los cuatro músicos capitalizan su trabajo, así que cuando se produzcan los beneficios, éstos serán repartidos a partes iguales, sin tener en cuenta aportaciones, tipo de trabajo desempeñado, *nombre* u otros factores ajenos al hecho teatral.» (S.T., *Información*, 2-IX-73, 100.B.4.)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

II.6.12.j. Pequeño Teatro de Valencia (P.T.V.).

Las mariposas, de Jaime Carballo, fue el montaje presentado por el P.T.V. en el VII Ciclo de Orientación Teatral celebrado en el escenario del Colegio Maristas en abril de 1974 (53.A.). En la prensa, el texto siguiente revelaba las características de la compañía: «Pequeño Teatro de Valencia es un grupo de joven formación y espíritu que pertenece en este momento a ese núcleo de estudiosos del teatro que tratan, por encima de trabas y barreras, de hacer un teatro auténtico que logre salvar la distinción entre público tradicional y público marginado. Para ello P.T.V. va por pueblos y barrios llevando el espectáculo teatral a unas gentes que, en otras circunstancias, no tendrían posibilidad -por razones varias- de acceder a él. Estamos pues, con estas intenciones, lejos de un teatro de mera diversión, sino ante un espectáculo que se plantea su función social con un ánimo de trascendencia y problematización.» (B.V., *Información,* 30-IV-74, 53.B.7.)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

II.6.12.k. Grupo de Teatro Independiente de Sevilla La Cuadra.

«Cantar en un *tablao* es como llorar a tanto la lágrima.»

José Monleón.

La compañía sevillana La Cuadra se presentó en Madrid en febrero de 1972 con un espectáculo de andalucísimo título, *Quejío,* de Salvador Távora y Alfonso Jiménez Romero. Un año más tarde actuaba La Cuadra en Alicante, de la mano de Alba-70, compañía que volvió a traer a los sevillanos en mayo de 1974 con el mismo montaje (56.A.). Por aquellas fechas, *Quejío* se había representado unas quinientas veces, tanto en España como en Europa y algunos países latinoamericanos (Colombia, Puerto Rico, Venezuela...)

La idea de Salvador Távora y Alfonso Jiménez Romero había sido utilizar los *cantes* en un espectáculo teatral, dándoles su sentido originario, radicalmente diferente del que tenían en los tablaos comerciales, «de los que algunos miembros de La Cuadra salieron asqueados» (R. Núñez, *La Verdad,* 4-V-74, 56.B.3.)[54].

MIGUEL DE CERVANTES VIRTUAL

[54] Dada la escasa información aparecida en la prensa alicantina en relación a este colectivo, creemos oportuno recoger aquí la acertada descripción del estilo teatral de La Cuadra que nos ofrece Fernando Valls: «En los primeros setenta surge La Cuadra como un intento de crear un teatro popular, con un estilo y un lenguaje teatral peculiar. Teatro de denuncia y de investigación, teatro ritual que pretende mostrarnos otra cara de Andalucía, creando un sistema propio de comunicación, basado en un lenguaje aliterario donde lo significativo está en los gritos desgarrados del cante, el incesante zapateo del baile, esas sombras agigantadas por los fondos blancos, los olores del incienso, el sudor por la lucha, por el esfuerzo continuo, la luz de los cirios o de la soldadura eléctrica. Una manera nueva de utilización de los elementos clásicos teatrales para contar siempre historias de injusticia y de angustia. Un teatro donde la reflexión deja paso a la emotividad y a la pasión. Donde cada representación es un acto irrepetible, en el que se pretende conmover al espectador, lograr que tome partido. La Cuadra en estos años de existencia ha creado una estética, una nueva y peculiar manera de entender el teatro. Ha creado un teatro popular políticamente comprometido y, estéticamente avanzado.» (VALLS, Fernando, «El teatro español entre 1975 y 1985", en *Las nuevas letras*, números 3/4, Invierno 1985, p. 113).

Además, puede encontrarse un breve recorrido por la historia del grupo en el artículo de GÓMEZ, Rosalía, «La Cuadra de Sevilla. 25 años de *Quejío*.», y en el de TÁVORA, Salvador, «La Cuadra, veinticinco años. *Quejío*.», ambos publicados en *Primer Acto,* número 262 (1996), pp. 111-114.

II.6.12.l. Una compañía sin nombre pero con espectáculo: *Camelamos naquerar.*

Ya se ha hablado, a lo largo del presente capítulo, de un montaje representado por una compañía de Granada en octubre de 1976, *Camelamos naquerar,* de José Heredia Maya (139.A.). Las especiales características de este colectivo compuesto por cinco hombres y una mujer, todos granadinos, artistas profesionales (procedentes del mundo del flamenco) y autodidactas, merecen que le dediquemos al menos unas líneas.

La compañía nacía inicialmente de un rechazo, el del mundo del *tablao,* es decir, el del flamenco concebido como mera actividad comercial. Mario Maya, director y actor, explicaba el proceso que habían experimentado él y sus compañeros: «Todos vivimos en el Sacromonte y pertenecemos al mundo del tablao. Allí estuvimos porque había que comer y pensábamos que todo se reducía a esa vida, distrayendo al turista. Ahora sabemos que no estábamos conformes con esa adulteración del flamenco, de la vida del gitano, y nos hemos propuesto hacer un trabajo serio. [...] El pueblo está confundido con el flamenco, todo está comercializado. Nuestra postura es nueva, pero sólo somos seis.» (Mª.R. Mirasierras, *Información,* 15-X-76, 139.B.2.)

Precisamente por su experiencia en el mundo del flamenco, estos seis actores se sentían diferentes de los componentes de otros colectivos andaluces de características similares: «Hay otros conjuntos, como La Cuadra, de Sevilla, que reivindican problemas del campo andaluz, pero no son artistas; nosotros sí, ya venimos de vuelta del vedetismo, de ser el gitano atildado y con corbata, nos damos cuenta de que no es eso, aunque para vivir hemos tenido que prestarnos a trabajar de una forma ridícula.» (Mª.R. Mirasierras, *Información,* 15-X-76,139.B.2.)

La compañía, tal y como hacía intuir el contenido de su espectáculo[55], estaba guiada por una postura política concreta y, sobre todo, por la reivindicación de la raza gitana, según explicaba Mario Maya: «Estamos con el socialismo, nuestra postura política es reivindicar unos valores que tenemos y que se ha tratado de aniquilar. Queremos derechos, libertades, democracia, porque así funcionamos a nivel de grupo *[sic]*. Los gitanos en general sí sienten la represión a nivel visceral, pero intelectualmente no están

[55] Ver páginas 209-210 d este mismo capítulo.

preparados. Nunca hemos ido a la escuela. Yo aprendí a leer y escribir ganándome la vida bailando. Dicen que cada gitano tiene nevera en casa, pero nos falta el acceso a la cultura.» (Mª. R. Mirasierras, *Información,* 15-X-76, 139.B.2.)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

II.6.13. Las compañías locales y provinciales.

> «Contando con que la provincia de Alicante tiene alrededor de cincuenta grupos de teatro, el primer problema, y el más evidente a los ojos de todos, es la disposición de actividades. Si bien hay que tener en cuenta que de ese medio centenar sólo algo menos de la mitad de grupos realizan una labor continuada, aun así, la veintena es un número considerable y que supone incontables actividades a lo largo del año. De otro lado, el florecimiento de grupos independientes en Alicante capital en los años 69 y 70, que fue como una ráfaga teatral, tuvo un rápido punto final con la disolución automática de casi todos, lo que ya empezaba a dar la clara medida de la situación y de la necesidad de otras formas de actuación, de nuevos cauces de toma de contacto y participación de las diversas agrupaciones.»
>
> Vicente Martínez Carrillo, *La Verdad,* 28-VIII-75.

II.6.13.a. Alba-70 (Alicante).

> «Alba es un grupo de casados y de solteros, de estudiantes y de trabajadores a los que une sólo una cosa, ganas de hacer teatro y ganas de que la gente de Alicante vea teatro.»
>
> Enrique Entrena, *La Verdad,* 23-XI-72.

A) Origen.- El grupo nace en 1969, como una de las actividades de un colectivo juvenil, el Club 47, que, a su vez, era una entidad adscrita a la Congregación Mariana (J.V. Botella y Pedro Díez, *Primera Página,* 18-IV-69). Desde esa fecha y hasta su desaparición, en 1975, es dirigido por Luis de Castro. Es precisamente él quien, en una entrevista realizada mucho tiempo después, en 1994, evocaba los inicios del grupo con estas palabras: «Recuerdo que realizamos dos funciones de la obra *El rey se muere,* de Ionesco, en la Sala Felipe II del castillo de Santa Bárbara en el año 70, con gran éxito de

público. [...] Han pasado 22 años. Entonces utilizábamos como focos botes de tomate de 4 kilos que consiguió de su hotel el actor principal...»[56]

En una fecha mucho más cercana a la vida del grupo, noviembre de 1972, Enrique Entrena entrevistó a varios componentes de esta compañía, que por aquellas fechas organizaba el V Ciclo de Orientación Teatral. La doble faceta de Alba, como realizadores de teatro en Alicante y como «divulgadores» de este arte en la ciudad, era expuesta del siguiente modo: «El grupo nació dentro de un club que se llamaba Club-47, y como una sección más de éste. Nació efectivamente para hacer teatro, aunque bien pronto nos dimos cuenta de que era necesario que trajésemos a Alicante los grupos con categoría nacional que por entonces despuntaban. Eso fue precisamente lo que nos animó. De todas formas, en estos cinco años de vida que llevamos también hemos montado algunas obras, no muchas la verdad, pero las suficientes para inculcar en nosotros una afición duradera y, en muchos casos, una auténtica vocación.» (E. Entrena, *La Verdad,* 23-XI-72, 18.B.5.)

A la importante actividad del grupo como impulsor de la presencia en Alicante de los colectivos más relevantes del momento aludía también Luis de Castro en la entrevista antes mencionada: «...trajimos a Alicante al TEI, a Tábano, Mª del Mar Bonet, Aguaviva, Las madres del cordero... todo lo que estaba de moda antes de la muerte de Franco, algo que parecía insólito. [...] En esa época era muy difícil traer estos espectáculos, aunque acudía mucho más público que ahora, ya que nos encontrábamos en los últimos coletazos del franquismo y estábamos enloquecidos por que nos dejaran ver algo. Alba-70 programó espectáculos y realizó sus propias funciones en Maristas, Salesianos, e incluso en el Principal, que alquilamos por 20.000 pesetas para hacer la presentación en Alicante de Els Joglars [...] Sin ningún tipo de medios conseguimos lo que parecía imposible: hacer que La Cuadra, Dagoll-Dagom y los ya citados Els Joglars, Tábano, etc., empezaran con nosotros sin que fuéramos nadie.»[57].

[56] ARACIL, Beatriz, «Entrevista a Luis de Castro, Director-Gerente del Teatro Principal», *Canelobre,* revista del Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert, número 28 (verano 1994), p. 62. Este número es un monográfico sobre el teatro en Alicante.

[57] *Ibid.*

B) Montajes y subsistencia.- «Alba-70 tiene clase y tablas, como ha probado en diversas actuaciones. El grupo fue fundado en octubre de 1967, al amparo de un club juvenil de Alicante. En su palmarés -en sus fases como grupo aficionado e independiente- hay muchas obras montadas y algunas menos representadas. *Todas las velas no son muchas velas para Mayorik* -obra censurada por el Ministerio de Información- provocó la retirada del grupo del último ciclo de teatro de autores alicantinos. Han organizado en dos ocasiones, en colaboración con diversos grupos de la provincia, otros tantos ciclos de orientación teatral, y sus autores preferidos van de Eurípides a Gil Albors, pasando por Buero Vallejo y Pinter. Ahora se presentan de nuevo en Alicante con *La noche de los asesinos,* de José Triana.» (Manolo, *La Verdad,* 2-XII-70, 30.B.2.)

En 1972, Alba-70 había sacado ya adelante alrededor de trece montajes, entre cuyos autores se encontraban, además de los citados, otros tan sobresalientes como Ionesco o García Lorca (el primer espectáculo puesto en escena por la compañía fue *La casa de Bernarda Alba,* y de ahí surgió su nombre). La subsistencia del colectivo dependía únicamente de sus asociados, cincuenta y cinco en total, con cuotas que oscilaban entre las veinticinco y las cien pesetas (E. Entrena, *La Verdad,* 23-XI-72, 18.B.5.).

A pesar de los problemas económicos, existía una fuerte conciencia de continuidad en el grupo: «Sí... tenemos, aunque muy pequeño, un patrimonio de focos, un local alquilado para los ensayos y algunas cosas más que pertenecen exclusivamente al grupo. Como las ganas no faltan, no pueden faltar, no quedará nadie en la estacada que quiera hacer teatro.» (E. Entrena, *La Verdad,* 23-XI-72, 18.B.5.)

Pero a comienzos de 1974 Alba-70 se enfrentaba ya a problemas de muy difícil solución. Un «Informe del momento» publicado en la prensa local describía así la precaria posición del colectivo: «La situación en la que actualmente se encuentra el grupo de teatro independiente Alba-70 es la de una paralización total de actividades, sobre todo en cuanto a programación de espectáculos. [...] Alba-70 ha presentado en tres años 38 espectáculos dentro de una misma línea de homogeneidad tanto en el nivel artístico como cultural. La situación actual es deficitaria hasta extremos alarmantes. La única forma, pues, de asegurar la continuidad, sería con la colaboración de entidades mediante subvenciones fijas. Las cuotas -hoy por hoy- son insuficientes para desarrollar la actividad anual que Alba se propone. Hay pocos socios y pagan poco (los que pagan). Hay un intento de ampliar el número de socios

colaboradores mediante una amplia campaña en la que buscar -recabar, mejor- ayuda...

Por otra parte, hay otro problema importante: la actividad resta mucho tiempo al equipo de trabajo que normalmente debería intensificar su preparación de actores y técnicos, con vistas a sus propios montajes. Alba-70 es un grupo de teatro independiente que además realiza una actividad cultural, mediante la presentación de otros grupos, conferencias, cursillos, etc. Es decir, no es una sociedad de teatro, y así deben entenderlo sobre todo los socios, cuya aportación económica está destinada, esencialmente, a ayudar al grupo de teatro en sí, en una aportación totalmente altruista... De todas formas, Alba-70 está convencido de que la actividad teatral al nivel que hasta hoy ha venido realizando, enriquece por igual al grupo y a la ciudad, y por lo tanto les gustaría continuar, pero...» (E. Entrena, *La Verdad,* 21-II-74, 53.B.1.)

C) Miembros.- El *alma mater* de la compañía fue Luis de Castro, fundador, presidente, coordinador y director artístico de Alba-70. Tanto él como el resto de los integrantes provenían, según el propio de Castro, de la burguesía alicantina, lo cual condicionaba su creación notablemente: «Los componentes de Alba-70, por accidente o por lo que sea, procedemos de la burguesía, y sabemos que al atacar sus traumas, que bien conocemos por ser conscientes de los nuestros, se sienten concernidos.» (La Mamá Meteco, *La Verdad,* 25-VIII-74, 93.B.14.) Entre estos «jóvenes burgueses» se encontraban, entre otros, Juanele Pastor, Roberto Darbonnés, Berta Flores, Mila Casarrubios, Mariví Serrano, Carlos Reinante, etc. (A. Valdés, *Información,* 29-VIII-72, 18.B.2.)

La extracción social del colectivo también determinaba su radio de acción dentro de la ciudad de Alicante, Luis de Castro reconocía abiertamente que el suyo era un teatro «para el centro»: «Alicante está compuesto de un centro y multitud de barrios. Nosotros hacemos un teatro para el centro. Lo interesante sería que cada barrio tuviera su propio teatro. Si tenemos que ayudar, lo haremos antes que ir con mensajes a los barrios; estamos en contra del paternalismo cultural. De otra parte, no nos hemos negado a ir a los barrios, pero tampoco hemos estudiado la posibilidad. Nuestro público sabe a lo que va.» (La Mamá Meteco, *La Verdad,* 25-VIII-74, 93.B.14.)

D) Método.- «El teatro es vivir real y sinceramente las situaciones imaginarias». Esta frase de William Layton figuraba de manera permanente en la pizarra de la sede de Alba-70, con los términos «real» y «sinceramente» subrayados (A. Valdés, *Información,* 29-VIII-72, 18.B.2.) Dos elementos de Alba-70, Luis de Castro y Juanele Pastor, trabajaron a comienzos de los 70 con el T.E.I., aunque siguieron colaborando estrechamente con el grupo. Sin duda, esta vinculación tendría como consecuencia un acercamiento a los métodos del destacado colectivo madrileño (E. Entrena, *La Verdad,* 23-XI-72, 18.B.5.).

Por otro lado, Roberto Darbonnés resumía así el procedimiento utilizado por Alba: «Trabajamos con un método que consiste en aplicar nuestras vivencias personales a la escena. Conseguir emociones reales.» (A. Valdés, *Información,* 29-VIII-72, 18.B.2.) En esta misma entrevista, Luis de Castro explicaba el trabajo de Layton con el T.E.I. y los elementos centrales del método del norteamericano: «Como sabes, el T.E.I. ha organizado a nivel privado una escuela de actores, directores, autores y todas las demás personas que están relacionadas con el teatro, a fin de conseguir una mayor interrelación. Las clases se dividen en Voz, Expresión Corporal y Emoción. Su inspirador teórico es Layton, norteamericano formado bajo la influencia de Elia Kazán. Actualmente es profesor en el T.E.I., y junto con José Carlos Plaza lleva la dirección del grupo. La idea fundamental del método es el entresacar emociones, sentimientos, frustraciones y vivencias personales para aportarlas a la interpretación.

Podríamos decir que a nivel psicológico es como un psicoanálisis. Es una corriente de extroversión. Físicamente requiere mucho esfuerzo, pues se incluyen ejercicios muy violentos.»

E) De Alba-70 a la Asociación Independiente de Teatro de Alicante (A.I.T.A.).- Los problemas económicos y los obstáculos de diverso tipo que encontró la compañía en su camino la condujeron a la disolución. Pero Alba-70 no desapareció sin dejar un legado, según apuntaba en la entrevista que venimos citando Luis de Castro: «Dado que estábamos programando con asiduidad (aunque sin regularidad) espectáculos de fuera con mucho público, a partir del año1975, en el que el grupo se deshizo, fundé la Asociación Independiente de Teatro. Era necesario crear un club de teatro

estable con abonados que permitieran una programación regular. Reunimos a un grupo de gente y nombramos como presidente a José Antonio Peral, escritor que acababa de recibir el Premio Arniches. De 1975 a 1985 llevé adelante esta Asociación, dedicándome íntegramente a la labor de promoción, y abandonando la dirección teatral. Fue una tarea dura [...] Creamos un buen ambiente teatral, presentando alrededor de 300 espectáculos en 10 años.»[58]

Es cierto que la A.I.T.A. ha venido desempeñando, a lo largo de los años, un papel fundamental dentro de la vida teatral de la ciudad: funcionar como una alternativa a la programación eminentemente comercial -en términos generales- del Teatro Principal. Dicho papel fue destacado sobre todo en los primeros años de su existencia, como explica el actor, director de escena y crítico teatral Rafa Hernández: «Pertenezco a esa generación de espectadores que se inicio a esto del Teatro en Alicante gracias al oportuno escaparate escénico que nos brindó la Asociación Independiente de Teatro. De aquel entonces no recuerdo -quizá mi motivación era demasiado joven- otros frentes dramáticos de mayor entidad. La Asociación Independiente de Teatro surgió en ese preciso momento de vacío teatral en la ciudad, respondiendo magníficamente a las inquietudes de un gran número de ciudadanos, que pasaron a autodenominarse *teatreros* y a consumir -desesperados- las nuevas formas alternativas de los grupos del Teatro Independiente. Desde luego a nadie escapaba la idea de ser parte implicada de algo que estaba forjándose, y pronto el número de socios se incrementó, hasta el punto de convertirse en una de las asociaciones de espectadores más importantes del país.[59] A esta inquietud teatral contribuyeron propuestas de dejaron una huella imborrable en los primeros años (74-76): *Godspell, Terror y Miseria del III Reich, Alias Serrallonga, La Ópera del Bandido, Hair, Los Palos, Un Hombre Solo, Divinas Palabras,* la primera *Antaviana...*»[60]

El 19 de febrero de 1976 la A.I.T.A. cumplía un año. Dieciséis espectáculos para adultos y cuatro infantiles eran el balance. El Teatro Negro

[58] *Ibid.*

[59] Monserrat Puig, presidenta de la A.I.T.A. en 1992, se refería en una entrevista el carácter casi único de esta asociación: «La única con 18 años. Hay otra en Reus, que empezó creo que en el ochenta o por ahí. Y hay una que creo que se llama *Los espectadores del Teatre Lliure,* pero que son sólo del Teatre Lliure. Pero con 18 años, la única.» (ROS, Cristina, «Entrevista a Monserrat Puig, Presidenta de la A.I.T.A.», *ibid.* p. 72).

[60] HERNÁNDEZ, Rafael, «Teatro tras la muerte del general», *ibid.* p. 34.

de Praga o el Corral de Comedias de Valladolid, algunos de los logros. En agosto de ese mismo año, *Información* titulaba así una nota sobre la Asociación: «Asociación Independiente de Teatro: en crisis. Desbandada de socios y arcas a cero». La crisis había reducido el número de abonados de mil doscientos a setecientos.

No obstante, y por fortuna, aquel bache fue superado, y en el momento de redactar estas líneas la A.I.T.A. sigue existiendo. Con sus errores y aciertos, la Asociación, es decir, las personas que la conforman, merece ser felicitada por su continuidad -contra el viento de las dificultades económicas y la marea de la competencia inevitable del Teatro Principal y, más recientemente, de la Sala Arniches-, por su dedicación incondicional al teatro y por el trabajo desinteresado de muchos.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

II.6.13.b. La Cazuela (Alcoy).

> «...nunca eligió La Cazuela el camino fácil. Cualquier ocasión halló conveniente para romper con la costumbre, aceptar el deber de señalar a los públicos que existía, secreto y pleno de vida, un teatro distinto del ordinario. Conlleva un enorme desgaste luchar contra la corriente y, sin embargo, para crear los estados de perplejidad e inquietud, esos que en definitiva hacen meditar profundamente a los espíritus, arrostró La Cazuela con la mayor dignidad toda suerte de obstáculos y, poco a poco, en singulares batallas artísticas de universal variedad, pues abrazan nombres como los de Pirandello, Claudel, Jarry, Shaw, Brecht, Ionesco, Hernández y Frisch, fue revelando los ignorados horizontes. Vino así, primero, el respeto, y, después, honda gratitud.»
>
> José Ferrándiz Casares, *Información,* 8-XI-80.

La Cazuela fue fundada en 1955[61]. Desde esa fecha y hasta 1996, año en que se cierra el presente trabajo, la compañía ha montado algo más de ciento treinta espectáculos que han sido representados en la provincia de Alicante y en otras ciudades españolas[62].

El precedente inmediato de La Cazuela fue la denominada Peña Teatral Alcoyana, una agrupación que aglutinaba a jóvenes aficionados al teatro y vinculados a él de algún modo (miembros de grupos teatrales de barrios, colegios o parroquias alcoyanos). Este colectivo anticipaba ya en sus trabajos lo que después sería una característica esencial de la compañía emblemática de la ciudad del Serpis: la elección de textos difíciles y

[61] Es, pues, la segunda compañía más antigua de las que actualmente funcionan en la provincia. La primera es, como veremos más adelante, el Teatro de Cámara de Alicante (hoy Teatro de los Vientos), fundado en 1954.

[62] La mayor parte de la información acerca de este grupo procede de un reciente estudio sobre el mismo: PARRA VERDÚ, Pedro Juan, *La Cazuela, Compañía de Teatro Estable en la sociedad alcoyana (1950/68),* Alcoy, Ediciones Ciudad de Alcoy, 1995.

Rebasamos en este apartado el límite cronológico inicial de nuestro trabajo para ofrecer una visión, aunque somera, lo más completa posible de la trayectoria de La Cazuela. Dado el período que abarca el estudio de P.J. Parra, disponemos de un mayor volumen de datos acerca de los tres primeros lustros de la trayectoria de este colectivo que del resto.

polémicos. Por ejemplo, la Peña ensayó *Escuadra hacia la muerte,* de Alfonso Sastre, pero nunca llegó a estrenarla: la oposición de las autoridades civiles y eclesiásticas de Alcoy tuvo preeminencia sobre las autorizaciones legales obtenidas del Gobierno Civil y del Ministerio de Información y Turismo. Sí llegó a representar esta agrupación, en septiembre de 1955, otro texto de Sastre, *Cargamento de sueños;* pero tampoco esta representación estuvo exenta de polémica: poco después de bajar el telón se produjo una controversia que se saldó con la detención en Comisaría del director, los actores y el organizador de la representación.

Tras estos primeros montajes nace La Cazuela como agrupación estable. En noviembre de 1955 el diario *Información* de Alicante anunciaba que había quedado constituida en Alcoy la Agrupación Dramática Independiente La Cazuela. Unos meses más tarde, en mayo de 1956, el grupo quedó inscrito en el Registro Nacional de Teatros de Cámara y Ensayo.

Tal vez el secreto de la larga vida de La Cazuela, de su continuidad como compañía, esté estrechamente relacionado con el modo en que se concibió desde sus comienzos: una asociación teatral regida por una junta directiva. Avanzamos en el tiempo para recoger las palabras de un destacado componente del grupo, Jaume Bordera, quien en 1972 describía así el funcionamiento interno de La Cazuela: «Me parece que funciona de una forma no arbitraria. Tiene una esctructura semisólida, que es lo que permanece. La Cazuela no está a expensas de la genialidad de un señor y en el momento que éste desaparece, desaparece con él el grupo. La Cazuela no son unas personas, sino una *quasi sociedad.* Tiene una Junta Directiva que la preside, con un presidente y un vicepresidente y una asamblea de socios. [...] Dieciocho miembros componen la Junta Directiva. Por lo tanto no cabe la dictadura de un solo señor. Además, el presidente y el vicepresidente se eligen por votación de los socios.» (A. Valdés, *Información,* 19-XII-72, 28.B.2.)

La mayor parte de los integrantes de la primera junta directiva, la que se constituyó en 1955, eran personalidades relevantes dentro de la vida cultural alcoyana. El presidente, Rafael Casasempere Juan, por ejemplo, era pianista y director de la Orquesta Sinfónica de Alcoy; Antonio Oltra, secretario y director artístico, era autor de obras narrativas y dramáticas; Pilar Olcina Pérez, única mujer en la primera junta directiva, sería más adelante pintora... Además, en las directivas posteriores figuraron nombres como el del pintor alcoyano Ramón Castañer o el del poeta Joan Valls. La Cazuela no fue,

pues, un hecho aislado y fortuito en el panorama de la cultura alcoyana, sino que su surgimiento se inscribe claramente dentro de una especie de «renacimiento» artístico y cultural que experimentó esa ciudad durante la década de los cincuenta, y fue posible gracias al esfuerzo de un nutrido y activo grupo de intelectuales y artistas alcoyanos: «...La Cazuela, aunque en los tiempos iniciales de su primera Junta Directiva no contaba con mucho respaldo económico, en cambio sí que contaba con un buen potencial humano en sus componentes, ya que en todos ellos había grandes ansias culturales y enormes deseos de realizarse artísticamente a partir del teatro.»[63]

El primer espectáculo montado por La Cazuela fue *Cuando el fuego se apaga,* de Jean Jacques Bernard. La obra fue estrenada en Jumilla (Murcia) en enero de 1956. Sólo cinco meses después, en junio, el grupo alcoyano estrenó *El hombre que mató a nadie,* de Horacio Ruiz de la Fuente. La actividad de La Cazuela en aquellos primeros meses puede casi calificarse de frenética: en agosto de aquel mismo año organizó el grupo unos festivales al aire libre que se desarrollaron en un curioso escenario, la Piscina Municipal de Alcoy. Dentro de esos festivales el grupo representó tres espectáculos: el ya citado *El hombre que mató a nadie,* el monólogo de Jean Cocteau *La voz humana* y *Estudio Grafológico,* una obra de Rafael Casasempere.

Pero para La Cazuela el año teatral no había acabado aún: en noviembre de 1956 se puso en escena en el Teatro Circo de Alcoy *María Antonieta,* de Joaquín Calvo Sotelo.

Al esfuerzo que suponía la producción de tantos espectáculos y a las estrecheces económicas dentro de las que se desenvolvía el colectivo, pronto vinieron a sumarse otros problemas: ciertos sectores de la sociedad alcoyana no aceptaban la preferencia de la agrupación por una línea teatral innovadora, su elección de autores poco o nada representados por las compañías convencionales, etc. Se dieron así, en la ciudad, actitudes de rechazo hacia la tarea escénica del grupo y alguna que otra controversia[64]. 300

---

[63] *Ibid.* p. 90.

[64] Pedro J. Parra compila, en el estudio que venimos utilizando para realizar este recorrido por la trayectoria de La Cazuela, una de las discusiones que se produjo en torno al grupo: «En el periódico local *Ciudad* del 19 de junio de 1956, el propio director de la publicación se dirigía en carta abierta al director de La Cazuela, analizando la labor realizada por la entidad hasta la fecha, al mismo tiempo que criticaba con dureza la clase de teatro que ésta venía representando. Se acusaba a la agrupación de hacer un teatro de crucigrama, minoritario, simbolista y de interrogantes, que se podía convertir en un esfuerzo derrotista, ya que este tipo de representaciones, según el director de *Ciudad,* no llegaban a sintonizar de manera total con la gente. Se cargaban las tintas en que el teatro de inquietudes sólo era propio de países europeos, donde la ocupación, el desembarco y los campos de concentración habían creado angustiados, existencialistas y amargados, cuando en realidad ése no era el reflejo de la situación que ocurría en España. Se concluía dando consejos a Antonio Oltra, entonces director de La Cazuela, para que cambiara su actitud de querer representar teatro contemporáneo europeo por la de escenificar teatro clásico español: Tirso de Molina, Lope de Vega, Calderón, etc. [...]... esta carta consiguió que se estableciera cierta polémica en el ambiente cultural y teatral de Alcoy, de manera que enseguida tuvo su contestación a modo de réplica. La misma fue protagonizada por Adrián Miró, quien en el *Ciudad* del 26 de junio de 1956 y bajo el título *Sobre el teatro contemporáneo* (Carta abierta al director de *Ciudad*), contraatacaba rechazando, o por lo menos cuestionando, las tesis teatrales que en su carta había defendido el director de *Ciudad.* En su misiva, Adrián Miró mostraba cuáles eran sus opiniones sobre el teatro contemporáneo, replicaba que más que un problema de minorías se trataba de un problema de generaciones, apoyándose en la teoría orteguiana de que cada generación alcanza su lenguaje particular según sus experiencias vitales, corrientes espirituales, hechos políticos, sociales, culturales y económicos. Argumentando la idea de que el teatro es tal vez el más social de todos los géneros literarios y el mejor barómetro artístico y espiritual de cada generación, defendía que toda conquista teatral siempre había significado algún tipo de perturbación, haciendo alusión a los casos de *Hernani* de Victor Hugo o los *Seis personajes en busca de autor* de Luigi Pirandello. A la hora de darnos sus opiniones sobre nuestra agrupación teatral, decía: *yo creo que la mayor honra de La Cazuela es la de intentar desentumecer -a veces con poco éxito- nuestra concepción anquilosada del teatro, hacernos entrar en contacto con esa* altura del tiempo, *con todo lo que aporta de innovaciones escenográficas, luminotécnicas y de contenido.*» (*Ibid.* pp. 98-99)

A pesar de las polémicas, ya en aquellas tempranas fechas el grupo parecía determinado a representar en cada momento el tipo de teatro que le pareciera oportuno. Veinte años más tarde, un miembro de la compañía afirmaba en una entrevista que, al margen de que La Cazuela fuera considerada un grupo independiente o de cámara, lo que caracterizaba básicamente su itinerario teatral era la absoluta libertad en la selección de las obras: «Realmente las etiquetas es lo que menos nos interesa. Somos un grupo independiente, puesto que no somos profesionales, pero tampoco es que la independencia esté en función de la profesionalidad. A nosotros se nos ha unido más al calificafivo de Teatro de Cámara y Ensayo, pero esto, quizás, tiene un tono minoritario que no es lo que La Cazuela pretende. Hay siempre una absoluta libertad en la elección de las obras, y hemos representado desde Sartre a Ionesco, desde Claudel a Albee. Por eso creo que el problema no radica en las etiquetas.» (A. Valdés, *Información,* 19-XII-72, 28.B.2.)

La pluralidad de autores y géneros representados era un rasgo del trabajo de la agrupación alcoyana ya en la década de los cincuenta. Antes de finalizar la misma había escenificado La Cazuela diecisiete montajes, de cuya heterogeneidad ofrecen una idea títulos como *La muerte de un viajante,* de

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Arthur Miller, *La sangre de Dios,* de Alfonso Sastre, *El rufián cobarde,* de Lope de Vega o *El zoo de cristal*, de Tennessee Willams.

El trabajo de La Cazuela durante la década de los sesenta está claramente determinado por la personalidad y las ideas teatrales del que fue su presidente durante aquel período, Moisés Hidalgo Bragado. Este amante del teatro, cuya dedicación profesional era la neuropsiquiatría, introdujo en el funcionamiento de la compañía algunas novedades relevantes. Según se infería de los estatutos de 1961 de la agrupación, Hidalgo pretendía que en el seno de La Cazuela se desarrollara una labor de estudio y difusión de la cultura dramática (a través de lecturas teatrales, recitales poéticos, homenajes a los grandes autores de la literatura...), en la que habían de comprometerse en igual medida actores, directores y todos los miembros de la junta en general. Tal pretensión era perfectamente factible, si tenemos en cuenta que la mayor parte de los socios de la agrupación por aquellas fechas eran, o bien profesionales liberales con una elevada formación académica (filólogos, médicos, abogados, psicólogos, ingenieros, etc.), o bien personas vinculadas al mundo de la cultura (teatro, radio, artes plásticas, música, etc.)

Moisés Hidalgo vino a romper en cierta forma con lo que él consideraba una especie de fijación de la compañía por el teatro contemporáneo y de vanguardia: «Se habían omitido los grandes ciclos históricos teatrales y el teatro clásico, creando un profundo vacío que hacía necesaria una mayor dedicación a la cultura teatral, así como una visión más completa del hecho teatral dentro de la historia. [...] Se organizaron secciones de trabajo, charlas y tertulias teatrales, que desde el seno de la entidad trataron de recuperar las principales etapas y autores de la historia del teatro. Estas comisiones de trabajo acabaron desembocando en los ciclos de lecturas teatrales, que ocuparon la mayor parte de años de la primera mitad de la década de los sesenta. Dichos ciclos constituyeron un escogido recorrido antológico, donde se leyeron las mejores obras y autores teatrales de todos los tiempos siguiendo un criterio ordenado por la sucesión cronológica.[...] Las lecturas teatrales y los recitales poéticos, simultaneados con la labor de ensayos y representaciones escénicas, consiguieron con el paso del tiempo establecer una auténtica tarea de contribución a la difusión de la cultura teatral, que si bien no siempre llegó a las grandes masas del público popular, [...], sí que contribuyeron por lo menos a fomentar un público teatral cada vez

más culto y entendido en el que predominaba sobre todo la gente joven y los estudiantes.»[65]

A todas estas actividades se sumó, desde 1968 y durante los primeros años setenta, una nueva y ambiciosa iniciativa: los Ciclos de Teatro Actual. Se pretendía que los teatros independientes y de cámara más importantes del país mostraran en Alcoy cuáles eran las más novedosas tendencias teatrales que se estaban dando en la realidad escénica. Dentro de estos ciclos actuarían compañías como Els Joglars, Nasto, Esperpento, Cátaro o Los Goliardos.

En definitiva, lo que Moisés Hidalgo introdujo en la dinámica del colectivo fue la idea de que la labor escénica precisaba de una formación continua y exhaustiva. Había que educar teatralmente a los espectadores alcoyanos, pero también, y sobre todo, a los propios elementos de la agrupación. De los años de presidencia de Hidalgo arrancaría, pues, la concepción de La Cazuela como «escuela de teatro». Bastantes años después aquella aspiración seguía vigente. Así explicaba en 1972 el funcionamiento interno de la compañía uno de sus miembros, concretamente aludiendo a la labor de dirección: «La Cazuela es como una escuela de teatro: no se clasifica ni se estancia a nadie. Si un señor quiere dirigir o llevar a escena un determinado montaje, nadie se lo impide. Es por eso que tratamos de conocer profundamente el escenario, para poder dirigir una obra. En esta labor de dirección puede haber asesores o sugerencias, y en el caso de que no resultara una labor apropiada se podría poner veto a la obra.» (A. Valdés, *Información,* 19-XII-72, 28.B.2.)

Todas las actividades paralelas impulsadas durante la década de los sesenta no impidieron que La Cazuela continuara montando obras. Precisamente aquéllos fueron los años más fructíferos en cuanto a montajes: se representaron cuarenta y dos espectáculos distintos, de dramaturgos y tendencias teatrales dispares. Así, por ejemplo, el grupo alcoyano escenificó *Las cinco advertencias de Satanás,* de Enrique Jardiel Poncela, *La petición de mano,* de Anton Chejov, *El bello indiferente,* de Jean Cocteau, *El hombre de la flor en la boca,* de Luigi Pirandello, *Más allá del horizonte,* de Eugene O'Neill, *El mejor alcalde, el rey,* de Lope de Vega, *Los acreedores,* de August Strindberg, *Historias del zoo*, de Edward Albee, *El amante,* de Harold Pinter, etc.

[65] *Ibid.* pp. 135-137.

Entre todos los montajes de esta década descolla uno, al que ya hemos hecho referencia en páginas precedentes: *La muralla china,* de Max Frisch. Su representación supuso un hito importantísimo dentro de la trayectoria de esta compañía, ya que por primera vez ésta recibía un reconocimiento a nivel nacional. La obra de Frisch, que se estrenó en el Teatro Circo de Alcoy en diciembre de 1966, subió poco después (enero de 1967) al escenario del Palau de la Música de Barcelona y, finalmente, se estrenó en Alicante[66].

Otro éxito del colectivo por aquellos años fue el espectáculo *Mirando hacia atrás con ira,* de John Osborne (1969), que llegó incluso a emitirse por Televisión Española. Por último, y como brillante cierre de aquella década y apertura de la siguiente, a La Cazuela le fue concedido en 1970 el Premio Nacional de Teatro por un magnífico montaje de *Ubu rey*, de Alfred Jarry.

Durante la década de los setenta, La Cazuela realizó treinta y ocho montajes, entre los que, una vez más, se daba una gran variedad de autores y géneros dramáticos: *La casa de Bernarda Alba,* de García Lorca, *Homes i no,* de Manuel de Pedrolo, *Los justos,* de Albert Camus, *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, de Edward Albee, *Lo invisible,* de Azorín, *Las visiones de Simone Marchand,* de Bertolt Brecht, *Un penalty ben ficat,* de A. Santacreu...

La mecánica del colectivo seguía siendo semejante a la que había funcionado durante los lustros precedentes. Se continuaba trabajando a un ritmo intenso, y La Cazuela seguía acogiendo a numerosos alcoyanos amantes del teatro: «Cien actores pertenecen, se forman y trabajan en La Cazuela. Cien. Varias obras se montan o ensayan a la vez. No hay partidismo ni taifismo en los distintos núcleos de La Cazuela, que aglutina o ayuda a los diversos grupos de teatro que pueden ir surgiendo en Alcoy. La Cazuela entiende el teatro, no como rivalidad, sino como forma o medios de hacerlo.» (A. Valdés, *Información,* 19-XII-72, 28.B.2.)

Veintidós obras representó La Cazuela a lo largo de los años ochenta. El teatro infantil y las creaciones colectivas tienen una presencia más relevante que en la década anterior, en la que ya se había montado alguna obra destinada a los más pequeños. Autores clásicos y contemporáneos,

[66] Ver páginas 202-204 de este mismo capítulo.

norteamericanos, italianos y alicantinos, convivieron en armonía en el repertorio de La Cazuela: *Las Bacantes,* de Eurípides-L. Mataix, *Así e hace teatro o el teatro se hace así* (espectáculo infantil de creación colectiva), *Mockinpott,* de Peter Weiss, *El somni d'una nit d'estiu,* de Shakespeare, *Aspirina para dos,* de Woody Allen y *Ací no paga ni Déu,* de Darío Fo...

Dada su vasta trayectoria, La Cazuela llevó adelante sus montajes bajo muy diferentes circunstancias sociales y políticas. Por ello, la agrupación no se ha mantenido estática, sino que ha evolucionado siempre en función de las exigencias de su entorno y de su publico. En el arranque de la década de los ochenta, por ejemplo, un miembro del colectivo exponía así la necesidad de una vuelta a las preocupaciones estéticas con la llegada de la democracia al país: «Antes la emoción del teatro era poder seguir diciendo entre líneas lo que no se podía decir. Era la revolución desde el escenario. Se utilizaba un código especial que llegaba perfectamente al espectador y que, sin embargo, lográbamos que pasase la censura. La estética entonces, en este teatro de circunstancias, era un problema secundario. Hoy esto ya no es válido. Hay que preocuparse más por la forma, no es tanto lo que se dice que cómo lo dices, cómo puedes expresarlo para que llegue mejor. En esto es fundamental el contacto con la gente, la experiencia frente al público, cada vez más exigente, que te hace ir viendo lo que es válido y lo que es menos válido. Y por supuesto asumirlo con toda honradez, no querer dar gato por liebre.» (G. Signes, *Información,* 9-XI-80, 8.B.3.)

Cerramos aquí nuestro itinerario a través de la dilatada trayectoria de La Cazuela, que en el momento de redactar estas páginas sigue totalmente viva y activa, como demuestran los doce montajes escenificados durante los primeros cinco años de la década de los noventa (*Les rondalles,* de Enric Valor, *L'ùltim pecat de William Shakespeare*, de Ximo Lloréns, *A puerta cerrada,* de J. Paul Sartre o *Carícies,* de Sergi Belbel, por ejemplo). Los principios que animaban al grupo en el momento de su fundación siguen también vigentes. De ahí que las palabras formuladas por un integrante de La Cazuela a comienzos de los setenta sigan hoy en vigor, y definan, entonces como ahora, el coherente modo de concebir el arte de este grupo de personas: «Nuestro teatro quiere ser serio, responsable y honesto. Lo que se consiga es criticable desde el punto de vista artístico, pero no en cuanto a su intención y su postura.» (A. Valdés, *Información,* 19-XII-72, 28.B.2.)

II.6.13.c. Del Teatro de Cámara de Alicante al Teatro de los Vientos.

El Teatro de Cámara de Alicante, dirigido por Antonio Rives, surgió al amparo del Instituto de Estudios Alicantinos de la Diputación Provincial en marzo de 1954. A la iniciativa de dicho Instituto se sumaron también Ernesto Contreras, José Ferrándiz Casares, Gaspar Peral y José Alby, y la primera aparición del grupo fue para representar, al parecer con éxito, *El segador,* de Azorín.

Aunque el hecho de haber nacido bajo el patrocinio de la Diputación aleja a este colectivo del movimiento independiente, incluimos sus producciones en el presente capítulo porque el Teatro de Cámara de Alicante comparte con la tendencia que nos ocupa ciertas actitudes y un determinado modo alternativo de concebir el hecho teatral: la preferencia por los autores noveles, el montaje de obras polémicas, la búsqueda de un público lo más amplio posible -incluso a costa de actuar en lugares inadecuados[67]-, etc.

De todas formas, el medio centenar de piezas montadas por el Teatro de Cámara durante sus más de cuarenta años de existencia conforman un catálogo absolutamente heterogéneo. Encontramos textos de autores clásicos y contemporáneos; de dramaturgos españoles, extranjeros y alicantinos; de autores de larga trayectoria profesional y de jóvenes noveles. Se trata de una nómina muy extensa, de cuya variedad pueden proporcionar una idea los títulos siguientes: *Medea,* de Séneca, *El sí de las niñas,* de Moratín, *El divino impaciente,* de Pemán, *El zoo de cristal,* de Tennessee Williams, *Rumbo a Cardiff,* de Eugene O'Neil, *La caña de pescar,* de Claudio de la Torre, *La señorita de Trevélez,* de Arniches, *Ensayo general,* de Ignacio Lloret, *El carnaval de las sombras,* de Luis Burguete y Vicente Ortuño, *El sembrador de vientos,* de Vicente Mojica, *Ultimar detalles,* de Carmen Resino, etc.

[67] Como veremos más adelante, ésta es una característica bastante marcada del trabajo de las compañías independientes. En el programa de mano de *Requiem por los que nunca bajan y nunca suben,* de Jerónimo López Mozo, estrenada en 1979, la compañía recapitulaba sobre su trayectoria y señalaba lo siguiente: «Hemos atacado todos los géneros y formas teatrales, conocidos algunos y otros nuevos; hemos actuado en teatros cerrados, al aire libre, en plazas y calles, reformatorios, sanatorios, castillos, campos de fútbol, colegios...» (A.P.)

Otra cuestión potenciada por el teatro independiente, la participación activa del público en el desarrollo de los espectáculos, era expresamente señalada en este mismo documento. Tras los nombres de los cinco actores que componían el reparto, se completaba el elenco con una nota: y los espectadores que, voluntariamente, quieran participar en esta comedia.»

Dentro de esta lista, y justamente por el carácter polémico al que aludíamos más arriba, descolla una obra: *La mona no subió a la cruz,* de Benni Lay[68]. En un reportaje sobre Antonio Rives publicado por *Información,* el director de escena explicaba las dificultades por las que había atravesado este texto italiano que abordaba la pasión de Cristo a través de la experiencia de un cura de pueblo: «Se creó mucha polémica previa, puesto que se corrió la voz de que era una obra comunista, algo realmente ridículo, y el éxito fue considerable, con el Principal a rebosar. Nosotros la estrenamos en España, y curiosamente en Madrid fue después un fracaso en el Teatro María Guerrero. La censura nos la autorizó tan sólo dos días antes de que se llevase a cabo la representación.» (*Información,* 6-V-91).

En el año 1979, cuando la agrupación cumplía veinticinco de existencia, sus miembros decidieron un cambio de nombre: «Y ahora, en nuestro cumpleaños, somos el Teatro de los Vientos. ¿Por qué? Pues porque durante muchos años hemos estado abiertos a los cuatro vientos y ahora, de cara al futuro, seguimos abiertos a todos los vientos renovadores que vayan llegando al teatro.» (Programa de mano de *Requiem por los que nunca bajan y nunca suben).*

En efecto, este colectivo ha permanecido siempre receptivo a todo tipo de textos, tendencias teatrales y público. En cuanto a este último aspecto, una preocupación constante de Antonio Rives ha sido el teatro para niños. El Teatro de Cámara primero, y de los Vientos después, han escenificado obras infantiles en colegios, aulas culturales y centros de enseñanza media y superior (Alfredo Aracil, *Información,* 28-III-88, 94.B.)

No cabe ninguna duda de que, si hoy el Teatro de los Vientos es el grupo teatral decano de la Comunidad Valenciana, y cuenta con un curriculum tan extenso como valioso, ello es debido sobre todo al esfuerzo y la pasión por la escena de quien ha sido su responsable desde 1954, Antonio Rives: «...la suya es la crónica de una dedicación desinteresada y total a una afición que ha llenado por completo su vida y que, si bien no le ha reportado beneficios económicos, sí le ha colmado muchas veces de satisfacciones.» (*Información,* 6-V-91)

[68] Aunque este montaje es anterior a la fecha inicial de nuestro trabajo (se estrenó en febrero de 1954), encontramos referencias al mismo en los materiales de prensa que hemos manejado.

Este hombre, auténtica historia viva del teatro alicantino, con el que entró en contacto cuando sólo tenía diez o doce años, se subió por primera vez a un escenario en 1947, para interpretar un papel en la obra de José Mª Pemán *El divino impaciente.* Después, desde finales de los cuarenta y durante toda la década de los cincuenta, intervino como actor en diversos espectáculos, pero generalmente sólo cuando alguna baja en el reparto lo exigía (*Información,* 6-V-91). Ya entonces se mostraba más inclinado hacia la dirección que hacia la interpretación, y de ahí que siendo todavía muy joven fundara el Teatro de Cámara.

Durante los más de cuarenta años que ha permanecido al frente de este grupo, Rives ha estado en contacto con la realidad teatral de otros países europeos, y se ha mantenido atento a las novedades que se estaban produciendo en el ámbito de la escena, para tratar de incorporarlas, en la medida de sus posibilidades, a los montajes que dirigía. Asimismo, puede atribuírsele el mérito de haber sido uno de los primeros directores de escena que reivindicaron seriamente el conjunto de la producción de Arniches.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

II.6.13.d. Grupo de Teatro Independiente Erizo (Alicante): copas y música para una autofinanciación.

En agosto de 1975 *La Verdad* publicó un extenso reportaje en el que se anunciaba el nacimiento de una nueva compañía independiente local. Su nombre, Erizo, evocaba inmediatamente otro punzante «nombre de guerra» el de Tábano. Nos servimos del mencionado reportaje, cuyo autor es Vicente Martínez Carrillo, para ofrecer la historia del nacimiento de Erizo.

El colectivo pretendía, en primer lugar, evitar caer en los errores que habían arruinado los proyectos de más de un grupo. Amando Beltrán y Eliseo Alcaraz, miembros fundadores de Erizo, habían sufrido en varias oportunidades las duras consecuencias de una dedicación plena no respaldada por una mínima base económica, y habían llegado a la conclusión de que el secreto era vivir para el teatro, pero no necesaria y exclusivamente de él. El problema central radicaba, pues, en hallar un medio de subsistencia, ya que la cuestión escénica no era para ellos más que un asunto de trabajo. La solución fue la apertura, en agosto de 1975, de Fonógrafo, una sala de audiciones con unas características bastante especiales. Así explicaban Beltrán y Alcaraz el origen del proyecto: «La idea del grupo partió de una proposición que nos hizo la Asociación de Teatro Independiente de Alicante. Nos propusieron en interés de Alicante y provincia la posibilidad de crear un grupo profesional de teatro. Esto planteaba una serie de inconvenientes económicos, al requerir dedicación absoluta. A la Asociación le fueron cedidos unos locales y ésta nos los ofreció a nosotros. Uno de ellos era para montar un café-teatro permanente y el otro como sala de ensayos. Por una serie de circunstancias lo del café-teatro no fue posible, y pensamos en acondicionar el local como sala de audiciones en la que divulgar un tipo de música que a nosotros nos parecía correcta en sesiones monográficas. Nos preguntaron, entonces, el porqué de una sala de audiciones; la respuesta fue inmediata: había que encontrar una forma de subsistir que nos permitiera llevar el teatro a sitios donde no suele acceder, como pequeños pueblos, barrios, etc. Y sin cobrar nada por las actuaciones, o lo mínimo. Aunque, claro, eso no quiere decir que como grupo profesional no se nos pueda contratar normalmente. [...] Todo lo hemos hecho nosotros: hemos sido la mano de obra, nos hemos ocupado del acondicionamiento, etc... Y, de todas formas, pensamos, la sala no cubrirá todas las necesidades del grupo. En cuanto a la programación, paralelamente a las sesiones monográficas elaboraremos unos dossiers con amplia información sobre cada estilo o autor.

Además, si se obtienen los permisos, pensamos en la posibilidad de ofrecer recitales, muestras de expresión corporal, exposiciones, etc. Para ello, aparte de las gradas, hemos añadido una serie de banquetas hasta completar el cupo de ciento cincuenta plazas.» (*La Verdad,* 16-VIII-75, 47.B.5.)

También aludían los entrevistados al peculiar destino del importe de las consumiciones realizadas en la sala: «Fonógrafo es un lugar de reunión para ir a escuchar música y tomar una copa. No se cobra nada por entrar, se consume como en cualquier sitio. Pero la diferencia fundamental con una cafetería o una tasca es que el señor que vaya, lo hará con un fin determinado: acudir a escuchar una música concreta y, sobre todo, que aquellas consumiciones que paga el público no van a engrosar los bolsillos de ningún empresario, sino que ayudarán a subsistir a un grupo de teatro. Así pues, hay un cambio en la noción de beneficio.»

Dentro de la ciudad, Fonógrafo cumplía una función importante, según los dos fundadores de Erizo: «En Alicante no hay ningún sitio donde pueda acudir gente interesada en escuchar un cierto tipo de música seleccionada por sesiones. De otro lado, nuestra ciudad carece de sitios donde poder ir aparte de tascas o cines o cafeterías. En este sentido, la labor de Fonógrafo va a llenar un vacío importante.» (*La Verdad,* 16-VIII-75, 47.B.5.)

En cuanto al grupo de teatro propiamente dicho, se componía de un núcleo de seis miembros al que se habrían de ir incorporando un número variable de personas en función de cada montaje. Según Beltrán y Alcaraz, Erizo no se sometía a ningún método concreto de trabajo, sino que asumiría diferentes prácticas con arreglo a lo exigido por cada montaje: «Lo que sí haremos son ejercicios continuados de expresión corporal, dicción, etc., con el fin de adquirir la suficiente preparación, tanto fisica como técnica. El resto del tiempo, o sea, las mañanas, estarán dedicadas a estos ejercicios y a ensayar.» (*La Verdad,* 16-VIII-75, 47.B.5.)

Sin embargo, a pesar de todos los proyectos que se exponían en aquella entrevista, la vida de Erizo fue efímera. Como no encontramos en la prensa alicantina, ni en la temporada 1975-76 ni en las siguientes, ningún dato sobre estrenos de esta compañía, nos pusimos en contacto con Amando Beltrán, quien nos facilitó más información sobre este colectivo. Erizo, según Beltrán, fue un proyecto muy ambicioso, tal vez, según él mismo reconocía, desproporcionado para una ciudad como Alicante, pues constituyó un intento

realmente serio de formar una compañía estable en la ciudad. El grupo, que contó con el apadrinamiento del dramaturgo alicantino José Antonio Peral *(J.D. Sutton),* sólo llegó a estrenar un espectáculo, el compuesto por dos piezas cortas: *El maestro,* de Ionesco y *La puerta,* de Miguel Ángel Rellán. El estreno de este montaje tuvo lugar en Elda (de ahí que nuestra *Cartelera* no lo recoja), y sólo se hicieron cuatro representaciones. Tras ellas, los miembros del grupo se sentían -en palabras de Beltrán- «exhaustos» por el enorme esfuerzo que había supuesto llevar adelante el montaje, y, tras comunicar su decisión a *Sutton,* Erizo se autodisolvió.

Cada uno de los miembros del grupo siguió su camino. En concreto, Amando Beltrán se dedicó de forma profesional al teatro, trabajando durante varios años con la compañía Pequeño Teatro de Valencia (P.T.V.).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

II.6.13.e. Tirant lo Blanc (Alicante).

Esta compañía local, cuya presentación oficial en la ciudad tuvo lugar en enero de 1979, pretendía funcionar en Alicante como una «compañía de teatro que cubriera las necesidades de producción teatral de una forma estabilizada, partiendo de unos presupuestos profesionales.» (J.V.H., *La Verdad,* 22-V-80, 674.B.1.)

En una entrevista concedida a *Información,* un componente del colectivo, Antonio Amorós, explicaba más extensamente esta concepción: «El grupo está formado por gente afincada en la ciudad, y nuestra idea es la de que, a partir de ahora, aquí se pueda crear también teatro. Hasta el momento, en Alicante se ha apoyado mucho a la programación teatral, pero se ha hecho muy poco en cuanto a producción. Vamos a ver si con nosotros la cosa comienza a cambiar y contribuimos a esa necesaria descentralización teatral.» (J.R. Giner., *Información,* 23-V-80, 674.B.2.)

Su primer montaje, estrenado en el Aula de Cultura en mayo de 1980, fue *Prometeo, previsor, mal te sienta ese nombre,* una versión libre de Antonio Amorós y Mª Teresa Martínez sobre el texto de Esquilo (674.A.). Ya en una entrevista realizada a raíz de aquel estreno, Antonio Amorós exponía los principios que cimentaban el trabajo del grupo, en concreto la importancia de los aspectos formales, en un mismo plano que los de contenido: «cuidar al detalle el vestuario, las luces, y en general toda la escenografía. Nos preocupamos por la cuestión formal, por la estética, no creemos en el divorcio entre la forma y el contenido.» (J.V.H., *La Verdad,* 22-V-80, 674.B.1.)

II.6.13.f Una iniciativa local: el Equipo Provincial de Teatro.

En el verano de 1975 se constituyó en Alicante un Equipo Provincial de Teatro, cuya primera actividad, curiosamente, fue la organización de un festival musical que tuvo lugar el día 29 de agosto: «Seis Horas de Música de Alicante». En el acto, presentado por Lola Gaos, tomaron parte cantantes como Luis Eduardo Aute, Rosa León, Araceli Bañuls o Adolfo Celdrán. (Mª.R. Mirasierras, *Información,* 28-VIII-75, 47.B.7.)

Inauguraba este festival una serie de actividades cuya finalidad era financiar y promocionar el teatro Provincial: semanas de teatro alicantino, montajes de textos de autores locales con escenógrafos, actores y directores autóctonos, cursillos de teatro... No obstante, los objetivos de la formación rebasaban lo puramente teatral para invadir otros ámbitos, tratando de promocionar la cultura alicantina de modo global, mediante itinerarios de exposiciones, conferencias, recitales, etc. (V. Martínez Carrillo, *La Verdad,* 28-VIII-75, 47.B.6.) Así lo explicaba a la prensa un representante del Equipo: «Sabemos que hay 22 grupos de teatro en la provincia. Unos de mucha categoría, otros más modestos, pero todos con gran dignidad y haciendo las cosas muy bien. En la Vega Baja se está realizando un teatro rural de mucho valor y es totalmente desconocido. También nos preocuparemos por sacar a la luz las obras de los autores alicantinos casi desconocidos o que no han sido interpretados nunca. Podremos reponer desde un Arniches, ya internacional, hasta los jóvenes como Adolfo Celdrán, Cerdán Tato o J.D. Sutton. Pero para que esto se haga realidad necesitamos unir a todos aquellos que tenemos una idea común: promover la cultura de nuestra tierra. Por eso el Equipo está abierto a los aficionados al teatro en principio, pero también pueden entrar músicos, escritores o aficionados en general. [...] Bueno, queremos coordinar toda la actividad cultural que se desarrolle en la provincia. Cada uno de los grupos enviará un representante al Equipo, y éste difunde la cultura a través de las decisiones de todos. Estamos contra el centralismo, y por eso no sólo intentamos sacar las raíces del teatro alicantino, sino traer grupos de toda España para conocer lo que hacen y fomentar las actuaciones por todos los pueblos o ciudades de la provincia que integren con sus diversos grupos el equipo.» (Mª.R. Mirasierras, *Información,* 28-VIII-75, 47.B.7.)

Componían el Equipo ocho grupos de teatro (aunque se esperaban nuevas adhesiones, tanto de compañías como de pintores, escritores,

periodistas, cantantes y, en general, personas interesadas en la difusión de la cultura): Alba-70, Erizo, Ágora, Gente, Teatro Club de la C.A.S.E., T.U.A., Teatro de Cámara y T.A.M. (V. Martínez Carrillo, *La Verdad,* 28-VIII-75, 47.B.6.).

Pero, pese a tantos y tan buenos propósitos fundacionales, hemos de terminar señalando que, tal vez por su carácter coyuntural (el año 1975 es una fecha sin duda significativa), esta iniciativa, como algunas otras que se dieron durante ese período, tuvo escasa continuidad.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

II.6.14. El teatro independiente y el público.

> «De todas formas, no es tan fácil enfrentarse a un espectador que durante tanto tiempo se ha habituado a estarse quieto en la butaca.»
>
> Antonio González, director de La Carátula, 1974.

> «No queremos ni escenario ni platea. Sólo así podremos representar nuestros espectáculos con plenitud.»
>
> Grupo Canon, 1973.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Un ingrediente común a todas las compañías de teatro independiente fue su preocupación por el público, su interés por ese elemento del hecho teatral. Ahora bien, dicha inquietud no se limitó a la captación y conservación de unos seguidores que respaldaran económicamente los espectáculos con su asistencia a los mismos, sino que traspasó la consabida relación vendedor-cliente tan frecuente también en teatro para llegar a algo mucho más amplio y enriquecedor.

Como en tantos otros momentos de la historia del teatro, había que enseñar, transmitir unos determinados contenidos ideológicos y culturales. Pero no sólo eso. Una representación de teatro independiente incluía también lo que podríamos denominar «contenidos vitales», es decir, pautas, modos de entender la vida. En esta línea, se procuraba una «comunión» con el espectador, una comunicación total, incluso una identificación. El ejemplo más claro de ello sería la postura del arriba citado grupo Canon, que abogaba por la destrucción de las barreras espaciales ente actores y espectadores.

La reflexión sobre el público dio lugar a métodos de trabajo muy diferentes, y determinó tanto la elección de los textos como la de los lugares de representación.

En septiembre de 1973, el grupo Canon puso en escena en Alicante una creación colectiva, *Yendo y caras* (102.A.). En un reportaje publicado en *Información,* los miembros del colectivo madrileño explicaban cómo el público condicionaba su concepción teatral: intentamos no realizar

un espectáculo de estructura rígida, en la que el espectador se limite a mirar y a callar. Si pudiésemos, y hacia esto tendemos, eliminaríamos el espacio que separa al espectador del actuante. No queremos ni escenario ni platea. Sólo así podremos representar nuestros espectáculos con plenitud.» (Saturio, *Información,* 2-IX-73, 100.B.4)

Esta búsqueda de un contacto lo más estrecho posible con el público ya la había reivindicado antes en la ciudad el T.E.I. En noviembre de 1972, por ejemplo, en el anuncio en la prensa de una actuación en el Colegio de los Maristas (la obra era *Después de Prometeo,* 15.A.), aparecía el siguiente texto: «Es necesario que la sala disponga de sillones móviles para que los actores puedan adentrarse y mezclarse con el público.» *(Información,* 19-X-72) 69.

En su montaje de *La madre,* de Gorki (julio de 1977, 256.A.) el Grupo Internacional de Teatro (G.I.T.) logró hacer realidad otro de los anhelos de esta corriente teatral, que el público participara activamente en la trama de la obra. Según recogía en un reportaje Emilia Mª Gómez, en un determinado momento del espectáculo los espectadores «colaboraban» en una asamblea obrera gritando las consignas indicadas por los actores. Éstos declaraban en la entrevista realizada tras el espectáculo: «Hay que romper con el viejo molde, con lo clásico, donde hay dos partes: la activa y la pasiva. Pero pensamos que no toda forma de participar es válida. Es necesario analizarla siempre. La forma es muy importante para lograr algo.» *(Información,* 28-VII-77, 255.B.5.)

A un público activo iba también dirigido el montaje representado en Alicante en noviembre de 1978 por el Teatro Libre de Madrid, El *horroroso crimen de Peñaranda del Campo,* de Pío Baroja (424.A.): «El

69 La búsqueda de espacios alternativos para la representación teatral fue una de las preocupaciones de estos colectivos. En ocasiones se actuó, y no precisamente de forma deliberada, en los lugares más insospechados, incluido un escenario confeccionado con ataúdes: %o quiere decir eso que nos arrepintamos, por lo menos yo, de haber ido a hacer funciones en tablados de madera, o sobre ataúdes, como una vez en Rivadabia, o en jardines, en boites, en la playa... donde se pudiera.» (Ángel Facio en CABAL, Fermín y ALONSO DE SANTOS, José Luis, cit. p. 230).

Por otro lado, lo audaz de las escenografías creadas por el teatro independiente tuvo en ocasiones lamentables consecuencias, como en el conocido caso de una de las actrices de Els Joglars. Así recordaba Monleón el accidente: «Alias Serrallonga 1... 1 se desarrolla sobre varios espacios, dos de ellos situados en el mismo patio de butacas, a distintos niveles de altura. Una sucesión de accidentes obligó varias veces a interrumpir la temporada, siendo, entre todos ellos, el más sensible el que le ocurrió a Gloria Rognoni, deslumbrada por un foco de la televisión. Gloria, la pelirroja de Els Joglars, parte del grupo desde su primera salida, se quedó paralítica.» (MONLEÓN, José, «El teatro», en AA.VV., cit. p. 232).

espectador se identifica, estudia, analiza, juzga, elige y participa empáticamente, no de los efectos buscados para conseguir determinadas reacciones, sino del descubrimiento de la realidad a partir de las contradicciones internas de la situación y de la trama. Un espectáculo divertido, relajante y crítico.» (*Información,* 18-XI-78, 424.B.3)

La agresividad fue otra de las vías utilizadas por estos grupos para establecer un contacto real con el público. Sin llegar al caso extremo de La Fura dels Baus (una compañía más reciente y que no pertenece a la línea de teatro que nos ocupa en este capítulo), la provocación fue un factor presente en la mayor parte de los montajes independientes. A este respecto, miembros de Els Comediants que se hallaban en Alicante para la representación de *Non plus plis* (marzo de 1974, 49.A.), declaraban a *La Verdad.*: «Somos agresivos. Lo somos en nuestros montajes y en las relaciones diarias. Es como decir: *¿Ves?, yo puedo reírme y tú no,* hasta conseguir que tu interlocutor diga: *Pues jugamos todos o rompemos la baraja.* Sin embargo, la agresividad sin más, y porque sí, no basta. Al principio, en *Non plus plis,* cuando hacíamos la fiesta, la gente no participaba porque éramos tremendamente agresivos. Después pensamos que esta agresividad había que canalizarla y darle utilidad.» (*La Verdad,* 29-III-74, 49.B.2.)

Otra forma *suave* de agresión era la puesta en práctica por Caterva, una compañía independiente asturiana que en febrero de 1976 trajo a Alicante *Ubu rey,* de Alfred Jarry (55.A.). Según Ferrándiz Casares, Caterva, para su actualización de Jarry, había acudido a los preceptos del manifiesto elaborado por los fundadores del Teatro Alfred Jarry a comienzo de la década de los veinte. Dicho manifiesto contenía textos como el siguiente: «...el espectador que viene a nosotros sabe que viene a someterse a una verdadera operación, en la cual no solamente su espíritu, sino sus sentidos y su carne están a prueba. Irá, por consiguiente, al teatro como va al cirujano o al dentista. En el mismo estado mental, convencido, por supuesto, de que no morirá con ello, pero aceptando igualmente que es un asunto serio y que no saldrá de allí intacto.» (*Información*, 21-II-76, 55.B.2.)

La personal forma en que esta compañía aplicaba a su espectáculo el precepto que acabamos de citar era expuesta también por este crítico en su reseña: «La intrínseca seriedad la sirven los intérpretes apoyándose en los resortes de la risa, y casi al pie de la letra llevan a cabo este aviso respecto al quebranto personal. Saltan ágilmente sobre el público, quien,

entre su terreno inaccesible, las apretadas filas de butacas, observa, sin embargo, que éstas no constituyen obstáculo para las veloces extremidades inferiores, y que las cimas de los respaldos aún impulsan más el vuelo; y después, los llegados acosan, movidos por un apetito funambulesco. Dejan vértigo, rapidez, aprovechan la gran crítica que del abuso de poder es el personaje Ubú como vaga, aunque constante, referencia para desarrollar una sátira más bien corporal, muscular.»[69]

En su espectáculo *La boda de los pequeños burgueses* (noviembre de 1973, 15.A.), Los Goliardos habían introducido una serie de elementos que aspiraban a hacer la pieza de Brecht más accesible a todo tipo de espectador. Ángel Facio, autor de la adaptación, respondía así a la pregunta de Alfredo Aracil sobre si el público estaba preparado para el tipo de teatro de Los Goliardos: «Rotundamente, sí. Porque nosotros hemos pretendido crear un estilo de teatro al que tenga acceso cualquier clase de público. Por esta razón hemos introducido algunas variaciones en la obra que representamos, cuya duración, en su versión original, es de una hora, y nuestro espectáculo tiene dos horas de entretenimiento.» (*Información,* 28-XI-73, 15.B.4.)

Esta búsqueda de la distracción, incluso de la risa del público, era constatada por R. Núñez en su crítica: «Si el momento del nacimiento de esta obra de Brecht queda ya lejano en el tiempo, en el montaje se acerca lo más posible a la sociedad española de hoy. Y la interpretación se ajusta, trata de ajustarse, a un público medio, que es el que se supone va a verla. Se busca la risa, se hace hasta el chiste fácil -no facilón- cuando llega el caso, para que la gente se divierta. Yo puedo decir que me he reído. Y pienso que es lo que tratan de conseguir Los Goliardos, amén de lo que la obra pueda dejar tras de sí.» (*La Verdad,* 29-XI-73, 15.B.2.)

También los miembros del Grupo Internacional de Teatro (G.I.T.) abogaban por la distracción y la diversión en sus espectáculos. Así, en julio de 1977, durante su participación en el I Encuentro de Teatro

[69] En una entrevista realizada por Fermín Cabal, el actor Juan Margallo explicaba una experiencia vivida por él en Tábano, concretamente con el montaje *El juego de los dominantes* (1968): «Liamos al pintor Viola, que hizo la escenografía, que consistía en un *péndulo de la muerte* que andaba jodiendo al público durante la función simbolizando las tensiones y todo eso... y que terminó destrozado por el público, que se insurgió durante una representación, invadiendo el escenario. La cosa nos costó una multa de 25.000 pesetas de las de entonces.» (CABAL, Fermín, y ALONSO DE SANTOS, José Luis, *cit. p.* 92).

Independiente con un montaje a partir de *La madre,* de Gorki (256.A.), declararon a la prensa local: «...el teatro debe divertir. Es un juego; es necesario distraer al espectador. Si como segunda función, subsidiaria, enseña, mejor, pero fundamentalmente, debe divertir.» (E.Mª. Gómez, *Información,* 28-VII-77, 255.B.5.)[70]

Y es que el teatro independiente pretendió, y en muchos casos logró, atraer a un espectro de público lo más amplio posible[71]. Es, por ejemplo, el caso de Els Joglars, quienes en una entrevista firmada por Antonio Balibrea negaban que sus espectáculos tuvieran como destinatarios únicamente a estudiantes y personas con una formación superior: «Depende de la población; nosotros no organizamos las representaciones; el público que asista depende mucho del ambiente en que se mueva el grupo que la organiza. Quizá de los grupos independientes somos los que tenemos el público más amplio; si fuera sólo la élite, no podríamos haber estado quince días seguidos, con lleno, en Valencia. Hay un sector al que no llegamos, que es el que bastante tiene con lograr unos ingresos mínimos y ver un rato la TV.» (*La Verdad,* 19-I-74, 30.B.4.)

En otra oportunidad, con motivo de la puesta en escena de *La torna* en Alicante (septiembre de 1977, 272.A.), una actriz de Joglars, Miriam de Maeztu, afirmaba que lo único que exigía el teatro independiente a sus espectadores era una mente abierta a la discusión: «El público siempre acoge las representaciones con gran interés porque se le dice algo nuevo, se le revelan cosas que desconocía, se le ayuda a abrir los ojos. [...] El mensaje del teatro independiente está dirigido a toda clase de gentes, de cualquier edad, pero a gentes con la mente abierta a la crítica, a la discusión. No es cuestión de

[70] Ahora bien, estas compañías separaban claramente los conceptos de «distracción» y «evasión»: «En general, el empresario cree que al público lo que hay que hacer es divertirle -lo cual es, por otro lado, incuestionable-, pero identifica distracción con evasión. Esta creencia supone un pesimismo de fondo según el cual la vida, tal y como se nos ofrece en nuestra sociedad, es del todo desagradable e irredimible, y verla reflejada en un escenario no puede hacer otra cosa que irritar al espectador. Es evidente que, con estos criterios y un poco de suerte, alguien puede elaborar un teatro que distraiga, pero está incapacitado para elaborar un teatro que interese.» (FÁBREGAS, Xavier, «Teatro comercial, teatro independiente, teatro de aficionados», en FERNÁNDEZ TORRES, Alberto (coord.), *cit.* p. 112).

[71] «...precisamente una de las características de vuestro estreno en Madrid es que todo el mundo está de acuerdo en decir que está muy bien: niños y viejos, pequeños y grandes, críticos de izquierdas, críticos de derechas, y críticos de en medio.» (José Luis Alonso de Santos en entrevista a Els Comediants, en CABAL, Fermín y ALONSO DE SANTOS, José L., *cit.* p. 52).

edad, sino de disposición, aunque por lo general nuestro público lo integran jóvenes.» (C.M. Aguirre, *Información,* 22-IX-77, 272.B.3.)

Dos años más tarde, en noviembre de 1979, el montaje de Els Joglars sobre *La Odisea* seguía aspirando al acercamiento con el público, en este caso a través de un clásico. Els Joglars publicaron en un diario local una interesante nota bajo el título de «Clásicos divertidos»: «Que nadie piense que va a venir y va a encontrarse con Homero. En absoluto. Se encontrará con la historia de *La Odisea* adaptada a otras imágenes. Boadella quiere dar a conocer a los clásicos mediterráneos, pero lo que pretendemos es hacerlos divertidos. Sin desvirtuarlos como alegan los puristas, conseguimos unos héroes que no son tan héroes, unos dioses menos divinos. Queremos hacerlos cotidianos. Y en esta línea hemos, incluso, simplificado ciertos planteamientos. Porque nuestra pretensión es hacer un teatro para todos los públicos, para la mayoría. Y llevamos cuarenta representaciones, unos dieciocho mil espectadores, en las que el público, desde niños hasta ancianos, ríen de principio a final. Éste es Els Joglars que nosotros queremos.» (*Información,* 14-XI-79, 579.B.3.)[72].

La postura de Tábano en este punto, a la que ya hemos aludido más arriba, era reiterada una y otra vez por sus miembros en las entrevistas publicadas en la prensa alicantina: abogaban por un teatro popular por encima de todo. En un artículo aparecido en mayo de 1978, cuando se representó en la ciudad *Schweyk en la Segunda Guerra Mundial,* de Brecht (371.A.), los *tábanos* manifestaban que su propósito era «descentralizar el teatro y llevarlo a la clase trabajadora y a las capas marginadas de la sociedad. Pretendemos hacer un teatro popular, en contacto con las organizaciones de masas.» (*La Verdad,* 25-V-78, 371.B.1.) Esta aspiración pasaba, como reconocían estos profesionales, por la creación de un circuito alternativo dotado de los mismos medios que el circuito comercial pero con diferente orientación ideológica: «Un circuito al que la clase obrera tenga acceso y posibilidad de intervención directa en él.»[73] (*La Verdad,* 25-V-78, 371.B.1.)

[72] Esta simpática versión de *La Odisea* fue programada poco después en televisión, lo cual permitió su difusión entre un público más mayoritario.

[73] «EL TEATRO INDEPENDIENTE trata de revitalizar el diálogo con el pueblo. Con casi todos. Sin discriminaciones de clase. Y pretende revalorizar el tan desprestigiado concepto de *teatro popular*. Que no tiene nada que ver con Sautier Casaseca. Ni con Alfonso Paso. Ni con Alfredo di Stéfano. Subrayamos los dos términos por igual: Teatro y Popular.» (LOS GOLIARDOS, *cit.* p.84).

En otra entrevista, esta vez firmada por Enrique Entrena, el director de Abraxas, Amando Beltrán, exponía lo que de alguna forma constituía el ideario teatral del grupo: «Sabemos lo que queremos montar. Queremos unir el medio de comunicación social y plantearlo como lo que es. Queremos obras que digan algo, pero que no tengan un enorme contenido ideológico imposible de llegar a todos. No pueden ser las obras de tesis las que más nos apetezcan, sencillamente por esto. Queremos hacer de nuestro teatro algo grande y capaz para interesar al mayor número de espectadores, enseñar, en la medida en que nos sea posible...» (*La Verdad,* 5-III-71, 50.B.) Sin embargo, Beltrán reconocía las limitaciones de esa labor docente» del teatro: «Una vez montamos *Proceso por la sombra de un burro,* de F. Dürrenmat. En Alicante la obra quedó bien, pero cuando la llevamos a un pueblo de la provincia no se comprendió. Esta lección la hemos aprendido.»

Los precios del teatro y su relación con el poder de convocatoria de cada espectáculo fue otra de las cuestiones que a menudo salían a relucir en los encuentros de teatro independiente, en las entrevistas a los grupos, etc.[74]. Se ha mencionado ya una mesa redonda celebrada en abril de 1974, dentro del VII Ciclo de Orientación Teatral («La estructura económica de los teatros independientes»); el artículo publicado por Vicente Martínez Carrillo a raíz de dicho acto se hacia eco de las reflexiones en torno a ese punto: «E inevitablemente surgió el *a quién y para quién* de los espectáculos teatrales, resultando que hubo quienes opinaban que la gran masa popular no acudía al TEATRO (con mayúsculas) por falta de dinero. ¡Mentira!, todos sabemos los dineros que se gasta el *people* en escobares[75] (fiestas nacionales, fútbol, cebos para adolescentes, etc...) Lo que pasa (allí, al menos, se quedó de acuerdo en ello) es que lo que en los escenarios se dice, a pocos interesa o pocos pueden

[74] «EL TEATRO INDEPENDIENTE no acepta que el precio de una localidad sea de 125 pesetas, cuando el salario mínimo asciende (?) a 102. Mientras esta situación se mantenga, sólo asistirá al teatro aquél que pueda pagarlo, y el que puede pagarlo exige que se le sirva una forma concreta de teatro: aquélla que le tranquiliza por el hecho de que sólo él pueda permitirse el lujo de ir al teatro. Negación elevada al cuadrado. Y el Teatro se anula.» (*Ibid.* p. 85).

[75] Observamos que el cantante Manolo Escobar despertaba especialmente las antipatías y la inquina de los artífices del teatro independiente. Gerardo Malla, durante una entrevista realizada en Alicante, aludía de nuevo a este personaje, y curiosamente también en relación al tema económico: «No hay que olvidar otro factor, el educacional o cultural. Hoy todo el mundo tiene veinte duros para ir a ver a Manolo Escobar, pero ¿crees que los pagan por ver una obra de teatro?» (Mª Rosa Calvo, *Información,* 30-VIII-74, 93.B.8.)

comprenderlo. O quizá, también, que el *cómo se dice* no es en absoluto inteligible, y ni tan siquiera, a veces, perfectamente perceptible. Desde luego no vamos a propugnar un teatro de la vulgaridad, *pasero,* fallero, etc..., pero lo que es evidente es que el lenguaje escénico, los infinitos simbolismos utilizados y, a veces, los propios contenidos, no son, en absoluto, asimilables. Tampoco creo que sea preciso desandar los grandes pasos dados por muchos grupos del país, sin embargo es totalmente coherente la solución apuntada en la mesa, es decir: la creación o el estímulo de grupos de base que actúen en barriadas o pueblos con una simplificación y utilización pedagógica de los diversos elementos y recursos escénicos, o sea, de los espectáculos en sí (no es preciso señalar o entrar en el tema de que es la burguesía más definida y determinable el único espectador del teatro, ni en los porqués de las grandes afluencias a la revista u otros géneros *de escenario*).» (*Información,* 5-V-74, 53.B.12.)

El problema capital parece ser, pues, la madurez teatral del público. R. Núñez, dentro de su crítica a *Danzón de exequias,* de Ghelderode, representada en mayo de 1974 por Ditirambo (55.A.), exponía así la cuestión: «Probablemente hay que concederle validez en el terreno experimental. Para llegar a una total comunicación actor-espectador, se requerirá que el último esté en un grado de madurez teatral que, hoy por hoy, no es corriente. Quienes buscan en el teatro la evasión, huyendo de cuanto suponga esfuerzo mental, saldrán preguntándose qué es aquello. Los dispuestos a participar de forma no puramente pasiva, encontrarán motivos para pensar, para meditar. O por lo menos, para preguntarse cuántas dimensiones caben en la representación escénica.» (*La Verdad,* 4-V-74, 56.B.3.)

La preparación cultural del público se convierte de esta forma en una preocupación central de las compañías independientes. Desean algunas de éstas cumplir incluso una «misión cultural», pese a reconocer sus limitaciones ante un problema mucho más amplio. Antonio Rives, director del Teatro de Cámara de Alicante, describía el problema de la siguiente forma: «El público es algo bastante complejo, y esta complejidad nos lleva a realizar un teatro muy determinado con la intención de ir elevando el nivel cultural. Todo el público no está preparado para ir al teatro, nuestro quehacer es interesar al público que es casi ignorante, pero es una misión a realizar a nivel nacional, de Consejo de Ministros.» (La Mamá Meteco, *La Verdad,* 15-IX-74, 93.B.16.)

En una línea semejante estaban las ideas al respecto del crítico teatral de *Primera Página,* José Vicente Botella. Consideraba éste que el proceso de innovación teatral que estaba comenzando a despuntar en España sólo se desarrollaría adecuadamente si de forma paralela se atendía a la instrucción del público; y esta labor, al menos en provincias, no correspondía según Botella al teatro profesional o comercial, sino a lo que el denominaba teatro «de cámara»: «Es un fenómeno incontenible la realidad del teatro actual en España; se lucha, se trabaja en equipo, en taller, por una imposición consciente de las nuevas tendencias. [...] Puesto que se trabaja, que existe un auténtico empeño, es el espectador, el elemento pasivo por naturaleza, quien necesita verdadera atención y educación teatral. Éste es un punto fundamental y básico para poder alcanzar el objetivo. Sería estéril, aunque no por ello de menores méritos, conseguir un teatro excelente frente a una sala vacía. [...] Realmente el espectador está limitado de modo exclusivo a las actuaciones de los grupos de cámara. No es el caso hablar de las compañías profesionales que, sobre todo en provincias, nos ofrecen versiones abúlicas y desganadas de los éxitos taquilleros de la temporada anterior en Madrid. Por supuesto, todos conocemos los autores y el alcance de sus obras: un teatro intrascendente, el que llena los teatros, completamente ajeno a los movimientos actuales en el plano formal de lo escénico, y carente de cualquier preocupación seria, importante, o al menos de un mínimo de valores positivos. Un teatro, en suma, completamente negativo que se debe exiliar y enterrar a toda costa. [...] La solución, la posible solución para el espectador de provincias, es el teatro no profesional. No quiero ya referirme a la asistencia a las actuaciones de estos grupos de cámara, lo cual es obligación ineludible del auténtico espectador, sino a su necesaria participación activa, en cuanto a apoyo moral y económico.

Si el teatro comercial va dirigido a un determinado público, que le avala con sus imposiciones económicas, es justo y lógico que nosotros, los de la *resistencia,* nos propongamos particularmente sostener este teatro, por ser éste el único reducto de sus esperanzas, las que lo mantienen vivo y activo.» (*Primera Página,* 20-IV-68)

En cuanto a las cifras de espectadores asistentes a espectáculos montados por colectivos independientes, contamos con una información de primera mano, un balance del VII Ciclo de Orientación Teatral (abril y mayo de 1974) realizado por Alba-70, grupo responsable de su organización. La información que aparecía en la prensa al respecto era la siguiente: «El grupo

que más cobró fue el que representó *Los acreedores,* 30.000 pesetas[76]. El que menos, El rogle, de Valencia, 15.000. La mayor taquilla fue la de *Quejío,* con 36.540 pesetas y 459 espectadores. La menor recaudación correspondió a El rogle, 6.320 pesetas y 88 espectadores. Siguiendo con el número de asistentes, el Pequeño Teatro de Valencia (tarde y noche) obtuvo 266, Ditirambo 176 y *Los acreedores* (tarde y noche) 440.» (*La Verdad*, 8-V-74, 53.B.13.)

Por otra parte, en una entrevista publicada en *La Verdad,* Manuel Amengual, director del Teatro Universitario de Alicante, explicaba de modo global la composición del público alicantino: «El concepto de público es muy amplio y difuso. Por ejemplo, el público de un pueblo será incondicional; sin embargo, en Alicante ha de ser muy conocido un grupo para que la gente vaya a verlo, y en estos casos no es el gran público quien asiste a estas representaciones, sino determinados grupos. El público del teatro independiente que trae Alba-70 son los socios y un grupillo, pero el gran público sigue asistiendo al teatro comercial. Existe una desvinculación entre estos dos públicos.» (La Mamá Meteco, *La Verdad,* 15-IX-74, 93.B.16.)

¿Qué fue el movimiento del teatro independiente en Alicante? Básicamente, una muestra a pequeña escala de lo que fue el movimiento a nivel nacional. Las manifestaciones de esta línea teatral en los escenarios de esta localidad mediterránea nos permiten constatar las características más importantes de la misma. El teatro independiente, en Alicante como en Madrid, Barcelona, San Sebastián o Sevilla, fue un movimiento trascendental en la medida en que supuso una renovación de todos los aspectos del hecho teatral. Fue, asimismo, un movimiento comprometido ética y estéticamente, lo cual incidió de modo directo en la elección de los textos que habían de ser montados, a veces auténticas primicias, descubrimientos que senan asimilados como parte del bagaje teatral de muchas de las compañías españolas posteriores (Ionesco, Albee, Brecht, Dürrenmatt...). El independiente fue, además, un teatro que sufrió todos los problemas posibles, y que trató de superarlos en una lucha agotadora y con grandes dosis de optimismo. Un optimismo imprescindible, por ejemplo, a la hora de organizar y protagonizar,

[76] Este texto, de Strindberg, fue representado por una compañía cuyo reparto encabezaban Mari Paz Ballesteros y Juan Diego (57.A.).

con escasísimos medios, muchos de los certámenes y ciclos teatrales más interesantes de aquellos años. Por si todo ello no fuese suficiente, el independiente fue un movimiento heterogéneo, dentro del cual compartieron tiempo y escenario las más diversas formas de entender el teatro y de realizarlo, desde el rigor más absoluto en el trabajo hasta la improvisación como método, aunque bajo tanta diversidad subyacía un ideario político y social semejante, y una idéntica necesidad de acercamiento al público.

El teatro independiente fue, en definitiva, con sus problemas, con sus contradicciones, con sus errores, un soplo de aire fresco y joven, que, también en Alicante, transmitió su herencia a otras líneas dramáticas ligeras de años: el teatro universitario y el teatro del ámbito de la enseñanza.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

II.7. El teatro universitario.

> «Si de veritat se sent aqueixa cosa que t'impulsa a interpretar, compondre, dissenyar, dirigir, etc., res no t'ha de detenir, perquè encara que només ho realitzes una vegada, si et sentes satisfet de la teua labor, et quedarà per sempre l'embriagadora sensació d'haver-te elevat sobre la resta de la humanitat, de ser un creador i, sobre tot quan, de no seguir pel camí apuntat, per circumstàncies alienes a la teua voluntat, recordes alló que feres un dia, et sentirás jove de nou. I la rutina de la teua vida es trencará una i una altra vegada quan s'amunteguen els records i salten joiosos en la teua memòria els interminables dies d'assaig, els problemes de tota índole, i també les llums dels escassos focus disponibles aleshores, projectant-se sobre uns actors que deien el text de l'autor, [...] i la remor dels aplaudiments si l'obra agradava, y... tantes i tantes coses...»
>
> Tomás Abad, «...Aquell teatre dels 60»[1]

II.7.1. Introducción.

El teatro universitario tiene su lugar dentro de la vida teatral alicantina, pero no es un lugar demasiado destacado. Es cierto que la Universidad de Alicante (durante las fechas iniciales de nuestro estudio todavía Centro de Estudios Universitarios) ha promovido, a lo largo de los años, las actividades teatrales vinculadas a ella; pero también es verdad que, salvo en fechas muy recientes, dichas actividades han tenido escasa repercusión fuera del ámbito universitario, entre otras razones por su precariedad de medios. Las cifras, como en otros casos, respaldan nuestras afirmaciones: a lo largo de las veintisiete temporadas que abarca la *Cartelera teatral y de espectáculos de la ciudad de Alicante* se escenificaron en la

[1] En *60 anys de teatre universitari,* Universitat de València, 1993, p. 56.

ciudad un total de cuarenta y cinco espectáculos de teatro universitario, es decir, menos de dos por temporada[2]. De éstos, veintiséis montajes fueron realizados por universitarios alicantinos, y el resto por los de otras ciudades españolas (Salamanca, Córdoba, Valencia, Barcelona, Murcia, etc.) o de otros países (Alemania y Marruecos). Se trata, por todo ello, de una realidad compleja, no por lo cuantitativo sino por la variedad que encierra, y por la irregular trayectoria de los colectivos teatrales universitarios de la ciudad.

Como en el resto de los capítulos, también en este caso es el testimonio de los protagonistas y de los periodistas locales el que nos acercará y nos permitirá comprender esta línea del teatro representado en Alicante. De cualquier forma, queremos anticipar ahora brevemente una cuestión que retomaremos más adelante: el fenómeno del teatro universitario, especialmente en los años sesenta y setenta, está conectado con el movimiento del teatro independiente. En cuanto a inquietudes, propósitos e intereses, el teatro independiente y el universitario son líneas paralelas. Se separan, naturalmente, por el carácter profesional -o la pretensión de alcanzar ese status, al menos- de los primeros frente al *amateurismo* de los segundos, como también por el distinto grado de preparación actoral y técnica de unos y otros, mayor en los independientes que en los universitarios, para quienes el teatro es una actividad provisional y secundaria[3]. Pero, con las salvedades señaladas, parece claro que existe una línea común entre todos los grupos jóvenes (independientes, universitarios, grupos del ámbito docente y agrupaciones jóvenes de cualquier otro tipo), determinada por el hecho de que todos ellos comparten, entre otras cosas, bastantes de los textos, una parecida inquietud investigadora, unas precarias condiciones económicas o la carencia de locales adecuados para sus representaciones.

[2] Estos datos corresponden, como en otras ocasiones, a espectáculos representados, por lo que no se tienen en cuenta las repeticiones de un mismo montaje, las cuales, por otra parte, son infrecuentes en el caso del teatro universitario.

[3] Un problema fundamental dentro del teatro universitario, y que se mencionará a lo largo de las páginas que siguen, es la interinidad de sus componentes. Los jóvenes actores apenas han adquirido ciertas destrezas interpretativas o técnicas cuando completan sus estudios y abandonan el grupo. La labor de formación actoral ha de comenzarse una y otra vez, y nunca se completa de modo definitivo.

II.7.2. Hermanos del teatro independiente. Los textos.

Molière, Alfonso Sastre, Azorín, Jerónimo López Mozo, Woody Allen, Boris Vian, Arniches, Alfred Jarry, Darío Fo, Pasolini, Plauto, Ben Jonson, Jesús Campos, David Mamet, Tirso de Molina... la lista no es demasiado larga, pero sí más heterogénea de lo que se podría esperar. El teatro universitario representado en Alicante no se limita a los clásicos nacionales, ni a los autores contemporáneos, ni a los creadores más jóvenes... Dramaturgos de tendencias, fechas y procedencias radicalmente diferentes subieron a los escenarios locales de la mano de actores universitarios. Aunque no en todos los casos, muchos de los textos fueron también frecuentados por el teatro independiente (García Lorca, Ionesco, Valle-Inclán, George Büchner, etc.).

Recordemos qué se dijo en la prensa local sobre algunos de estos textos, sobre su calidad, su dificultad o su interés.

Dentro del I Certamen Local de Teatro, en marzo de 1969, el Teatro Universitario de Alicante representó dos obras, *El cuarto ángel de la ira* y *El maestro,* de Jorge Juan Eiroa y Eugène Ionesco, respectivamente (82.A.). En el primero de estos textos hacía especial hincapié Ernesto Contreras en un comentario global sobre el certamen: «*El cuarto ángel de la ira* es una obra joven y madura a un tiempo. Joven porque deja entrever, con muchísima claridad, sus influencias: en este caso la influencia del Bergman existencial de *El séptimo sello,* film con el que la obra de Eiroa tiene notables identificaciones. Madura porque, a pesar de su carácter literario, los diálogos son de la mejor ley, extraordinariamente construidos, con rigor y emotiva belleza. Una obra insólita en nuestro panorama teatral, pero de una gran calidad artística. Los diálogos del señor feudal -un hombre lúcido, sensual e intelectual a un tiempo- y el monje a su servicio, en el clima apocalíptico del milenio, tienen, junto a su cerebralismo no demasiado condicionante, un tono de profundidad muchas veces escalofriante, a veces algo monótono, pero siempre digno.» (*Información,* 28-III-69, 82.B.)

De un autor poco conocido como Eiroa se pasaba, dentro del ámbito del teatro universitario en Alicante, durante aquel mismo mes, a la puesta en escena de uno de los clásicos nacionales. Bajo la dirección de César Oliva, el Teatro Universitario de Murcia trajo al Teatro Principal, en marzo de 1969, el espectáculo *Farsa y licencia de la reina castiza,* de Valle-Inclán

(83.A.). La dificultad del texto elegido por el colectivo era apreciada por Contreras en su reseña crítica: «*Farsa y licencia de la reina castiza,* la aguda, divertida y esperpéntica diatriba de Valle-Inclán contra los usos y costumbres de la corte isabelina, es, me parece, una de las obras más representativas del teatro valleinclanesco. Y, hasta ayer, una de las más irrepresentables también. Tenía el inconveniente de ser, como afirma el profesor Baquero Goyanes en el programa de mano, una de las obras maestras de Valle-Inclán y, por lo mismo, profundamente literaria, imaginativa en su figuración escénica, libre en su concepto de la acción teatral -una acción planeada para ser representada en la mente del lector, no en un escenario. Y sin embargo el Teatro Universitario de Murcia y, más concretamente, su director César Oliva, ha conseguido algo que hasta ahora sólo había conseguido José Luis Alonso con distinto repertorio: representar, íntegramente, con todo su complejo contenido -verbal, ideológico, estilístico, etc.-, una obra de Valle-Inclán. Una obra además, como *Farsa y licencia de la reina castiza,* representativa como ninguna del humor esperpéntico, del tratamiento guiñolesco del autor.» (*Información,* 29-III-69, 83.B.)

Frente a la seguridad -nunca exenta de dificultades- que proporciona un autor de calidad reconocida, tenemos en los espectáculos universitarios escenificados en la ciudad el caso opuesto: los problemas derivados del montaje de textos de autores noveles eran una de las consecuencias de la tendencia de esta línea teatral hacia la experimentación y el riesgo. Así, en su crítica a la representación de *Las chapas,* una obra del joven autor que escribía bajo el seudónimo de J.D. Sutton[4] (octubre de 1969,

[4] J.D. Sutton es el seudónimo que utilizaba José Antonio Peral Ayala para firmar su obra teatral. Este autor nació en Sutton (Surrey, Inglaterra) en 1939, y desde 1940 reside en Alicante. Aunque dedicado profesionalmente al Derecho, Peral cuenta con una producción literaria específicamente teatral bastante importante: *Cosas de familia* (1960, inédita), *Las chapas* (escrita en 1961, estrenada en 1969 por el Teatro Universitario de Alicante y publicada por el Instituto de Estudios Alicantinos en 1974), *Soñaciones* (1963, inédita), *El dicho, el hecho y el deseo* (1964, inédita), *El santo* (1965, finalista del premio Ágora de San Sebastián, inédita), *El círculo de Pérez* (escrita en 1966, reescrita en 1970-71 y publicada en Madrid en 1972, en un volumen titulado *Teatro* que incluía también la obra de 1968 *Extraños habitantes en la calle,* estrenada en 1970 por el Grupo de la Escuela de Maestría Industrial de Alicante), *El león duerme* (texto infantil inédito, escrito en 1967), *Todas las velas no son muchas velas para Máryorik* (escrita en 1969-70 y estrenada en 1973 en Roma, por el Gruppo Ricerca Teatrale 318; en Alicante, donde había sido finalista del premio de teatro Carlos Arniches, la censura no autorizó ni su publicación ni su representación) y *Mañana* (premio Carlos Arniches, del Ayuntamiento de Alicante, en 1972; publicada en la revista *Yorick* en aquel mismo año).

Aunque desde hace un buen número de años José A. Peral ha abandonado la escritura dramática, se ha mantenido a lo largo del tiempo en contacto con el mundo de la escena, participando en charlas, coloquios y mesas redondas sobre teatro, y asistiendo, entre otros, a los festivales de teatro celebrados en Madrid, Nancy, Roma, París, Venecia y Londres. Asimismo, ha sido presidente de la Asociación Independiente de Teatro de Alicante. (Datos facilitados por Gaspar Peral Baeza)

6.A.), Ernesto Contreras manifestaba su decepción ante la pieza: «Sutton [...] ha intentado, por medio de *Las chapas,* darnos su visión personal de la vida. Un proyecto ambicioso, como suelen ser, por lo general, todos los proyectos primerizos, cuando el aluvión de pensamientos, ideas y creencias que pululan en las mentes adolescentes se esfuerzan por manifestarse atropelladamente. El atropellamiento es, quizá, el signo distintivo de *Las chapas*. Las escenas se suceden a un ritmo vertiginoso -mentalmente vertiginoso- que, lógicamente, resulta difícil llevar a la práctica, mientras que, respecto al contenido, la intención de Sutton queda diluida en una serie de propuestas muchas veces inconcretas, en motivos no desarrollados dramáticamente, en insinuaciones no plasmadas en la acción. Apremiante por su lenguaje, esquemática por la construcción de los tipos, *Las chapas* resulta una obra extremadamente confusa, sustentada por una simbología poco explícita. Obra realmente primeriza, que no permite en absoluto intentar siquiera una valoración del novel autor.»[5] (*Información,* 12-X-69, 6.B.3.)

Otras veces, partiendo de temas populares y de personajes tópicos, los universitarios dedicados al teatro concibieron espectáculos muy valiosos. Es el caso de la *Farsa de la molinera y el corregidor,* de Juan Guirao, representada dentro del II Certamen Provincial de Teatro, en marzo de 1970, por el T.U. de Murcia (74.A.). De nuevo es Ernesto Contreras quien destaca las cualidades de la obra: «El popular tema de la molinera y el corregidor, tan significante en nuestra tradición cultural, ha sido recreado por Juan Guirao con verdadera maestría, utilizando, simultáneamente, elementos lingüísticos populares -incluidas las formas más difundidas del romancero- y elementos dramáticos nuevos. Con un texto así, fresco, restallante de imaginación y gracia -el uso, por ejemplo, de textos clásicos incrustados en el

[5] El propio Sutton reconocía, en un texto que figuraba en el programa general del Ciclo, lo ambicioso de esta obra: «Desde que fue escrita hasta hoy, han pasado algunas cosas: se ha reforzado hasta extremos insospechados la carrera de armamentos, millares de personas han muerto de hambre o por guerras, la Iglesia ha iniciado nueva crisis, y lo que pudo unir a los separados, ha separado a los unidos [...] *Las chapas* también es una esperanza. Una esperanza de empezar a comprender qué es lo que estamos haciendo, qué es lo que está pasando, adónde vamos a parar, quiénes son los culpables y cuál es el remedio, si lo hay. [...] El lenguaje de la obra es elevado. Por ser una obra ambiciosa quiere ser universal. Por eso sus personajes, en su mayoría, carecen de nombres.» (A.P.)

lenguaje popular, es de una eficacia asombrosa-, César Oliva ha montado un espectáculo impresionante de ritmo, de plasticidad, como un juego leve, en el que el humor se trasciende por su alcance crítico y, sobre todo, por su capacidad de comunicación.» (*Información,* 1-III-70, 74.B.)

Pero el teatro universitario visto en Alicante no atendió sólo al teatro *de autor.* Las nuevas tendencias escénicas y los montajes que combinaban diversas formas artísticas también ocuparon su pequeño espacio, si bien esto sólo sucedió a partir de la década de los ochenta. En concreto, en marzo de 1988 y dentro de la II Muestra de Teatro en la Universidad, el grupo Quart Studi, un colectivo vinculado al Aula de Teatro de la Universidad de Valencia, presentó su espectáculo *Estel-les,* basado en textos del poeta Vicent Andrés Estellés (76.A). Se trataba de un montaje atípico, mezcla de recital poético, teatro de movimiento y espectáculo de danza. Bajo todo ello subyacía una tarea de investigación que había ocupado al colectivo durante varios años: «Fue un montaje bien distinto a todos los que se habían presentado a lo largo de la semana. Un trabajo que había llevado tres años de preparación y que combinaba la danza, el recital de poemas y el rito expresivo del cuerpo. Los pocos espectadores que acudieron -fue una verdadera pena- pudieron constatar el magnetismo teatral de una dramaturgia en la que predomina el rigor. En realidad podía catalogarse de *recital* de poemas, aunque se trataba de un recital *atípico* en donde cada texto seleccionado se situaba dentro de un complejo entramado de búsqueda expresiva...» (Juan Luis [Mira], *La verdad,* 15-III-88, 76.B.)

A todas estas modalidades textuales hay que sumar el hecho de que el teatro universitario, como el independiente, también es amigo de las versiones y las dramaturgias que acercan un texto sugestivo, pero tal vez desfasado en algunos aspectos, a un espectador joven. Éste sería el caso del montaje con el que Maccus, un grupo formado por universitarios alicantinos, acudió a la II Muestra de Teatro de la Universidad de Alicante, en marzo de 1988: *Los forjadores de imperio*, de Boris Vian (79.A.). En esta oportunidad, el humor disparatado del que se había dotado al texto original era la cualidad subrayada en la reseña periodística: «Tomando como pretexto la obra de Boris Vian, realizaron una dramaturgia *de locura,* situando a los personajes en un manicomio, dando pie a situaciones llenas de comicidad, nacidas del *magín* de los propios actores, que han contado con la colaboración de Rafael González a

la hora de trazar la versión. Supliendo las deficiencias presupuestarias con la ilusión y el trabajo, el montaje resultó lleno de voluntariedad y con momentos muy acertados, con chispa y un endiablado buen humor que conectó inmediatamente con el público asistente.» (*La verdad,* 16-III-88, 79.B.)

No podemos dejar de mencionar aquí, a pesar del escaso eco que tuvo en la prensa, la puesta en escena de uno de los montajes más singulares y atractivos de cuantos ha representado el teatro universitario en la ciudad. Se trata de *La casa de Bernarda Alba,* escenificada en marzo de 1990 por el grupo Ben M'Sik, de la Universidad Hassan II de Casablanca (53.A.). Aunque la lengua utilizada era el árabe clásico, el espectáculo fue seguido con interés por cuantos lo presenciamos, por la calidad de los actores y el aliciente añadido de la música autóctona interpretada en vivo (53.A.). La representación, en la que el personaje de Bernarda era interpretado por un joven, se encuadraba dentro del Encuentro Internacional de Teatro Universitario V Centenario Ciudad de Alicante (*Información,* 1-III-90, 53.B.)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

II.7.3. Lecciones magistrales, pero de teatro: las mejores críticas.

Como ocurre en cualquier otra tendencia teatral, no todos los espectáculos de teatro universitario constituyeron aciertos. A pesar de todo, y teniendo en cuenta que el carácter más o menos cerrado de estas representaciones hace que sólo podamos considerar verdaderos éxitos a muy pocas de ellas (el Teatro Universitario de Murcia, por ejemplo, ha tenido bastante eco en sus visitas a la ciudad), ciertas críticas nos acercan a montajes audaces, inteligentes o, cuando menos, voluntariosos. Como siempre sucede con el teatro *amateur,* la benevolencia de los críticos juega un papel destacado.

En una sesión privada para los alumnos de la Escuela Normal de Magisterio, el Teatro Universitario de Alicante representó, en febrero de 1969, las obras -ya mencionadas más arriba- *El maestro* y *El cuarto ángel de la ira,* de Eugène Ionesco y Jorge Juan Eiroa, respectivamente (61.A.). La crítica publicada en *Información* es el primer comentario positivo sobre un montaje universitario que recoge nuestra *Cartelera:* «La puesta en escena fue acertadísima, tanto en escenografía, luminotecnia y ambientación musical, como en la correcta interpretación de los actores, muchos de los cuales hacían su primera aparición ante el público, con lo que queda de manifiesto la labor del director, Amengual Tarí, que sabe renovar continuamente el cuadro de sus actores, constituyendo una auténtica academia de arte su agrupación.» (Beltrán, *Información,* 21-II-69, 61.B.)

Este montaje volvió a representarse al mes siguiente, en marzo, dentro del I Certamen Local de Teatro (82.A.), y obtuvo de nuevo elogios de la crítica, en este caso por parte de Ernesto Contreras: «Manuel Amengual montó la obra con un cuidado, una delicadeza sumos. Supo darle el tono pausado, entre displicente y patético, que el texto requería, y obtuvo de los intérpretes -Bernardo Mayor, Francisco Baeza, Conchita Esteban y Eliseo Alcaraz- la entonación y el ritmo exactos. Un acto foral verdaderamente adecuado, por su significación, a la significación del certamen que se clausuraba: la evidencia de una actitud juvenil ante el futuro de nuestro teatro.» (*Información,* 28-III-69, 82.B.)

El Teatro Universitario de Murcia actuó en Alicante, en marzo de 1969, con *Farsa y licencia de la reina castiza,* de Valle-Inclán (83.A.). El espectáculo, dirigido por César Oliva, había hecho al colectivo merecedor del Premio Nacional de Teatro Universitario Palma 1968. La crítica de Contreras da fe de las cualidades del montaje: «La representación fue, y hay que decirlo muy claramente, un verdadero regalo, por su fidelidad, por su perfección, por la tensión interpretativa -tensión no basada en el mayor o menor dramatismo del texto, sino en la exigencia de mantener el carácter guiñolesco de los tipos- y, también, por la calidad plástica obtenida. Un resultado casi increíble si no tuviéramos noticia de la larga tradición de calidad que tiene el Teatro Universitario de Murcia, que ha proporcionado a lo largo de su existencia elementos muy importantes a la escena española... [...] Una lección, desde luego. Pero una lección tan magistralmente explicada que merece el más cálido de los aplausos y el destacar, en el conjunto de las mejores ocasiones de esta importante temporada, la actuación del Teatro Universitario de Murcia.» (*Información,* 29-III-69, 83.B.)

Unos meses más tarde, en octubre de 1969, el Teatro Universitario de Alicante puso en escena *Las chapas,* de J.D. Sutton, en el local del Club 47 (6.A.). Sólo una representación de categoría pudo imponerse a las incomodidades de la sala, como hace constar en su comentario Contreras: «La obra, por otra parte, estuvo muy bien, excelentemente realizada. Luis de Castro impuso naturalidad, fluidez en el escenario, y su tarea como director fue perfectamente llevada a la práctica por Sol Sebastián y Juanele Pastor, los dos solitarios intérpretes. De la calidad de su trabajo es un buen índice el hecho de que, pese a la incómoda situación física de buena parte del público, la obra se siguió con total atención, hasta el punto de hacer olvidar a los espectadores menos favorecidos por el limitado aforo del local su propia incomodidad.» (*Información,* 14-X-69, 7.B.)

Dando un gran salto en el tiempo llegamos a febrero de 1990, cuando el grupo Teatrofia (Aula de Teatro de la Universidad de Alicante) estrenó *Manual para jóvenes suicidas,* un montaje basado en textos de Jorge Díaz, Darío Fo y Franca Rame (47.A.). El crítico Ferrándiz Casares apreciaba en su reseña la calidad y el humor de un espectáculo realizado con un ajustado presupuesto: «...según lo ilustra el montaje que con la mayor simplicidad de medios ha llevado a cabo, aprovechando bien su ya sólida experiencia, Juan

Luis Mira, quien, sin embargo, y aun dentro de la economía señalada, apela a recursos fuera del ámbito teatral, juntando técnica cinematográfica y arte escénico para desarrollar un conseguido *divertimento.*

Pues las hoy llamadas situaciones-límite se despejan aquí risueñamente, antes de llegar a la meta sin retorno. Y la habilidad de autores y director y el plausible entusiasmo y entrega de los intérpretes, cada uno muy identificado con su personaje, hacen destacar tanto el absurdo como la desmesura de muchas actitudes, más que dramáticas, cuasidramáticas, enraizadas en la vida cotidiana.» (*Información,* 28-II-90, 47.B.2.)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

II.7.4. Los certámenes y encuentros teatrales universitarios.

Durante las veintisiete temporadas que abarca nuestra investigación se celebraron en Alicante un buen número de ciclos de teatro universitario. Con carácter competitivo unos, y otros sencillamente como muestra de las distintas manifestaciones teatrales dentro de la enseñanza superior, todos estos eventos tuvieron en común su capacidad para convocar a un público joven alrededor de unos colectivos también jóvenes y entusiastas. Un porcentaje muy importante del teatro universitario que se ha visto en esta ciudad a lo largo de las últimas décadas estuvo incluido dentro de estos certámenes.

Brindamos a continuación algunos datos sobre los encuentros más relevantes según el criterio de la prensa local.

En marzo de 1969, como ya hemos indicado, el Teatro Universitario de Alicante organizaba el I Certamen Local de Teatro, un encuentro donde no sólo tenía cabida el teatro realizado en la Universidad, sino también otras agrupaciones locales jóvenes. De todos modos, nos parece muy interesante la reflexión publicada por Ernesto Contreras en la prensa con ocasión de la clausura. Se refería el crítico, entre otros temas, a las dificultades a las que se había enfrentado el jurado del certamen, del cual él mismo formaba parte, a la hora de decidir qué colectivos debían ser premiados: «Y no crean que una tan prolongada deliberación se debió a las discrepancias, aunque también las hubo. Lo que ocurrió, lo que nos hizo a los comprometidos en el fallo andar con pies de plomo y analizar con minuciosidad, fue la conciencia de que estábamos sirviendo a una causa cultural importante: el desarrollo del teatro estudiantil en Alicante, su proyección futura. Había que pronunciarse sobre los primeros balbuceos, desde luego, pero el fallo tuvo en cuenta la promesa latente en tales balbuceos y, en cierta manera, intentó definir el futuro y señalar una línea de actuación, una línea que ya en la convocatoria había sido indicada por el Teatro Universitario de Alicante, pero que, en la práctica, algunos grupos habían olvidado. [...] ...el fallo del jurado, repito, constituye por sí mismo un análisis bastante estricto de lo que ha sido, realmente, el I Certamen Local de Teatro, y una afirmación de su significado cultural. Porque la realización del certamen nos ha permitido apreciar, a las gentes preocupadas por el fenómeno teatral, la extensión que está teniendo en Alicante un concepto eminentemente cultural del teatro, nos ha confirmado la

existencia real, entre los jóvenes estudiantes de cualquier disciplina, de un sentido vocacional del teatro, de un entendimiento trascendente de la problemática escénica.» (*Información,* 28-III-69, 82.B.)

Como sucedió con otros tipos de muestras y encuentros dramáticos, también los ciclos de teatro universitario toparon con insalvables contrariedades económicas. Ejemplo de ello sería el certamen que durante algunos años convocó el Teatro Universitario de Alicante (en ciertas ediciones bajo la denominación de Certamen Local de Teatro, según acabamos de ver, y en otras bajo la de Certamen Provincial de Teatro), y que finalmente se fue a pique por falta de apoyo de las instituciones. De todo ello se lamentaba en agosto de 1973 Manuel Amengual, por aquel entonces presidente del T.U.A., en una carta publicada en *La Verdad:* «El Certamen Provincial de Teatro que el T.U. de Alicante convoca cada año para promocionar y alentar a grupos quizá tan modestos como estos muchachos, pero tan volcados en su vocación teatral como ellos, tuvo lugar en el mes de marzo último. Su coste: setenta y cinco mil pesetas. Desde meses antes se tenía solicitada a tres entidades locales la ayuda que se suponía podían prestar, y es en estas últimas semanas cuando dos de ellas nos entregaron un total de cuarenta y cinco mil pesetas, que benditas sean. Quedan en el aire las restantes treinta mil. Y también queda en el aire la respuesta -yo no he recibido ninguna, concediendo ni denegando- de la tercera entidad, aunque hubo que visitar a su director en diversas ocasiones y se nos pidió que presentáramos relación de gastos y justificantes, quizá para detectar algún posible fraude.

Conclusión final, [...]: desilusión y ganas de dejarlo todo.» (*La Verdad,* 12-VIII-73, 60.B.)

Tras una primera edición de escaso eco celebrada dos años antes, en marzo de 1988 tiene lugar en la ciudad la II Muestra de Teatro Universitario. La muestra, que se desarrolló a lo largo de seis días, contaba con el presupuesto más alto de cuantas actividades había organizado el Vicerrectorado de Alumnado, un total de dos millones de pesetas aportadas por la Obra Social de la C.A.A.M., la Generalitat y la misma Universidad. Con este encuentro comenzaba también la andadura efectiva del Aula de Teatro de la Universidad, tras un período previo de gestación. En este ciclo tampoco participaron sólo grupos universitarios (aunque éstos tuvieron sus representantes en el Aula de Teatro de la Universidad de Valencia y Maccus,

de la de Alicante), sino también compañías locales y valencianas: Aescena-Elisa, Sombras, Triptic, Jácara o Vianants, hasta un total de once (Jesús Alonso, *Información,* 5-III-88, 70.B.1.) Un Curso de Iniciación a la Danza fue la actividad paralela del certamen, en cuya presentación Juan Luis Mira, director del Aula de Teatro de la Universidad, anunció además la próxima convocatoria de otros cursos sobre técnicas de *clown* y mimo, y sobre improvisación y voz. Según Mira, el Aula que inauguraba sus actividades con esta muestra pretendía, básicamente, «cimentar y planificar la actividad teatral en la Universidad.» ([Javier Mondéjar], *La Verdad,* 5-III-88, 70.B.2.)

Pasaron dos años antes de que se celebrara, entre el 26 de febrero y el 2 de marzo de 1990, un certamen *centenario,* no por su antigüedad sino porque se encuadró dentro de las celebraciones del V Centenario de la ciudad: el Encuentro Internacional de Teatro Universitario. En este ciclo de carácter no competitivo participaron un total de nueve grupos, procedentes tanto de universidades españolas como extranjeras.

Los siete grupos españoles fueron: Crazy Maze y Teatrofia, ambos del Aula de teatro de la Universidad de Alicante, que representaron respectivamente las obras *Eclipse* (46.A.) y *Manual para jóvenes suicidas* (47.A.); la Universidad de Alcalá de Henares con *Extraños,* de Fermín Cabal y Xaime Noguerol (49.A.); la Universidad de Granada, que representó *Leoncio y Lena,* de George Büchner (51.A.); la Universidad Complutense (Teatro del Duende), que puso en escena una obra de Plauto, *El sorteo de Cásina* (54.A.); y el Aula de Teatro de la Universidad Autónoma de Barcelona representando *L'Augment,* de Georges Perec (55.A.). En cuanto a los colectivos extranjeros, acudieron el Instituto de Teatro de la Universidad de Giessen, que interpretó *Memoria bárbara-Comment ça va,* sobre textos de Pier Paolo Pasolini y otros (52.A.), y la Universidad Hassan II de Casablanca, que representó en árabe clásico la ya citada *La casa de Bernarda Alba,* de García Lorca (A. Olaizola, *Información,* 22-II-89, 46.B.3.).

La importancia de este encuentro estribaba tanto en la calidad de los espectáculos seleccionados como por el hecho de que se consiguió que fueran cinco las lenguas presentes en el ciclo, algo insólito en la historia teatral local: inglés, alemán, árabe, catalán y castellano. Además, a las representaciones se sumaron una serie de actividades relacionadas con la problemática y desarrollo del teatro universitario.

Según Juan Luis Mira, máximo responsable del encuentro, la finalidad del mismo era hallar un lugar y unas posibilidades de continuidad para el teatro universitario dentro del panorama teatral internacional, por lo que se pretendía que la cita en Alicante «no sean simples representaciones, sino que los diferentes grupos convivan y discutan sobre la organización del teatro universitario». (C. Martínez, *Información,* 6-II-90, 46.B.1.) Lamentablemente, parece que al final los logros no fueron tan trascendentes como esperaba el organizador de la muestra.

Esta cita universitaria-teatral siguió teniendo lugar en años sucesivos. El VII Encuentro de Teatro en la Universidad fue otro de los puntos de reunión relevantes para el teatro universitario en la ciudad. Se celebró entre marzo y abril de 1993 y contó con un programa tan plural como atractivo: *Edmond,* de David Mamet, por el T.U. de Córdoba (94.A.); *¡Muera César!,* de González Mirou, por el Aula de Teatro de la Universidad del País Vasco (95.A.); *Vuelve a escribirla, Sam,* de Antonio Onetti[6], por el Aula de Teatro de la Universidad de Alicante (96.A.); *Camaralenta,* de E. Pawlovsky, por el grupo ¡Caramba!, de la Universidad de Cádiz (97.A.); y *Don Gil de las calzas verdes,* de Tirso de Molina, por el T.U. de Murcia (98.A.) (*Información,* 30-III-93, 93.B.).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[6] En realidad, el texto en que se basaba el espectáculo era una versión de Juan Luis Mira a partir del texto de Onetti *Marcado por el Tip pex.*

II.7.5. Crazy maze, teatro universitario alicantino en inglés.

Crazy Maze, un grupo surgido en el Departamento de Filología Inglesa de la Universidad de Alicante, estrenó en diciembre de 1988 un excelente montaje cuyas representaciones habían de convertirse en una experiencia peculiar. La obra *The Mousetrap (La ratonera),* basada en una novela de Agatha Christie (30.A.), sería ofrecida en inglés a los alumnos de los institutos de la provincia de Alicante como material complementario o ampliación del programa de dicho idioma. El espectáculo, por tanto, tenía como primeros destinatarios a un colectivo de más de cincuenta mil estudiantes. El Departamento de Filología Inglesa había realizado previamente, junto con el Instituto de Ciencias de la Educación, un trabajo riguroso y profundo sobre la creación de Agatha Christie.

La directora del montaje, Victoria Guillén, explicaba a la prensa, con motivo del estreno, los pasos que se habían seguido para que las representaciones alcanzasen sus objetivos didácticos: «...hemos entregado a los institutos un plan de trabajo en el que hay una introducción de contenidos sobre la obra que los alumnos van a ver, para que se familiaricen con ella. Además, hemos propuesto una serie de preguntas a las cuales han de saber contestar; esto implica que los chavales estén muy atentos durante toda la función para que así puedan luego responder correctamente a las cuestiones que ya saben de antemano.» (J. Manuel Carcases, *Información,* 7-XII-88, 30.B.1.)

En otra nota publicada en la prensa a raíz del estreno, Victoria Guillén reivindicaba el uso del teatro en la enseñanza de idiomas, y señalaba los problemas por los que había atravesado la idea que ahora se hacía realidad: «Hacer teatro sirve para practicar el idioma, hablar en público con soltura, improvisar y participar en un trabajo en equipo. [...] Desde febrero, estamos ensayando una media de nueve horas a la semana en el salón de actos del Colegio Mayor. Como el presupuesto es corto, 150.000 pesetas, decidimos montar nosotros mismos el decorado, una sala victoriana que se ha realizado en mi casa...» (*La Verdad,* 13-XII-88, 30.B.2.)

II.7.6. Los universitarios alicantinos y el teatro: una historia complicada.

A finales de los sesenta, los universitarios que querían hacer teatro en la ciudad sabían dónde debían acudir: el Teatro Universitario de Alicante, con Manuel Amengual Tarí a la cabeza, era el camino. En 1993, cuando se cierra nuestro trabajo, el camino se llama Aula de Teatro de la Universidad, y su responsable, Juan Luis Mira. A lo largo estos veintisiete años, muchas cosas y muchas personas han pasado por el teatro universitario alicantino. Se han dado, sobre todo, muy diferentes situaciones históricas y políticas que, si influyen poderosamente sobre el mundo del teatro en general, mucho más todavía sobre el teatro realizado dentro de la institución universitaria.

Cuando estaba a punto de acabar la década de los sesenta, en esta ciudad no existía aún una universidad propiamente dicha; pero ello no era obstáculo para que el Teatro Universitario de Alicante funcionara a pleno rendimiento[7]. Así, en febrero de 1969 este colectivo se presentó por primera vez al público, con dos piezas: *El maestro,* de Eugène Ionesco, y *El cuarto ángel de la ira,* de Jorge Juan Eiroa, ambas dirigidas por Manuel Amengual Tarí (61.A.). El estreno tuvo lugar en la Escuela Normal de Magisterio, y contó con el patrocinio del Instituto de Estudios Alicantinos de la Diputación Provincial. Pronto a estos espectáculos se sumaron otros, como *El avaro,* de Molière, que se presentó en mayo de 1969 (109.A.), o *Cargamento de sueños,* de Sastre, estrenada en aquel mismo mes (113.A.).

Los objetivos centrales de la agrupación eran expuestos por Manuel Amengual en una entrevista realizada cinco años más tarde, en septiembre de 1974, cuando el antes director era ya sólo presidente del T.U.A.: «La actividad del T.U. ha estado encauzada sobre todo a dos ideas: en primer lugar fomentar el teatro vocacional, y en segundo lugar dar a conocer la existencia de los grupos provinciales; de ahí que se hayan organizado toda una serie de certámenes.» (La Mamá Meteco, *La Verdad,* 15-IX-74, 93.B.17.)

Pero, con anterioridad a la fecha en que Amengual hizo estas declaraciones, el T.U. había pasado por bastantes problemas. En agosto de

[7] En este caso, pues, la denominación de «universitario» es sobre todo una declaración de intenciones o una autodefinición: teatro joven, teatro de estudiantes, teatro comprometido...

1973, *La Verdad* publicó, dentro de su sección «Buzón Abierto», una carta en la que varias personas expresaban su apoyo al T.U.A. como respuesta a otra carta de Manuel Amengual en la que éste informaba de las dificultades que atravesaba el colectivo. El papel que había desempeñado la agrupación a lo largo de su existencia era expuesto de modo diáfano en aquellas líneas: «En primer lugar hemos de señalar que este grupo lleva 12 años de actividad teatral y escénica. Después hemos de considerar que hay pueblos de la provincia que las dos obras de teatro que han visto, en su larga o corta vida, han sido puestas gracias a los desvelos del T.U.A. Asimismo, es preciso tener muy en cuenta que durante cinco años consecutivos se viene realizando un Certamen Provincial de Teatro, en el que se ha promocionado el nacimiento y estimulado la actividad de numerosos aficionados en el territorio provincial, aunque hayan tenido corta duración.» (Amparo Quiles, Luisa Villacorta, Víctor Esteban y Jesús P. García, *La Verdad,* 18-VIII-73, 58.B.7.)

A raíz de esta serie de dificultades, que tenían básicamente un carácter económico, y a partir de 1973 (en concreto con el montaje *El porvenir está en los huevos,* basado en un texto de Ionesco, 41.A.), la dirección del T.U.A. pasa, durante un breve período, a Vicente Martínez Carrillo (en ocasiones con la colaboración de Eliseo Alcaraz), aunque Amengual continúa como presidente del grupo hasta 1975, fecha en que se desvincula totalmente del teatro universitario. En una entrevista realizada por Pirula Arderius con ocasión del estreno de *El porvenir....* Martínez Carrillo afirmaba que Amengual había decidido retirarse de las actividades «ejecutivas» del T.U.A., quedando a cargo sólo de los trámites burocráticos. Pero no era ése el único cambio. Además, la mayor parte de los actores eran de nueva incorporación: cuarenta estudiantes se aliaban con el propósito de renovar el T.U.A. Así lo explicaba el responsable del colectivo aludiendo al primer estreno tras la remodelación: «Pretendemos empezar rompiendo una serie de cánones. Ionesco es un hombre desfasado ya, pero al que aquí no se conoce. Para nosotros propone momentos, nosotros desarrollamos situaciones y las agotamos hasta una forma brutal.» (P. Arderius, *Información,* 11-II-73, 41.B.2.)

Según el nuevo gestor del grupo, éste iba a centrarse en sus montajes siguientes en la obra de Ionesco, para pasar más adelante a Brecht. Todo ello sin perder de vista el objetivo cardinal del T.U.A., que su director exponía en la entrevista a que venimos aludiendo: «El T.U.A., según sus

estatutos, es un grupo de teatro independiente encargado de coordinar actividades teatrales. [...] Nuestra labor se limita a aunar a gente que voluntariamente se acerca al teatro. Porque en la práctica se ha demostrado que son imposibles las grandes uniones.» (P. Arderius, *Información,* 11-II-73, 41.B.2.)

En marzo de 1975, coincidiendo con el VI Certamen de Teatro, el T.U. y Manuel Amengual se separaban definitivamente. En una entrevista firmada por su sucesor, Martínez Carrillo, Amengual explicaba los motivos de su marcha y analizaba la trayectoria del grupo: «...he intentado que una serie de gente nueva se hiciera cargo totalmente, y que el grupo tuviera continuidad. Pero, al final, he quedado harto de desengaños, de que las actividades me cuesten dinero, de no encontrar respuesta cuando llamas a algunas puertas... [...] El grupo ha tenido tres épocas: una primera, que comprende la mitad de su existencia, muy floreciente, con montajes que tuvieron mucho éxito en Alicante; una segunda, intermedia, en la que nos fuimos manteniendo, y una tercera en la que la situación se ha hecho no sostenible. Pero el problema ha sido siempre que he contado con gente inexperta, a la que primero ha habido que preparar (incluso enseñar a hablar) y, en el momento en que estaban técnicamente dispuestos, se marchaban por diversas razones: estudios, familiares, etc... Cuando en los cuatro o cinco primeros años tuvimos la misma gente, no hubo ningún problema. Entonces, yo diría que la causa principal por la que el T.U. no se ha podido mantener es el cambio constante del elemento humano. [...] ...empezamos hace catorce años. Entonces nuestra labor era muy efectiva, porque no se hacía casi teatro. Verdaderamente nos volcamos para dar a conocer el teatro por todos los pueblos de Alicante y en la misma capital. A lo largo de todo este tiempo hemos hecho innumerables montajes, teatroforum, conferencias, giras, certámenes, un boletín informativo, etc... En estos momentos, hay otros que lo hacen mejor, la gente mira al teatro desde otro punto de vista. Por eso creo que nuestra labor ya está realizada. Estoy satisfecho. Harto, sí, pero satisfecho.» (*La verdad,* 30-III-75, 58.B.1.)

Pero ya dos años antes de la marcha definitiva de Amengual del teatro universitario local, en mayo de 1973, encontramos en la cartelera alicantina la denominación de C.E.U. (Centro de Estudios Universitarios) para el colectivo teatral de la Universidad. En aquel mes se estrena *Lo invisible,* de Azorín, bajo la dirección del profesor Manuel Moragón (86.A.). Sin embargo,

Antonio González Beltrán -hoy conocido principalmente por su trabajo como director de la compañía ilicitana La Carátula- se hará pronto cargo de dicha agrupación, y con él como principal responsable estrena el Grupo de Experiencias Teatrales del C.E.U., en febrero de 1974, *Ensayo general,* del autor alicantino Ignacio Lloret (40.A.)[8]. En la temporada siguiente, el C.E.U. llevó a escena un texto de Ionesco, *Jacobo o la sumisión* (enero de 1975, 32.A.), con un montaje en el que se subrayaban la expresión corporal y gestual (V. Martínez Carrillo, *La Verdad,* 31-I-75, 32.B.1.)

Tras este último espectáculo, la actividad del colectivo empieza a centrarse en la organización de cursos impartidos por profesionales de prestigio. Visitan la Universidad alicantina durante este período José Monleón y Antonio Malonda, bajo cuya supervisión se realizaron interesantes estudios teóricos sobre textos teatrales relevantes. Pero sobre todo, según nos hace saber Antonio González, fueron los diversos encuentros con José Estruch lo que más influyó sobre los componentes del Grupo de Experiencias Teatrales. Estruch había llegado a España procedente de Uruguay, donde había dirigido la Escuela de Teatro de Montevideo y trabajado con Margarita Xirgú, y transmitió a los jóvenes universitarios alicantinos una visión nueva y enriquecedora de la enseñanza del teatro[9].

Precisamente a través de Estruch entró en contacto el colectivo del CEU con Francisco Nieva, cuyo texto *Los españoles bajo tierra* comenzó a ensayar y estuvo a punto de estrenar. Por desgracia, este montaje no llegó a representarse, según nos explica Antonio González, por insuficiencia de medios materiales. Tras este fracaso, y con el paulatino alejamiento del ámbito universitario de los actores que habían representado los dos espectáculos anteriores, el Grupo de Experiencias Teatrales empezó a disolverse. Naturalmente, tal situación respondía a un mal momento global de la institución que acogía al grupo, un momento de incertidumbre, de problemas económicos y organizativos derivados de la transición del CEU a la Universidad de Alicante.

[8] Este texto había sido finalista del premio Delfín de Teatro Breve.

[9] Estas actividades coinciden en el tiempo con el momento en que comienza a impartirse en el CEU la materia Historia del Teatro. Aunque en un principio ésta no existía como asignatura, Antonio González la incluía en las programaciones de otras materias afines, hasta que se logró que la asignatura fuera admitida en los planes de estudios oficiales.

Trece años tendrán que transcurrir para que la Universidad alicantina cuente de nuevo con un colectivo permanente. Con el objetivo de generar actividad teatral en el seno del campus, durante el curso 1987-88 se crea la ya mencionada Aula de Teatro de la Universidad de Alicante. El Aula tiene carácter estable, y una programación que ocupa todo el año académico. Además, a lo largo del curso sus miembros trabajan en recursos propios de la escena, como voz, expresión corporal, luminotecnia, escenografía o diseño de vestuario. Su responsable será uno de los hombres de teatro más destacados del panorama alicantino, Juan Luis Mira[10] (J. Rey, *La Verdad,* 14-V-91, 104.B.2.)

En un *dossier* informativo sobre el Aula editado recientemente, Juan Luis Mira sintetizaba en un texto el origen, la orientación global y las principales líneas de trabajo del colectivo. Pensamos que el modo en que el Aula ha sido concebida por este profesional de la escena ha determinado decisivamente su buena marcha. Por su interés, reproducimos aquí parte del citado texto: «Debiendo partir de cero y, como ya es corriente, sin apenas medios, lo importante era planificar una actividad que pudiera asegurar una formación continuada, es decir: había que trabajar a largo plazo, pensando en el mañana más que en el hoy. Por ello era vital hacer hincapié en el carácter formativo del Aula, y los primeros cursos se dedicaron primordialmente a la realización de cursos monográficos sobre las bases del trabajo actoral, si bien es verdad que manteníamos la chispa creativa de la práctica con la puesta en marcha de un primer montaje, diseñado desde una experiencia de creación colectiva que tenía como base el mítico texto de Alfred Jarry, *Ubú, rey.*

Del arranque del Aula surgió un grupo de estudiantes con una gran dosis de moral [...]; queda también [...] una dinámica de trabajo que hemos intentado mantener contra viento y marea, y que básicamente pasa por los siguientes puntos:

-REALIZACIÓN DE CURSOS MONOGRÁFICOS DE FORMACIÓN, que en las últimas temporadas están en función del montaje que se va a realizar. [...] Cursos que mantienen a la Compañía en un reciclaje tan necesario como productivo.

[10] Mira fue en su día miembro del Grupo de Experiencias Teatrales del CEU. En la actualidad, además del Aula de Teatro de la Universidad de Alicante dirige la compañía alicantina Teatro Jácara. Para más información sobre su trayectoria, véase el apéndice titulado «Críticos y periodistas».

-LA COORDINACIÓN DEL ENCUENTRO DE TEATRO EN LA UNIVERSIDAD [...] La Muestra se ha convertido en un hecho cultural destacado del Campus, [...] y edición tras edición ha ido configurándose como un Encuentro primordial en el intercambio de experiencias teatrales en e1 ámbito Universitario.

-REALIZACIÓN DE MONTAJES. Intentamos realizar una puesta en escena cada curso, aunque no obligatoriamente. La realidad es que el actor lo que quiere es subirse a un escenario, y aunque en Aula somos conscientes de que el camino suele ser más importante que la llegada, también es verdad que interesa, por pura cuestión estratégica, no perder nunca de vista la llegada, un estímulo más al trabajo diario. [...] En nuestros trabajos hemos pretendido siempre que, a la par de servir de vehículo de formación, intenten reflejar la creatividad de una elaboración que pasa por la vía de 1a dramaturgia y la vía actoral. El teatro es un acto de creación en el que confluyen muchas fuerzas, y sobre esta premisa hemos construido nuestros espectáculos.» (Archivo del Aula de Teatro)

Durante su primer año de vida, el Aula contó con las inscripciones de noventa alumnos de diversas facultades. De las actividades iniciales de su taller de expresión surgió, como se ha señalado, el montaje *Ubu, director general,* una dramaturgia de Juan L. Mira a partir del texto de Alfred Jarry: «un texto clásico en el teatro universitario, en el que el grupo ha introducido según su director numerosas improvisaciones, realizando una propuesta que es *un ejercicio de provocación y de rompimiento de los esquemas para el espectador, un retrato de la tiranía y el poder con una gran invención de lenguaje, ya que, aunque se contempla el espíritu, el texto es radicalmente distinto al original.* Esta obra, calificada de dura y difícil, tiene una hora de duración, y sus creadores quieren que el espectador la contemple sin prejuicios, a1 ser éste un espectáculo de iniciación y bautizo teatral al mismo tiempo de muchos estudiantes.

En este caso Ubu es director general del Ministerio para el Embellecimiento de las Señales de Tráfico, y los actores han creado su propio vestuario a partir de unas camisas blancas y calzones, pintados a mano según la característica de cada pesonaje.» (*Información,* 29-XI-88, 19.B.1.) Juan Luis Mira juzgaba que aquel primer espectáculo constituía esencialmente un trabajo de iniciación al teatro para un grupo de estudiantes que habían tenido una

experiencia dramática nula o escasa. ([Miguel Pedrero], *La Verdad,* 29-XI-88, 19.B.2.)[11].

Dentro del Encuentro Internacional de Teatro Universitario celebrado entre febrero y marzo de 1990, el Aula, que se había autobautizado como Teatrofia, estrenó su segundo espectáculo, *Manual para jóvenes* suicidas, basado en textos de Jorge Díaz, Darío Fo y Franca Rame (47.A.): «...es un montaje que propone un *collage* teatral, en clave de conferencia magistral, disparatada, sobre el tema del suicidio entre la gente joven.» (*Información,* 27-II-90, 47.B.1.). Los componentes de Teatrofia habían seleccionado, durante casi un año de trabajo, distintos textos sobre este tema, escogiendo por fin algunos fragmentos de *Un día cualquiera,* de Franca Rame y Darío Fo y *El puente* y *El donante,* deJorge Díaz, a los que se sumaron ciertos pasajes de creación colectiva (*Información,* 27-II-90, 47.B.1.)

Y como si de una macabra coincidencia se tratase, tras *Manual para jóvenes suicidas* Teatrofia monta *El nicho.* La esencia de esta pieza de Jesús Campos, premiada en su día con el alicantino galardón Arniches, era expuesta en el programa de mano del espectáculo con estas palabras: «*El nicho*

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[11] El texto de este montaje fue publicado poco después por el Secretariado de Actividades Culturales de la Universidad de Alicante. En el prólogo del volumen, titulado «Un ejercicio de provocación», Mira se refería a la vigencia del texto de Jarry y exponía los rasgos fundamentales del trabajo del Aula sobre el mismo: «*Ubu, rey* es, actualmente, una de las obras más representadas en todo el mundo. Acaso porque, como propuesta, se trata de un texto abierto, un texto inmerso en la más refrescante libertad escénica, un juego con el que todavía se puede jugar y cuyo contenido perdura vigente más allá de los siglos.

Mi *Ubu,* nuestro *Ubu* del Aula de Teatro de la Universidad, es el resultado de un año de trabajo y cabriolas escénicas sobre el texto de Alfred Jarry. Respetando las genuinas y pestilentes esencias del creador, decidimos partir de las primeras líneas del *Ubu, rey,* para continuar después por los derroteros que nos marcaran las improvisaciones. Y terminamos inventándonos el Ministerio para el Embellecimiento de las Señales de Tráfico, un terreno propicio para las intrigas de poder y el tono paródico fiel al espíritu original. Nuestra propuesta quedaba descrita a través de cuatro niveles, todos ellos en sintonía con la obra de Alfred Jarry:

1.- Una caricatura del poder.
2.- Un juego infantil, de buenos y malos, en clave de clown.
3.- Una distorsión lingüística con la acumulación de diferentes estilos y la deformación premeditada de vocablos.
4.- Un movimiento escénico que rompiera los esquemas de lo convencional. Los actores hablaban al vacío, nunca se comunicaban entre ellos.

Con un maquillaje que apayasaba los rostros y un vestuario muy simple, consistente en modelos de *ropa interior versión ejecutivo,* nuestra propuesta buscaba entrar en la órbita provocadora del primer *Ubu,* y realizar nuestro particular retrato del poder, de la incomunicación, del vacío absurdo de esos prepotentes mayores que, en la selva de cualquier Ministerio, son como niños que juegan a la rayuela de la más estúpida ambición.» (JARRY, Alfred-MIRA, Juan Luis, *Ubu, director general,* Universidad de Alicante, 1989, pp. 5-6).

es un sainete macabro que se sitúa en la España *atemporal* de la posguerra, con un pie en el teatro del absurdo y otro en la farsa grotesca.» (Archivo del Aula). A propósito del estreno, que tuvo lugar en mayo de 1990 dentro del ciclo bautizado como Mayo Teatral Universitario por el Vicerrectorado de Extensión Universitaria (93.A.), Rafa Hernández publicó en la prensa una crítica bastante positiva, en la que, además, se refería al problema de la continuidad entre los jóvenes universitarios con inquietudes teatrales: «El espectáculo resultó ser un ejercicio de interpretación para este joven taller que, poco a poco, va consolidando una formación teatral bastante completa. Lástima que la continuidad no sea una constante en los grupos de la ciudad, pues en éste, como en los demás, una vez que concluye su período docente no encuentran sus miembros una infraestructura que les permita seguir en el *mundillo teatrero* con un porvenir, si no feliz, cuando menos no tan triste como el que respiramos.

Se apreciaba una falta de conjunción, propia de un grupo heterogéneo y circunstancial. Sin embargo, sorprendió con agrado ver a un elenco actoral equilibrado, con aciertos escénicos fruto de una elaborada dramaturgia y dirección de quien ya nos tiene acostumbrados al buen hacer del espectáculo teatral.

Por su parte, la recorrida escenografía y curiosa caracterización respondían con dignidad al escaso presupuesto que frecuentan los amateurs.» (*La Verdad,* 29-V-90, 93.B.)

Esta vez, sin embargo, no fue el parco presupuesto el único obstáculo con que hubo de enfrentarse el colectivo: el autor de la obra denegó el permiso para que ésta se representase, y el espectáculo tuvo que ser archivado[12].

Para reemplazar esta obra, el Aula montó *Ser o no ser (con permiso de Chéspir),* y lo estrenó en el II Encuentro de Teatro Universitario en Madrid, una muestra organizada por la Universidad Autónoma. El espectáculo era definido en su *dossier* como una «creación colectiva a partir de las ochenta palabras más repetidas en la historia del teatro y de la locura lúdica de R.

[12] Según nos explica Juan Luis Mira, Jesús Campos se negaba a que cualquiera de sus textos fuera representado en España debido a serios conflictos personales con la Sociedad General de Autores y Editores (S.G.A.E.), que le habían llevado además a un enfrentamiento con cualquier modalidad de teatro institucional. Se oponía, por tanto, a la representación de su obra por el Aula de Teatro de una universidad pública.

Queneau.» La sinopsis argumental de la obra nos proporciona una idea bastante aproximada de su contenido: «Tritúrese-agítese el inmortal monólogo de Hamlet en una batidora donde todo cabe: desde una jota hasta la música minimalista, desde un ascensor hasta un coro de monjas en una furgoneta, desde un exhibicionista hasta lo que el viento se llevó. Añádase un poco de sal, no mucha. Absténganse paladares muermos.» (Archivo del Aula de Teatro)

A los tres años de su formación, y como muestra indiscutible de su afianzamiento, en mayo de 1991 el teatro universitario estrena *Volpone,* de Ben Jonson (104.A.), un espectáculo de calidad muy superior a los anteriores. Según Juan Luis Mira, este texto del siglo XVII era «un clásico poco conocido en nuestro país a pesar de ser una de las comedias más importantes de las que se han escrito. Es la más representada en el teatro inglés desde Shakespeare hasta Bernard Shaw.» ([Santiago] Lumbreras, *Información,* 14-V-91, 104.B.1.). El texto original había sido sometido a ciertas modificaciones para su puesta en escena. Algunos de los actores del Aula declaraban a la prensa en qué habían consistido las mismas: «Nosotros la hemos adaptado al lenguaje y a la forma de pensar de ahora, pero el tema de *Volpone,* a pesar de tener tres siglos, es de gran actualidad, ya que trata del tráfico de influencias y de la lucha por el poder.» (J. Rey, *La Verdad,* 14-V-91, 104.B.2.)[13]

El espectáculo, que había sido ensayado durante nueve meses, tras un estudio previo del autor y la época (*La Verdad,* 22-IX-91, 170.B.2.), fue representado en varias aulas de cultura de la C.A.M. de toda la provincia, y realizó una gira de ámbito nacional durante la que actuó en las universidades de Valencia, Murcia, Cádiz y Santiago de Compostela.

[13] En el programa de mano de la representación en el Teatro Principal figuraba cierta información sobre el texto y el montaje: «Se trata de una pieza admirablemente escrita, en la que llama la atención su fina ironía y su sutil acercamiento a la poética escénica de la comedia del Arte. Como las auténticas obras de arte, el tiempo la ha bañado de un brillo especial, no caduco, atractivo siempre, que hace de este *Volpone* o *El zorro* una de las comedias clásicas más representadas actualmente en todo el mundo, aunque en España sus versiones hayan escaseado y, en general, podamos considerar a Ben Jonson como un perfecto desconocido de nuestra escena más reciente.

El *Volpone* que presenta el Aula de Teatro de la Universidad de Alicante pretende, sobre todo, reivindicar desde una propuesta joven y valiente un texto que posee, intrínsecamente, una calidad literaria y teatral innegable. Con nuestro firme convencimiento de que el teatro es un hecho vivo -y nunca arqueológico- hemos intentado recuperar a un clásico, desde nuestra frescura, nuestra admiración y nuestro más irrespetuoso respeto.» (Archivo del Aula de Teatro)

En abril de 1993, en el marco del VII Encuentro de Teatro en la Universidad, el Aula estrena un nuevo espectáculo, *Vuelve a escribirla, Sam,* basado, como hemos señalado, en la obra de Antonio Onetti *Marcado por el Tip-pex* (96.A.). Este montaje, que tuvo un escaso eco en la prensa local, se escenificó de nuevo en septiembre, dentro de la sexta edición de la muestra Alicante a Escena (152.A.).

Sólo unas semanas después del estreno de aquel espectáculo, y como actividad paralela del Seminario Internacional Carlos Arniches celebrado en Alicante en mayo de 1993, el Aula de Teatro estrenó *El método Górritz,* una pieza escrita en colaboración por el dramaturgo alicantino y Enrique García Álvarez (107.A.). Juan Luis Mira expuso en el programa de mano[14] las razones de la elección de este texto: *«El método Górritz,* la comedia que elegimos por tratarse de uno de los textos menos conocidos de Arniches, constituye un ejemplo de cómo un texto menor puede poseer suficientes atractivos como para que merezca la pena ser rescatado. Con ese doble motivo planteamos nuestro trabajo: que sea un paso más, distinto, en nuestro camino de aprendizaje, y sirva al espectador para descubrirle una comedia olvidada del más ingenioso de los autores alicantinos.» (Archivo del Aula de Teatro)

Por su parte, José Ferrándiz Casares subrayaba en su crítica al estreno los rasgos más sobresalientes del lenguaje de Arniches presentes en el texto, y la fuerte carga humorística del mismo: «Todas las características que moldeaban en el aspecto verbal la concepción escénica de nuestro escritor y autor ilustre están presentes: su gracioso manejo de la hipérbole, el redichismo con que todavía realzaba la afectación del personaje [...] y el vocablo fulminante cuando conviene sentenciar lo ridículo o grotesco de una situación.

Innumerables ocasiones, en fin, para extender las risas, que supo aprovechar bien el entusiasmo imaginativo habitual del director Juan Luis Mira, al frente de su animosa y cada vez más desenvuelta Aula de Teatro Universitaria.» (*Información,* 7-V-93, 107.B.1.)

Aunque escapan a los límites temporales del presente trabajo, no queremos cerrar este capítulo sin mencionar los últimos montajes realizados

[14] El Aula de Teatro se ha constituido legalmente como una Asociación Cultural, «Nietos de Pero Grullo», «como cauce administrativo más ágil que el que habitualmente ofrece la burocracia universitaria», según explica Juan Luis Mira en uno de los *dossiers* del Aula. Precisamente es en el programa de mano de *El método Górritz* donde encontramos por primera vez esa denominación.

por el Aula de Teatro. En primer lugar, el colectivo estrenó en 1994, bajo el título de *Femenino plural,* un espectáculo con textos de Franca Rame, Darío Fo, Clare McYntire y Paola Torregrosa. Después, con 1995, llegaría un curso especialmente fructífero para el teatro universitario local: se estrenó *EME,* una obra del propio director del Aula[15] y se celebró la I Bienal Internacional de Teatro Universitario.

Esta Bienal, que tuvo lugar en noviembre de 1995 bajo la organización conjunta de los Vicerrectorados de Extensión Universitaria de Murcia y Alicante, fue uno de los acontecimientos más relevantes de la vida teatral universitaria en la ciudad. Representaron sus obras en Alicante y Murcia un total de doce universidades extranjeras (a las que se sumarían los grupos de las dos anfitrionas); entre otros países, estuvieron presentes Argentina, Bélgica, Bulgaria, Irak, Lituania, Marruecos, Polonia y Puerto Rico. La Bienal acogió, además, la «Reunión de la Asociación Internacional de Teatro Universitario», en la que participaron representantes de departamentos y escuelas universitarias de teatro de Canadá, Australia, Grecia, Alemania, México, etc.

Aunque de menor alcance, a las actividades protagonizadas por el grupo que dirige Juan Luis Mira hemos de añadir las que lleva a cabo en la actualidad el Aula de Artes Escénicas de la Universidad de Alicante. Este colectivo, que coexiste con el Aula de Teatro, se dedica fundamentalmente a la Narración Oral Escénica. Dentro de esta disciplina teatral sus miembros montan espectáculos, organizan talleres y, periódicamente, muestran sus trabajos en el propio campus, al aire libre, dentro un ciclo que se ha denominado «La Pinada de los Cuentos». El director del Aula es Antonio González, y la directora del Taller de Narración Oral que funciona dentro de la misma es una estudiante de la Facultad de Medicina, Marisela Romero.

[15] El *dossier* del montaje se abre con este texto: «Dice Neil Simon que las verdades hay que decirlas siempre desde la sonrisa, y que ésa es, en definitiva, la esencia de la comedia. De esa premisa parte *Eme,* un texto en el que se cruzan dos historias con la misma protagonista, la muerte, quien -como una funcionaria más- ficha en la noche su jornada laboral para llevarse a sus próximos clientes: un joven estudiante de medicina y una virgen de 35 años que prepara su primera noche de amor.

La muerte -mito literario por excelencia- es sin duda la verdad más rotunda y despiadada de la vida. Y puede, paradójicamente, servirnos de motivo para regarnos con un soplo refrescante de vitalidad. Nuestra Muerte pisa 1995, conoce a Woody Allen y hasta se atreve con un porro. Es una Muerte tan disparatada como nosotros mismos. O es nosotros mismos. Y por eso riéndonos de/con ella nos estamos riendo de/con todos nosotros.» (Archivo del Aula de Teatro)

En este punto deja nuestro trabajo al teatro universitario de Alicante. Pero lo deja, pensamos, en el buen camino. El ingrediente más importante, el entusiasmo de los universitarios hacia el teatro y las disciplinas escénicas en general, existe sin duda. Y otros materiales básicos también parecen, al menos por el momento, garantizados: un director apasionado por su trabajo y con propuestas interesantes siempre disponibles; el apoyo material de las autoridades del campus; el respaldo de la comunidad universitaria... De todas formas, y vista la irregular trayectoria del teatro universitario local a lo largo de las veintisiete temporadas de nuestro estudio, nada se puede predecir.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

II.8. El teatro en la enseñanza.

> «El interés evidenciado por los jóvenes estudiantes hacia el
>
> fenómeno teatral es ya muy significativo, máxime si lo comparamos con un pasado no muy lejano. Pero -y éste es el otro aspecto positivo- este interés tiende a concretarse en torno a las cuestiones más actuales que el teatro tiene planteadas. [...] quedan muy lejanos los tiempos en que el teatro suponía, en el contexto de la política educativa de nuestros centros de enseñanza, un pasatiempo divertido, un recreo menos consuetudinario que el habitual o, también, un halago dispuesto hacia la vanidad familiar. Para ellos el teatro es, creo que definitivamente, comunicación; un medio eficaz de hablar con sus semejantes y de hablar, precisamente, de sus cosas, de sus dolores y sus esperanzas.»
>
> Ernesto Contreras,
> *Información,* 27-II-70.

II.8.1. Introducción.

El teatro en la enseñanza[1], un fenómeno escénico de indudable interés, juega un papel sólo parcialmente destacado en la cartelera alicantina. Y este carácter relativo obedece a varias razones, derivadas de la esencia eminentemente *amateur* de un teatro hecho por personas que se están preparando para ser en la vida cualquier cosa menos profesionales de la escena (salvo contadas excepciones). En primer lugar, por lo general los espectáculos se representan sólo una o dos veces, y casi siempre en escenarios de carácter privado (salones de actos de los propios centros), con lo que se limita el acceso a un público amplio. Otro aspecto que diferencia a esta forma teatral de otras analizadas en nuestro trabajo es que se trata de un teatro que no sale de

[1] Con la denominación «teatro en la enseñanza» aludimos aquí básicamente al teatro en colegios e institutos de bachillerato, ya que el teatro universitario, por su diferente entidad, ha sido analizado en el capítulo precedente.

su lugar de creación, un teatro que no «viaja». Y esto sirve también para los grupos de otras ciudades, con lo que el teatro de la docencia *representado* en Alicante coincide con el *realizado* en la ciudad.

A1 margen de estas diferencias, el teatro en la enseñanza no se separa demasiado de otras formas de teatro aficionado. Así, por ejemplo, como sucede con todos los géneros y variantes teatrales analizados en nuestro trabajo, la vida dramática de la docencia se ve modificada de forma considerable por el paso de los años y por los cambios socio-políticos que tienen lugar en el país. Resulta significativo el hecho de que, mientras que en los años iniciales de este estudio sólo se hacía teatro en determinados centros privados (los colegios religiosos de los Salesianos y los Maristas sobre todo), ya a lo largo de los setenta, coincidiendo con la transición hacia la democracia, se van sumando a dicha actividad centros muy diversos, desde institutos públicos hasta escuelas técnicas, llegando la actividad teatral en la enseñanza a su máximo apogeo en la década de los ochenta y comienzos de los noventa, sobre todo a raíz de la inclusión de la asignatura de teatro en los planes de bachillerato y la consiguiente creación de talleres escénicos en numerosos centros[2].

Dentro de este capítulo caben las más variadas tendencias y géneros teatrales, desde el ingenuo montaje de un cuento por los párvulos de un colegio hasta la trascendente obra religiosa del siglo XVI llevada a escena

MIGUEL DE CERVANTES

[2] La situación actual (nos referimos al año 1996) del teatro dentro del sistema educativo español es descrita del siguiente modo por Juan A. Hormigón: «El teatro tiene muy poca presencia dentro del currículo de la enseñanza no universitaria. [...] Sólo en BUP se contempla como asignatura: es la EATP (Enseñanzas Artísticas, Técnicas y Profesionales) de «Teatro y expresión corporal», que, como todas las asignaturas de esta denominación, se imparte en 2º y 3º como optativa entre las distintas asignaturas que ofrezca cada centro. Es decir, no todos los institutos tienen esa opción, y donde existe no todos los alumnos de esos cursos eligen la asignatura. Como todas las EATPs, tiene asignada dos horas semanales de clase. El programa no está unificado: cada centro, al solicitar al MEC la aceptación de la asignatura, debe presentar su propio programa.

Con la reforma de las Enseñanzas Medias, la situación ha cambiado en parte. Se ha publicado un currículo detallado, con orientaciones básicas y desarrollo muy minucioso, de la asignatura *teatro,* pero no se le ha asignado un lugar propio. No se ha llegado a hacer realidad un Bachillerato Artístico de Arte Dramático, tal como estaba previsto en el anteproyecto de la reforma, de modo que sólo existe el Bachillerato Artístico de Artes Plásticas y Diseño. En cuanto a la E.S.O. (Enseñanza Secundaria Obligatoria), el teatro no aparece entre las materias básicas, sino dentro de los talleres que cada centro puede ofrecer como opcionales a sus alumnos.

Existe también la posibilidad del teatro como *actividad extraescolar,* hasta hace muy poco la única actividad en que el teatro tenía presencia en los centros, que hoy en día se mantiene vigente en muchos casos en forma de grupos que trabajan al margen de las clases.» (HORMIGÓN, Juan Antonio, «Breve diagnosis sobre la situación del teatro español actual», en *ADE* (revista de la Asociación de Directores de Escena), número 50-51, abril junio 1996, pp. 18 y 20).

por estudiantes de formación profesional, sin olvidar la modesta comedia musical «al estilo Broadway» a cargo de un instituto de bachillerato. De igual manera, cada grupo correrá distinta suerte: unos sólo llegan a estrenar un montaje, otros se mantienen precariamente sin salir del ámbito de la docencia y sólo uno -y por tratarse de un caso excepcional le prestaremos mayor atención- llega a profesionalizarse y a trabajar en el ámbito nacional e incluso internacional.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

II.8.2. Hijos del teatro independiente. Los textos.

Respecto a los textos representados por estas agrupaciones, lo primero que llama la atención es que los títulos y la orientación general de las obras elegidas coinciden, en más casos que los probablemente derivados del azar, con los del teatro independiente. Si los jóvenes estudiantes deciden montar a autores como Slawomir Mrozeck, Friedrich Dürrenmatt, Jean-Paul Sartre o Bertolt Brecht entre un amplísimo abanico de posibilidades, la elección no es casual. De forma paralela a lo que sucedía con los universitarios, a los muchachos que estudiaban bachillerato en los setenta y los ochenta no les interesaba tanto el teatro comercial de aquellos años como otras formas alternativas de entender el hecho teatral. Si el teatro universitario es el hermano menor del movimiento independiente, nos encontramos ahora ante el benjamín de una familia teatral hasta cierto punto unida por su compromiso estético y ético -en muy distinto grado en cada uno de los casos-, y por unas inquietudes investigadoras e innovadoras que ya quedaron suficientemente expuestas en nuestro capítulo sobre el teatro independiente[3].

Emprendemos seguidamente un recorrido por algunas de las manifestaciones publicadas en la prensa alicantina acerca de los textos que llevaron a escena grupos docentes.

Comencemos por el más agudo y minucioso de los críticos locales, Ernesto Contreras, quien en su comentario crítico sobre la fase provincial del V Certamen Nacional Juvenil de Teatro (febrero de 1968) se refería al interés de los textos representados por los grupos juveniles -no obstante, obsérvese que Contreras aludía también al problema de unos textos cuya dificultad excedía las posibilidades interpretativas de unos actores jóvenes e inexpertos-: «Sobre el papel, o más concretamente, sobre el programa inicial, la fase provincial del V Certamen Nacional Juvenil de Teatro que, organizado por la Delegación Provincial de Juventudes, se ha desarrollado esta semana en el salón de actos del Colegio de los PP. Salesianos, poseía un interés realmente extraordinario: de un lado, la actuación de tres grupos realmente juveniles de nuestra provincia, con toda la carga de

[3] Pensamos que la vinculación del teatro en la enseñanza con el independiente está condicionada de modo importante por las personas que dirigían o se responsabilizaban de estas agrupaciones, generalmente jóvenes cuyos gustos e inquietudes teatrales debían estar bastante próximos a los de la corriente independiente.

incipiente vocación, de desprendimiento y de futuro que estos grupos entrañan, y de otro lado, el conjunto de las obras a representar, desde las piezas del muy actual Mrozeck hasta Jean Anouilh, pasando por Martín Recuerda y el ya clásico Bertolt Brecht, constituyendo un muestrario muy aleccionador de las posibilidades reales del teatro, posibilidades tan minimizadas en nuestra ciudad. [...] Así las cosas, el certamen se concluyó con sólo dos actuaciones. La primera, el jueves, a cargo del Grupo de Teatro El Doncel, del Colegio Menor José Antonio, nos trajo dos obras de Mrozeck- *Strip-Tease* y *En alta mar*- que se han hecho famosas esta temporada, entre las que se intercaló una reducción de *¿Quién quiere una copla del arcipreste de Hita?,* de Martín Recuerda. Y debo decir que la puesta en escena de estas obras, aun considerando las limitaciones obligadas, mantuvo el interés digamos específicamente teatral del certamen. Los muchachos de El Doncel hicieron una buena elección al elegir sus obras. Para cualquier aficionado al teatro medianamente consecuente, las obras presentadas supusieron una bocanada de aire fresco, estimulante, puro, en el enrarecido ambiente de nuestra escena. Creo que fue el acierto en la elección, este estar al día en la problemática y en la función socio-cultural del teatro moderno, un factor importante en la decisión del jurado que, como ya saben los lectores, designó al grupo del Colegio Menor José Antonio para representar a Alicante en la fase de sector del mismo Certamen. [...] Por su parte, el Taller de Teatro del Círculo Juvenil José Antonio tuvo que hacer frente a una elección de excesiva responsabilidad. Esto es preciso advertirlo y con toda claridad. La capacidad de comunicación de la *Antígona* de Anouilh, es muy inferior, con mucho, a la de las obras de Mrozeck y Martín Recuerda. Me refiero, por supuesto, al texto literario.» (*Información,* 4-II-68, 40.B.2.)

También se identificaban con el teatro independiente los grupos procedentes de centros de enseñanza al frecuentar la puesta en escena de obras de autores nuevos. Sirva como muestra el estreno a cargo de La Máscara (del Instituto Cultural Hispano-Americano), en febrero de 1970, de *El interrogatorio,* texto de un joven dramaturgo, Luis Alemany Colomé, galardonado con el Premio Delfín para piezas breves. Contreras subrayaba en su crítica al espectáculo los aspectos más positivos de una pieza cuya profundidad se deja entrever en las palabras del periodista: «La mayor virtud de *El interrogatorio* estriba en haber sintetizado, por medio de una estructura asombrosamente simple, un hecho concreto -un interrogatorio policíaco- y un

hecho genérico -la mecánica como alienación de la personalidad humana- representativos de una situación determinada en las relaciones sociales. Un hombre es interrogado y nadie sabe por qué es interrogado, ni el propio interrogador. Pero existen unos procedimientos, unos esquemas de conducta, unos formularios que, inexorablemente, deben aplicarse. El proceso es infinito.» (*Información,* 17-II-70, 62.B.3.)

Otro Premio Delfín fue estrenado aquel mismo febrero del 70 por un grupo procedente del ámbito de la enseñanza. Se trataba de *Oratorio,* de Alfonso Jiménez Romero, escenificada por el Grupo Aula, de Instituto de Enseñanza Media de Elche (69.A.). Nuevamente la crítica de Ernesto Contreras nos pone ante un texto cuya hondura temática no había intimidado a sus jóvenes realizadores: «*Oratorio* tiene un subtítulo bastante significativo, el de *Oraciones a los países que destruyen el mundo con las guerras,* un subtítulo capaz de indicar su intención, su compromiso, su actualidad. Actualidad que, por otra parte, se refleja igualmente en su forma escénica. [...] Lo que sí quiero decir es que la propuesta de Jiménez Romero y su *Oratorio* -su carácter de testimonio social dinámico, impulsor de las conciencias, utilizando métodos de representación colectiva- es una propuesta beligerante, una propuesta que tiene su lugar en el repertorio, tan amplio y en ocasiones tan disperso, de las propuestas estéticas de nuestro tiempo.» (*Información,* 25-II-70, 69.B.)

Como acabamos de advertir, en más de una ocasión nos ha sorprendido la complejidad del contenido de los textos seleccionados por estas agrupaciones *amateurs.* Estas compañías, de escasos recursos tanto materiales como humanos (y en este último sentido hay que destacar la mínima preparación actoral de sus componentes), no parecían acobardarse ante obras tan duras como *Extraños habitantes en la calle,* de J.D. Sutton. Ésta fue puesta en escena en febrero de 1970 por el grupo TEMI (Teatro de la Escuela de Maestría Industrial), dentro del II Certamen Provincial de Teatro organizado por el Teatro Universitario de Alicante (63.A.). Una vez más, el comentario publicado en *Información* da cuenta de las características de la pieza: «Lo que importa, realmente, es el resultado. *Extraños habitantes...* aclara, en gran medida y en líneas generales, el comportamiento dramático del autor, su intencionalidad, su compromiso, y lo hace porque, en lugar de acumular referencias dispares de la realidad, o si se quiere de su interpretación de la realidad, ha simplificado esta interpretación reduciéndola al máximo: la vida

humana como una pesadilla, en la que los poderosos ejercen su voluntad sobre los despojados, estando destinados unos y otros a ser devorados por las hormigas.» (E. Contreras, *Información,* 18-II-70, 63.B.)

A veces, un estreno a cargo de una de estas agrupaciones se convertía en un pequeño acontecimiento cultural, no tanto por la representación en sí como por la calidad o la significación de la obra. Así ocurrió, por ejemplo, con la intervención del grupo Azorín, del Instituto de Enseñanza Media de Elda-Petrel, dentro del II Certamen Provincial de Teatro, en febrero de 1970 (64.A.): «*Hombres y No,* de Manuel de Pedrolo, es, pese a su precaria difusión en los más extensos niveles, una obra ya histórica en el panorama teatral español. Manuel de Pedrolo es uno de los más prestigiosos autores en lengua catalana, significativo por igual en el campo de la novelística y en el de la dramaturgia. De ahí que tener la ocasión, como se tuvo ayer, de asistir a la representación de una de sus obras vertidas al castellano, constituya un hecho culturalmente importante. Máxime si esa obra es *Hombres y No.* [...] La parábola es, pese a su riqueza de significados o precisamente por ella, extraordinariamente diáfana. La validez de *Hombres y No* estriba, precisamente, en el acierto con que Manuel de Pedrolo ha dado forma escénica a una serie compleja de cuestiones humanas.» (E. Contreras, *Información,* 1-II-70, 64.B.)

Entre los textos más representados por el teatro independiente se encontraba, como vimos, *Proceso por la sombra de un burro,* de Friedrich Dürrenmatt. Esta misma obra fue escenificada en febrero de 1970 por el Grupo Arenal, de la Escuela Normal de Magisterio de Alicante (68.A.), con muy buenos resultados, otra vez según Contreras: «Un empeño ambicioso, digámoslo casi de entrada, cuyos resultados fueron verdaderamente positivos. El helvético Dürrenmatt está considerado como uno de los más significados sucesores de la dramaturgia alemana o, más concretamente, de la línea impulsada por Bertolt Brecht. [...] Su *Proceso por la sombra de un burro* manifiesta con claridad su ascendencia brechtiana. Y esto por partida doble. Como técnica dramática [...] y como contenido social, como intencionalidad, *Proceso por la sombra de un burro* se incrusta exactamente en la moderna tradición del teatro épico.» (*Información,* 24-II-70, 68.B.)

Aunque con menor eco crítico en la prensa, a lo largo de los setenta y los ochenta los colectivos de teatro de la docencia siguieron poniendo en pie textos de innegable interés de los que, brevemente, deseamos hacer mención.

En junio de 1973, el grupo Talía, compuesto por antiguos alumnos de los Salesianos, puso en escena *Las criadas,* de Jean Genet, bajo la dirección de Antonio Terrés (94.A.). Tres años más tarde, en abril de 1976, esta misma agrupación volvía a representar al autor francés, esta vez con *Severa vigilancia,* pieza con la que Talía concursaba en el III Certamen Provincial de Interpretación para Agrupaciones Teatrales (76.A.).

Las moscas, de Jean-Paul Sartre, fue el texto montado durante la temporada 1979-80 por la agrupación Cristo Resucitado-76 (antiguos alumnos del colegio Sagrado Corazón, de los Maristas). Se estrenó en el Aula de Cultura de la C.A.A.M. en abril de 1980 (647.A.).

Finalmente -pretendemos sólo citar algunos ejemplos-, durante la temporada 1985-86, un colectivo nacido en el instituto Jaime II, Jácara, representó en diversas ocasiones un espectáculo titulado *La balada del callejon* (41.A.), para cuya creación el grupo había partido de un texto de Tábano, *La ópera del bandido.*

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

II.8.3. Hacer teatro *por cabezonería*: las condiciones del trabajo y los problemas para la realización de espectáculos.

> «Saben aquellos que, de una manera u otra, están cerca del enclenque mundillo de la farándula de Alicante, que aquí se hace teatro antes que nada por cabezonería, sin apenas subvención, y sin ayuda de instituciones o escuelas que colaboren en la formación de actores y técnicos.»
>
> Natacha, *La Verdad,* 5-IX-86.

La realización de espectáculos en el ámbito de la docencia, como en tantos otros ámbitos y a otros tantos niveles del teatro -según vamos constatando a lo largo del presente trabajo-, es más una carrera de obstáculos que un proceso meramente artístico. Como siempre, los testimonios de los protagonistas nos introducen de lleno en el problema.

En primer lugar, y dejando para más adelante la cuestión de los medios materiales, es importante saber cuáles han sido los medios humanos del teatro en la enseñanza alicantino. Valga como ejemplo Dosymedia, una compañía nacida en el colegio de los HH. Maristas que, en marzo de 1990, estrenaba *Angelina o el honor de un brigadier,* de Jardiel Poncela (61.A.). La nota de prensa anunciadora de la representación explicaba del siguiente modo el origen del curioso nombre de la agrupación: «Este colectivo, integrado por una veintena de alumnos de BUP y dirigido por el profesor Andrés Vinaches, ha ensayado esta obra durante cinco meses a las dos y media de la tarde, de ahí el nombre del grupo.» (Cristina Martínez, *Información,* 6-III-90, 61.B.)

No cabe duda de que los estudiantes que hicieron y hacen teatro en Alicante son una especie reducida pero muy valiosa: ensayos a horas intempestivas que han de compatibilizarse con clases y tiempo de estudio; montajes en los que cada cual debe memorizar su texto y buscar al mismo tiempo su propio vestuario o los materiales de la escenografía... Una vez más la pasión por la escena apisonando las dificultades para alisar el camino. Parte de las barreras se solventan siguiendo el ya citado lema de los Cinco Mosqueteros: «todos para uno...»

En febrero de 1968, como ya hemos mencionado, El Doncel estrenaba tres piezas breves de Mrozeck y Martín Recuerda. Su director, José Alfonso Orrico, explicaba a la prensa local la importancia de que todos los elementos de la puesta en escena se elaboraran dentro del centro de enseñanza: «El teatro, aunque sea juvenil, como el nuestro, es una cosa muy seria. Considero que al montar una obra hay que hacerla con toda honestidad, desde los decorados al vestuario. Eso de pensar y confiar que cualquier casa de Valencia, pongo por ejemplo, puede traer trajes que se adapten a la obra que se piensa representar, es un puro absurdo, y al final, un fracaso. [...] Nosotros nos hemos hecho todo en el Colegio Menor. Hemos comprado la tela y hemos dicho cómo se tenían que confeccionar los trajes.» (C.M. Aguirre, *Información,* 2-II-68, 40.B.1.)

El estreno de *Tú, no importa quién,* de Sanchís Sinisterra, lo llevó a cabo el grupo Aorta (de las Escuelas de Ayudantes Técnicos Sanitarios de Alicante), en febrero de 1970 (73.A.). Una conocida periodista local describía así la distribución del trabajo previo al estreno: «El cine club de la Caja de Ahorros Provincial, donde se está celebrando el certamen, era un espectáculo en la preparación y ensayo de la obra. Los componentes del grupo lo estaban haciendo todo. Los papeles se extendieron más allá de la presentación, repartiéndose los trabajos de tramoyistas, técnicos, electricistas, carpinteros, decoradores y, si me apuran, hasta equipo de limpieza.» (P. Arderius, *Información,* 26-II-70, 73.B.1.)

En otro orden de cosas, la cuestión central planteada por las agrupaciones locales respecto a las ayudas oficiales para el teatro, suele ser que las subvenciones son difíciles de conseguir y que, cuando por fin llegan, ya no son necesarias. Dadas estas circunstancias, los montajes se producen de las formas más dispares: a veces son las A.P.A.S. las que proporcionan los medios, a veces entidades privadas, en ocasiones los propios miembros del grupo... La prensa de Alicante ofrece ejemplos de todo tipo.

Un grupo procedente de las Escuelas de Ayudantes Técnicos Sanitarios de Alicante, al que ya nos hemos referido, estrenaba en febrero de 1970 un texto de José Sanchís Sinisterra, *Tú, no importa quién* (73.A.). Gabriel Enríquez, responsable de la dirección, afirmaba en una entrevista que los fondos para montar la obra habían salido «de nuestro bolsillo, todos hemos aportado algo», y continuaba explicando que «Las subvenciones oficiales son

complicadas. Primero te exigen que hagas un presupuesto y detalles los gastos. No podemos decir que nos den 500 pesetas para montarla. Después el papeleo, y cuando llega el dinero, ya no hace falta.» (P. Arderius, *Información,* 26-II-70, 73.B.1.)

Un auténtico valedor de los *derechos crematísticos* de los colectivos de la docencia local es Juan Luis Mira, quien repetidamente y a lo largo de los años ha venido insistiendo, en todas y cada una de sus declaraciones a la prensa, en la necesidad de una mayor protección oficial para los grupos jóvenes, y muy especialmente para el que él dirige, Jácara. Por ejemplo, en su comentario a la I Muestra de Teatro Universitario, en el que reseñaba con detalle las intervenciones de los colectivos Sombras, Elisa y Jácara, Mira señalaba: «La realidad es que estos grupos empiezan a reflejar sobre las tablas los años que llevan a sus espaldas. Todavía se les aprecian las limitaciones en el montaje, exponente claro de sus flacos presupuestos y de la poca ayuda y subvenciones que reciben. Sin embargo, el trabajo actoral, el rigor y la frescura de sus propuestas evidencian una madurez teatral que debe ser respaldada por los organismos oficiales y por el público alicantino. Si contaran con el apoyo económico suficiente, estos colectivos, cuyos actores tienen una edad alrededor de los veinte años, conseguirían una *presencia* teatral de primera magnitud.» (*La Verdad,* 2-V-86, 66.B.)

En este mismo punto incidían los componentes de Jácara en una entrevista realizada por Menchu Illán a raíz del estreno de *De par en par* (117.A.): «...según afirmaron los miembros de este grupo, el principal problema es el de medios, el dinero, para realizar montajes más fuertes.» (*Información,* 3-IX-86, 117.B.1.)

Unos años más tarde, en septiembre de 1990, Jácara presentaba *Cuando Jack el Destripador bailaba claqué,* un texto de Juan Luis Mira, dentro del XII Encuentro de Teatro (136.A.). En la rueda de prensa previa al estreno, volvía a salir a relucir el problema de las ayudas institucionales. Así lo transcribía en un diario local F. Morrió: «En el plano económico, a este grupo de teatro, que lleva más de nueve años en escena, se le ha concedido una subvención de tres millones de pesetas que todavía no ha recibido. Para sus representantes, la causa de este retraso en el pago, que pronostican que se alargue aún más, es debida a la lentitud con que la Conselleria de Cultura ejecuta las subvenciones, y ello hace que muchas compañías se ahoguen por la falta de esa única ayuda.» (*Información,* 6-IX-90, 136.B.1.)

II.8.4. Las mejores críticas y algún éxito.

Aunque sea sólo como modesto homenaje al trabajo desinteresado e ilusionado de tantos chicos y chicas alicantinos, reunimos a continuación fragmentos de algunas de las mejores críticas acerca de espectáculos nacidos en los centros de enseñanza locales. La benevolencia de los críticos hacia aquéllos que en ocasiones tenían más ganas que capacidad para el teatro se deja entrever en muchos casos.

En su reseña a *Proceso por la sombra de un burro,* de Dürrenmatt, interpretada en febrero de 1970 por el Grupo Arenal, de la Escuela Normal de Magisterio de Alicante (68.A.), Ernesto Contreras valoraba el espectáculo ante todo por las múltiples dificultades que entrañaba el texto: «Hay que señalar que el esfuerzo llevado a cabo por el Grupo Arenal tuvo un resultado positivo. El esfuerzo venía señalado por la necesidad de sostener sobre el escenario un tono humorístico ricamente matizado y por las exigencias físicas de la obra, que requiere un número considerable de intérpretes. También, por la expectación levantada en torno a la representación. Y, sin embargo, las dificultades fueron, una a una, superadas, hasta el punto de que podríamos hablar, a este respecto, de sorpresa.» (*Información,* 24-II-70, 68.B.)

Uno de los éxitos más destacados del teatro alicantino del ámbito de la enseñanza fue el montaje *Cristo Resucitado 76,* estrenado en marzo de 1976 por los alumnos de COU del colegio Sagrado Corazón de los Maristas[4] (70.A.). Aunque desconocemos la identidad de su autor, sabemos que la obra, interpretada por veinte actores, era un drama en dos actos y ocho cuadros «diapo-palabra-musical-rock», con música de *Jesucristo Superstar, Godspell, Hair,* etc. La prensa se hizo eco de las primeras representaciones con estas palabras: «Los chicos del COU del Colegio de los Hermanos Maristas en nuestra ciudad pueden sentirse ampliamente satisfechos por el éxito que vienen logrando en cada una de las representaciones de la obra *Cristo Resucitado* [...], que desde el pasado día 29 atrae la atención del numeroso

[4] Este espectáculo fue tan importante en la trayectoria de la agrupación que ésta decidió autobautizarse con el título del mismo.

público que acude a aplaudirles con entusiasmo.» (*Información,* 2-IV-76, 70.B.)

Avanzando rápidamente sobre los años llegamos a abril de 1986, cuando el grupo Elisa, del Instituto Jorge Juan, representó su adaptación libre de la obra más famosa de Shakespeare (65.A.). La crítica de Juan Luis Mira incidía en lo atractivo de la propuesta: «Por último, el grupo Elisa representó su dramaturgia titulada *Un Hamlet anónimo,* sobre la inmortal obra de Shakespeare, dramaturgia que demuestra la elaboración y rigor que existe detrás de cada propuesta. Un cuidado lenguaje corporal, en la interpretación y la danza, y la década que algunos de sus actores llevan ya pisando el escenario, componían los elementos necesarios para hacer, de este Hamlet distinto, un producto teatral serio y lleno de interés.» (*La Verdad,* 2-V-86, 66.B.)

Esta misma compañía recibió una elogiosa crítica de Juan Luis Mira con otro de sus montajes, *Arrabal Roig,* escenificado en marzo de 1988 dentro de la II Muestra de Teatro en la Universidad (71.A.): «Color netamente alicantino para un espectáculo que parte del entrañable texto *Nuestra ciudad,* del americano Thorton Wilder. Con una dramaturgia que ha sabido alternar la belleza de la obra original con apuntes localistas, *Arrabal Roig* puede considerarse un buen trabajo en el que se aprecia una cuidada labor actoral, arropada con una excelente música [...] y con un correcto enfoque del elemento escenográfico y del vestuario. Es, sobre todo, un espectáculo que llega a la fibra sensible del espectador, por lo emotivo del texto y el humor y la frescura con que se representan algunos de nuestros tipos más característicos, un espectáculo hecho por gente joven que mira con ternura sus raíces.» (*La Verdad,* 10-III-88, 72.B.2.)

II.8.5. Casi una escuela de actores: la interpretación dentro del teatro en la enseñanza.

En las páginas dedicadas por la prensa alicantina al teatro en la enseñanza, aparecen un buen número de referencias al trabajo actoral de los jóvenes grupos. Dichas referencias, aunque no siempre laudatorias, nos dan una medida de la relevancia de las compañías surgidas en institutos y colegios como pequeñas y modestas escuelas de interpretación o, cuando menos, de iniciación a la misma. Buena prueba de ello es que, como veremos un poco más adelante, algunos de los jóvenes actores que en el momento de escribir estas líneas están trabajando de modo más o menos regular en la Comunidad Valenciana, interpretaron sus primeros *papeles* en el seno de agrupaciones de institutos.

Dos piezas de Mrozeck y una de Martín Recuerda componían, como decíamos más arriba, el espectáculo estrenado por El Doncel en febrero de 1968 (40.A.). La actuación de los quince chicos que pusieron en escena las obras mereció el siguiente comentario de Ernesto Contreras: «La interpretación fue muy aceptable, aunque los jóvenes actores del grupo El Doncel se vieron afectados por la poca madurez de la mayoría del público asistente. (Porque resultó un hecho curioso: no fue la falta de madurez de los actores lo que tergiversó, en parte, el sentido de la interpretación, en especial en las obras de Mrozeck, sino el error del también juvenil público en la primera obra del director polaco, lo que llevó a los intérpretes a conducir su actuación por un sendero más cómico de lo previsto y deseable, forzados por el signo del contacto establecido por el público. Lo que nos sitúa ante un problema de verdadera envergadura, digno de ser estudiado con más detenimiento que ahora, el de la relación intérprete-público). En general, los muchachos del Colegio Menor *dieron* los personajes con mayor exactitud de la previsible.» (*Información,* 4-II-68, 40.B.2.)

Algo más tarde, en febrero de 1970, el ya mencionado grupo Azorín, del Instituto de Enseñanza Media de Elda-Petrel, actuó dentro del II Certamen Provincial de Teatro con la obra *Hombres y No,* de Manuel de Pedrolo (64.A.). Respecto a la puesta en escena, el crítico de *Información* comentaba lo siguiente: «Y hay que reconocer que si la bisoñez del grupo no pasó desapercibida, porque los nervios de los jóvenes intérpretes les

traicionaron en más de una ocasión, no puede pasar desapercibido el hecho de que la novel agrupación puso de manifiesto, a través de la obra elegida y de su montaje, unas cualidades que yo situaría en las proximidades de la madurez. Aunque resultara una madurez parcial, necesitada, por supuesto, de la experiencia práctica.» (E. Contreras, *Información,* 1-II-70, 64.B.)

Bajo la dirección de Conchita Molina, el grupo Sombras (compuesto por antiguos alumnos del Liceo Francés) representó, en marzo de 1986, *La madre que te parió,* una obra de José Luis Alegre Cudos (53.A.). La interpretación de un texto difícil por su adscripción al teatro del absurdo recibía el reconocimiento de Juan Luis Mira en su reseña: «...lenguaje desgarrador y difícil que fue defendido y sacado a flote por unos actores que demostraron en todo momento conocer la complejidad de su empresa. Un montaje valiente y bien trabajado.» (*La Verdad,* 2-V-86, 66.B.)

En septiembre de 1986, Jácara estrenaba en Alicante una creación colectiva del grupo, *De par en par* (117.A.). La crítica firmada por Natacha hacía mención especial de los nombres de ciertos actores entre los que, efectivamente, se contaba alguno que más tarde traspasaría con éxito los límites del teatro local: «Jácara parece que no se rinde, y vienen cada vez más rotundos. Ahí está el trabajo de interpretación de Manuel Ochoa, Rafael González o Marisol Limiñana, auténticos artesanos de su propia personalidad teatral, y ahí también sus prometedores compañeros, cada vez con mejor entendimiento en escena.» (*La verdad,* 5-IX-86, 117.B.4.)

Dos años más tarde, en marzo de 1988, esta misma compañía estrena en el Teatro Principal *Los Menemnos,* un texto de Joan Timoneda (66.A.). En su detallada reseña, Juan A. Ríos dedicaba unas líneas a la labor actoral: «Sobre todo, cuando se consigue mantener el ritmo -elemento clave en este tipo de obras- y se acierta en la interpretación. En este sentido, hay que elogiar la utilización de las técnicas de la *commedia dell'Arte,* inseparables del mundo teatral de Timoneda y tan frescas y eficaces en cualquier momento. Técnicas que, por supuesto, sólo son utilizables cuando hay una tarea de estudio y aprendizaje como la realizada por el grupo alicantino durante este último año.» (*Información,* 5-III-88, 66.B.5.)

II.8.5..a. De estudiantes de B.U.P. a profesionales de la escena: tres jóvenes actores alicantinos.

Como anticipábamos páginas atrás, queremos dejar constancia en este capítulo de la evolución personal y profesional de ciertos alicantinos que, habiéndose iniciado en el mundo teatral dentro de grupos de la docencia, se dedican en la actualidad profesionalmente a la interpretación, sea en el ámbito teatral, en el cinematográfico o en ambos a la vez. Hemos elegido a tres jóvenes actores, entre otros posibles. De todas formas, sus trayectorias, que sintetizamos a continuación, nos parecen suficientemente importantes y paradigmáticas.

Toni Misó (Alicante, 1962) entró por primera vez en contacto con el mundo del teatro dentro del I.B. Miguel Hernández de Alicante. A raíz de aquellas experiencias iniciales comenzó a formarse como actor, recibiendo cursos de especialistas como Jorge Eines, John Strasberg, Paul Weibel o Pep Cortés, entre otros.

Su trabajo como profesional arranca de 1987, cuando empieza a colaborar con la madrileña compañía Corral del Príncipe en diversos montajes clásicos o basados en textos populares. Con esta compañía participa, entre 1987 y 1989, en festivales como el de Teatro Clásico de Almagro, el del Teatre Grec de Barcelona o el de Teatro Medieval de Cáceres. En 1989 participa en el montaje *Historia de un soldado,* de Stravinsky-Ramuz, bajo la dirección de Simón Suárez. Después, entre 1990 y 1992, interpreta varias obras con la compañía alicantina Jácara Teatro: *Cuando Jack el Destripador bailaba claqué,* de Juan Luis Mira, y tres textos de Francisco Sanguino y Rafael González, *Elvis (Elviro Pérez), Notre-Dáme* y *La confesión de un hijo de puta.*

El Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana ha contado con este actor alicantino para varios de sus espectáculos. Entre 1992 y 1993 intervino en los montajes *La nit de Madame Lucienne,* de Copi, *El enemigo de la clase,* de Nigel Williams, y *Etílico,* sobre textos de Charles Bukowski. Posteriormente, cuando este organismo pasó a llamarse Teatres de la Generalitat, Misó colaboró en la reposición de *El enemigo de la clase,* en *Poquelín-Poquelén,* de Ximo Lloréns y en *Tres forasters de Madrid,* de Eduard Escalante.

Con la compañía valenciana Pavana Espectacles interpretó en 1995 *Función para dos personajes*, de Tennessee Williams (trabajo por el que obtuvo el premio al mejor actor de la temporada 1994-95, otorgado por la A.I.T.A.), y en 1996 *El médico a palos*, de Molière.

Finalmente, Misó ha colaborado como actor en las películas *Fuera de servicio* y *Tabarka,* ambas de Domingo Rodes, y en la serie de televisión *Benifotrem,* de Toni P. Canet, producida por Canal Nou T. V.

Gloria Sirvent (Alicante, 1972) entra a formar parte del taller teatral del I.B. Jaime II -«cantera» de Jácara Teatro- en 1987. Sólo un año más tarde interpreta su primer papel dentro de la citada compañía, en la obra de Sanguino/González *Elvis,* con la que realizó más de un centenar de representaciones. En 1990 estrena con Jácara *Cuando Jack el Destripador bailaba claqué,* de J.L. Mira, un espectáculo que se representó exactamente 134 veces. En 1992 dio vida a la protagonista femenina del montaje infantil *El Quinto Mosquetero,* también de Mira, y participó así en el Festival Internacional de Teatro para la Infancia y la Juventud celebrado ese año en Gijón. Ha intervenido además en algunos otros montajes: *Ser o no ser* (un espectáculo del T.U. de Alicante a partir de una creación colectiva), *Man-iki* (teatro-danza), *Broadguay!!!* (de Manolo Ochoa /J.L. Mira), *Yogurtu* (sobre textos de Les Luthiers), *Caso de bola/Roda de bola* (de Juan M. Reig /J.L. Mira) y *Creo en Dios* (de Sanguino/González), entre otros.

En 1994 obtiene el Premio a la Mejor Interpretación Femenina, que concede la Generalitat Valenciana, por su papel en *El aumento,* de Georges Perec, una producción de Jácara dirigida por Sergi Belbel que, como más adelante tendremos ocasión de ver, cosechó importantes éxitos.

A lo largo de estos años ha venido recibiendo de prestigiosos profesionales cursos de formación sobre diversas materias: teatro-danza, danza contemporánea, claqué, esgrima teatral, *Commedia dell'Arte,* voz, ritmo y movimiento, teatro-minimal...

Su experiencia en el campo cinematográfico es mínima pero importante: interpretó el personaje de Bárbara en la película de Imanol Uribe *Días contados,* ganadora de la Concha de Oro del Festival de Cine de San Sebastián.

Manuel Ochoa (Alicante, 1966), licenciado en Filología Hispánica y diplomado en Francesa, también interpretó sus primeros papeles dentro de Jácara, cuando el grupo era todavía un colectivo adscrito al instituto Jaime II. Desde entonces y hasta el momento ha realizado diversos cursos de preparación teatral: ritmo y movimiento, composición del texto, danza contemporánea, organicidad del movimiento físico y vocal en el verso, mimo, clown y *Commedia dell'Arte,* canto, etc.

Los tres primeros montajes profesionales en los que participó se estrenaron en 1988: *Los Menemnos,* de Joan Timoneda (con Jácara), *013 varios: informe prisión,* de González/Sanguino (con Jácara) y *L'home, la bèstia i la virtut, de Pirandello,* (con el Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana y bajo la dirección de John Strasberg). En 1989 repetiría con Jácara, esta vez en el montaje *Elvis,* de Sanguino/González, y en 1990 trabajó con los valencianos Pavana Espectacles en *Escápate conmigo, monstruo,* de Miguel Beltrán, y de nuevo con el C.D.G.V. en *La señorita de Trevélez,* de Arniches.

Con el año 1992 llega su primera intervención en un espectáculo montado en la capital: *Precipitados,* de Leopoldo Alas, Ernesto Caballero e Ignacio del Moral, producido por el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas y Madrid Capital Cultural. Vuelve a colaborar con el C.D.G.V. en 1993, en la obra de Nigel Williams *El enemigo de la clase,* que dirigió Paul Weibel; su trabajo en este montaje, donde interpretaba al personaje de *El Chapa,* le valió el Premio de Interpretación Teatral Masculina de 1993, concedido por la Generalitat Valenciana. Jácara y Pavana contarán de nuevo con él en 1994, para *El aumento,* de Perec, y *El metge a garrotades,* de Molière, respectivamente.

Ha trabajado en varias ocasiones con Canal 9-Televisió Valenciana: en 1991 actuó en la serie *Sainets,* basada en la obra de Eduard Escalante y dirigida por Juli Leal; en 1995 participó en la serie *Benifotrem* (dirigida por Toni Canet) y en el programa *Mira qui parla,* con guión y dirección de Carles Alberola.

Iliona llega con la lluvia es el título de su primera película, todavía sin estrenar, una cinta rodada en 1995 en Cuba, bajo la dirección de Sergio Cabrera.

II.8.6. Alicante a Escena: un escaparate para el teatro de la enseñanza.

En septiembre de 1988 nacía una de las muestras más representativas de las que tienen lugar en la ciudad. Organizada y patrocinada por la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento, Alicante a Escena, que se ha venido celebrando inmediatamente después del Encuentro de Teatro de Alicante hasta la desaparición de éste en 1993, convoca a grupos *amateurs* de la provincia (aunque en las últimas ediciones también han intervenido colectivos profesionales), en un intento de compensar la escasez de apoyo oficial hacia los mismos con su inclusión en un ciclo local. En realidad, esta Muestra está vinculada en buena medida a la concesión de las ayudas a la creación que otorga el Ayuntamiento de la ciudad a los grupos locales[5].

Aquella primera edición de 1988 se celebró en el Auditorio del Parque Lo Morant (que habría de convertirse en la *sede* de la muestra durante varios años), y contaba con un presupuesto de dos millones y medio de pesetas para sufragar todos los gastos, puesto que la entrada a los espectáculos era libre. En la presentación del ciclo, su asesor, Juan Luis Mira, afirmaba que el objetivo central era dar vida y sostén a los grupos teatrales alicantinos (*Información,* 8-IX-88, 168.B.2.).

Ya en aquel año inicial Alicante a Escena contaría con la presencia de algunos grupos procedentes de la docencia local: Teatro K.O., del I.B. Jaime II, dirigido por Juan L. Mira, presentó *El sueño de Bagdad,* de Josep Mª Benet i Jornet (170.A.); Los Delfines del Liceo Francés, dirigidos por Conchita Molina, pusieron en escena *¿Quién mató a la Demo?,* de Manuel Gómez García (172.A.); finalmente, Aescena-Elisa, del I.B. Jorge Juan, representó *Arrabal Roig,* un espectáculo basado en una obra de T. Wilder (174.A.). La participación de colectivos de centros de enseñanza, sólo relativamente importante en aquella primera edición, se incrementó a lo largo de los años, convirtiéndose esta muestra en un auténtico escaparate del trabajo de talleres de teatro y de toda clase de agrupaciones surgidas en institutos.

[5] Aunque desde sus primeras ediciones este ciclo ha contado preferentemente con aquellos colectivos a los que el Ayuntamiento había beneficiado con ayudas económicas, esta vinculación se ha ido estrechando en cada una de las convocatorias, hasta el punto de que los grupos que hayan sido beneficiados con ayudas municipales en 1996 adquirirán el compromiso de actuar en el Alicante a Escena (a celebrar en septiembre de este mismo año).

Del 11 al 16 de septiembre de 1989 se celebró la segunda edición. Con idéntico presupuesto y en el mismo marco, esta vez intervendrían seis grupos, de los cuales la mitad procedían de centros de enseñanza: Teatro K.O. representó una creación colectiva a partir de *Hamlet, Ser o no ser (con permiso de Chéspir)* (172.A.); Aescena-Elisa participó con otra creación colectiva, *Pasen y vean: caduca a los quince días* (175.A.); y Sombras, del Liceo Francés, puso en escena una obra creada y dirigida por Conchita Molina,...*Aniatic Man* (176.A.).

Frente a los seis grupos de la segunda edición, Alicante a Escena III (1990) mostró el trabajo de once colectivos locales. El ciclo siguió desarrollándose en el Parque Lo Morant y el presupuesto aumentó ligeramente, alcanzando los tres millones. En la rueda de prensa para la presentación, Juan Luis Mira aludía al hecho de que muchos de los trabajos habían sido ensayados en los institutos que servían de cantera a los distintos grupos, e informaba asimismo de la próxima convocatoria del Ayuntamiento para ayudas a la producción (L. Ripoll, *Información,* 13-IX-90, 141.B.1.)

Por otra parte, Juan L. Mira publicó en la prensa, a propósito de la muestra, un comentario en el que se refería a la precariedad teatral de Alicante, una ciudad «espectadora antes que actriz». En gran parte dicha precariedad, según Mira, se debía a la escasez de grupos estables, y ésta a su vez al alto coste y la limitada rentabilidad de los mismos. Según el comisario de Alicante a Escena, este encuentro había nacido como revulsivo y estímulo para el teatro local. Si la muestra lograba consolidarse y las ayudas recientemente instituidas por el Ayuntamiento seguían su curso, concluía Mira, la situación teatral local cambiaría de modo importante (*La Verdad,* 16-IX-90, 141.B.2.).

Aquel año la participación de grupos de la enseñanza en la muestra siguió siendo destacada: representando al Instituto Miguel Hernández y bajo la dirección de Toni Mirsó, Tablas escenificó *Cuento para la hora de acostarse* y *El reembolso de una libra,* de Sean O'Casey (144.A.); *El dragón regaliz,* una obra infantil de actores y marionetas, fue la propuesta de Teatro K.O. (147.A.); Aescena-Elisa presentó un espectáculo a partir del *Tartufo* de Moliére, *Tártaro Tufobio* (146.A.); Conchita Molina era una vez más la autora del texto montado por Sombras, *Herr Walkirias* (149.A.); finalmente, aparece en la programación un grupo nuevo, A.T.C. (Aula de Teatro de El

Campello), que bajo la dirección de Francisco Sanguino interpretó un texto de éste, *Sahuaripa Norte* (145.A.).

La cuarta edición de la muestra (1991) siguió contando con una considerable participación de colectivos de la docencia, a la que se sumó la incorporación de otros grupos, con lo que la variedad fue el elemento dominante: grupos de teatro escolar, universitario, marionetas, teatro en valenciano, colectivos profesionales y aficionados... El escenario seguía siendo Lo Morant, y el presupuesto, tres millones. En la presentación del ciclo, el concejal Bernicola y Juan L. Mira se mostraron satisfechos tanto por el incremento de grupos de la ciudad como por la consolidación del certamen, para el que se preveía la asistencia de unos setecientos espectadores por sesión (A. Sempere, *La Verdad,* 12-IX-91, 161.B.2.)

En aquella oportunidad, además de la intervención ya habitual de colectivos como Teatro K.O. (166.A.), Los Delfines (163.A.) o Aescena-Elisa (174.A.), la muestra contó con nuevas aportaciones, como la de Al Borde del Precipicio (Instituto Politécnico), que bajo la dirección de Juan José de Juan representó *Aspirina para dos,* de Woody Allen (168.A.), y la de Biombo (I.B. Figueras Pacheco), que escenificó *¡Y a mí que me impuerta!,* un montaje a partir de una creación colectiva de Jácara dirigido por Marisol Limiñana (165.A.).

En septiembre de 1992 tiene lugar Alicante a Escena V, una edición en la que, en palabras de Mira, la saturación de grupos participantes se revelaba como «una buena señal» (L. Ripoll, *Información,* 5-IX-92, 133.B.1.). Como novedad, la muestra inauguró una exposición paralela en la biblioteca de Lo Morant. Además de los incondicionales del certamen, Teatro K.O. (145.A.) y Sombras (136.A.), en esta edición repitieron Biombo, con un texto de Benet i Jornet titulado *El sueño de Oriente* (146.A.) y Al Borde del Precipicio, con el espectáculo *Pareja abierta,* de Franca Rame y Darío Fo (147.A.). Una nueva incorporación, la de la E.P.A. [Educación Permanente de Adultos] Giner de los Ríos, llevó al certamen a Miguel Mihura, con su *Maribel y la extraña familia* (138.A.).

En su sexta edición (septiembre de 1993), la muestra pretendió, aunque como es lógico sin lograrlo, compensar con nuevas aportaciones la desaparición del Encuentro de Teatro de Alicante. Entre otras novedades,

incluyó como actividades complementarias dos talleres («La Dirección de Escena» y «El actor y la, voz»), una mesa redonda («Aventuras y desventuras del Teatro de Aquí») y una serie de acciones teatrales en la calle a cargo de Cáscaras Teatro (C. Martínez, *Información,* 28-VIII-93, 138.B.1. y programa de mano). Aquel año se amplió el número de escenarios (Recinto Cultural Antigua Cochera de Tranvías, Lo Morant y Explanada) y se comenzó a cobrar una entrada simbólica (200 pesetas). En cuanto a espectáculos, repitieron algunos grupos que ya habían colaborado en las últimas ediciones, pero también se incorporaron otros. Algunos de los montajes presentados fueron los siguientes: *La posadera,* de Goldoni, representada por Aescena-Elisa (141.A.); *La noche de San Juan,* de Dagoll-Dagom, a cargo de Palo Mayor; *Las bragas perdidas en el tendedero,* de Conchita Molina, por Los Delfines (151.A.); *Fuera de quicio,* de José Luis Alonso de Santos, por la E.P.A. Giner de los Ríos (153.A.); *La ópera del bandido,* un montaje a partir de una creación de Tábano, por Biombo (155.A.); y Teatro K.O. con *Mi querida floristería,* sobre el espectáculo *La tienda de los horrores,* de Dagoll-Dagom (156.A.).

En las dos ediciones celebradas desde la fecha que limita el final de nuestro estudio, las de 1994 y 1995, las características de esta muestra no han variado sustancialmente. En 1994 se afianza la tendencia, ya presente en la edición anterior, a programar a los grupos de teatro de la docencia en Lo Morant (donde, entre otros doce espectáculos, Los Delfines del Liceo Francés representaron *Los enanos colgados de la lluvia,* de Martín Iniesta, Biombo *El enfermo imaginario,* de Molière, y Teatro K.O. *2 ˚R. Repetidores,* de Nigel Williams[6]), mientras que el escenario de la Antigua Cochera de Tranvías es reservado a grupos de mayor entidad: La Carátula, Pícara Comedia, Teatro Universitario de Alicante y Jácara Teatro, entre otros. Además, en aquella ocasión se impartió un taller sobre «La dirección de escena» y otro titulado «La construcción del monólogo».

En cuanto a la última edición celebrada hasta el momento, la de 1995, presentó una novedad que era, de alguna forma, una herencia del desaparecido Encuentro de Teatro de Alicante: la programación incluyó tres espectáculos de café-teatro, que se representaron en los *pubs* Jamboree y Clan

[6] Esta última obra era una versión de Juan Luis Mira sobre *El enemigo de la clase*, de Nigel Williams.

Cabaret. En Lo Morant se dieron cita, una vez más, los grupos vocacionales de la ciudad; de ellos, varios eran del ámbito docente: Atiza y Teatro K.O., del I.B. Jaime II, y Biombo, del I.B. Figueras Pacheco, por ejemplo. La Cochera de Travías acogió a Teatre de L'Aigüa, Melpómene, Aescena-Teatro Elisa y Teatro Jácara. Suponemos que en la próxima edición, a celebrar en septiembre de 1996, la organización de Alicante a Escena seguirá un esquema prácticamente idéntico al de las convocatorias anteriores. Esperamos, no sólo que esta muestra se mantenga en el futuro, sino también que su programación continúe ampliándose y su nivel de calidad mejorando.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

II.8.7. I Semana de Teatro de Bolsillo: una experiencia ejemplar a partir de un taller de teatro.

Entre los días 5 y 12 de marzo de 1990 se celebró, en el Instituto Jaime II de Alicante, la I Semana de Teatro de Bolsillo, un ciclo teatral que formaba parte de la Semana Cultural del mencionado centro. Este ciclo, en el que participaron -representando los montajes que habían preparado durante los cinco meses previos- un centenar de alumnos del taller de teatro del instituto, constituía una novedad absoluta en la Comunidad Valenciana, tanto dentro como fuera del ámbito escolar: «Las representaciones tienen lugar en un aula acondicionada, en la que se ha sustituido la pizarra por un pequeño escenario, los pupitres por butacas y las luces de neón por focos. Un teatro íntimo y sincero donde lo que cuenta es el trabajo del joven actor y su entusiasmo por el hecho teatral. Las funciones están abiertas al público alicantino, aunque están recomendadas especialmente a los estudiantes.» (*La verdad,* 5-III-90, 60.B.1.)

Con cierto espíritu de rebeldía y bastantes dosis de coraje, la experiencia nacía como testimonio de que, partiendo de unos raquíticos recursos materiales y, sobre todo, careciendo de infraestructuras, también era posible crear montajes teatrales: «...esta iniciativa [...] pretende demostrar que en cualquier aula se puede hacer teatro, al tiempo que quiere estimular a los más jóvenes a interesarse por el mundo de la farándula. *Se dice que no hay teatro porque no hay salones de actos ni en los colegios ni en los institutos; sin embargo, acondicionando las aulas se puede hacer un teatro de mínimos.* [...] Los alumnos de 1º, 2º, 3º de BUP y COU que participarán en las representaciones han participado en diversos talleres de formación a través de talleres de teatro, cursillos para la creación de muñecos de goma espuma o la iniciación a la danza contemporánea.» (Belén Elguea, *La Verdad,* 6-III-90, 60.B.3.)

Sin duda, esta *experiencia piloto* no se hubiera llevado a cabo de no ser por el relativamente reciente fenómeno de los talleres de teatro, una manifestación simultánea a la implantación de la asignatura de teatro como E.A.T.P. dentro del programa de Bachillerato. Rafa Hernández exponía en una de sus reseñas los aspectos positivos de este tipo de agrupaciones con estas palabras: «Asistimos [...] a un fenómeno teatral del que goza de buena salud nuestra ciudad. Se trata de los Talleres de Teatro de diversos centros de

enseñanza. Así, arropados en la institución, no se ven obligados a costosas producciones ni dificultades de supervivencia. Curso tras curso, la cantera está asegurada y la actividad extraescolar continúa como por arte de magia. El problema viene luego, cuando los que repiten con gusto se ponen serios y pretenden algo más. Entonces hay muchas cosas que faltan o fallan.» (*La Verdad*, 20-IX-90, 146.B.)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

II.8.8. *Nido de ratas*,por la Compañía Ocasional de Alicante: un montaje único para un centenario.

La obra *Nido de ratas,* de Francisco Sanguino y Rafael González, fue estrenada el 1 de octubre de 1990 en el Paraninfo de la Universidad por la Compañía Ocasional de Alicante (151.A.). El montaje, realizado íntegramente por estudiantes de la ciudad (todos los actores, alrededor de 40, eran alumnos de bachillerato pertenecientes a los talleres de teatro de los centros locales, y algunos completamente noveles, ya que lo que se pretendía era precisamente presentar un reflejo de la labor de dichos talleres), fue codirigido por cuatro personas: Conchita Molina, Rafael Hernández, Francisco Sanguino y Toni Misó. El patrocinio corría a cargo del Ayuntamiento de Alicante, la Comisión V Centenario de la ciudad (dentro de cuya conmemoración se enmarcaba el estreno) y la Generalitat Valenciana. La obra contaba con un presupuesto de tres millones y medio de pesetas. (L. Ripoll, *Información,* 29-IX-90, 151.B.1.)

El texto de González y Sanguino era una creación a partir de *El flautista moteado de Hamelin,* de Roben Browning. El resultado, la historia de cómo una plaga de ratas invadía la ciudad de Alicante en el año 1490, fecha de su fundación. Lara Ripoll comentaba en su artículo el carácter humorístico de la obra, al tiempo que recogía unas palabras al respecto de uno de los autores: «Con la plaga de fondo se producen en el escenario toda una serie de situaciones cómicas y paródicas que, en opinión de Paco Sanguino, coordinador y uno de los cuatro directores del montaje, *llegan a convertirse más que en una crítica, en un comentario jocoso del sistema, y destapan las ratas que pueden aparecer en otros sitios.*» (*Información,* 29-IX-90, 151.B.1.)

Otro de los responsables del montaje, Rafael Hernández, recordaba en la prensa, con motivo del estreno, todos los avatares por los que había atravesado el proyecto. Nacía éste en la temporada 1989-90, con una reunión inicial en la que se seleccionó el texto de los dos autores alicantinos entre otros presentados para la celebración del V Centenario en su vertiente teatral. Lo que sucedió a partir de entonces lo relataba así Hernández: «...cuatro directores y muchos colaboradores profesionales pusieron manos a la obra, en el intento de reunir sus esfuerzos haciendo participar del mismo objetivo a diferentes grupos y talleres teatrales de Alicante. El resultado, una *compañía ocasional* por la que en algo más de un año han pasado un centenar de jóvenes actores y un buen número de técnicos.

Después de apretadas reuniones, ensayos, disgustos y conformes, la Compañía Ocasional fue perfilándose, incluso cuestionada su frágil continuidad por momentos, hasta dar como fruto veraniego una dulce estructura músico-teatral cimentada en unos hipotéticos tres y medio millones, que al final fueron verdad.

El lugar de ensayo, un sitio para estrenar, *¿cuándo estará esto y lo otro?* y *¿a quién me dirijo? ¿quién es el V Centenario?,* eran algunas incógnitas diarias de trabajo. La imaginación suplió a todas ellas y Paco, Toni, Rafa y Concha, desde el Jorge Juan o la Casa de Cultura, llegaron, no a la Plaza del Ayuntamiento, no a la Plaza de Toros o al Castillo, sino al Paraninfo de la Universidad, y allí dieron con ese montón de dificultades que, felizmente, se transformaron en una soberbia escenografía e iluminación [...], un correcto vestuario [...], un inestimable aporte musical [...], una ajustada coreografía [...] y el guiño de una divertida interpretación de cuantos actores han hecho posible *Nido de ratas,* ejemplo de lo que podría ser, si los medios acompañasen[7].

Faltaron entre el público algunos espectadores que todos suponíamos y a los que se esperó, eso sí, sin reserva de localidades. Quizá tuvo algo que ver la falta de difusión del evento, aunque desde aquí se felicite a cuantos lo disfrutaron, ya que, además, han tenido la gran suerte de apreciar un espectáculo único, estreno y clausura a la vez, gestado para una sola noche, como si se tratara de un irrepetible *ninot* sin indultar.» (*La Verdad,* 3-X-90, 151.B.4.)

[7] En un artículo publicado en fecha cercana al estreno, se plasmaba el descontento de los responsables del espectáculo respecto a las condiciones habituales del trabajo en el ámbito del teatro en la docencia: «Los directores de la obra, Rafael Hernández, Paco Sanguino, Conchita Molina y Toni Misó, coincidieron en lamentar *la inexistencia de infraestructura en esta ciudad; sólo de esta forma los alumnos han podido trabajar con equipos técnicos profesionales con los que no contarán usualmente.* Denostaron asimismo la falta de liquidez y de locales para ensayar con los muchachos.» (V.B., *La Verdad,* 29-IX-90, 151.B.2.)

II.8.9. Del Instituto Jaime II de Alicante al Festival Iberoamericano de Cádiz: Jácara, una compañía emblemática.

> «Podría parecer un cuento, pero no lo es. En otoño de 1981 coloqué un pequeño cartel en el tablón de anuncios del I.B. Jaime II, en el barrio de El Plá, a través del cual convocaba a *todos aquellos interesados en crear un grupo de teatro.* Cerca de cuarenta chavales, entre los quince y dieciséis años, acudieron a la cita, dispuestos a comerse el mundo. Si no se lo tragaron, al menos le dieron un buen bocado. Era tal la energía que desprendían aquellos muchachos que resultaba fácil intuir olor a futuro. [...] ...el caso es que, en la situación actual, Jácara es un colectivo independiente y consolidado gracias a la labor de una gente que aguantó mil envites para poder realizar(se) un trabajo, contradictoriamente, tan marginal como mágico.»
>
> Juan Luis Mira, «Once años de Jácara: del aula a la jaula»[8].

De todos los colectivos nacidos en los centros docentes alicantinos, sólo Jácara ha alcanzado plenamente la profesionalización y el reconocimiento fuera del ámbito local. Diversas circunstancias concurrieron para que todo ello fuera posible: un director, fundador y *alma mater* con una excepcional capacidad para atraer y enganchar a los jóvenes al hecho teatral, Juan Luis Mira; un conjunto de chicos y chicas dotados de forma singular para la actividad teatral y, sobre todo, especialmente perseverantes en su trabajo; y, por último, una evolución cualitativa fruto del esfuerzo del grupo y otra, paralela, cuantitativa, resultado de una *criba* -parcialmente espontánea y parcialmente impuesta- entre sus miembros, a través de la cual una agrupación numerosa en exceso se convierte en un conjunto reducido, única forma real de acceder a la profesionalización y a los circuitos comerciales[9].

---

[8] En *Canelobre,* revista del Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert», número 28 (verano 1994), pp. 22 y 25.

[9] Juan Luis Mira reconoce que «...durante nuestros primeros años, Jácara, más que un grupo, parecía el orfeón donostiarra» (*ibid.* p. 24). También se refiere a los diversos caminos profesionales que han seguido las personas que conformaban la compañía en sus orígenes: «Entre nuestros antiguos componentes hoy podemos hablar de brillantes filólogas, publicistas, músicos, periodistas, abogados, técnicos, que suelen recordar su paso por Jácara con cierto orgullo, algo de nostalgia -según les vaya- y una buena dosis de gratos recuerdos.» (*Ibid.* p. 25). No obstante, entre los antiguos miembros de la compañía hay también algunos que siguen estrechamente vinculados al mundo teatral. Ya hemos mencionado un par de ejemplos de actores profesionales, y en las páginas que siguen tendremos ocasión de referirnos a dos dramaturgos que en su día formaron parte de este colectivo alicantino.

A todo ello hay que añadir el hecho de que Jácara vino a llenar en parte un vacío existente en el panorama teatral de los ochenta: «Desde el principio orientamos nuestros montajes hacia lo que podíamos denominar *teatro joven,* concepto que no ha terminado de cuajar en España, por más que en Europa esté suficientemente desarrollado y no contenga las connotaciones equívocas de aquí. Existe en nuestro país un espectador más desatendido de lo habitual -que ya es decir-, cuya edad oscila entre los 15 y los 25 años. El reto prioritario de nuestro quehacer consistía en llegar a él, utilizando códigos que le fuesen familiares, hablándole, desde la escena, su mismo idioma, acercándolo -en suma- al teatro[10]. Por eso en casi todas nuestras propuestas existía un fuerte componente musical. La música, para el joven de hoy, forma parte intrínseca de su visión del mundo, de su conducta, y nuestro teatro debía reflejarlo.»[11]

Efectivamente, dos constantes muy ligadas al espectador joven se observan en la trayectoria de esta compañía: el humor y la música. De sus más de veinte montajes, siete son comedias musicales (*Ratas y rateros,* de Jordi Teixidor, *La balada del callejón,* de John Gay-Tábano-Jácara o *Elvis (Elviro Pérez),* de Rafael González y Francisco Sanguino, entre otras) y otros ocho son comedias, bien contemporáneas (*De par en par,* creación colectiva, o *El quinto mosquetero,* de Juan L. Mira) o clásicos del Siglo de Oro (*Abre el ojo*, de Rojas Zorrilla o *El lindo don Diego,* de Agustín Moreto).

Estas dos constantes tuvieron algún reflejo en la prensa alicantina. Así, en una de las críticas a un montaje ya mencionado, *De par en par* (117.A.), se hacía notar la capacidad humorística del colectivo, a la vez que se recalcaba la clara orientación del grupo hacia la comicidad: «Es éste un aspecto destacable; tiene este joven conjunto una especial habilidad para el

[10] Con motivo del estreno en Alicante de *De par en par,* en septiembre de 1986 (117.A.), Juan L. Mira especificaba para la prensa local la línea teatral a la que se adscribía Jácara: «Hacemos un teatro de tipo musical, en plan festivo, lúdico, buscando un teatro de tipo joven, que es el gran reto, y pretendemos que vaya dirigido a una gente de estética y gustos determinados.» (Menchu Illán, *Información,* 3-IX-86, 117.B.1.)

[11] MIRA, Juan Luis, *cit.* p. 26.

tonillo poético que vuelve tiernas las situaciones más ácidas. Eligen el camino del humor y lo resuelven con gracia.» (Natacha, *La Verdad,* 5-IX-86, 117.B.4.)

Respecto al espectáculo *Los Menenmos,* y con motivo de una representación en marzo de 1988 (66.A.), una nota anunciadora de prensa indicaba lo siguiente: «El texto, inspirado en Plauto, puede considerarse como una comedia de enredos, donde los amoríos y los equívocos se entrecruzan para urdir, desde la más pura inocencia argumental, situaciones en las que la comicidad ocupa un primer plano.» (*La Verdad,* 4-IX-88, 160.B.2.)

II.8.9.a. Algunos montajes de Jácara.

Aunque no pretendemos analizar exhaustivamente todos los espectáculos realizados por esta compañía, nos parece conveniente recoger al menos una parte de las informaciones publicadas en la prensa a raíz de estrenos o representaciones de algunas obras del colectivo alicantino. Su lectura proporciona un esbozo de lo que ha sido la esencia y la evolución del grupo durante estos años.

Para anunciar una representación de *La balada del callejón* que se celebró en febrero de 1986 en el Aula de Cultura de la C.A.A.M. (41.A.), *La Verdad* publicó una nota en la que se ofrecía la siguiente información acerca del espectáculo: «...montaje que cuenta ya con una treintena larga de actuaciones por la Comunidad Valenciana. Recientemente participaron en la Expo-jove y hace algunos meses consiguieron el primer premio y premio a la mejor dirección en el Certamen de teatro no profesional de la Comunidad Valenciana.

Esta *Balada del callejón* es un musical que contiene once temas compuestos expresamente para el espectáculo, y que se interpretan en directo sobre una música pregrabada por los mismos componentes del colectivo alicantino. La obra tiene como germen el texto de John Gay *La ópera de los miserables [sic],* que más tarde retomaría Bertolt Brecht para escribir su famosa *Ópera de perra gorda.* De ambas piezas partió el grupo Tábano para realizar su montaje titulado *La ópera del bandido,* allá por los años setenta, y

que ha servido como base para el trabajo de Jácara, que intenta conectar de una manera especial con el público joven.»[12] (*La Verdad,* 16-II-86, 41.B.)

Uno de los textos clásicos llevados a escena por Jácara, *El lindo don Diego,* de Agustín Moreto, se representó en la Casa de Cultura en mayo de aquel mismo año (76.A.). Con ese montaje, el grupo participó por tercera vez consecutiva en el Festival de Teatro Clásico de Almagro representando a la Comunidad Valenciana (anteriormente lo había hecho con *Abre el ojo,* de Rojas Zorrilla, y *El diablo cojuelo,* de Vélez de Guevara): «Con *El lindo don Diego,* un clásico de la llamada *comedia de figurón,* Jácara pretende mostrar, por encima de todo, un trabajo creativo, enfocado -por su didactismo y frescura- al público joven. Entre las notas más sobresalientes del montaje cabría destacar el estudio que se ha realizado sobre el traje de época, elaborado por alumnos del I.B. Jaime II. El *lindo,* vestido de ejecutivo de los años setenta, representa el contrapunto y el objeto central de análisis de este espectáculo.» (*La verdad,* 13-V-86, 76.B.)

De par en par, tal vez uno de los montajes más importantes dentro de la trayectoria de la compañía, fue la obra con la que, en septiembre de 1986, Jácara participó -como única agrupación local- en el VII Encuentro de Teatro de Alicante (117.A.). Se trataba de un espectáculo premiado por el Ministerio de Cultura como uno de los mejores proyectos de nuevo teatro español. Tras su estreno en Gijón dentro de una muestra nacional, la obra se vio en Alicante en una plaza del barrio de Los Ángeles. En el programa de mano el espectáculo era calificado como «lúdico-musical», y como «una insólita reflexión sobre el mundo de las puertas, con textos, bailes y música originales del grupo.» (A. P.). En la prensa se decía que «*De par en par* trata de historias basadas en el mundo de las puertas. Está formada por una serie de sketchs, que van desde el teatro policíaco pasando por el humor y el vodevil *[sic]*.» (M. Illán, *Información,* 3-IX-86, 117.B.1.)

Para la autora de la crítica a la representación de *De par en par* dentro del Encuentro de Teatro, este espectáculo suponía un importante avance en la línea evolutiva del joven colectivo: «El último montaje que nos ha

[12] El texto original de *La ópera del bandido* es del dramaturgo inglés del XVIII John Gay. Partiendo de esa obra y añadiéndole, fundamentalmente, letras y canciones originales, Bertolt Brecht escribió en 1928 *La ópera de perra gorda.* Al parecer la versión de Tábano, a la que ya nos hemos referido en el capítulo dedicado al teatro independiente, tomaba elementos de uno y otro autor.

ofrecido el grupo alicantino Jácara -incluido en el VII Encuentro de Teatro- es, en cierto sentido, un primer montaje; es, al menos, el primero de un nuevo momento en su trayectoria. *De par en par* ya es otra cosa; Jácara, un grupo jovencísimo, ha entrado al lado del teatro sin adjetivos. *De par en par* ya no es un montaje escolar -fin de curso juvenil-, preparatorio, sino una muestra, claro está, todavía no culminada, de todo lo que tienen que decir en el casi desierto panorama teatral de nuestra ciudad.

De par en par es, sobre todo, un buen ejemplo del aprovechamiento máximo de unos raquíticos medios. A partir de bien poco, Jácara ha conseguido en un corto espacio de tiempo ir ofreciendo cada vez mayor rigor en sus trabajos, que ahora, con este último espectáculo, alcanzan mayor altura.» (Natacha, *La Verdad,* 5-IX-86, 117.B.4.)

Dentro de esta misma crítica se ofrecía una descripción bastante exacta del espectáculo: «El montaje es una ágil y divertida reflexión alrededor de una idea fructífera: qué se puede encontrar detrás, delante o al lado de una puerta; y aquí cabe de todo; desde la gracia inocente de una joven desesperada ante la puerta de un *water,* a las inquietantes intrigas de la esposa infiel que trata de ocultar a sus cuatro amantes. La puerta es motivo de aleccionadores discursos de clara enjundia intelectual, y asunto, también favorito, de los *gilipuertas* que asaltan el tranquilo sueño del futuro opositor.»

En marzo de 1988 Jácara estrena en el Teatro Principal, con un considerable eco en los medios informativos locales, otro de sus textos clásicos, *Los Menemnos,* de Joan Timoneda (66.A.). En el programa de mano del espectáculo se reivindicaba la figura del autor valenciano y se lamentaba el olvido de que había sido víctima: «Ese olvido nos parece de lo más injusto. Porque la crítica especializada más reciente recupera su talante creador y lo señala como uno de los autores más influyentes en el desarrollo de la comedia española. Porque era un *hombre de teatro* hasta la médula, que supo pensar en su público y verter hacia él su obra. Porque es uno de nuestros clásicos, esas raíces que tenemos según se entra, a mano izquierda, metidas en algún rincón de nuestro tiempo, y que nos recuerda nuestro carácter de eslabón de una interminable cadena, que quizá empezó en Joan. Y no queremos esperar a que se cumpla ningún centenario para recordarlo.» (A. P.).

Jácara enumeraba, también en el programa, los elementos que configuraban su propuesta sobre *Los Menemnos:* «Recuperar un texto y un autor. Insinuar el mundo de la *Commedia dell'Arte,* que influyó

poderosamente sobre la concepción dramática de Joan Timoneda. Acercar un clásico al espectador de hoy.» (A.P.)

El montaje, cómo no, había tenido sus problemas de producción. De ahí que en su crónica del acto de presentación del estreno, Miguel Pedrero recogiese el malestar del grupo: «Pese a esta tarea de recuperación de un clásico valenciano, el grupo apenas ha contado con subvenciones para la representación.» (*La Verdad,* 2-III-88, 66.B.2.). En el otro diario local, Juan Luis Mira especificaba qué instituciones habían o no colaborado con el colectivo en este caso: «La Conselleria de Cultura, y más concretamente el Departamento de Teatro de Valencia, sólo ha aportado 200.000 pesetas para que confeccionásemos el cartel anunciador, además de comprarnos unas cuantas entradas. La Asociación Independiente de Teatro rechazó nuestra oferta de venta de la sesión de noche por 150.000 pesetas. Sólo el Ayuntamiento de Alicante, al parecer, nos dará una subvención que por primera vez puede ser importante, aunque no sabemos cuándo la recibiremos. [...] Lo que pasa aquí no tiene sentido, porque Cultura nos niega las subvenciones basándose en que no somos un grupo de teatro profesional. Nosotros no queremos vivir del teatro y sí vivir en el teatro.» (Alberto Olaizola, *Información,* 2-III-88, 66.B.1.)

A pesar de todos estos inconvenientes, el estreno constituyó un éxito, y la crítica local consideró que Jácara volvía a avanzar en su camino hacia la profesionalidad: «Los que hemos seguido la línea ascendente de Jácara esperábamos que ese gran reto que supone el trabajo con los clásicos no representase un parón, un pequeño patinazo ante la dificultad. Y así fue. Con el sello característico de anteriores montajes, marcado por la frescura interpretativa, Jácara ha añadido ahora rigor, cuidando detalles que, quizá, antes descuidaba. [...] Junto a esto, un texto cuidado en donde todo estaba bien medido, apoyado con un reparto compensado, del que destacaba Manuel Ochoa, magnífico creador de tipos, y Pedro del Rey, en un tono *arlequinesco* de lo más convincente. Además, una buena música que suavizaba la retórica de Timoneda y el ritmo ágil que el director del grupo, Juan Luis Mira, sabe infundir en sus trabajos. Es decir, un espectáculo que supo romper la barrera de lo clásico y llegar al espectador de hoy con la vigencia manifiesta de las historias bien contadas. [...] Por eso no me sorprendieron los numerosos *bravos* del final, ni el público, en pie, intentando compensar con su sincero aplauso el esfuerzo y la calidad de un grupo que merece todo nuestro apoyo.» (J. Vicente Marques Lafita, *La verdad,* 4-III-88, 66.B.4.)

También Juan A. Ríos, en la crítica publicada en *Información,* veía en la obra un meritorio avance respecto a montajes anteriores, y subrayaba especialmente la valentía del grupo en la elección de un texto clásico casi desconocido: «La puesta en escena de una obra teatral del siglo XVI es, de antemano, una tarea que sólo se puede solventar con un entusiasmo capaz de superar innumerables dificultades. En un país que apenas ha prestado atención a sus clásicos teatrales, [...] con un autor valenciano cuyo nombre apenas suena más allá de los círculos universitarios, sin apenas ayudas, oficiales o privadas, en un teatro cuya programación estelar oscila entre la revista y la zarzuela -¿lo dirige Colsada?- y, por si faltara algo, en una gélida noche de miércoles, los entusiastas miembros del grupo alicantino Jácara demostraron con su representación de *Los Menemnos,* de Joan de Timoneda, que sobre el escenario son unos profesionales. [...] La puesta en escena de *Los Menemnos* constituye un nuevo jalón dentro de una ya larga y brillante trayectoria como grupo teatral. Paso a paso, con un trabajo constante y no siempre reconocido, el grupo ha ido madurando teatralmente hasta confirmar posibilidades ya evidentes en su último montaje, *De par en par.* Ello les ha permitido enfrentarse con éxito a una obra que requiere sensibilidad y conocimiento para sacarla adelante.» (*Información,* 5-III-88, 66.B.5.)

Por otra parte, en esta misma reseña se apreciaba principalmente la perspectiva desde la que la compañía se había enfrentado al texto de Timoneda: «Jácara ha acertado al subrayar los aspectos de *Los Menemnos* que todavía guardan mayor frescura. Se ha evitado caer en la parodia del texto o en las pocas veces afortunadas actualizaciones mediante guiños al espectador. Por el contrario, la puesta en escena tiende a subrayar el instinto teatral de un Timoneda que dominaba perfectamente los resortes para divertir a su público mediante el juego teatral. Un juego, en esencia, similar al de muchas otras épocas posteriores, y basado en unos recursos que pueden funcionar ante cualquier público. Los engaños, apariciones, desapariciones, reconocimientos, dobles intenciones, la sátira y la burla... sabiamente combinados forman un mecanismo de relojería casi infalible.»

Cuando Jack el Destripador bailaba claqué, de Juan L. Mira, es una de las últimas comedias musicales estrenadas por el grupo. La presentación tuvo lugar en septiembre de 1990, en el Castillo de Santa Bárbara, dentro del XII Encuentro de Teatro de la ciudad (136.A.). El crítico Rafa Hernández exponía así sus impresiones sobre la obra: «*Cuando Jack el*

Destripador bailaba claqué es el esperado espectáculo que consuma la línea, cada vez más definida, hacia un espectador próximo a la propuesta comercial del musical-teatro. El hecho es que no sólo hubo lleno, sino que muchos asistentes al acto tuvieron que imaginar, en las puertas del Castillo, las fechorías de un singular Jack-bailarín.» (*La Verdad,* 9-IX-90, 136.B.4.)

Más adelante, este mismo crítico elogiaba todos los aspectos del montaje, justificando así la estupenda acogida del público: «Entregados actores, cantantes y bailarines dieron la medida adecuada para arañar de los asistentes la difícil ovación. Aplausos que se extendían a la valiosísima aportación técnica, de la que cabe destacar la combinación sonoro-musical, los interesantes elementos escenográficos y un apropiado y magnífico vestuario [...]. El texto, la fenomenal música y dirección, tienen un nombre propio, Juan Luis Mira, al que le apreciamos un especial cuidado para los números musicales [...]. Sin duda, otro éxito para el teatro alicantino.»

Este éxito quedó confirmado al ser seleccionado el montaje, entre unos mil candidatos, para participar en la Exposición Universal de Sevilla de 1992[13].

La confesión de un hijo de puta, de Francisco Sanguino y Rafael González, se estrenó en la Sala Arniches en octubre de 1991 (11.A.). El montaje de este difícil texto, que conectaba con el público a través de un humor agrio y disparatado, fue dirigido por Sanguino. La interpretación del actor protagonista, Toni Misó, contribuyó de modo decisivo al éxito. Era precisamente este actor quien explicaba a la prensa el sentido último de la obra: «...nuestra intención no es que la gente mueva su mandíbula, sino sus intestinos, por cuanto hay cosas tremendas que pasan por la vida trivializadas...» (A. Sempere, *La Verdad,* 25-X-91, 11.B.1.)

Pensamos que merece la pena abrir en este punto un paréntesis, y repasar, siquiera brevemente, la trayectoria de Francisco Sanguino y Rafael González, dos escritores y dramaturgos que, como sucedía en el caso de los actores antes citados, comenzaron su labor dentro de un grupo de la enseñanza para, posteriormente, rebasar con mucho dichos límites. Estos dos autores, que

[13] *Cuando Jack el Destripador...* fue seleccionado para la sección teatral de la Exposición por Miguel Bosé, director del programa Jóvenes Valores del Siglo XXI, y se representó durante tres días consecutivos en el Palenque de la Exposición, donde fue presenciado por un total de 10.000 espectadores.

acostumbran a escribir juntos, entraron en contacto con el mundo del teatro en los primeros años de la década de los ochenta, en el seno de Jácara (por aquel entonces grupo de teatro del I.B. Jaime II). Allí trabajaron como actores, tramoyistas y escritores, e incluso llegaron a hacer labores de apuntador (González) y ayudante de dirección y co-director (Sanguino). Participaron en la dramaturgia de *El diablo cojuelo,* de Vélez de Guevara, y en la escritura del texto *De par en par* junto a otros miembros del grupo. En 1987 reciben el Premio Marqués de Bradomín por su primera obra teatral escrita en colaboración, *013 varios: informe prisión,* que fue estrenada por Jácara y, posteriormente, representada por otras compañías (Alquibla de Murcia, Corocotta de Reinosa, Aula de Teatro de la Universidad de León...). Siguieron a este texto *Elvis (Elviro Pérez)* (estrenado por Teatro K.O.), *Escarabajos* (Accésit del Premio Marqués de Bradomín en 1990), el citado *La confesión de un hijo de puta* y *Notre-Dâme* (también estrenado por Jácara).

A finales de los ochenta, González abandona la compañía por diferencias estéticas con la misma, y Sanguino hace lo propio a principios de los noventa. Algún tiempo después, ambos se asocian con otros excomponentes de Jácara para formar, en 1992, la compañía de teatro El Club de la Serpiente. Dos años después, El Club co-produce, con el colectivo valenciano Moma Teatre, un nuevo texto de Sanguino y González, *Metro.* Esta pieza será traducida al catalán, publicada por el Instituto de Cultura Juan Gil-Albert de Alicante y por la Editorial La Avispa de Madrid, premiada por la Generalitat Valenciana como el mejor texto de 1994 y seleccionada por el Ministerio de Cultura para una muestra de teatro de autores españoles contemporáneos celebrada en Argentina en 1995. En ese mismo año recibieron también ambos autores el prestigioso Premio Ciudad de San Sebastián por su texto *Creo en Dios,* cuyo montaje produjo asimismo El Club de la Serpiente.

Por separado, tanto Sanguino como González han escrito otros textos dramáticos: de Sanguino son *Sahuaripa Norte, El urinario del cine Rialto* (Premio Ciudad de Alcorcón en 1996), *La verdadera historia de Cruella de Vil* (finalista del Premio Ciudad de Alcoy en 1993), *Depósito y Mario 1979* (Accésit del Premio Marqués de Bradomín en 1993); González, por su parte, es autor de *La pesadilla* (Premio Ciudad de Alcoy en 1992), *Una larga temporada en Groenlandia* (accésit del Premio Llorenç Palmireno de la Universidad de Valencia en 1994), *Echanove* (Accésit del Premio Ciudad de Alcorcón en 1994), *El culo de la luna* (Premio Durango-Baqué en 1994) y *Bienvenidos a Diablo* (Accésit del Premio Marqués de Bradomín en 1995).

Cerramos ya el paréntesis sobre estos dos autores para volver a la compañía que nos ocupa. Desde *La confesión de un hijo de puta* hasta la fecha en que redactamos estas líneas, Jácara Teatro ha estrenado bastantes espectáculos: el ya mencionado *Notre-Dâme* (1991); *M. H. Blues,* una creación colectiva para conmemorar el cincuentenario de la muerte de Miguel Hernández (1992); *El quinto mosquetero,* de Juan L. Mira, un espectáculo infantil-juvenil que fundía cine y teatro (1992); *Broadguay!!!,* de Manuel Ochoa y Juan L. Mira (1993); y el que, de momento, es su último montaje, *L'augment,* de Georges Perec, con el que Jácara, tras obtener una magnífica acogida en el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz en su edición de 1994, visitó Portugal, Colombia y Cuba durante el verano de 1995 y Brasil en junio de 1996[14].

Con este ejemplo tan gratificante de las posibilidades latentes en los colectivos que trabajan en los centros de enseñanza locales cerramos estas páginas. En todo caso, consideramos que los grupos de teatro en la enseñanza que no traspasan las fronteras de su propio *status* son tan dignos de elogio como Jácara. El teatro en la enseñanza, o la enseñanza del teatro, es una forma como pocas de contribuir a la formación de los jóvenes estudiantes como seres humanos completos. Pensamos que esta minúscula tendencia teatral habrá cumplido sobradamente su misión si de cada centro docente surgen, no uno o dos buenos actores, sino cincuenta o cien, o quizá sólo diez buenos espectadores de teatro.

[14] Éste es el segundo montaje (el primero fue *La confesión...*) en el que Juan L. Mira no se ha responsabilizado de la dirección, ocupando su lugar Sergi Belbel, dramaturgo y director catalán de reconocido prestigio en el panorama español actual. Además, el montaje de *Broadguay!!!* estuvo codirigido por Mira y Manuel Ochoa. De esta manera, Jácara va introduciéndose en una línea de trabajo que ha de afirmarse en los próximos años: aunque Mira continuará como responsable de la compañía, buscará a otros directores para delegarles el montaje de los espectáculos que produzca Jácara.

II.9. La zarzuela.

«Zarzuela. Género musical español nacido en el siglo XVII de los espectáculos musicales que se representaban para la corte en el Palacio de la Zarzuela. Las primeras zarzuelas conocidas son de Calderón de la Barca, obras en dos actos enteramente cantadas. Durante el siglo XVIII la zarzuela tuvo que competir con la ópera italiana, pero se revitalizó en 1851 con la obra *Jugar con fuego* de Barbieri, primera zarzuela en tres actos a la que se llamó *zarzuela grande*. En 1856 se abre en Madrid el Teatro de la Zarzuela y comienza la época dorada del género, con títulos como *La Gran Vía* o *La verbena de la Paloma.* Muchos de los títulos pertenecen al llamado género chico, obras de un solo acto y de carácter cómico y castizo, y otros, las *grandes,* son piezas en dos o tres actos con una gran riqueza musical. En la zarzuela se mezclan la música y el diálogo, el verso y la prosa, y es el origen de una extensa tradición escénica y musical en España.»

Rafael Portillo y Jesús Casado, *Abecedario del teatro*[1].

«El apoyo del público alicantino siempre ha sido constante en la zarzuela. Las diversas compañías que han pasado hasta ahora por el Teatro Principal han dejado mayor o menor huella, pero siempre han recibido el calor popular. Existe gran afición a este género».

Sergio Balseyro, *La Verdad,* 21-XII-91.

II.9.1. Introducción.

Al estudiar el género de la zarzuela en Alicante entre 1966 y 1993 nos encontramos con un fenómeno curioso: durante las veintisiete

[1] Sevilla, Centro Andaluz de Teatro, 1992, p. 205.

temporadas analizadas, las entrevistas, reportajes, críticas y reseñas publicadas en la prensa local en relación a este género, inciden una y otra vez sobre un número limitado de aspectos. Entrevistas y críticas aluden en el noventa por ciento de los casos a la crisis de la lírica, a la necesidad de una actualización de la misma, a la forma de atraer al espectador joven... Los protagonistas del género (intérpretes, directores de escena y musicales, productores, etc.), formulan año tras año las mismas peticiones y se quejan por similares problemas (la reivindicación del actor-cantante lírico, la necesidad de subvenciones oficiales, los problemas de los traslados de las compañías para las giras...).

Esta insistencia en las mismas cuestiones a lo largo de casi tres décadas tiene consecuencias positivas y negativas para nuestro trabajo. De un lado, los puntos que deben jalonar el estudio del género en Alicante prácticamente nos vienen dados: los temas más repetidos y subrayados serán las cuestiones clave; nos ha resultado, por tanto, relativamente fácil organizar la información proporcionada por la prensa. Pero por otro lado, dicha insistencia nos aporta tal superabundancia de datos, opiniones y reflexiones sobre aspectos idénticos, que ha sido inevitable una selección de los textos, por lo que hemos prescindido de bastantes cuyo interés y valor es innegable, para evitar una excesiva reiteración.

Y puesto que, más que en ningún otro elemento, la reiteración se manifiesta en los gustos del público y, por consiguiente, en las piezas representadas en la ciudad, veamos en primer lugar cuáles han sido las zarzuelas[2] y los autores de mayor presencia en la cartelera teatral alicantina.

MIGUEL DE CERVANTES

[2] Utilizamos este término genérico, evitando otros más específicos (ópera española, sainete lírico... para referirnos a todas aquellas obras caracterizadas por la alternancia del declamado con el canto, siguiendo a dos autores que han hecho referencia a esta cuestión. Por una parte, Carlos-José Costas, en su artículo «Resumen histórico de la zarzuela», defiende la denominación general de «zarzuela»: «Sin embargo, muchos autores a lo largo de estos últimos cuatro siglos han preferido otras denominaciones, a veces movidos por temor a lo que consideraban una clasificación peyorativa y otras, imprecisa. Y hay todo un repertorio de descripciones que van desde comedia lírica a sainete lírico, pasando por los más variados juegos de palabras» (AMORÓS, Andrés (ed.), *La zarzuela de cerca*, Madrid, Espasa Calpe, 1987, p. 273). Por otra parte, María del Pilar Espín Templado, en su artículo «La zarzuela: esquema de un género español» afirma: «Desde el principio, esta denominación de zarzuela alternó con otras como *ópera, comedia musical, tonadilla, ópera cómica, zarzuela-parodia*, etcétera. Estas vacilaciones mostraban, en unos casos, las aspiraciones genéricas de las obras; en otros, las remotas procedencias con las que se sentían ligadas, y aun en otros, un intento de aclarar, a través de dicha calificación genérica, el contenido específico de la obra. Así, pues, el término *zarzuela* se aplicó a una gran variedad de obras de extensión, contenido, pretensiones y factura muy diversos entre sí. De aquí que la única característica común a todas ellas sea su alternancia del declamado -no recitativo- con el canto, y una partitura musical de menor envergadura que la del género operístico [...] Ésta fue y es, en términos generales, la acepción que corresponde a la palabra *zarzuela*, aunque dentro de las obras calificadas como tales las haya de muy diversa índole...» (*Ibid.* pp. 24-25).

II.9.2. Las obras y los autores preferidos por el público. Zarzuelas más representadas.

Podría pensarse que Federico Romero, Guillermo Fernández Shaw y Pablo Sorozábal crearon *La tabernera del puerto* pensando en el público alicantino. Este «romance marinero» en tres actos se representó en Alicante veintisiete veces a lo largo de veintisiete temporadas teatrales, es decir, una media de una representación por temporada. Y no es que se trate de una tradición similar a la de llevar a escena *Don Juan Tenorio* el primer día de noviembre. Tampoco se da el caso de que una compañía local mantuviera durante tantos años dicha pieza en su repertorio, y ese hecho haya elevado de modo engañoso el número de representaciones. No, *La tabernera del puerto* es representada en fechas muy diversas y por agrupaciones diferentes: la Compañía Lírica Amadeo Vives (marzo de 1967, 74.A.), la Gran Compañía de Zarzuela y Género Chico de José de Luna (marzo de 1968, 55.A.), la Gran Compañía Arte Lírico (abril de 1968, 83.A.), la Gran Compañía de Zarzuela Ases Líricos (abril de 1971, 67.A.), la Peña Lírica Alicantina (febrero de 1981, 55.A.), el Grupo Lírico de la Casa del Pueblo (enero de 1984, 65.A.), el grupo del Colegio Público La Albufereta (julio de 1984, 186.A.), la Compañía Lírica Española (enero de 1992, 53.A.)... Naturalmente, la presencia constante de esta pieza es la respuesta a una exigencia del público alicantino, que parece sentirse especialmente atraído por esa popular obra.

Sin embargo, no es ésta la única zarzuela repetida temporada tras temporada. *La Dolorosa,* de Juan José Lorente y José Serrano, y *Los gavilanes,* de José Ramos Martín y Jacinto Guerrero, son otras dos piezas asiduas de la cartelera lírica de Alicante: ambas se representaron en veintiuna ocasiones durante el período que nos ocupa. Muy importante es también la presencia de *Luisa Fernanda,* de Federico Romero y Moreno Torroba, que se vio en los escenarios alicantinos en diecinueve ocasiones, y *Marina*, de Camprodón y Arrieta, representada veinte veces. *Molinos de viento* (Pascual Frutos y Pablo Luna) y *La rosa del azafrán* (Ramón Fernández y Jacinto Guerrero) fueron escenificadas en catorce ocasiones cada una de ellas, mientras que *El cantar del arriero,* de Serafín Adame, Adolfo Torrado y Díaz Giles fue vista por los espectadores alicantinos trece veces durante el período 1966-1993.

Otras zarzuelas de considerable presencia en la cartelera de aquellos años son, ordenadas de mayor a menor número de representaciones (oscilan entre las doce y las tres), las siguientes: *El huésped del sevillano, La del soto del parral, Doña Francisquita, Los claveles, La Revoltosa, La del manojo de rosas, La verbena de la Paloma, Agua, azucarillos y aguardiente, La alegría de la huerta, Bohemios, La calesera, La canción del olvido, La Gran Vía, La leyenda del beso, La parranda* y *El niño judío.*

Es éste un fenómeno peculiar, y creemos que consustancial a este género: el público acude una y otra vez, temporada tras temporada, a las representaciones de las mismas obras. Así lo confirman las palabras de José de Luna, quien reconoce que sólo las piezas más conocidas son rentables, y que la inclusión de creaciones nuevas en el repertorio ha de ser respaldada oficialmente: «[el público] Acude a las obras cuyo título conoce. Y ahí está el error. Yo he puesto obras nuevas -por ejemplo *Lisistrata,* una opereta bufa preciosa; *El barquillero, El húsar de la guardia, La tragedia de Pierrot*- pero el público se retrae ante estos títulos que desconoce. Montar obras desconocidas sólo se puede hacer contando con subvención estatal.» (*La Verdad,* 25-X-70, 16.B.1.). En todo caso, a lo largo de las páginas que siguen tendremos oportunidad de comprobar los resultados que obtuvieron ciertos montajes innovadores.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

II.9.3. La recepción del género en la ciudad. Éxitos de público.

Entre los años 1967 y 1972, y guiándonos por el número de obras de cada género representadas, la zarzuela es el producto teatral más consumido por el público alicantino, seguido, aunque a bastante distancia, de la comedia. En la primera temporada que estudiamos (1966-67), sin embargo, las representaciones de revistas superaron, aunque con escasísima ventaja, a las de zarzuelas (quince sobre catorce).

En la temporada 1967-68, las zarzuelas representadas doblan su número respecto a la anterior, poniéndose en escena un total de veintiocho. A partir de esa fecha, la presencia del género en Alicante va disminuyendo (aunque con oscilaciones) progresivamente: veintiséis en 1968-69, quince en 1969-70, veinticuatro en 1970-71, diecisiete en 1971-72... Hasta llegar, como hemos señalado, a la temporada 1972-73, en la que sólo se representaron dos obras líricas[3] en esta ciudad; esta decadencia coincide, además, con un importante auge de la comedia, pues durante esa temporada tuvieron lugar veintitrés representaciones de ese género. A partir de aquel año, y hasta 1983, la presencia de la zarzuela es muy irregular, y varia entre las quince representaciones de la temporada 1975-76 (que dan paso, curiosamente, a la desaparición del género en el lapso 1976-77) y las veintitrés de 1980-81.

A partir de la temporada 1983-84, la evolución del teatro lírico en Alicante parece alcanzar una mayor estabilidad. Durante dicho curso teatral se dio un elevadísimo número de representaciones de zarzuela (cuarenta y cuatro), debido fundamentalmente a la presencia de la Compañía Española de Ópera y Zarzuela Ases Líricos en el inicio del curso del Teatro Principal y a la prolífica campaña desarrollada por la Peña Lírica Alicantina y, en menor medida, por el Grupo Lírico de la Casa del Pueblo. Pero, dejando al margen esa cifra tan elevada y, en parte, relativa (puesto que en su mayor parte corresponde a las actuaciones de la Peña Lírica, un colectivo que, salvo ocasiones, actúa ante un reducido auditorio), entre 1984 y 1993 el número de zarzuelas escenificadas se mantiene en torno a la decena.

[3] Bohemios, de Perrín y Palacios, con música de Amadeo Vives, y una Antolgía lírica, fueron las dos piezas, representadas, además, por la misma compañía (el Orfeón Alicante de la Caja de Ahorros del Sureste de España) y en la misma fecha (el 30 de octubre de 1972. 6.A.). El acto formaba parte de la celebración del XLVIII Día Universal del Ahorro.

Una vez conocida la evolución cuantitativa del género en esta ciudad, acudamos a los diarios locales para conocer cuál fue su progreso cualitativo. En este sentido, comencemos por agrupar los testimonios que críticos, entrevistadores y protagonistas del género nos dejaron sobre la afluencia y las reacciones del público. Éstos, si bien no constituyen un baremo que nos permita medir objetivamente la calidad de los montajes, sí nos facilitan un primer acercamiento a los mismos, así como la obtención de bastantes datos sobre las predilecciones de un público de provincias y asiduo al género lírico.

El primer espectáculo de zarzuela representado en el período de nuestro estudio en cuya crítica se hace referencia al público es *El cantar del arriero,* de Adame, Torrado y Díaz Giles, interpretado por el Orfeón Alicante de la Caja de Ahorros del Sureste de España (C.A.S.E.) en octubre de 1966 (12.A.). La crítica firmada por Ernesto Contreras señalaba un aspecto que más adelante será objeto de nuestra atención, la importante colaboración de los alicantinos en las funciones de carácter benéfico: «En las sesiones de la tarde y de la noche hubo un lleno satisfactorio para los fines benéficos de la actuación.» (*Información,* 25-X-66, 12.B.2.)

La siguiente referencia, en cambio, nos informa de un éxito presenciado por un público no demasiado numeroso pero sí apasionado. La obra era *Marina,* de Camprodón y Arrieta, y la escenificó en el Principal la Compañía Lírica Amadeo Vives en marzo de 1967 (65.A.). Rafael Mas incidía en su crítica (la primera de una larga serie de reseñas elogiosas para las actuaciones de esta compañía que protagonizó una Quincena Lírica en la ciudad) sobre la afición del público alicantino a la zarzuela: «Ha sido la de anoche una grata velada, y los aplausos del público fueron muy nutridos en algunos momentos de la representación. En Alicante hay una gran afición al género lírico, por ello nos sorprendió que el teatro no registrase el lleno que presumíamos.» (*Información,* 5-III-67, 65.B.5.). En todo caso, el final de la crítica no dejaba lugar a dudas: «Anoche fue un éxito. Hubo algunos gritos de bravo a nuestra zarzuela. José Tamayo, junto a toda la compañía, recogió los numerosos aplausos desde el palco escénico.»

«Un llenazo imponente el sábado en el Teatro Principal». Así arrancaba otra crítica de Rafael Mas en marzo de 1967 (*Información,* 14-III-67, 74.B.), y no nos extraña el sufijo aumentativo, porque la Compañía

Amadeo Vives interpretó *La tabernera del puerto,* obra a la que nos hemos referido como la favorita de los alicantinos. Al reseñar en esa misma crítica la representación del día siguiente *(Marina),* Mas volvía a referirse a los espectadores: «La compañía Amadeo Vives, que sigue alcanzando unas entradas de público muy respetables [...] Aplausos, como siempre, de este público numeroso, tan amante del género lírico.» También en esa misma fecha, y al realizar el comentario crítico de *La bruja,* de Miguel Ramos Carrión y Ruperto Chapí, el crítico aludía a la afición alicantina: «La obra, estrenada en el Teatro de la Zarzuela, de Madrid, el 10 de diciembre de 1887, sigue teniendo para el público el mismo interés de aquellos tiempos, prueba de ello es el lleno absoluto que registraba la sala en la función de la tarde y los aplausos que se prodigaron durante toda la representación de la zarzuela...» (*Información,* 14-III-67, 75.B.)

Otro éxito de público supuso la representación de *La verbena de la Paloma,* de Ricardo de la Vega y Tomás Bretón, por la misma compañía (67.A.); de nuevo es Rafael Mas quien lo comenta en su reseña: «Asistimos a la función de la tarde, en la que hubo una completa entrada, más exactamente: un gran llenazo. [...] Se prodigaron los aplausos y todo contribuyó a una velada grata.» (*Información,* 17-III-67, 67.B.)

Y continuamos con los éxitos de esta compañía, ya que con la puesta en escena de *Kaliuska,* de González del Castillo y Martí Alonso, con música de Sorozábal (9-III-67, 71.A.), la Amadeo Vives convocó otra vez a un buen número de espectadores: «Temporada de zarzuela en el Principal alicantino, que está resultando un agradable éxito, pues el público acude en no poca cantidad y los comentarios, unos más, otros menos, no dejan de ser satisfactorios.» (R. Mas, *Información,* 10-III-67, 71.B.)

Por último, el día 10 de marzo de 1967, la Amadeo Vives representó *Doña Francisquita,* de Romero y Fernández Shaw, con música de Vives (72.A.). El crítico de *Información* verificaba por enésima vez el éxito de taquilla en su reseña: «Fuertes aplausos en esta lograda representación de *Doña Francisquita.* La graciosa historia de enamorados atrajo mucho público a la función de la tarde, sin duda por el reclamo de los favorables comentarios que hacen los espectadores de anteriores sesiones. [...] El telón, al final de la tarde, se alzó durante algunos minutos, para recibir, intérpretes, José Tamayo y José A. Torres, los insistentes aplausos.» (R. Mas, *Información,* 11-III-67, 72.B.)

Este conjunto de testimonios de Mas nos familiariza con una compañía que, durante un amplio período de tiempo, fue la primera entre todas las que cultivaban la zarzuela. Su director, José Tamayo, es el nombre más relevante de cuantos se ocuparon de la realización del género en los años que recoge nuestro trabajo.

Progresando en el tiempo, la prensa nos permite verificar un fenómeno importante: incluso en las temporadas en las que, globalmente, se registró menor afluencia de espectadores a espectáculos teatrales, la zarzuela congregaba a bastante público. Un buen ejemplo sería la representación de *La rosa del azafrán* con la que la Compañía de José de Luna se presentó en el Teatro Principal en diciembre de 1968 (29.A.): «...cuenta con suficientes atractivos entre los seguidores del género como para hacer que nuestro primer teatro registrara una entrada más que aceptable, lo que no viene a ser una realidad cotidiana en esta animada temporada [...] Bien el resto de la compañía, incluido el coro, que hicieron de la representación un grato motivo para los adictos a la zarzuela, que son todavía muchos, a juzgar por la asistencia.» (Ernesto Contreras, *Información,* 14-XII-68, 29.B.)[4]

Para seguir confirmando la favorable respuesta de los alicantinos ante este género, vayamos ahora a 1975. El 24 de julio se escenificaba en el Pabellón de Deportes de la ciudad *La Calesera,* de Castillo, Román y el maestro Alonso (91.A.): «El público se arrancó entusiasmado con aplausos y gritos de bravo en más de una ocasión, como en el *Canto a la libertad* del primer acto, fenómeno que se repetiría varias veces. [...] Creemos, dicho sea por decirlo brevemente, que la representación satisfizo plenamente al público.» (R. Núñez, *La Verdad,* 25-VII-75, 91.B.)[5]

[4] En ese mismo año, 1968, el diario *Primera Página* dedicó un amplio reportaje-entrevista a la creación en Alicante de la Asociación de Amigos de la Zarzuela. Juan Francisco Llorca y Vicente Jaén, fundadores de la Asociación, explicaban que ésta pretendía «cultivar el arte lírico español y fomentar la afición en Alicante», pero que sus fines, en un sentido más amplio, eran «...de tipo cultural, abarcando ancho campo, como, por ejemplo, poesía, teatro... en fin, hacer como una casa social de todo el arte alicantino, resumido en esta Asociación.» (F. Vigueras/ A, Ruíz, *Primera Página*, 7-VI-68). Dudamos que esta agrupación llegara a funcionar realmente, pues no encontramos en la prensa noticias posteriores sobre su actividad.

[5] Las pésimas condiciones acústicas de este recinto (lo cual es lógico, porque se trata de una instalación deportiva), hacen inviable una representación teatral de cualquier tipo, y especialmente una de zarzuela. Por ello intuimos que el crítico no fue demasiado objetivo en esta ocasión.

Por otra parte, en 1976 el representante de la Compañía Lírica Española, Domingo de las Heras, respondía a la pregunta de un periodista de *Información* acerca de la respuesta del público del siguiente modo: «En lo que al público se refiere, estamos muy contentos. Hay dos terceras partes de espectadores que repiten su asistencia según variamos nuestros títulos. El público responde, le gusta mucho el género y sale muy satisfecho de la actuación. [...] El sábado y el domingo [los llenos] fueron totales. Los demás días también hemos registrado una afluencia muy grande; pero es que esos dos días fue hasta el tope.» (M.O.S., *Información,* 19-II-76, 46.B.5.)

Doce años más tarde, en octubre de 1988, un titular de *La Verdad* confirmaba la vigencia del género para el público local: «Se llenó el Principal para ver a la Coral Crevillentina» (*La Verdad,* 24-X-88, 6.B.5.). El texto comentaba el estreno de una peculiar versión de *Marina,* de Camprodón y Arrieta, creada y dirigida por Tomás Valcárcel y estrenada en Alicante el día anterior (6.A.). El éxito de la representación mereció todavía mayor atención por parte de la prensa. Así, el día 25 Pirula Arderius redactaba otro artículo, bajo el titular «El público alicantino refrendó el éxito de *Marina»:* «A Tomás Valcárcel Deza se le reía hasta el último hueso de su octogenario cuerpo cuando, al finalizar su *Marina* [...], con las manos cansadas ya de tanto aplaudir, muchos espectadores accedieron al escenario para colmarle de abrazos y felicitaciones por la gran labor realizada con la Coral Crevillentina. [...] El Teatro Principal registró un llenazo histórico, y conocimos a gente que se desplazó desde Barcelona exclusivamente para oír esa *Marina* extraordinaria que ofreció la Coral Crevillentina.» (*Información,* 25-X-88, 6.B.6.)

II.9.4. Un acercamiento al público de la zarzuela en Alicante. Los precios.

> «Antonio Amengual, director, destacó que a las representaciones de zarzuela siempre asiste un público de todas las clases sociales y de todas las edades, en la proporción de un treinta por ciento en lo que se refiere a los jóvenes.»
>
> Carlos M. Aguirre, *Información,* 22-II-79.

El estudio del público es, como ya hemos mencionado, una de las cuestiones más problemáticas de la investigación teatral. Resulta prácticamente imposible saber con certeza qué clase de espectadores acuden a cada tipo de espectáculo. Ni su nivel cultural ni su capacidad económica nos son fácilmente alcanzables. En este sentido, nos movemos en el terreno de la especulación, y sólo la intuición y los testimonios de quienes vivieron de cerca las representaciones (responsables de los locales, productores, directores...) pueden ayudarnos en cierta medida. De ahí que el presente apartado esté presidido por la transcripción de las palabras de un director de escena: siendo una apreciación subjetiva y global, las palabras de Amengual, basadas en una experiencia viva, estarán, pensamos, más cerca de la realidad que cualquier elucubración que desde la distancia podamos hacer aquí.

Convenimos, pues, con el responsable de la Compañía Lírica Española, en que el público de la zarzuela es variado, tanto por su *status* social como por su edad. Pero queremos afinar esta apreciación con las palabras de otro importante director de escena, maestro además de Amengual: José Tamayo. En una entrevista realizada por Bernabé Pertusa, Tamayo afirmaba: «La zarzuela tiene incluso un fondo de teatro social, incorpora una especie de rebeldía popular frente a las clases dominantes. Viene a ser una réplica a la burguesía a través de los cantares, los dichos refraneros, los giros y las expresiones del pueblo. [...] Pero los mayores éxitos se cosechan entre las gentes humildes, porque la zarzuela, aunque es de todos, es eminentemente popular.» (*Información*, 5-VII-67, 99.B.3)

Contamos ahora con otra coordenada: «las gentes humildes» son los más fieles seguidores del género, según Tamayo. Consecuente con esta

idea, el citado director mencionaba en la entrevista a que nos referimos el problema de los precios, poco populares para un género que encuentra su público entre la gente sencilla. El prestigioso director, que desde Madrid se había interesado por la marcha de la venta anticipada de entradas, explicaba así la cuestión: «Me dijeron que estaban agotadas todas las localidades de 200 pesetas; no resultaban caras. Pero las de 100, sí. Hay un porcentaje de localidades que no debiera de pasar nunca de las 30 ó las 40 pesetas. Es el único juicio desfavorable que de la organización me atrevo a hacer, en beneficio de éste y futuros Festivales. No es lógico que en unos Festivales de España la entrada más barata sea de 100 pesetas.» (Bernabé Pertusa, *Información,* 5-VII-67, 99.B.3.)

De las declaraciones del responsable de la Compañía Amadeo Vives se desprende que la zarzuela atrae (o al menos atraía en aquel momento) a dos clases diferenciadas de espectadores: una de nivel económico medio-alto (el público que agotó las localidades de 200 pesetas), y otra de bajo poder adquisitivo, el público popular que no pudo acceder siquiera a las entradas de 100 pesetas. Pese a todo, somos conscientes de que en realidad estas afirmaciones tienen un carácter muy relativo, puesto que diversas circunstancias pudieron determinar el hecho de que las entradas más caras se vendieran y el resto quedara en taquilla.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

II.9.5. Las antologías de la zarzuela y su éxito en la ciudad. Una reflexión del crítico Ernesto Contreras sobre el género lírico.

> «Pero quizá sea, éste de la antología, de la selección, el único método viable, el único realmente positivo para mantener viva la memoria de un género dramático genuinamente popular, y que la memoria sea digna...»
>
> Ernesto Contreras, *Información,* 23-VII-71.

La cita anterior forma parte de un artículo en el que el periodista Ernesto Contreras enjuicia las antologías como instrumento de revitalización del género de la zarzuela. El espectáculo que le lleva a tal razonamiento es una de las antologías montadas por José Tamayo: «La *Nueva Antología de la zarzuela* dibujada por Tamayo fue un éxito artístico, sin duda, hasta el punto de que puede hacernos dudar de la existencia real de la llamada crisis de la zarzuela. Sin embargo, hay datos alarmantes. Entre ellos, el que Tamayo siga utilizando la fórmula antológica [...] como garantía de éxito. Lo que ha hecho Tamayo en esta ocasión ha sido refundir las dos primeras antologías y, sirviéndose de la experiencia pasada, pulir su presentación, elevar el nivel musical y coreográfico del espectáculo.» (*Información*, 23-VII-71, 82.B.3.).

A pesar de que, ya en 1971, este crítico considerase un «dato alarmante» el hecho de que Tamayo presentara una temporada más su *Antología de la zarzuela,* lo cierto es que este tipo de espectáculos siguió obteniendo éxitos de público durante más de una década (más adelante nos referiremos a otra antología de Tamayo representada en Alicante en 1984). Sea cual fuera la opinión de la crítica, es innegable que las antologías de zarzuela gozaron, a lo largo de las veintisiete temporadas que estudiamos, del total favor de los espectadores.

Y entre todas las antologías del género lírico escenificadas en la ciudad, las más sobresalientes, por su calidad artística, por su espectacularidad y por su presencia continuada en la cartelera alicantina, son las dirigidas por José Tamayo, quien define así esta peculiar forma teatral: «La antología es una cosa muy distinta; es la recopilación histórica de un género como exaltación del mismo. Se da por supuesto que va destinada a quienes conocen el género

de antemano. Pero aunque el espectador no conozca la zarzuela -caso de los extranjeros-, se encuentra ante un caudal valiosísimo de piezas musicales con un contenido propio importante en la mayoría de los casos.» (B. Pertusa, *Información,* 5-VII-67, 99.B.3)

Precisamente con motivo de la representación, dentro de los Festivales de España, de una *Antología de la zarzuela* por la compañía de Tamayo, la Amadeo Vives (julio de 1967, 99.A.), Ernesto Contreras publicó en *Información* un amplio reportaje. También en éste, el crítico reflexionaba sobre el fenómeno de las antologías («toda antología es discutible *de oficio*»), y, más allá, sobre el género mismo de la zarzuela y sobre el trabajo de José Tamayo en relación a dicho género. Las ideas formuladas por Contreras merecen nuestra atención, no sólo por su interés concreto en relación al fenómeno de las antologías, sino también porque constituyen una de las escasas reflexiones serias sobre el género formuladas en el contexto alicantino.

En primer lugar, el crítico elogia el esfuerzo de Tamayo por revalorizar la zarzuela: «...las empresas artísticas de Tamayo están salpicadas de heroicidades. Y como tal hay que calificar su empeño por revalorizar, ante el público de hoy, un género que gozó del favor del público de ayer: la zarzuela. Desde hace ya algunos años, Tamayo se obstina en su empresa, y la pervivencia -más aún, la pujanza- de su compañía lírica, la Amadeo Vives, evidencia el carácter positivo de los resultados obtenidos.» (*Información,* 5-VII-67, 99.B.2.). A continuación, el periodista se refiere al carácter popular de la zarzuela, yendo más allá de la mera etiqueta para acusar a los profesionales de la cultura de la marginación sufrida por el género lírico: «Si digo que la zarzuela ha sido el género artístico popular por excelencia en España, parecerá un lugar común. Y sin embargo, se trata de un lugar común que merece ser analizado a fondo por quienes pueden y deben preocuparse por la cultura popular. En el terreno de estos estudios, por desgracia, nuestra situación es bastante precaria. A todo lo más que se ha llegado ha sido a deslindar terrenos entre la cultura popular y la cultura minoritaria, entendiendo por tal a la cultura vigente entre los profesionales de la cultura, cualquiera que sea su intencionalidad, incluyendo los intentos de aproximación popular. Hasta ahora, los profesionales de la cultura han preferido desentenderse del problema, cuando no han anatematizado su existencia. [...] la zarzuela ha sido, en una época relativamente reciente, la expresión genuina de la cultura popular, desplazando incluso al folklore tradicional. Y un hecho subsidiario: los estratos cultos de nuestra sociedad, los profesionales de la cultura, han

marginado o combatido su existencia y hasta se ha llorado por los talentos desperdiciados en tareas tan poco substanciosas.»[6] (*Información*, 5-VII-67, 99.B.2.) Tras este largo comentario, Contreras se detiene en el subtítulo de la Antología de Tamayo, «Exaltación de la música y la danza de España a través del teatro lírico popular español»: «...el calificativo de *popular español* que Tamayo sitúa en el subtítulo de su antología lírica adquiere un significado particular. Es bastante para aclarar su intención [...]: se trata del reconocimiento, no importa si tardío o no, de la importancia cultural real de la zarzuela, su carácter de popular y española.»[7]

Una vez determinada la idea de partida de José Tamayo, el motor que impulsa sus espectáculos, Contreras se dispone a analizar los resultados: «Creo que, honestamente, hay que reconocer una profunda coherencia en la realización de Tamayo, pese a algunas evidentes contradicciones. Todo parece indicar que Tamayo ha intentado, más que la exaltación, [...] la revalorización de la zarzuela, practicando una especie de popularismo inverso, eligiendo para su antología aquellos fragmentos musicales que más se aproximan a los

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[6] En su artículo «La zarzuela, esquema de un género español», María del Pilar Espín Templado se refiere al desprestigio que sufrió la zarzuela, justamente por su carácter popular, desde mediados de los cincuenta: «La crisis de la zarzuela se produjo en un doble aspecto: primero, desde el punto de vista de los creadores, que cesaron de interesarse por el género, y, segundo, por parte del público, como consecuencia del desprestigio social ocasionado por una crítica elitista que menospreciaba la zarzuela por sus características esencialmente populares y con una música fácilmente asimilable por un público sencillo.

De nuevo, como había sucedido en el siglo anterior, la zarzuela sufrió agravios comparativos con la música operística u otras formas musicales de reciente aparición, perdiéndose de vista que el verdadero valor y la esencia constitutiva del género era precisamente aquello de lo que se le acusaba: su carácter eminentemente popular y, español, en el sentido de recoger la tradición del folclore, danzas, cantos e incluso temas de la vida española, pese a las influencias francesa, italiana o vienesa sufridas a lo largo de su trayectoria. Lo que también favoreció ese desprestigio en esos años fue, sin duda, su pobreza e indignidad de presentación tanto en los decorados como en cantantes y actores.

Durante los últimos veinticinco años, si bien la crisis continúa respecto a compositores y libretistas, ya que no se escriben obras nuevas, la afición de un público numeroso se va recuperando a través de grabaciones discográficas de alta calidad y, últimamente, por las representaciones cada vez más digna y artísticamente presentadas. En este sentido se ha comprobado que la zarzuela, aunque se trate de un género que pertenece a otro momento histórico -del mismo modo que le ocurre a la ópera-, sigue vivo, por fortuna, en la afición de un público amplio, siempre que se le ofrezca con la calidad artística que le corresponde.» (ESPÍN TEMPLADO, Mª del Pilar, *cit.*, pp. 34-35).

[7] Al preguntarle la periodista María Uria por las compensaciones económicas que ofrecía el género, Antonio Amengual, director de la Compañía Lírica Española y discípulo de Tamayo, respondía: «Si lo hiciésemos por dinero, yo, particularmente, hubiese puesto una mercería. Siempre me lo he planteado como un problema de cultura popular, al igual que mis compañeros. [...] La zarzuela debe formar parte de la cultura popular y todos debemos colaborar, para que llegue al máximo de espectadores. Es un género que ha tenido muchos detractores, pero no han conseguido acabar con ella y, en estos momentos, me atrevería a decir que está en auge.» (*La Verdad,* 2-VIII-81, 130.B.1.)

postulados estéticos de la cultura minoritaria. [...] En lo que puede, sin necesidad de mayores esperas, producirse la unanimidad, es en la afirmación de que, con la antología de la zarzuela, Tamayo ha emprendido una empresa titánica, plagada de dificultades y muy original: abrir en las minorías el gusto por una forma cultural popular. Veremos en qué acaba tan desacostumbrada aventura.» (*Información*, 5-VII-67, 99.B.2.)

El artículo concluye con una valoración del carácter espectacular que distingue a las zarzuelas montadas por Tamayo: «Quiero decir que Tamayo ha encontrado en la zarzuela un género de insospechadas posibilidades escénicas, y que ha sabido aprovechar estas posibilidades con pleno acierto. [...] Aquella inclinación que para algunos -en ocasiones, para mí también- constituía uno de los límites de Tamayo, su propensión a la escenografía espectacular, resulta, ahora, una de sus mejores virtudes. Aquí, la espectacularidad es consustancial al género. Cumple su cometido y proporciona a la selección una fluidez y una grandiosidad admirable.»

De todas estas observaciones de Ernesto Contreras se infiere, pues, que el propósito esencial de Tamayo era sembrar en las minorías cultas la afición por un género popular, y hacerlo asistido por una espectacularidad no gratuita, sino exigida por el propio género.

Cuatro años después de publicarse el artículo que venimos mencionando, Tamayo volvió a presentar en Alicante, del 21 al 25 de julio de 1971, una *Antología de la zarzuela* (82.A.). Esta vez, sin embargo, la crítica firmada por G. no es tan favorable como la de Contreras. Transcribimos a continuación algunos fragmentos, que nos transmiten la idea de un espectáculo bastante irregular: «Con buena entrada, aunque sin llegar a cubrirse el aforo que se calculaba, se presentó en Festivales de España la *Antología de la zarzuela*, [...] El resultado es, en suma, un espectáculo digno y agradable, muy cuidado en su coreografía y bastante aceptable en su nivel musical medio, pese a ciertos altibajos inevitables. Nos parecieron flojos los cuadros representativos de *El Barberillo de Lavapiés* y *La alegría de la Huerta*, y francamente lamentable el dúo de *El puñao de rosas*.» (La Verdad, 23-VII-71, 82.B.1.). No obstante, y pese a los defectos apuntados, la crítica era globalmente positiva. El último párrafo no deja lugar a dudas: «Auguramos a la Antología de la zarzuela nuevos éxitos en nuestros Festivales. No es fácil encontrar hoy en día un conjunto interpretativo de género lírico tan acoplado y tan profesionalmente serio como éste que dirige Tamayo.»

En la década de los ochenta, Tamayo sigue paseando por el país su espectáculo antológico. Los días 1 y 2 de septiembre de 1984 volvió a representarse, esta vez en la Plaza de Toros alicantina, la *Antología de la zarzuela* creada y dirigida por él (211.A.). El montaje ofrecía, según la presentación del mismo aparecida en la prensa, una selección de piezas líricas de más de tres siglos en un moderno espectáculo capaz de transportar al espectador del pasado al presente, de Madrid a las provincias, de paisajes españoles a extranjeros, fundiendo la emoción dramática con la alegría popular del baile (*Información,* 1-IX-84, 211.B.2.).

El espectáculo antológico al que estamos dedicando estas páginas, ideado por José Tamayo en 1964 y estrenado en el Parque de la Ciudadela de Barcelona dos años después, llevaba en 1984 más de quince temporadas de representaciones, y había sido visto por un total de seis millones de espectadores españoles y de países como Portugal, la Unión Soviética, Cuba o Méjico. Los medios materiales con que contaba el montaje eran apabullantes: trescientos trajes diferentes a lo largo del espectáculo y varios centenares de objetos de utillería, todo ello con el fin de mostrar adecuadamente la vida y la cultura española a lo largo de cuatro siglos.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

II.9.6. Los ciclos de zarzuela y su recepción. Comentarios críticos publicados en la prensa.

Explicábamos al comienzo de este capítulo la ventaja que suponía, en cierta forma, la reiteración de determinados aspectos vinculados a la zarzuela en el medio periodístico alicantino. Algunos de estos temas repetidos hasta la saciedad a lo largo de las temporadas, como la crisis del género o la necesidad de su renovación, eran casi previsibles. Sí nos sorprendió, en cambio, la gran repercusión local, reflejada en la prensa, que en determinadas oportunidades tuvo el anuncio de un ciclo lírico. Veamos algunos ejemplos.

El día 29 de enero de 1967 (65.B.1.), *Información* anunciaba con grandes titulares un ciclo lírico a celebrar en febrero (aunque después se retrasaría hasta marzo): «Trece obras traerá la compañía lírica Amadeo Vives, dirigida por Tamayo.» La Quincena Lírica, que contaba con el patrocinio del Ayuntamiento, trajo al escenario del Principal, entre los días 4 y 19 de marzo, obras como *Bohemios, La tabernera del puerto, La Revoltosa, Agua, azucarillos y aguardiente, Doña Francisquita,* etc. La satisfacción que produjo esta noticia en el ámbito local es patente en los diarios. Así, el día 28 de febrero aparece un nuevo y extenso artículo de Fernando Gil sobre dicho ciclo: «En pocas ocasiones ha tenido Alicante oportunidad de tener a su alcance la posibilidad de una temporada lírica tan dilatada como la que se nos va a ofrecer. Porque hasta ahora todo empezaba y terminaba como una *semana lírica,* y en esta ocasión, la temporada que se iniciará el próximo día 4, va a durar dieciséis días, o, lo que es lo mismo, una quincena con propina...» (*Información,* 28-II-67, 65.B.2.)

Esta Quincena Lírica supuso un gasto considerable para el Ayuntamiento, pues sólo el montaje de la función costaba cien mil pesetas diarias. Éste y otros datos fueron aportados por Ramón Tamayo en una entrevista concedida a *Información.* Afirmaba Tamayo, por ejemplo, que la zarzuela no generaba beneficios económicos, al ser un género en crisis ligado a una época determinada, «porque no hay zarzuela de nuestro tiempo.» (*Información,* 2-III-67, 65.B.3.). De todos modos, este miembro de la familia Tamayo reconocía que la juventud sí aceptaba la zarzuela, «cuando se le ofrece bien aderezada.»

Es fácilmente apreciable cómo el anuncio de un ciclo podía rebasar sus límites estrictos para dar cabida a abundantes observaciones y juicios de carácter general sobre la zarzuela como forma teatral. Así, en su crítica a *Marina* (65.A.), Rafael Mas reivindicaba el género y felicitaba al Ayuntamiento y a la empresa del Teatro Principal por su iniciativa al promover la Primera Quincena Lírica de Alicante: «Ojalá que esta temporada, que anoche dio comienzo, sirva para poner en claro lo que hay de vivo y de retórico en el mito o la realidad de nuestra zarzuela, a la que tan desesperadamente se afanan por salvar. El indudable esfuerzo de nuestro Ayuntamiento y la empresa del teatro por ofrecer esta temporada lírica en Alicante, es desde luego ejemplar.» (*Información,* 5-III-67, 65.B.5)

También F. Bas, en una columna diaria titulada «La jornada», ensalzaba la zarzuela como un elemento positivo en aquella coyuntura histórica y social. El tono de su reflexión es bastante peculiar y, como se observará, rebasa con mucho las fronteras de un comentario puramente teatral: «Ha sido un acierto del Ayuntamiento facilitar a los alicantinos, con su patrocinio y apoyo económico, la temporada de zarzuelas que se está realizando actualmente en el primero de nuestros teatros; porque con el permiso del sector de gente joven que está embarcada en la nave de los modernismos excitantes en muy diversos aspectos, hacía falta ese sedante de obras teatrales en las que el tema y su desarrollo podrá parecer a muchos desfasado de estos tiempos en que a un chiquillo le das un aro para que juegue y te llama imbécil, pero que precisamente en esta vida ajetreada es como una evasión de ella.» (*Información,* 8-III-67, 65.B.4.)

A lo largo de varios años (la década de los sesenta y los primeros setenta), los Festivales de España celebrados en nuestra ciudad, como en muchas otras de la geografía nacional, incluyeron invariablemente en su programación una o varias zarzuelas, a menudo antologías. Este hecho era valorado en una entrevista por el maestro Moreno Buendía, director musical de la *Antología de la zarzuela* representada en la ciudad dentro de dichos Festivales en julio de 1971 (82.A.), con las siguientes palabras: «Gracias a estos Festivales, Alicante y muchas ciudades conocerán la *Antología,* pues una empresa privada no podría mantener los gastos que supone el montaje y traslado de este espectáculo.» (María Rosa Mirasierras, *Información,* 22-VII-71, 82.B.2)

Como muestra de estos pequeños ciclos incluidos en los Festivales de España, extractamos ahora los comentarios críticos que suscitó la irregular intervención de la Compañía del Teatro de la Zarzuela en el III Festival de España en Alicante. Bastantes de los elementos que se mencionan nos remiten a los recintos en que se desarrollaban este tipo de acontecimientos (en Alicante, y a lo largo de varias temporadas, los escenarios elegidos fueron la Plaza del Ayuntamiento y el Pabellón Municipal de Deportes).

El 22 de julio de 1969 la crónica publicada por Ernesto Contreras se centraba en el inicio de las actuaciones de la agrupación *(Doña Francisquita, La Revoltosa* y *Bohemios),* que, según el crítico, merecían incluirse en la sección de sucesos del diario, más que en la de teatro. A la escasísima asistencia de los primeros días siguió la accidentada representación del domingo: «El domingo, en que el recinto del Festival registró una entrada algo superior de las de días anteriores pero igualmente escasa, se produjeron ruidosas protestas por parte del público que ocupaba las localidades altas -las condiciones acústicas, que siguen mal- y que sólo en parte fueron suplidas por la buena voluntad de los organizadores, que permitieron el cambio de asientos, que los había libres en abundancia. Y digo que las dificultades se suplieron sólo en parte, porque no sólo en las butacas altas se padece el mal protestado. [...] Y así, durante la interpretación de *La Revoltosa,* se reprodujeron, bien que de forma más esporádica, las mismas protestas de la noche anterior. Si a esto añadimos que montajes e interpretaciones estaban resultando, hasta ese momento, bastante anodinos, se comprenderá que, el que más y el que menos, temiera que el ciclo lírico iba a acabar como dicen que acabó el famoso rosario de la aurora.» (*Información,* 22-VII-69, 131.B.1)

Sin embargo, dentro de esta misma reseña incluye Contreras su crítica a *Bohemios* (132.A.), representación que modificó la dirección que había tomado el ciclo: «Por suerte, con *Bohemios* el panorama cambió bastante. *Bohemios* tiene, aparte de su intrascendencia, una música muy agradable, con páginas que figuran entre las más importantes del género. *Bohemios* contó anoche, además, con la extraordinaria voz de Dolores Cava, y, por añadidura, con su espontaneidad interpretativa. [...] Con ella, el nivel interpretativo subió mucho y se acabaron las protestas, y el público disfrutó y aplaudió -a la cantante, a sus compañeros, al coro, a la orquesta- con verdadero calor.» (*Información,* 22-VII-69, 131.B.1). En su siguiente reseña, referida a las representaciones de *La canción del olvido, La alegría de la huerta* (133.A.) y *El caserío* (134.A.), Ernesto Contreras deja claramente

constancia del giro hacia una mayor calidad en las actuaciones de la compañía: «...en las dos últimas noches mejoraron mucho las condiciones acústicas, asistió un público más numeroso, se prodigaron los aplausos y la calidad de las interpretaciones, su nivel medio, subió bastante. [...] Un final de ciclo que, me parece, dignifica realmente la actuación de la compañía del Teatro de la Zarzuela.» (*Información*, 24-VII-69, 131.B.3.)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

II.9.7. La crisis del género y sus manifestaciones en Alicante. Necesidad de apoyo estatal a la zarzuela.

En agosto de 1981, un diario local publicaba una entrevista realizada por María Uria a Juan José Seoane, uno de los empresarios teatrales más importantes de España. Ante una pregunta de la periodista sobre cuál de los géneros era el más rentable, el que mejor funcionaba de cara al público, Seoane respondía sin dudarlo: «La zarzuela cuando está bien hecha.» (*La Verdad,* 5-VIII-81, 134.B.1.)

En esta escueta observación de un empresario teatral hallamos una de las claves, tal vez la cardinal, para entender el problema de la crisis del género lírico: la calidad de los espectáculos. El resto de elementos que confluyen en dicha crisis -que, por otro lado, es bastante relativa- parten o convergen en la cuestión básica de la calidad. Una vez más, los testimonios de los protagonistas nos señalan el camino a seguir.

La zarzuela tiene éxito cuando está bien hecha, decía Seoane en 1981. Pero bastante antes, más de una década atrás, el crítico de arte Ernesto Contreras ya se había manifestado a favor de un mayor rigor y calidad para esta variedad teatral: «El género lírico es un género en crisis, esto ya se sabe. Tiene, por supuesto, sus adictos y sus curiosos. Pero adictos y curiosos exigen, hoy por hoy, un cierto nivel en el espectáculo, un nivel que alcance, no sólo a la calidad de los cantantes, sino a todos los componentes del espectáculo, empezando por la capacidad que como actores deben tener los cantantes, y concluyendo por un máximo rigor en el montaje.» (*Información,* 22-VII-69, 131.B.1.).

En los años setenta, otra voz, la del director Antonio Amengual, se alza en favor de la seriedad al afrontar el género lírico. En una entrevista realizada por Enrique Entrena, el responsable de la Compañía Lírica Española dejaba bien clara su postura como profesional ante la zarzuela: «Yo veo a la zarzuela como una obra teatral con música, y en eso creo que estriba toda la diferencia, y yo... me planteo todo como si de dirigir una obra de Bertolt Brecht se tratara... Lo mío, en este caso, es pensar que voy a hacer una reivindicación de la zarzuela [...] Para mí sería más fácil tener una compañía de comedias con seis actores y... a ganar dinero; pero satisfacciones como da nuestro género chico, no hay quien las dé en teatro.» (*La Verdad,* 14-II-76, 46.B.1.) Tres años más tarde, en 1979, *Información* publicaba una entrevista

de Carlos M. Aguirre a Amengual; su optimismo respecto al género seguía vigente: «No sólo no creo que sea cierto que a la zarzuela se la esté dejando morir, sino todo lo contrario: que estamos asistiendo a su resurrección. La juventud está muy interesada en la zarzuela y sigue con interés en aumento cuantas representaciones se desarrollan.» (*Información,* 22-II-79, 470.B.2.)

Centrándonos ahora en las declaraciones y observaciones estrictamente relacionadas con la cuestión de la crisis, encontramos un amplio abanico de opiniones plasmadas en la prensa local. Por ejemplo, cuando dentro de la quincena lírica celebrada en Alicante en marzo de 1967 se representó *El barberillo de Lavapiés,* de Luis Mariano de Larra y el maestro Barbieri (77.A.), Rafael Mas publicó una crítica en la que aludía a las reacciones del público y reflexionaba sobre el tema de la crisis de este género: «Favorables comentarios de los espectadores, caras complacidas y una temporada de zarzuela en Alicante, que está tocando a su fin, con un éxito que no presumíamos tan halagüeño. Son 16 días de zarzuela, y esto en provincia no es cosa corriente; más bien se trata de acontecimiento extraordinario. Y buena parte del público, a la salida de la función, tarareando la música del maestro madrileño Francisco Barbieri. ¿Crisis de la zarzuela? ¿Quién piensa en esa crisis? Nuestro españolísimo género lírico está vigente, vive como en sus mejores tiempos, si a estos días en el Principal de la Amadeo Vives nos atenemos.» (*Información,* 18-III-67, 77.B.)

En julio de 1967 Bernabé Pertusa publicó en *Información* una entrevista a José Tamayo, a la que ya nos hemos referido. Cuando el periodista le preguntó sobre la crisis de la zarzuela («¿Se trata de un género acabado?»), Tamayo contestó de modo tajante: «¿Es un género acabado la ópera o la opereta? [...] Lo que pasa es que exigen los espectáculos musicales unos medios considerablemente superiores a las obras dramáticas, y falta suficiente protección. Pasa en todo el mundo con los grandes espectáculos musicales. Este vivir en España de nuestro teatro y nuestra zarzuela, es un vivir del milagro, todavía apoyados en el respaldo popular.» (*Información,* 5-VII-67, 99.B.3.)

Por su parte, Luis Tejedor, Enrique Bariego y Antonio G. Cabrera, en su autocrítica de *La turista dos millones,* estrenada en la ciudad el día 7 de marzo de 1968 (62.A.), negaban, argumentando con hechos, la crisis del género: «No, el género lírico español no ha muerto. A la afirmación, pesimista o malintencionada, que le suponía enterrado ya, se opone la realidad

de esta campaña, entre otras, que viene realizando por toda España la compañía de este valeroso, heroico, promotor del género que es José de Luna. El público corresponde a su esfuerzo llenando los teatros. Luego el género vive.» (*Información,* 7-III-68, 62.B.1.)

Continuando con los protagonistas de la zarzuela que defienden su vigencia, veamos cuál es la opinión de Francisco Ortiz, un joven tenor de la Compañía Lírica del Teatro de la Zarzuela de Madrid, entrevistado por Andrés Aberasturi para *Información* en julio de 1969. El periodista, aun reconociendo su importancia dentro de la música española, afirma que la zarzuela es un género en vías de extinción: «los libretos están pasados de moda y son por lo general malísimos, la música, exceptuando las más conocidas, son un poco de *charanga,* y algo que yo considero importante: los intentos de hacer zarzuelas modernas han fracasado rotundamente.» (*Información,* 22-VII-69, 131.B.1.). Pero Francisco Ortiz no coincidía con Aberasturi: «A la ópera le ocurre algo semejante y no creo que desaparezca. Cierto que en muchas zarzuelas el libreto no guarda una regularidad con la música, pero no es eso lo más importante. En cuanto al fracaso de las zarzuelas modernas, creo que la culpa la tenemos nosotros los cantantes; como se paga mal, la mayoría se van fuera y se dedican a la ópera, entonces a los autores actuales no les interesa.»

El problema de la crisis, su origen y sus posibles soluciones, fueron coherentemente expuestos por José de Luna, director de la compañía de su mismo nombre, en una entrevista con R. Núñez: «La zarzuela sigue teniendo hoy magnífica aceptación. Si en una ciudad hay al mismo tiempo una compañía de zarzuela y una de comedias, es la zarzuela la que se lleva el gato al agua. Hace bien poco se nos ha dado este caso en Sevilla, que confirma lo que digo. [...] Lo que pasa es que una comedia se monta con seis o siete personajes como mucho, porque cada vez tienen menos, y en un autocar se puede llevar todo el material. Yo, sin embargo, llevo conmigo 50 personas con su correspondiente autocar; necesito un camión y a veces dos para transportar todo el material de las 30 obras que componen actualmente nuestro repertorio; necesito una orquesta. Así resulta que si fuera una compañía de comedias me inflaría a ganar dinero; pero como no lo es, si no es a teatro lleno no cubres gastos. [...] Aquí, en Alicante, no me puedo quejar de la asistencia, que es magnífica; pero todavía no he cubierto gastos un día. Bueno, pues en otro sitio gano, aunque aquí me toque perder.» (*La Verdad,* 25-X-70, 16.B.1.). La solución a estos problemas estaba, según Luna, en el apoyo estatal: «Lo que

hace falta es que el Estado se acuerde del género lírico y que lo mismo que hay subvenciones para el teatro, las haya para la zarzuela.»

Otro de los problemas con los que, según este director, topaba el género, era la dificultad para hallar elementos con los que formar una compañía, una cuestión íntimamente ligada al tema de la crisis: «Es dificilísimo. Se está extinguiendo el oficio. Cuando yo empecé había 18 ó 20 compañías; ahora, a ver quién es el que deja el trabajo que tenga para dedicarse a la zarzuela, sabiendo que te expones a quedarte sin oficio.» (*La Verdad,* 25-X-70, 16.B.1.).

La cuestión de las subvenciones, sobre la que tanto incidía en aquella entrevista José de Luna, y que efectivamente es un elemento determinante al hablar de la crisis del género, parece en cierta forma solventada en la temporada 74-75. Rafael Castejón, un tenor cómico alicantino miembro de la Compañía Lírica Nacional, describía una especie de renacer de la zarzuela en una entrevista realizada por Pirula Arderius: «Para mí la zarzuela está en su mejor momento. Hay ya tres compañías subvencionadas funcionando y otra más que se formará en agosto. Desde hace 25 años se está diciendo que la zarzuela está en crisis, pero no acaba de morir. A la gente joven le interesa, y en este recorrido por provincias se está comprobando que a un gran público también. Antes la zarzuela solamente interesaba a la gente mayor. [...] La zarzuela se está remozando. Tamayo se gasta dos millones y medio en vestuario y otro pico por el estilo en los decorados. Esto, con los ballets, los coros y las buenas orquestas, han cambiado el panorama totalmente. No se podía seguir trabajando con éxito con vestuarios del año en que se estrenaron las obras, con decorados de papel, etc.»[8] (*Información,* 25-VII-1975, 90.B.6.). Pero a pesar de esta visión optimista, Castejón aludía a otra de las claves de la decadencia de la zarzuela, la escasez de autores: «Los autores buscan caminos más fáciles con los que triunfar antes.»[9]

[8] Aunque en 1975 Rafael Castejón se mostraba así de confiado sobre el futuro de la zarzuela, en la actualidad hace ya varios años que no se dedica a este género, lo cual puede interpretarse como una muestra más de la decadencia del mismo.

[9] En 1984 se convocó por primera vez el Premio Jacinto Guerrero a la mejor obra lírica, creado por la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero. Tanto la convocatoria de ese año como la de 1985 quedaron desiertas. En la de 1986 no se concedió el Premio, dotado don cuatro millones de pesetas, sino un accésit de un millón a *San Isidro Labrador de Madrid,* con libreto de Juan Pedro de Aguilar y música de Valentín Ruiz López. Los resultados hasta 1986 indujeron a la Fundación a realizar convocatorias bianuales (COSTAS, Carlos-José, «Resumen histórico de la zarzuela», artículo incluido en AMORÓS, Andrés (ed.), *cit.*, pp. 284-285).

En esa misma fecha, Enrique Entrena entrevistaba a otros cuatro miembros de la Compañía Lírica Nacional, Ana Mª Amengual, Mary Carmen Ramírez, José Ramón Henche y Luis Obregón. El tema de la crisis salió, claro está, a relucir, afirmando los entrevistados que, a pesar de la creciente afluencia de público, había una carencia de compañías: «...a la zarzuela va cada día más gente, y más gente que entiende. No existe esa superabundancia de cantantes que se dice, porque, para empezar, lo que faltan son compañías en todo el país. Claro que eso no es nuevo; se necesitan compañías para que haya competencia, para destacar de alguna forma.» (*La Verdad,* 25-VII-1975, 90.B.7.) Otro de los problemas subrayados por este grupo de intérpretes era la falta de equilibrio entre la magnitud de los espectáculos líricos y el gasto que ello conlleva, y el precio de las entradas: «Para empezar, nuestro espectáculo no es de 200 pesetas butaca, 150, como cobraron en Pamplona, creo. Nuestro espectáculo es de quinientas... ¿Y quién hay preparado en España para pagar esta cantidad?»

Los profesionales del género se refieren una y otra vez a las ayudas oficiales como único medio para que la lírica vuelva a su antiguo esplendor. En febrero de 1976 *Información* publicó una entrevista de Pirula Arderius a Antonio Amengual, director de la Compañía Lírica Española, cuyos titulares eran los siguientes: «Si no hay subvención, los espectáculos líricos son deficitarios» y «Los gastos siempre son superiores a los ingresos.» (*Información,* 14-II-76, 46.B.4.) Bajo este encabezamiento, la entrevista contenía interesantes impresiones del director de escena, quien partía de una premisa básica: «la zarzuela sigue siendo un género vivo dentro del espíritu de los españoles.» Al preguntarle la periodista por qué, funcionando a teatro lleno, las compañías rentables no lo eran en gira, Amengual respondía lo siguiente: «Los espectáculos líricos y musicales en general se encuentran con el mismo problema en todos los países independientemente de los ingresos por concepto de taquillas. Estos espectáculos tienen que recibir ayuda estatal, porque los gastos siempre son superiores a los ingresos y, por lo tanto, por mucho público que se registre, uno de estos espectáculos que no recibiera ayuda alguna siempre sería deficitario.»

María Dolores Travesedo, actriz de la Compañía Lírica Española, reconocía en 1979, en declaraciones a Enrique Entrena, su decepción ante el hecho de que el cambio de régimen no hubiera dado lugar a una mayor atención gubernamental al género: «De siempre habíamos creído

que un cambio de régimen había de beneficiar a la cultura y, por lo tanto a la zarzuela. Sin embargo, no hay motivos a la vista para que podamos pensar en un cambio en la promoción; cuando todo parece indicar que, efectivamente, las cosas van a ser distintas de como habían sido hasta entonces, resulta que el problema mayor es que no hay dinero. Yo no soy una mujer política, lo digo sencillamente como cantante que soy. [...] el Estado está obligado a hacer todo lo posible por todo eso que se llama cultura.» (*La Verdad,* 22-II-79, 470.B.1.) A lo largo de la entrevista, la actriz insistía en el tema de la crisis del género, reiterando que el problema sólo se solucionaría con dinero, «Con público no, que ése está con nosotros y nos llena los teatros...»

La cuestión de las ayudas estatales sigue en candelero en la década de los ochenta. Evelio Esteve, productor de la Compañía Española de ópera y Zarzuela Ases Líricos, entrevistado por Gabriel Sánchez Agustí, observaba una mayor preocupación oficial por esta variedad teatral: «La zarzuela está actualmente, según parece, viviendo un tiempo de cierto esplendor, especialmente porque determinados organismos nacionales, municipales, etc., se han dado cuenta del valor típico y cultural de este mundo tan español, y están realizando acciones parecidas, aunque tímidas, como otros países realizan con la ópera, operetas, etc.» (*La Verdad,* 14-X-83, 5.B.) Por otra parte, Esteve se refería a los problemas de las compañías privadas, necesitadas de una promoción como la que, por ejemplo, existía en Hispanoamérica para la zarzuela española: «El principal problema se agrava cuando la compañía es privada, como ésta nuestra. La zarzuela gusta y hay afición a ella, pero le falta un poco de información y promoción. [...] Nosotros, que el año pasado estuvimos por Hispanoamérica, pudimos comprobar cómo allí hay incluso más atención por nuestra zarzuela, precisamente porque existe una mayor promoción y expectación hacia la zarzuela cuando alguna compañía española va a América.»[10]

Gerardo Mere, director de escena de la compañía Ruperto Chapí, también se manifestó en Alicante a favor de las subvenciones oficiales para la zarzuela: «Mientras que, sobre todo entre la gente joven, va creciendo la demanda por el género lírico, los estamentos oficiales se muestran reacios a

[10] La insuficiente promoción del género fue señalada también por Antonio Amengual, director de la Compañía Lírica Española, en una entrevista publicada en *Información* el 22-II-79 (470.B.2.): «Si se refiere a una falta de promoción, ésa es precisamente la clave del tema. La zarzuela está falta de una eficaz promoción. Y digo más: en cualquier país se preocupan de su género lírico hasta el infinito.»

subvencionar estos espectáculos.»[11] (*Información,* 21-III-87, 48.B.). La Compañía Ruperto Chapí visitaba Alicante con *La tabernera del puerto, Los Gavilanes, La verbena de la Paloma* y *La Revoltosa.* El director de la agrupación, Fernando Garmona, aludía además al problema de las nóminas de los intérpretes: «Piensa que, solamente en sueldos, tenemos que abonar un millón y pico diarios. Si llegas a una subvención, que aún no la hemos conseguido, te dan tres millones y te exigen que ofrezcas el espectáculo a precios populares.» (*Información,* 21-III-87, 48.B.).

Otra de las dificultades señaladas por Gerardo Mere, y ya expuestas anteriormente, es el alto coste de los medios técnicos: «Hace unos años llegabas a hacer temporada a una ciudad con los decorados bajo el brazo. Hoy, los montajes y los elementos escénicos te exigen llevar un equipo técnico, en nuestro caso 10 personas, con las urgencias de actuar tres días en cada sitio.» (*Información,* 21-III-87, 48.B.) En cuanto al vestuario, sólo un ejemplo: las levitas de *Los Gavilanes* habían costado 40.000 pesetas cada una.

También hemos citado el problema de las voces. A él se refieren Gerardo Mere y Fernando Garmona: «Salen de los conservatorios obsesionados con la ópera y agarrados a un piano por toda preparación escénica. Un género tan nuestro merecería una asignatura en los conservatorios dentro del arte dramático.» (*Información,* 21-III-87, 48.B.)

Una vez ofrecidos todos estos testimonios, conviene resumirlos ordenadamente para obtener algunas conclusiones ajustadas a la realidad. De todos estos pronunciamientos se deduce que existe una crisis de la zarzuela y, contradictoriamente, al mismo tiempo, que la crisis no es tal. Es decir, no se trata de una crisis del género en sí, ni de público, sino de una decadencia derivada de la desprotección oficial de una línea teatral que, al parecer, precisa ser arropada simultáneamente por los espectadores y por la administración para seguir existiendo.

Desde los primeros años que comprende nuestro estudio se suceden en la prensa las declaraciones que niegan la existencia de la supuesta crisis: ya en 1967 Rafael Mas afirma que no existe tal, y José Tamayo niega

[11] Ya en 1976, en un artículo sobre la Compañía Lírica Española, se mencionaba el interés de los jóvenes por el género como un aliciente para sus profesionales: «Intentemos acercar a la juventud a este género y fomentar al máximo su interés y su afición. En nuestros primeros pasos, hemos visto con júbilo que efectivamente un gran porcentaje de espectadores eran *nueva generación,* y este hecho nos ha llenado de moral para continuar el camino.» (*Información,* 11-II-76, 46.B.3.)

rotundamente que el género esté acabado, puntualizando que los problemas del mismo son los comunes a todos los musicales, es decir, la necesidad de unos medios muy superiores a los del resto de los montajes teatrales. Un año más tarde, tres autores, Luis Tejedor, Enrique Bariego y Antonio G. Cabrera, desmienten también la crisis, e insisten en que el género lírico está totalmente vivo. No obstante, en 1969 y en el marco de una entrevista al joven tenor Fernando Ortiz, el periodista Andrés Aberasturi manifiesta en un diario local, como hemos visto, que la zarzuela es un género en vías de extinción; el intérprete entrevistado no coincide con esta aseveración, y explica que el inconveniente fundamental para la evolución del género es la ausencia de obras modernas. En 1970, José de Luna reconoce que, si bien la zarzuela sigue teniendo una magnífica aceptación, lo cierto es que genera tantos gastos que difícilmente resulta rentable, por lo que las subvenciones estatales se hacen imprescindibles. En este sentido, un grupo de actores de la Compañía Lírica Nacional se refiere, en 1975, al desequilibrio entre la magnitud de los espectáculos líricos, con la consiguiente inversión que implican, y el precio de las entradas a los mismos, aclarando que el problema no estriba en absoluto en la asistencia de espectadores, que está asegurada (poco después insistía Antonio Amengual en que estos espectáculos, por mucho público que atrajeran, siempre serían deficitarios si no contaban con apoyo oficial). Y, efectivamente, en aquel mismo año Rafael Castejón, tenor de la Compañía Lírica Nacional, afirmaba que la zarzuela estaba en su mejor momento y que, aunque se venía hablando de crisis desde hacía veinticinco años, el género seguía vivo. Sin embargo, Castejón coincidía con las declaraciones de Fernando Ortiz en 1969 al afirmar que existía una escasez de autores. Transcurren los años, y todavía en 1987 el director de escena Gerardo Mere insiste en la urgencia de subvenciones y promoción para las compañías de zarzuela. Alude, además, a la cuestión de la preparación de los actores, e insiste en la necesidad de que las escuelas de arte dramático dediquen un espacio a la formación de actores líricos.

Tres son, pues, según manifestaron en Alicante sus propios artífices, los problemas que dan lugar a la tan nombrada crisis de la zarzuela: el primero y fundamental, lo indispensable de la protección oficial para un género que, aun contando con el apoyo del público, es intrínsecamente deficitario por su carácter de género total; el segundo, la necesidad de obras nuevas, de libros y músicas «modernos» que renueven un género anclado en el

pasado; finalmente, la cuestión del *material humano,* o sea, la escasez de intérpretes suficientemente preparados.

Pero para nosotros las tres cuestiones que acabamos de mencionar no son lo principal. Lo más importante es aquello con lo que abríamos este apartado, lo que decía en Alicante, en agosto de 1981, el empresario Juan José Seoane: el género teatral más rentable es «La zarzuela cuando está bien hecha.» La zarzuela, como cualquier otro género, para ser rentable ha de alcanzar las cotas de calidad y atractivo que el público reclama. Las exigencias de rigor y profesionalidad para el género lírico son una constante en el material de prensa de que disponemos. Y es que resulta difícil aceptar que un género, incluso contando con el apoyo mayoritario del público, necesite de las subvenciones por su propia naturaleza espectacular. El problema, en nuestra opinión, no es ése, sino que los montajes no alcanzan las cotas de calidad suficientes, no están elaborados con el rigor necesario y, por tanto, no cuentan con público para sustentarlos. En esta misma línea, la ausencia de piezas nuevas y la escasa preparación de los actores redundan también en perjuicio de la calidad. Ése es el asunto central.

Al hilo de todo ello, nos parece apropiado incluir aquí algunas reflexiones de Andrés Amorós sobre el teatro musical procedentes de la introducción del volumen *La zarzuela de cerca,* de cuya edición y prólogo es responsable: «A la vez, el teatro musical (ópera, zarzuela, opereta) sigue encarnando hoy la aspiración romántica al espectáculo total: literatura, música orquestal, canto, representación, danza... Conjuntar con armonía estética todos esos elementos supone, evidentemente, una enorme dificultad, por muy grande que sea el talento de los directores. [...] En efecto, por grande que sea nuestra afición, no puede bastarnos ya con una romanza o un *do* de pecho. Pedimos, hoy, verosimilitud, fantasía, adecuación, plasticidad, movimiento, magia escénica: teatro.

Es preciso reunir muchos elementos de calidad: una obra adecuada, un director musical y otro escénico, la orquesta, los cantantes-actores, los coros, los decorados, el vestuario, las luces, el tiempo necesario de ensayos... Cuando todos ellos se conjugan felizmente, nace ante nosotros un espectáculo que fascinará a espectadores y niveles culturales muy distintos.

Desde estos supuestos, me parece justo percibir y defender una *vuelta* a la zarzuela, al género chico con una exigencia de calidad. Sin ningún

patrioterismo, Bretón, Chueca o Chapí valen tanto -por lo menos- como Offenbach.»[12]

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[12] AMORÓS, Andrés (ed.), *cit.*, pp. 13-14.

II.9.8. La renovación del género. Un ejemplo: La turista dos millones y su estreno en Alicante.

> «Yo me pregunto, ¿tenemos músicos para componer actualmente piezas de este género? y honestamente tengo que responder que sí. Lo que ocurre es que a nuestra zarzuela hay que darle temas y música de nuestro tiempo, porque los tiempos actuales nada tienen que ver con los de *Doña Francisquita, La Revoltosa* o *La Tabernera del Puerto.* Hay que hacer espectáculos representativos del tiempo en que estamos, que representen a nuestro país en los temas y en los repertorios musicales de la actualidad...»
>
> Antonio Amengual, *Información,* 14-II-76.

El día 7 de marzo de 1968, la Compañía Lírica de José de Luna estrenó en Alicante el «sainete lírico moderno» *La turista dos millones,* con libro de Luis Tejedor y Enrique Bariego y música del maestro Antonio García Cabrera (62.A.). El estreno de esta zarzuela, dadas sus peculiares características, merece que nos detengamos en él.

La turista dos millones pretendía, según sus autores, aportar un poco de *savia nueva* al género. Así exponían los rasgos que conferían actualidad a la obra en su autocrítica, a la que ya nos hemos referido más arriba: «¿En qué casillero del género puede incluírsela? Sin duda alguna en el del sainete. Un sainete muy 1968, con tipos del día, conflicto del día, diálogo del día y música del día. Claro que toda esta actualización está hecha, tal pretendemos al menos, siguiendo en lo esencial los cauces clásicos del género lírico español. Nuevo, pero no tanto; renovador, pero no revolucionario.»[13] (L. Tejedor, E. Bariego y A. García Cabrera, *Información,* 7-III-68, 62.B.1.)

La obra fue concebida para su interpretación por una tiple, un barítono y un tenor, además del cuadro de actrices y actores y el

[13] Antonio Amengual también reconocía la índole conservadora de la zarzuela y de su público, en una entrevista con Enrique Entrena. Bajo un significativo titular («Me entusiasmaría dirigir una zarzuela-rock»), Amengual se definía como un director que trataba de mantener el equilibrio entre la tradición y el deseo de mantenerse al día: «Efectivamente, en la zarzuela manda la tradición, y si yo hago unos *Gavilanes nuevos* imagino perfectamente lo que iban a decir los clientes clásicos de la zarzuela. Aquí no se admiten florituras, si quieres hacerlas tienes que desempolvar zarzuelas poco conocidas, que no tengan demasiada tradición escénica y hacer cosas nuevas.» (*La Verdad,* 7-II-81, 44.B.1.)

correspondiente coro. La autocrítica especificaba que en este espectáculo el coro no aparecía en escena con «los pesados atavíos lugareños», sino, por el contrario, con un vestuario «muy sucinto». En cuanto al tema de *La turista dos millones,* era formulado como la presentación del conflicto entre nuestra psicología hispana y la de los turistas que nos visitan. De la música se decía que «dentro de la dignidad lírica, da cabida a ritmos de nuestros tiempos.»

También la crítica de Ernesto Contreras subrayaba el propósito renovador de la pieza: «Un sainete musical, bueno es decirlo, con aspiraciones, puesto que sus autores han intentado, al escribirlo, desterrar los viejos moldes del género y, en cierto aspecto al menos, adecuarlo a los hábitos y a la mentalidad del espectador de hoy.» (*Información,* 8-III-68, 62.B.2.) Pero este estreno servía además al crítico para reflexionar de nuevo sobre el tema de la crisis de la zarzuela: «Un empeño de este tipo [...] merece ser observado con atención. De manera especial si se relaciona con el ya tan debatido tema de la crisis de la tradición lírica española. Crisis que, a pesar de las optimistas palabras del maestro Cabrera al agradecer ayer tarde los nutridos aplausos del público, es un hecho, aunque sea un hecho con excepciones como la que nos ha mostrado la compañía que concluye hoy su ciclo en el Principal. «Tras esta confirmación de la crisis, de la decadencia del género, Contreras observa dos posibilidades, dos «refugios» -ambos poco recomendables- para la zarzuela: «el recuerdo, que a la larga no obtiene otra cosa que la prolongación de la agonía, y la frivolidad total, que en su forma revisteril también ha sufrido una caída vertical en el aprecio del público, y precisamente por haber basado su atractivo en un contenido tan estrictamente *visual* que no ha podido resistir otras competencias.» (*Información,* 8-III-68, 62.B.2.)

El remedio más factible para la crisis del género lírico se encontraba, según apuntaba Contreras en esta misma reseña, en montajes como el de *La turista dos millones:* «Los antecedentes estaban, de un lado remoto, en la comedia musical, y de otro más próximo, en el sainete. Los autores de *La turista dos millones* han tenido presente más éste que aquél. Y el resultado ha sido, aparte de las cualidades intrínsecas que la obra tiene, evidenciar la posibilidad de una renovación y de una nueva popularidad del género lírico. Basta para ello -y perdonen la expresión, porque no es una tarea sencilla- con atender un poco el contorno social y reflejar de alguna manera, aunque sea con frivolidad, lo que se ve. Por lo menos sus formas, sus lenguajes.» Las bazas del éxito de este montaje eran, según el periodista, tres: una temática de actualidad, dotada incluso de cierto sentido crítico; la

observación de ciertas formas del comportamiento social (el turismo, la publicidad, la moda); y un lenguaje cercano al público de aquel momento.

No obstante, el periodista concedía que el alcance de este estreno se limitaba al género que trataba de renovar: «No es que se trate, desde un punto de vista general, de una obra culturalmente trascendente. Sí lo es, desde luego, en relación con el género al que sirve y que intenta actualizar. Y bueno es decir que en esta actualización abundan los aciertos formales.» Entre éstos destaca el periodista la dignidad de la música, con páginas «realmente estimables y frescas» y los diálogos del libro, que «son ligeros y graciosos, provocan la hilaridad con cierta facilidad y no decaen casi nunca en la grosería inútil.»[14] (*Información,* 8-III-68, 62.B.2.)

Aunque *La turista dos millones* evidenciaba la posibilidad de rejuvenecimiento para el género en 1968, la verdad es que todo quedó reducido, al parecer, a una iniciativa aislada y sin continuidad. Así lo demuestra el hecho de que, trece años después de aquel estreno, el destacado director Antonio Amengual seguía expresando la necesidad de una nueva concepción de la zarzuela. En una entrevista publicada en *La Verdad,* Amengual afirmaba que las suyas eran zarzuelas ajustadas al presente: «Hombre... yo intento que mis espectáculos no sean de 1940, intento en ellos buscar la luz y el sentido del teatro de los 80 y pienso que lo consigo sin extralimitarme, para que nadie se considere decepcionado. [...] ...yo soy de los que piensan que *Jesucristo Superstar* y *Evita* son zarzuelas hechas fuera de España. Nosotros, los españoles, fallamos en esto precisamente: no creamos el espectáculo de hoy.»[15] (E. Entrena, *La Verdad,* 7-II-81, 44.B.1.). A continuación, el director afirmaba que le entusiasmaría dirigir una zarzuela-rock si se escribiera, y ante la apostilla del periodista, «Te van a llamar traidor», contestaba: «No, me llamarían traidor si hiciera eso con *Doña*

[14] La opinión de María Dolores Travesedo, miembro de la Compañía Lírica Española, sobre este espectáculo es muy diferente. Cuando, en una entrevista realizada por Enrique Entrena, surgió el tema de la actualización de la zarzuela, dicha actriz mencionó este montaje como ejemplo de mal gusto: «Se hizo hace poco una zarzuela que se llamaba *La turista 2.000.000* y era una cosa espantosa. No se puede imaginar a nadie cantando zarzuela con botas y minifalda y bajando de un avión...» (*La Verdad,* 22-II-79, 470.B.1.).

[15] El productor teatral Juan José Seoane también aludía a los musicales extranjeros como modelo, a distancia, para la nueva zarzuela española: «Se debería hacer un teatro musical nuevo que, en definitiva, sería la zarzuela española, con la diferencia de que ellos han evolucionado hasta llegar a los montajes de Bob Foxe *[sic]* y nosotros no.» (María Uria, *La Verdad,* 5-VIII-81, 134.B.1.).

Francisquita, pero si se tratan los problemas de hoy con música de hoy, nadie se puede llamar a engaño.»

El carácter utópico de estas manifestaciones de Antonio Amengual, fruto tal vez de un talante optimista perceptible en muchas de sus declaraciones a la prensa alicantina, no puede hacemos dudar sobre un hecho evidente: en el caso de la zarzuela nos encontramos con un género -para ser más exactos habría que decir con un público- refractario a la renovación[16]. La prensa manejada para el presente trabajo nos proporciona elementos suficientes como para llegar, con certeza, a esa conclusión.

El último día de 1969 y el primero de 1970 coincidieron en Alicante con las representaciones de dos zarzuelas: *La parranda* (38.A.) y *Los gavilanes* (39.A.). Ambas fueron llevadas a escena por la Compañía Lírica de José de Luna, agrupación que, según observaba Ernesto Contreras en su crítica, parecía regirse por una especie de «fidelidad al aficionado consuetudinario» (*Información,* 2-I-70, 38.B.), es decir, por la estrategia de mantener siempre las mismas obras en su repertorio y representarlas de modo tradicional. A dicho sistema («que, a la vista de la situación actual de la zarzuela en nuestro país, constituye al menos una actitud consecuente») hacía referencia Contreras al comentar la asistencia de espectadores: «durante los dos primeros días de la actuación de la compañía de José de Luna la asistencia de público al Teatro Principal ha sido importante, y su reacción ante las actuaciones muy favorable. Montadas sin ningún afán innovador, siguiendo estrictamente los moldes ya consagrados por el uso -los viejos decorados, el viejo estilo interpretativo, el desnivel entre las facetas de cantantes y actores en los intérpretes, etc.-, las reposiciones que está llevando a cabo la compañía de zarzuelas y operetas de José de Luna tienen, todavía, un público fiel y entusiasta. No es, desde luego, un público joven, un público nuevo, pero de todas maneras su presencia ante el escenario evidencia el mantenimiento de una afición que sigue fiel a sus veteranos hábitos teatrales.» (*Información,* 2-I-70, 38.B.)

Sin abandonar esta cuestión, resulta reveladora una entrevista de Carlos M. Aguirre a Antonio Amengual celebrada en febrero de 1979. Al referirse el citado director a la urgencia de una renovación del género,

[16] Algo semejante sucede, como veremos en el siguiente capítulo, respecto al otro género musical preferido por los alicantinos, la revista.

poniendo como ejemplo el estreno en Madrid de *La noche de San Juan,* de Iglesias Sooza y Rodrigo de Santiago, Aguirre le preguntaba la razón por la que dicha zarzuela, de reciente creación, no se había incluido en el programa para el Teatro Principal de Alicante, y sí, en cambio, *La tabernera del puerto, Katiuska, Los gavilanes, Marina, Doña Francisquita* y *La del manojo de rosas*. La respuesta de Amengual no deja lugar a dudas: «La explicación es muy simple: el hecho responde a las preferencias del público, que en una *tourné* de breves fechas se inclina por obras conocidas. Y esa preferencia por esta programación no sólo se limita al público alicantino, sino también a la mayoría de las provincias del país. O sea, no es el caso de Alicante, sino de toda España.» (*Información,* 22-II-79, 470.B.2.). Amengual justifica la programación de piezas consabidas por el hecho de tratarse de una gira de escasa duración; pero lo cierto es que incluso los ciclos de zarzuela más o menos extendidos en el tiempo (quincenas líricas, por ejemplo), han ofrecido siempre, temporada tras temporada, las obras más populares y tradicionales del género. El simple repaso de nuestra cartelera permite la verificación de este hecho.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

II.9.9. Una zarzuela alicantina: *Almas de fuego,* de José Serraima y José Garberí.

La primera zarzuela escrita, musicada e interpretada por alicantinos, ambientada en Alicante y de tema fogueril, se estrenó en la Casa de Cultura de esta ciudad los días 10 y 11 de marzo de 1984 (91.A.). La Peña Lírica Alicantina, agrupación a la que estaban -y están todavía en el momento de redactar estas páginas- ligados sus autores, fue la encargada de escenificarla. La acción de la pieza, dividida en dos actos y cinco cuadros, se desarrollaba en tres lugares: el taller de un constructor de hogueras, el Monasterio de Santa Faz y el barrio de Santa Cruz. El responsable de la dirección artística de este montaje, con el que la Peña Lírica pretendía recorrer diversos barrios contratada por las respectivas comisiones de hogueras, fue Jaime Lozano (*Información,* 3-III-84, 91.B.1.).

La crítica publicada por José Ferrándiz Casares subrayaba el amable carácter costumbrista de la obra y elogiaba el trabajo de la Peña Lírica Alicantina: «El diálogo se extiende en forma sencilla, siempre alejado de cualquier sofisticación, pero tan unido a los motivos tradicionales que, indefectiblemente, provoca la simpatía. Los cinco cuadros que componen el conjunto son, en este sentido, esperanzadores para un nuevo intento de proporciones superiores y declaran, desde luego, el venero que en el costumbrismo bien entendido existe y que de manera inexplicable se encuentra sin explotar. [...] La escasez de recursos, sin embargo, hace más meritorio el logro, por cuanto se presumen los esfuerzos de los autores y el entusiasmo de todo el elenco de la Peña Lírica Alicantina, cuya vocación sin reservas y en el marco desinteresado de la pura afición resulta doblemente encomiable al cubrir con sus numerosas representaciones un auténtico fin social.» (*Información,* 14-III-84, 91.B.2.).

II.9.10. Las compañías de zarzuela locales.

Son tres las compañías de zarzuela alicantinas que desarrollan su actividad en el período 1966-1993. Dos de ellas tienen su origen en esta misma ciudad, la Peña Lírica Alicantina y el Orfeón Alicante, mientras que la tercera y más veterana procede del ámbito provincial, la Coral Crevillentina. Cada una de ellas, en la medida de sus posibilidades económicas y humanas, ha desarrollado una tarea importantísima para la pervivencia del género en el ámbito local y, a veces, fuera de sus límites.

II.9.10.a. La Peña Lírica Alicantina.

> «A nadie escapan las limitaciones de este grupo lírico, pero
>
> también es conocido el empeño, continuidad y tesón que muestran desde hace veintitrés años para difundir el popular género por toda la provincia alicantina. No queda prácticamente ningún pueblo que no conozca alguna de sus representaciones, y en la capital son conocidas sus intervenciones en diferentes escenarios.»
>
> Sergio Balseyro, *La Verdad,* 16-II-92.

En 1969 un grupo de amigos aficionados a la zarzuela decidieron impulsar este género desde Alicante. Nacía así la Peña Lírica Alicantina, que en el momento de la redacción de este capítulo cumple su primer cuarto de siglo. Sus más de veinticinco componentes actúan alrededor de una vez al mes, aunque su presencia en la ciudad se amplía con las colaboraciones para comisiones gestoras de hogueras, restaurantes, parroquias... Además de algunas creaciones originales, en su repertorio figuran obras tan populares como *Katiuska, La tabernera del puerto, Luisa Fernanda* o *Agua, azucarillos y aguardiente.*

Dentro de su serie «Peñas alicantinas», *Información* publicó en 1984 un reportaje de Enrique Entrena sobre la Peña Lírica. El encabezamiento del texto hacía hincapié en su labor en favor del género y su promoción: «Son algo así como la llama viva del género lírico en Alicante. Aferrados a la

música de la zarzuela, nacen allá por el mes de febrero de 1969 y continúan en pie para la defensa y la promoción de un género que, pese a todos los esfuerzos que se hacen en distintos medios y campos, dicen que se tambalea. La Peña Lírica Alicantina, que se inscribió en el registro de Asociaciones del Gobierno Civil con el número 164, tiene en la actualidad 150 socios.» (*Información,* 21-X-84, 8.B.)

El cuadro artístico de la Peña no es el único elemento de ésta, aunque sí el que a nosotros más nos interesa. También los socios son parte de este colectivo interesado por la zarzuela; abonando doscientas pesetas (estamos en 1984) se podía pertenecer a la Peña: «No todos los socios forman parte del cuadro artístico de la Peña, que los hay a los que tan sólo su afición, y no su condición de artistas, los lleva hasta esa calle Nueva Alta en donde un pequeño escenario, un bar, y unas sillas esparcidas conforman el local social»

El párrafo anterior recoge las palabras de Ramón Bañó, primer director de la Peña (sustituido más tarde por José Garberí), y pertenecen al reportaje que acabamos de citar. También proviene de Bañó la formulación de un deseo que sólo ocho años después se cumpliría: «El día que tengamos un teatro propio, como debe ser, todo será diferente. Ahora nos tenemos que conformar con actuar en la Casa de la Cultura. [...] No tenemos por el momento ayuda de nadie y como pretender, pues queremos tener un teatro propio para no tener que ir por ahí buscando en dónde actuar... Porque te pones a soñar y te imaginas actuando en el Principal, con 20.000 watios de luz, ante una orquesta, con una buena ropa. Tú sabes.» En efecto, la Peña tuvo ocasión de actuar en un gran teatro, el Principal, el 12 de febrero de 1992, abriendo, con su *Antología,* el ciclo de una semana de duración «Alicante en el Principal» (Sergio Balseyro, *La Verdad,* 12-II-92, 71.B.3.). En esa fecha, la Peña demostró doblemente su profesionalidad, la seriedad de su trabajo, al verse obligados los intérpretes a actuar a oscuras durante treinta minutos, sin que el fortuito apagón de luz fuera obstáculo para continuar la representación (S. Balseyro, *La Verdad,* 16-II-92, 71.B.4.).

Pero volvamos a 1984 y al reportaje de Enrique Entrena. Otra de las cualidades de esta agrupación lírica subrayada por el periodista era su autosuficiencia para la realización de un montaje, pues todos los elementos necesarios eran fruto del trabajo del colectivo, que, por otra parte, no disponía de medios económicos para funcionar de otro modo: «Difícil lo tienen con esa cuota tan baja, con esa escasez de socios. Pero si hay algo entre todos, es

buena voluntad: las mujeres cosen las ropas, los hombres ponen la tramoya y las luces, otros pintan los decorados...» (*Información,* 21-X-84, 8.B.). Las palabras del director reflejan el carácter desinteresado de sus actuaciones, con lo que los problemas crematísticos quedan definitivamente explicados: «El cuadro artístico de la Peña está formado por 35 personas, y hay que tener en cuenta que al año hacemos nada menos que 45 actuaciones. ¿Tú sabes lo que eso significa? Como es natural, por estas actuaciones no se recoge ningún dinero, así que es actuar y, en la práctica, comenzar a ensayar lo que va a ser la próxima. [...] Los decorados, los trajes de cada uno salen de nuestros propios bolsillos. No hay otro medio, tan sólo los transportes nos los pagan algunas veces.»

Ramón Bañó insistía en el citado reportaje en el hecho de que el cuadro artístico se componía exclusivamente de aficionados («que hacemos esto porque es lo que más nos gusta»). De todas formas, hablaba de la colaboración de algunos profesionales del teatro ya jubilados que aportaban su experiencia para los montajes: «Aquí tenemos gente que ha estado en la compañía de Celia Gámez, de Rambal, de Marcos Redondo... Su experiencia es fundamental. Los hay también que han sido actores de teatro y montamos también con ellos alguna que otra comedia todos los años, sí, nuestro grupo dramático es también muy bueno.» (*Información*, 21-X-84, 8.B.).

Uno de los momentos más importantes de la historia de la Peña fue el ya mencionado estreno de *Almas de fuego,* una zarzuela propia, netamente alicantina, que se convirtió en la pieza fundamental del cuadro lírico: «...en su montaje invertimos 100.000 pesetas. Para nosotros fue fundamental, y con ella alcanzamos cotas importantes en Alicante. No es fácil que una Peña tenga hasta una obra propia», afirmaba Ramón Bañó. Y Entrena añadía: «En efecto, así es, y en esa fuerza indudable que les da su afición se basa la categoría que han adquirido en Alicante pese a que tienen escasos medios. Mirar a la Peña Lírica Alicantina es mirar a gentes llenas de afición, de esperanzas, de ganas de luchar por lo que ellos consideran fundamental: la zarzuela.» (*Información*, 21-X-84, 8.B.)

II.9.10.b. La Coral Crevillentina.

En 1991, la Coral Crevillentina cumplía cien años de existencia. Además de recorrer la provincia con sus espectáculos, la agrupación había visitado ya diferentes países europeos, actuando en Austria, Italia y Alemania.

Bajo la dirección de Tomas Valcárcel Deza, nombrado director artístico perpetuo del colectivo, la Coral llevó a cabo entonces un peculiar montaje de *Marina,* de Camprodón y Arrieta, presentado en Alicante el 23 de octubre de 1988 como uno de los actos programados para la celebración anticipada del centenario (6.A.). Este espectáculo, basado en «una versión muy libre y original» de *Marina* y con un coste de un millón de pesetas (subvencionado por el Ayuntamiento de Crevillente, la Diputación Provincial y la Caja de Ahorros del Mediterráneo) tenía una magnitud considerable: ciento treinta intérpretes y treinta y cinco músicos. En un artículo de Victoria Bueno publicado con motivo del estreno en Alicante, Tomás Valcárcel decía sentirse muy orgulloso «del amparo que supone trabajar con una Coral que es la honra de toda la provincia.» (*La Verdad,* 18-X-88, 6.B.1).

En sus veinte años de trabajo al frente de la Coral Crevillentina, Valcárcel había dirigido numerosas zarzuelas: *El rey que rabió, El asombro de Damasco, La montería, Barquito de sal,* etc. (*La Verdad,* 24-X-88)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

11.9.10.c. El Orfeón Alicante.

Esta agrupación lírica nace y se desarrolla al amparo de una institución bancaria, la Caja de Ahorros del Sureste de España, que a partir de 1977 pasa a llamarse Caja de Ahorros de Alicante y Murcia y, más adelante, Caja de Ahorros del Mediterráneo. Ello determina claramente sus características y objetivos, siendo sus actuaciones escasas, vinculadas a la celebración de determinados acontecimientos y con fines benéficos.

Durante el período que abarca nuestro trabajo, el Orfeón ha realizado una media de dos representaciones por temporada, una con motivo de la celebración del Día Universal del Ahorro (12.A., 1966-67; 10.A., 1967-68; 146.A., 1976-77, etc.) y otra -más una participación que una representación propiamente dicha- dentro de los festivales artísticos anuales para la proclamación de la Bellea del Foc, de cuya dirección solía ser responsable Tomás Valcárcel Deza, y que, en sus diferentes ediciones, contaron además con la colaboración de otras agrupaciones locales, como los Coros y Danzas de la Sección Femenina de Jijona, la Coral Crevillentina o la Banda Municipal de Alicante (*Huerta y mar,* 93.A., 1966-67; *Mosaico levantino,* 103.A., 1967-68; *Fiesta y fuego,* 70.A., 1971-72, etc.) No obstante, ha habido temporadas en las que el Orfeón no ha representado un solo montaje (o al menos no tenemos noticia de ello), como en 1973-74 o 1975-76.

Los destinatarios de las recaudaciones obtenidas en las desinteresadas actuaciones de este colectivo han sido varios: el Asilo de Ancianos de San José, la Leprosería de Fontilles o los alumnos de Preuniversitario del colegio de los Maristas (el Orfeón actuó en el salón de actos de dicho colegio durante la temporada 1968-69 para recoger fondos de cara al viaje de fin de estudios).

Dadas las peculiares circunstancias que envuelven a esta agrupación y a sus actuaciones, podría pensarse que la categoría artística ocupa en sus espectáculos un segundo plano, debido al protagonismo de otros objetivos. Sin embargo, en diferentes oportunidades la prensa alicantina ha subrayado la calidad de este grupo. Acudimos una vez más a Ernesto Contreras, cuyas críticas, ya lo hemos reiterado, trascienden frecuentemente lo puntual de la representación para convertirse en reflexiones o valoraciones más amplias. En su crítica a *Katiuska,* «Una de las zarzuelas más clásicamente atractivas» (*Información,* 31-X-68, 11.A.), este periodista, además de afirmar

que el Orfeón había actuado siguiendo «los más tradicionales cánones del género» (lo que ya nos dice algo sobre sus planteamientos ante la zarzuela), lleva a cabo un recorrido por la tradición artística del Orfeón, agrupación que, según Contreras, practica un comportamiento artístico admirable: el arte «como autosatisfacción, incluso como medio de relación humana.»

La representación de *Luisa Fernanda* en el Teatro Principal el 30 de octubre de 1969 (15.A.) fue un hito señalado para el Orfeón. Al menos eso es lo que nos dice el crítico de *Información* en su reseña, en la que alude a una cierta renovación en la concepción del género por parte del grupo: «La representación de *Luisa Fernanda* [...] ha venido a significar un hito importante en la historia del Orfeón Alicante, que en esta ocasión evidenció encontrarse en una línea de superación, tanto por la agilidad escénica que imprimió a la representación Angelito Martínez como por el cuidado con que fue servida la música por el maestro Ferri, rehuyendo en buena medida el viejo estilo declamatorio.» (*Información*, 31-X-69, 15.B.2.)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

II.9.10.d. Un grupo juvenil de zarzuela.

No queremos dejar de mencionar, pese a su carácter anecdótico, un caso especial dentro de la producción local de zarzuela.

El día 15 de julio de 1984 se representaba en la Plaza de Magallanes una de las zarzuelas preferidas por el público alicantino, *La tabernera del puerto* (186.A.). Sus protagonistas eran alumnos de segunda etapa de E.G.B. del Colegio Público de La Albufereta, el único grupo juvenil de la ciudad -y de la provincia- dedicado al género lírico.

La experiencia, promovida por Enrique Vidal, director de teatro joven, se había iniciado con el montaje de *Agua, azucarillos y aguardiente* durante el curso 82-83. La obra no interesó en un principio a los chicos, y a ese rechazo se sumó el problema de unir interpretación y acoplamiento al *playback*[17]:«A cada uno le grabé una cinta para llevar a casa con el fin de que ensayaran delante de un espejo, para que acoplaran los movimientos de la boca. [...] Lo hacen francamente bien, ni desde la primera fila les sorprendes en un fallo», explicaba Vidal a la periodista Pirula Arderius (*Información,*26-VII-84, 186.B.). Poco a poco el entusiasmo aumentó, y cuando llegó la elección del montaje para el curso 83-84, fue el propio grupo el que pidió trabajar en una nueva zarzuela, eligiendo *La tabernera del puerto.* El interés del montaje llevó al Ayuntamiento a promover una serie de representaciones por la ciudad, coincidiendo con los programas culturales del verano. Pirula Arderius da fe del éxito: «Y van de llenazo en éxito. Estos críos -entre 13 y 16 años- asisten emocionados al éxito. A la juventud le gusta su trabajo y los mayores les abrazan por acercarles a aquellos tiempos en los que el género lírico lo llenaba todo.» (*Información,* 26-VII-84, 186.B.)[18]

[17] Este sistema es utilizado también por ciertas compañías profesionales, como la del tenor burgalés Miguel de Alonso, que actuó en Alicante durante los días 21 y 22 de diciembre de 1991 con *La Dolorosa, Bohemios* y una *Antología.* El crítico de *La Verdad* se refiere al *play-back* como una «barrera inicial» que el público supera fácilmente: «Si por una parte queda desvirtuada la zarzuela con estos usos, por otro lado una decepcionante orquesta puede causar peor impresión en directo.» (S. Balseyro, *La Verdad,* 21-XII-91, 44.B.3.).

El que fuera director de la Peña Lírica Alicantina, Ramón Bañó, se mostraba enemigo de este sistema en una entrevista realizada por Enrique Entrena. Al mencionar los problemas de la agrupación que encabezaba, concretamente la imposibilidad de actuar con una orquesta, afirmaba: «Claro, eso vale mucho dinero y por eso todas nuestras actuaciones se hacen nada más que con el piano. Traer una orquesta es impensable para nosotros. Ahora bien, nosotros en ningún momento hemos utilizado el *play-back,* todas nuestras actuaciones son en directo, a viva voz y con música directa. Eso del *play-back* es un engaño al público...» (*Información,* 21-X-84, 8.B.)

[18] En cierta forma, esta experiencia tiene su continuidad en los concursos de *play-back* -con música de todo tipo, no específicamente de zarzuela- que organiza cada año la Comisión Gestora de las Hogueras de San Juan, y que cuentan con una amplia participación juvenil y una gran aceptación del público.

II.9.11. Las representaciones benéficas de zarzuela.

En Alicante, las representaciones de zarzuela protagonizadas por grupos locales o provinciales tienen con bastante frecuencia carácter benéfico. Naturalmente, otros géneros teatrales y, en especial, los espectáculos de danza, también se desarrollan a menudo con una finalidad altruista, pero observamos que el lírico es un género significativamente vinculado a este tipo de acontecimientos socio-culturales en el ámbito que estudiamos. Este hecho responde a un fenómeno peculiar: las compañías locales de zarzuela habitualmente nacen y desarrollan su actividad dentro de instituciones públicas o privadas que promueven este tipo de actos. Los ejemplos que siguen refrendan estas apreciaciones.

El Orfeón Alicante de la C.A.S.E. puso en escena *El cantar del arriero* en octubre de 1966 (12.A.) para conmemorar el XLII Día Universal del Ahorro. La Caja de Ahorros corrió con los gastos, mientras que los ingresos íntegros fueron destinados al Asilo de Ancianos de las Hermanitas de los Pobres de Benalúa. El crítico de *Información* cierra su comentario de la representación con un elogio al carácter benéfico de la misma y al impulso para el género que suponen este tipo de actos: «Todos contentos, satisfechos y agradecidos al esfuerzo realizado por quienes ponen tan desinteresadamente voces y arte al servicio de empeño tan loable como hacer el bien y fomentar el gusto por un género que siempre perdura en el recuerdo de quienes a él vuelven ilusionados.» (E.C. [Ernesto Contreras], *Información,* 25-X-66, 12.B.2.)

También durante la temporada 69-70 el Orfeón protagonizó la celebración del Día Universal del Ahorro. El 30 de octubre *Luisa Fernanda* fue escenificada en el Teatro Principal en sesiones de tarde y noche (*Información,* 31-X-69).

Algunos años después, el 18 de diciembre de 1974, se celebró en el Teatro Principal un festival lírico a cargo del Orfeón Alicante, con la colaboración del Ballet de José Espadero. La recaudación se destinó a la Peña Fontilles de Alicante, ligada a la Leprosería de Fontilles. Los precios de las butacas eran de 100 pesetas la de patio, 75 la de club, 50 palco corrido y 25

general. Además, se podía contribuir a la recaudación mediante el abono de una «fila cero» (19.B.).

A 134.500 pesetas ascendió la recaudación obtenida en el *Tradicional festival de zarzuela* representado en el Teatro Principal el 28 de octubre de 1977 (277.A.). El destinatario de la obra benéfica era la Casa de Ancianos de San José de Benalúa (*Información,* 13-XI-77, 277.B.). Al año siguiente, el 31 de octubre de 1978 (415.A.), la recaudación de este tradicional festival lírico fue todavía mayor (161.600 pesetas). La reseña publicada en *Información* concluía del siguiente modo: «Junto al récord económico, hay que añadir también el artístico. El Orfeón -cincuenta voces- y el ballet Estudio de Arte Español dirigido por José Espadero, dieron muestra de una alta calidad artística, cosechando continuamente los aplausos del entusiasmado público que abarrotaba la sala.» (*Información,* 2-XI-78, 415.B.)

Al margen de su trabajo con la Coral Crevillentina, Tomás Valcárcel ha dirigido montajes de zarzuela interpretados por personajes alicantinos de cierta relevancia social y cuyas representaciones en el Teatro Principal han tenido siempre el mismo fin benéfico: la Asociación Protectora de Disminuidos Psíquicos. Así, por ejemplo, el 13 de diciembre de 1984 Valcárcel estrenó *La corte de Faraón* (21.A.), espectáculo que resultó un éxito, según la crónica publicada por Pirula Arderius en *Información* (15-XII-84, 21.B.1.). La periodista testimonia también la participación desinteresada de diversos artistas o profesionales locales y de algún comercio: «Todos colaboran. En La ciudad de Roma se habían pasado el día maquillando al personal femenino. José Manuel perdió la cuenta de las horas invertidas en la confección de pelucas, que fueron lo más sobresaliente del vestuario, y Pedro Soriano, que se encargó de los decorados con Ramón Marco, no veía el fin de su trabajo, que Tomás iba encargándole por etapas para no pasmarlo del susto.» (*Información,* 15-XII-84, 21.B.1.)

II.9.12. Las compañías profesionales nacionales en Alicante.

El número de compañías de zarzuela que visitaron la ciudad en el transcurso de estas veintisiete temporadas teatrales es bastante limitado. Sólo dos agrupaciones líricas profesionales frecuentan la cartelera alicantina de forma regular durante períodos más o menos amplios de tiempo: la Compañía Amadeo Vives, dirigida por José Tamayo, y la Compañía Lírica Española, cuyo responsable, Antonio Amengual, se formó junto a aquél. Entre ambas existe una estrecha relación, hasta el punto de que la segunda nos parece casi una prolongación de la primera con distinto nombre. Otras compañías pasaron por la ciudad, protagonizando incluso ciclos o pequeñas temporadas de zarzuela en diferentes fechas: la Gran Compañía Arte Lírico, dirigida por José Marzo; la Gran Compañía de Zarzuela y Género Chico de José de Luna, bajo la dirección de Luis Bellido; la Compañía Ases Líricos, de Evelio Esteve, etc. Nosotros nos centraremos sólo en las dos más relevantes.

II.9.12.a. La Compañía Amadeo Vives.

Los textos -críticas y entrevistas- que sobre esta compañía se publican en la prensa en el período que comprende nuestra cartelera, nos llevan a pensar que la presencia de José Tamayo al frente de este colectivo es la clave de su éxito. La singular forma de entender el género lírico de este director, cimentada en una reflexión sobre el sentido de la zarzuela y sobre el papel que ésta debía jugar en el contexto español de aquellos años, dio como fruto una larga serie de montajes líricos de una calidad no demasiado habitual dentro del género. Durante la primera de las temporadas que hemos estudiado, 1966-67, la presencia de esta compañía fue especialmente importante en la cartelera alicantina. Centrándonos, pues, en esa temporada, reunimos aquí algunas referencias a la Amadeo Vives.

La atención prestada por Tamayo a elementos a veces descuidados dentro del género queda reflejada en una entrevista de julio de 1967, en la que el citado director de escena describía su método de trabajo y señalaba su preocupación por la luminotecnia: «Una vez elegido el programa completo en unión de mis colaboradores, en estas 28 páginas he ido anotando cómo ha de interpretarse y representarse todo ese programa: acotaciones para

el director musical; para el regidor (el que mueve a la gente, rige las salidas y entradas); para el coreógrafo; los maquinistas (arman y ponen los decorados), y una larga parte destinada a la luz. Las anotaciones para la luz son las que yo considero esenciales.» (*Información,* 5-VII-67, 99.B.3.)

En este mismo aspecto incide Rafael Mas en una de sus críticas, en la que subraya la calidad del montaje escenográfico: «Es indudable que Tamayo presta a la decoración, al vestuario y al juego de luces un interés especial y, verdaderamente, los resultados que obtiene no pueden ser más satisfactorios. El público se entrega por el cuidado con que se presentan las obras. José Tamayo, con su maestría indiscutible para esto, ha dado a la escenografía una categoría de primera figura.» (*Información,* 14-III-67, 74.B.). Tres días más tarde, en su crítica a *La verbena de la Paloma* (67.A.), ese mismo crítico ponderaba otros elementos del trabajo de la compañía, deteniéndose en un aspecto importante, la imprescindible polivalencia del actor de zarzuela, una cuestión prácticamente ignorada por la mayoría de los directores del género: «Son obras éstas en las que Tamayo ha cuidado en extremo todo el conjunto, principalmente las intervenciones de coro y ballet, como ya tenemos comentado y, forzosamente, causa gran impacto en el público. Cantantes y actores (en este género chico, en que los primeros han de poseer acusadas condiciones histriónicas, y los segundos algunos destellos de cantante), pusieron su mejor empeño para lograr nuevamente el éxito alcanzado.» (*Información,* 17-III-67, 67.B.)

Continuando con las reseñas elogiosas para la Amadeo Vives, hallamos, en aquella misma temporada, la de *El barberillo de Lavapiés,* de Luis Mariano de Larra y el maestro Barbieri, puesta en escena por la Compañía Amadeo Vives en marzo de 1967 (77.A.). El crítico de *Información* aplaudía en su comentario de la obra lo riguroso del montaje, y concretamente las intervenciones de coro y ballet: «La representación estuvo muy cuidada y el vestuario, como de costumbre, rico y adecuado a la época. Obra en la que los coros tienen buena parte de intervención, difícil intervención por cierto, resultaron muy conjuntados en la parte cantada y moviéndose con seguridad, cuando así lo requería la acción. También al ballet se le ha dado motivo para el lucimiento, y las seis parejas que lo componen evolucionan con la soltura y la conjunción precisas. ¡Ah! y nuestro aplauso a la orquesta.» (R. Mas, *Información,* 18-III-67, 77.B.)

Cerramos este apartado acerca de la Compañía Amadeo Vives con unas palabras de Rafael Mas sobre la influencia de esta compañía en el

proceso de una -relativa- renovación del género. El texto pertenece a la reseña de *Los gavilanes,* representada también en marzo de 1967 (70.A.): «Nos agrada, extraordinariamente, que nuestros juicios críticos vayan siguiendo ese tono de alabanza del que se ha hecho acreedora toda la formación de José Tamayo, que ha sabido darle un nuevo ritmo al género, enriqueciéndolo, levantándolo del letargo en que se encontraba.» (*Información,* 9-III-67, 70.B.)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

II.9.12.b. La Compañía Lírica Española.

En un breve reportaje publicado en marzo de 1989, con motivo de la representación de *Luisa Fernanda* (86.A.), *La Parranda* (87.A.) y *La canción del olvido* (88.A.) en el Teatro Principal, Alberto Olaizola enumeraba los tres puntales sobre los que se había apoyado la Compañía Lírica Española desde su fundación en 1974:

1. Mantenimiento de las obras de carácter popular, procurando revitalizar su puesta escénica para convertirlas en espectáculos de hoy sin traicionar su espíritu ni su música[19];
2. revisión de aquellos títulos que, no formando parte del repertorio popular, merecían por sus valores musicales que se intentara su acercamiento al gran público;
3. dar paso a nuevas voces para conseguir una auténtica y nueva generación de figuras de este género.

Otra característica esencial de esta compañía dirigida por Antonio Amengual, también señalada por Olaizola, es su carácter «nómada»: su promedio de representaciones por todas las regiones españolas oscila entre 100 y 170 días de actuación al año, con recorridos de 45.000 a 60.000 kilómetros en cada campaña. Su repertorio, en 1989, constaba de 21 espectáculos diferentes (*Información,* 10-III-89, 86.B.1.).

MIGUEL DE CERVANTES VIRTUAL

[19] Ya en 1976 la Compañía Lírica Española (indudablemente el colectivo lírico que más frecuente y sistemáticamente ha expuesto sus objetivos dentro del género) publicó en *Información* un artículo donde se manifestaba este propósito de actualizar el género: «Estimamos que todos los valores que dentro de sí encierra, tanto los musicales como los literarios o plásticos, deben tener un tratamiento escénico de hoy, sin por ello traicionar el espíritu que cada obra tenga. Las puestas en escena deben corresponder a un espectáculo de nuestros días, con técnica de hoy, empleando al máximo los sistemas audiovisuales a nuestro alcance, siempre que todo ello esté al servicio del espectáculo...» (*Información,* 11-II-76, 46.B.3.)

II.9.13. La zarzuela en Madrid y la zarzuela en provincias: las difíciles giras.

Junto con Tamayo y Amengual, otro de los artífices de la presencia del género lírico en provincias fue, como ya hemos señalado, José de Luna. En una entrevista concedida a R. Núñez en octubre de 1970, Luna se refería a la necesidad de subvenciones para mantener una agrupación como la suya en gira: «El único que sigue con una compañía de zarzuela a estas alturas es este romántico. El Estado me ha ayudado a veces, concediéndome varias subvenciones. Ahora acabo de llegar de Madrid, adonde fui precisamente para solicitar una nueva subvención. [...] Por cierto que he visto gran disposición en el director general de Cultura Popular y Espectáculos; espero que me la concedan.» (*La Verdad,* 25-X-70, 16.B.1.).

Por otro lado, el maestro Moreno Buendía, director musical de la *Antología de la zarzuela* de José Tamayo que se escenificó en Alicante en julio de 1971 (82.A.), fue entrevistado por María Rosa Mirasierras durante aquella visita. Uno de los temas tratados en la conversación fue el problema del traslado de una compañía lírica con las características de la de Tamayo a provincias: «Es una de las mayores complicaciones con que nos encontramos, porque el espectáculo lo hacen más de 150 personas, y traemos primeras figuras, coros, orquesta, ballet, rondalla, banda de música, cornetas y tambores.» (*Información,* 22-VII-71, 82.B.2). No obstante, Moreno Buendía puntualizaba que el montaje era idéntico al estrenado en Madrid: «Cambia el escenario, porque aquí es al aire libre, y por lo tanto no puede ser igual que en un escenario cerrado, pero la compañía es la misma, no hemos cambiado absolutamente nada.»

Unos años más tarde, en julio de 1975, eran entrevistados para *La Verdad* varios integrantes de la Compañía Lírica Nacional, a raíz de su participación en los Festivales de España. Ana María Amengual, Mary Carmen Ramírez, José Ramón Henche y Luis Obregón también aludían a los inconvenientes de las giras para un conjunto de grandes dimensiones: «Mover una compañía como en la que nosotros estamos, en la que vamos nada menos que cuatro autocares, que somos más de 150 personas en total, es algo muy complicado. Una noche aquí, al día siguiente mil kilómetros más lejos.» (E. Entrena, *La Verdad,* 25-VII-75, 90.B.7.)

En 1981, seis años después, Antonio Amengual, director de la Compañía Lírica Española, seguía refiriéndose en una entrevista al problema

de los traslados para las giras: «La Compañía Lírica Española la forman noventa y seis personas entre orquesta, cantantes y demás. Ya se pueden imaginar ustedes que mover a tal cantidad de gente y transportar los decorados necesarios para la función debe dar sus problemas, además de suponer un fuerte desembolso económico.» (María Uria, *La Verdad,* 2-VIII-81, 130.B.1.).

«Dos camiones *trailers* de 20 toneladas cada uno trasladarán hasta Alicante los decorados para la representación. El escenario, instalado por los talleres municipales alicantinos, medirá 18 metros de largo por nueve de ancho. Además han sido necesarios 100 listones de 4 metros de largo por 0,52 de ancho. [...] Por otra parte, la compañía dispone de un equipo de iluminación propio, compuesto por 60 proyectores de 1.000 vatios, con 10 pantallas para panoramas, dos proyectores de diapositivas y dos reguladores electrónicos de 24 canales cada uno.» (Alfredo Aracil, *Información,* 27 de julio 1984, 195.B.2.). Este párrafo describe las dimensiones del montaje de *Marina* traído a Alicante por la Compañía Lírica Española en julio de 1984 (195.A.). Se celebraba el centenario del barrio de Benalúa, y la representación era patrocinada por la Dirección General de Música y Teatro del Ministerio de Cultura. Sin tal auspicio, evidentemente, hubiera sido imposible desplazar el espectáculo a esta ciudad de provincias.

El problema de las giras de las compañías de zarzuela queda, creemos, suficientemente explicado tras la lectura de estos textos. La solución, parece obvio, pasa por el respaldo económico de las instituciones.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

II.9.14. Los actores. Reivindicaciones en la prensa local. Interpretaciones más destacadas por la crítica alicantina.

El periodista Enrique Entrena entrevistaba, en julio de 1975, a cuatro miembros de la Compañía Lírica Nacional. En la entrevista, Ana María Amengual, Mary Carmen Ramírez, José Ramón Henche y Luis Obregón, bajo el titular «Trabajamos en un completo anonimato», reivindicaban la figura del cantante de zarzuela: «...nosotros no tenemos nombre, porque estamos trabajando en completo anonimato. Sólo figura el nombre del director. [...] Antes se iba a escuchar tal o cual zarzuela porque la cantaba tal o cual intérprete. Ahora no se hace eso; ahora no se puede hacer eso porque ahora, desgraciadamente, no nos conoce nadie, nadie. ¿Se ven nuestros nombres en los pasquines que hay en las calles?» (*La Verdad,* 25-VII-75, 90.B.7.). La entrevista se cerraba con una petición de los intérpretes: publicidad y respeto, «Una publicidad y un respeto para con el cantante que tan sólo iría en beneficio del espectáculo.»[20]

A pesar de éstos y otros problemas, los intérpretes de zarzuela parecen haber permanecido al margen del resto de los actores de teatro (es significativo, por ejemplo, que repetidamente se autodenominen «cantantes», en lugar de «actores»). Al mismo tiempo, el actor lírico parece desarrollar su trabajo de una forma individualista, aislándose del resto de los actores de su especialidad. En otra entrevista realizada por Enrique Entrena en febrero de 1979, María Dolores Travesedo, actriz de la Compañía Lírica Española, reconocía esta dispersión. A la pregunta de Entrena «¿El intérprete de zarzuela está unido?», la entrevistada respondía: «Ni mucho menos, no tenemos ni sindicato ni fuerza alguna, ni siquiera bases en que apoyarnos. Cuando el sindicato vertical estábamos con los trapecistas, así que...» (*La Verdad,* 22-II-79, 470.B.1.)

[20] El carácter vocacional del intérprete profesional de zarzuela aparece respaldado por dos cuestiones. En primer lugar, el anonimato al que acabamos de hacer referencia. En segundo término, la escasa retribución económica, según se deduce de las manifestaciones de bastantes de los profesionales del género. En este último sentido contamos con las palabras de Antonio Amengual: «Yo diría que todo aquél que se dedica en este país al género lírico lo hace por una gran vocación. El factor económico queda siempre en segundo plano.» (*Información,* 14-II-76, 46.B.4.). Como contrapunto, o tal vez como corroboración a esta declaración, disponemos de la de Martín Grijalba, barítono de la compañía de Amengual, quien, tras reconocer el talante vocacional del actor de zarzuela, afirmaba que, personalmente, preferiría interpretar una ópera al mes en lugar de una zarzuela a diario (*La Verdad,* 14-II-76, 46.B.1.).

La difícil situación profesional de este gremio no impide, sin embargo, el surgimiento de grandes figuras. Por Alicante han pasado algunas de ellas, y las menciones a interpretaciones sobresalientes son usuales en las críticas de la prensa local.

El día 10 de marzo de 1967 se representó en el Teatro Principal *Doña Francisquita* (72.A.). Así destacó Rafael Mas la interpretación de una de las actrices de la compañía Amadeo Vives: «El libro de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw, inspirado en *La discreta enamorada,* de Lope, libro en el que Vives, al musicarlo, derrochó su inspiración, tuvo ayer tarde como intérprete a Conchita Domínguez, que encarnó con brillantez a la protagonista, recibiendo calurosos aplausos e incluso levantó murmullos de admiración entre el público, al terminar en tono brillantísimo una de sus intervenciones.» (*Información,* 11-III-67, 72.B.).

Luis Villarejo, actor de esa misma agrupación, recibió también, en marzo de 1967, elogios de Rafael Mas por su interpretación en *El barberillo de Lavapiés,* de Luis Mariano de Larra y el maestro Barbieri (77.A.): «Punto y aparte merece Luis Villarejo, que hizo un Lamparilla lleno de picardía, alegre, dinámico. Es muy importante para este personaje el contar con un elemento que sea actor, quizá antes que cantante. Villarejo es barítono, tiene costumbre, danza con un desenvolvimiento envidiable por el escenario y consigue, naturalmente, un triunfo completo. Fue la figura «indiscutible en la función de la tarde, a la que asistimos.» (*Información,* 18-III-67, 77.B.)

El proceso de superación que venía experimentando a finales de los sesenta el Orfeón Alicante con sus últimos montajes era, en parte, fruto, según afirmaba Ernesto Contreras en una de sus críticas, de la calidad de la interpretación de ciertos miembros del grupo: «Un éxito notable, en suma, en el que sobresalieron Maruja Carbonell por la calidad de su voz, Juan Cerdá por su nitidez interpretativa, Manuel Álvarez por su esfuerzo y Angelito Martínez y Jaime Portes por sus caracterizaciones.» (*Información,* 31-X-69, 15.B.2.)

Casi seis años después, el 24 de julio de 1975, la Compañía Lírica Nacional representó en el Pabellón de Deportes *La Calesera* (91.A.). R. Núñez se detenía en su reseña especialmente en un intérprete: «Muy de destacar es la actuación de Pedro Farres, un barítono en toda la línea, en su interpretación de Sanabria bien secundado por Mari Carmen Ramírez.» (*La Verdad,* 25-VII-75, 91.B.)

Una soprano toledana, Josefina Meneses, fue la figura más destacada, en opinión del crítico Sergio Balseyro, en la representación de

Luisa Fernanda, de Romero, Fernández-Shaw y Moreno Torroba, llevada a cabo en el Teatro Principal el 10 de marzo de 1989 (86.A.): «La joven soprano tampoco defraudó en esta ocasión, y todos los sobresalientes calificativos que recibe últimamente son merecidos. Su espléndida voz, sus nítidos y prolongados agudos y su personalidad en el escenario hacen ya de ella un interesante atractivo allá donde canta y actúa.» (*La Verdad,* 14-III-89, 86.B.3.) En cuanto a los intérpretes masculinos de esta misma pieza, Balseyro apuntaba: «También el tenor Ricardo Jiménez con su potente voz y el barítono Mario Ferrer con su experiencia ilusionaron y emocionaron en sus apariciones.»

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

II.9.15. Los locales: diversidad de los lugares de representación de zarzuela en Alicante.

Lógicamente, la primera sala de zarzuela en la ciudad es el Teatro Principal. Allí es donde se representan la mayor parte de las piezas líricas fichadas en nuestra cartelera, así como las de más voluminoso aparato escenográfico y -hablando en términos globales- las de mayor calidad artística. Pero si bien el Principal estuvo durante años, en este sentido, prácticamente reservado a las compañías profesionales, las agrupaciones líricas locales y los aficionados alicantinos han buscado siempre salas alternativas al primer coliseo de la ciudad. Se han representado zarzuelas a lo largo de estas veintisiete temporadas en lugares tan diversos como la Casa de Orihuela en Alicante (111.A., 1983-84), el Salón de actos de la Casa de la Familia Salesiana (103.A., 1983-84) y, con mayor frecuencia (por ser el escenario elegido por la Peña Lírica Alicantina durante los últimos años), el Salón Parroquial San Juan Bautista.

Pero al margen de estas salas más o menos convencionales, durante las últimas décadas en Alicante se ha visto zarzuela en los escenarios más variopintos. Nos detenemos sólo en dos casos que tuvieron particular eco en la prensa.

Durante varias temporadas de la década de los setenta, los conocidos Festivales de España, a los que ya hemos aludido, se desarrollaron en el Pabellón Municipal de Deportes (recinto que, hasta hace relativamente poco, ha venido funcionando en la vida socio-cultural de Alicante como auténtico *comodín,* alojando un día un mitin político y al siguiente el acto de proclamación de la Bellea del Foc). Pero fue en agosto de 1976 cuando la elección de este marco para dicho ciclo recibió las críticas del público *in situ*. Lourdes Fernández-Ventura y Aurora Fernández Vegué, periodistas del diario *Información,* comentaron los hechos en estos términos: «Después de la experiencia de tres años de Festivales de España en el Pabellón de Deportes de Alicante, debía llegarse a la conclusión de que no es éste el marco adecuado para los mismos, por la falta de condiciones acústicas que impiden el desarrollo adecuado que los Festivales de España se merecen. La primera parte de la representación transcurre entre diversos avisos del público de *¡No se oye!* o *¡Siéntate a lado del micrófono!...*» (*Información*, 6-VIII-76, 127.B.1.). Esta misma reseña recoge las impresiones de la soprano dramática Marisol Lacalle,

miembro de la Compañía Lírica Española, ante los incidentes ocurridos durante la representación: «El público alicantino es maravilloso. Hoy ha habido problemas de sonido y no ha respondido como otras veces. Pero este marco no es el adecuado para representar zarzuela. Un pabellón de deportes debe ser para deportes. Eché de menos *mi* Teatro Principal.»[21]

Retrocediendo en el tiempo nos encontramos con el «local» más sorprendente de cuantos han albergado representaciones del género lírico en esta ciudad: el utilizado por la Coral Ilicitana para su puesta en escena de *El huésped del sevillano,* de Juan Ignacio Luca de Tena y Enrique Reoyo, con música de Jacinto Guerrero, el 24 de agosto de 1968 (126.A.). La Plaza del Carmen, en el barrio típico de Santa Cruz, fue el único decorado con el que contó la obra, convirtiéndose esta representación en una experiencia pionera en España. El extenso artículo que extractamos anunciaba el acontecimiento en *Información:* «El vecindario de dicha plaza del Carmen colaborará engalanando los balcones de sus viviendas, y muchas de ellas se utilizarán en el transcurso de la acción. El señor Quiles Antón, alcalde de barrio, y propietario del famoso Museo de Cerámica, proporcionará diversos objetos de su museo para ambientar el escenario, y colabora con todo su entusiasmo en esta empresa artística [...] El Ayuntamiento de Alicante colabora también con distintos valiosos elementos que hacen posible la puesta en escena...» (*Información,* 24-VIII-68, 126.B.2.) El espectáculo, desde luego, debió valer la pena.

No nos extraña en absoluto que el vecindario de la Plaza del Carmen participara activamente en la preparación de aquella «escenografía viva», porque, si algo resulta evidente al concluir este capítulo, es el hecho de que al público alicantino le encanta la zarzuela. La presencia constante de piezas líricas en la programación local es ya una prueba, pero, además, abundan en los diarios los testimonios de críticos y periodistas acerca de aplausos, «llenazos» y unánimes satisfacciones. Y para todo ello no constituye

[21] Por fortuna, transcurrido algún tiempo se desestimó casi definitivamente la utilización del Pabellón de Deportes para la representación de zarzuelas y, en general, de teatro.

ningún obstáculo lo heterogéneo del público, que parece estar compuesto por personas de muy diferentes edades, clases sociales y niveles culturales.

Tal vez sea rigurosamente cierta la tópica afirmación de que la zarzuela es el género popular por excelencia; aunque, más que su carácter popular, creemos que es importante subrayar su entidad tradicional, ya que, mientras que el rasgo «popular» es compartido por la zarzuela con algunos otros géneros (la comedia y la revista, sobre todo), su carácter netamente tradicional y español le son exclusivos.

Con la citada índole tradicional está relacionado de forma íntima el hecho de que los espectadores respondan de modo favorable, año tras año, a las representaciones de las mismas obras. Es lógico que las compañías, que han de asegurarse la rentabilidad, sólo monten un reducido repertorio de piezas. La consecuencia inmediata es que el género se presenta ante nuestros ojos como algo bastante monótono. Especialmente cuando comprobamos que una misma pieza llega a representarse veintisiete veces en veintisiete temporadas: *La tabernera del puerto* es un auténtico *best seller* de la lírica en Alicante. Las antologías del género son también, como hemos visto, muy bien acogidas por los aficionados autóctonos.

La cuestión de la crisis de la zarzuela ha sido asimismo tratada en las páginas precedentes. El problema radica sobre todo en la exigencia por parte del público de calidad en los espectáculos, y ésta, a su vez, depende en buena parte de los medios económicos de las compañías. De ahí que, desde los años sesenta hasta los noventa, los protagonistas de nuestra lírica insistan en lo imprescindible del apoyo público a esta forma teatral.

En cuanto a la evolución cuantitativa del género en la ciudad, cuestión a la que nos hemos referido por extenso, puede sintetizarse en unas pocas líneas: desde el comienzo de nuestro estudio hasta 1972, la zarzuela, con una media de veintidós obras por temporada, es el género más representado en la ciudad, es decir, el preferido por los espectadores. Sin embargo, en la temporada 1972-73 sólo se escenifican dos zarzuelas, y al mismo tiempo la comedia empieza a cobrar mayor auge. Desde entonces, y hasta 1983, la presencia del género lírico en la ciudad es muy irregular. A raíz de la temporada 1983-84 se producirá, no obstante, una estabilización que se mantendrá hasta las últimas fechas estudiadas. En aquel curso teatral se representan cuarenta y cuatro zarzuelas, aunque, como vimos, esa elevada cifra es el resultado de la singular concurrencia de varias circunstancias especiales (la visita de una compañía especializada al principio de la

temporada y la actividad, casi frenética, de dos compañías líricas locales). Por lo que ha venido sucediendo en los primeros años de los noventa, es de prever que el género lírico mantendrá en el futuro alicantino una presencia regular y relativamente importante: no es una mala cifra la de las nueve zarzuelas representadas en la última de las temporadas que estudiamos.

Hay que señalar también que la mayor o menor presencia del género en la ciudad ha dependido en gran medida de la organización de ciclos líricos. Ésta ha sido una práctica habitual desde los sesenta hasta hoy. Así, por ejemplo, en 1967 se celebró una Quincena Lírica en la que se representaron 16 obras, y durante las décadas de los sesenta y setenta los Festivales de España incluyeron en su programación pequeños ciclos de zarzuelas. Durante los ochenta y comienzo de los noventa estas muestras han estado también presentes en la cartelera, aunque de manera más esporádica.

Por lo que respecta a las compañías, aunque es cierto que durante estos últimos años las locales (la Peña Lírica Alicantina, el Orfeón Alicante y la Coral Crevillentina) han venido desarrollando una descollante labor, también nos han visitado con alguna frecuencia compañías de ámbito nacional (lo cual, teniendo en cuenta lo costoso de las giras de este tipo de espectáculos, es un buen indicador de la propicia respuesta del público al género). En la temporada 1990-9 1, el Ciclo Inaugural del Teatro Principal (tras la remodelación del coliseo) incluyó un apartado de zarzuela, a cargo de la Compañía Lírica Española. En el curso 1991-92, y durante el ciclo «Navidades para todos» del Principal, nos visitó la Compañía Lírica de Miguel de Alonso. Sólo unas semanas más tarde, en el mes de enero, la Compañía Lírica Española ofreció una serie de actuaciones en la primera sala alicantina. No obstante, tampoco en este sentido podemos hablar de una absoluta regularidad, pues en la última de las temporadas estudiadas la zarzuela se ha mantenido en nuestros escenarios sólo por las actuaciones de compañías locales. Esperamos que en el futuro nuestra cartelera y nuestros espectadores sigan acogiendo de modo caluroso a todos los artífices del género lírico, sea cual sea su procedencia.

II.10. La revista musical.

«No es aparentemente fácil investigar, al menos con razones estrictamente teatrales, las causas que han llevado a que en la actualidad los espectáculos conocidos como *revistas musicales* sean en sí mismos un fenómeno claramente diferenciado, no solamente dentro del panorama teatral español, sino incluso de los espectáculos que, apriorísticamente, pudieran considerarse similares en el extranjero. Clasificadas dentro del género frívolo por excelencia, aunque a veces lo sean bastante menos que otros con vocación de trascendencia, las revistas han quedado siempre al margen de los estudios sobre el hecho teatral, cuando la realidad demuestra que constituyen uno de los espectáculos teatrales preferidos por el público.»

Pedro Altares, «Una aproximación a los llamados Espectáculos Musicales»[1]

«Para mí, una buena revista es un espectáculo con mucho lujo, con mujeres bonitas, con buena música, con un libreto gracioso, un conjunto de artistas de verdad y un cómico y una supervedette capaces de interpretar todo lo que lleva dentro el espectáculo. En una revista no cabe nadie que no sea artista, porque un tropezón hunde un espectáculo que debe ser todo armonía. Claro, por todo ello hay buenas y malas revistas. Lo más importante es la gracia, la comicidad, porque realmente el público viene a distraerse y a reírse.»

Vicky Lusson, *Información,* 26-III-77.

«Revista. Género teatral surgido en Francia tras la primera guerra mundial, basado en el *music-hall.* Desde un principio intentaba ser un espectáculo fastuoso que combinaba números sueltos de música, baile y canción, dándole mayor importancia al lujo en los decorados y la

[1] *Cuadernos para el diálogo,* número extraordinario sobre «Teatro Español» (junio, 1966), p. 14.

puesta en escena, la brillantez del vestuario y la espectacularidad de la coreografía, sin olvidarse de lo frívolo del chiste atrevido y de la exhibición de bellas mujeres. Entre los números musicales suele intercalar números hablados, llamados *sketches,* breves y plagados de situaciones cómicas y alusiones a hechos y personajes del momento. Los distintos números van enlazados por un mínimo hilo argumental que sólo sirve de tema o pretexto para la sucesión de escenas. Entre los numerosos participantes en el reparto se destaca la primera *vedet*, actriz joven de cuerpo escultural que luce con profusión y que debe además saber bailar, cantar, actuar, y convertirse en el centro del espectáculo.»

Rafael Portillo y Jesús Casado, *Abecedario del teatro*[2].

II.10.1. Evolución cuantitativa de la revista en la cartelera alicantina. Los teatros ambulantes de variedades.

Durante la primera de las temporadas analizadas en el presente trabajo, se representaron en la ciudad un total de quince revistas musicales. Desde esa fecha, y hasta el período 1977-78, el número de revistas puestas en escena por temporada oscila entre esa cifra y las siete de 1970-71 (ocho en 1967-68, doce en 1976-77...) Pero, al llegar a la temporada 1978-79, esa cantidad se reduce notablemente, representándose tan sólo dos revistas en el escenario del Principal: *¡Una vez al año... no hace daño!,* de Juanito Navarro y Augusto Algueró, por la Compañía de Revistas del primero (453.A.), y *Las Leandras,* de Emilio González del Castillo y José Muñoz Román, bajo la dirección de Ángel F. Montesinos (493.A.). Desde esa fecha hasta 1992-93, la evolución del número de revistas representadas en Alicante ha sido muy estable: entre dos y cinco por temporada. Hay que destacar, sin embargo, que entre octubre de 1988 y septiembre de 1989 se representaron ocho revistas musicales en el Teatro Principal, algunas de ellas formando parte del Ciclo Revista y Musical, organizado por el propio Teatro: *Antología de la Revista* (16.A.), por la Compañía de Esperanza Roy (una compañía local, la Peña Lírica Alicantina, también interpretó, en el Salón Parroquial San Juan Bautista, una *Antología de la Revista Española,* ver 119.A.); *¡Vaya jetas!* de

[2] Sevilla, Centro Andaluz de Teatro, 1992, p. 164.

Juanito Navarro y Augusto Algueró, por la Compañía de Revistas del primero (representada en diciembre y abril, 26.A. y 98.A., respectivamente); *¡Vaya tela.!* por la Compañía de Juan Ruiz Navarro (44.A.); *¡¡La Pepa trae cola!!* por la Compañía de Revistas de Mª José Cantudo (escenificada en febrero y abril, 64.A. y 112.A.) y *La risa va de feria,* por la Compañía de Fernando Esteso (118.A.). En otra línea muy diferenciada dentro del género, una compañía argentina dirigida por Armando Calo representó en el Principal una «revista antológica del tango y la milonga», *Tango Revue* (97.A.).

Otra revista, de la que no conocemos el título, fue representada durante aquel período de 1988-89 en la ciudad. La compañía era la del Teatro Apolo, instalado por aquel entonces en la Avenida Conde Lumiares. Este teatro ambulante, pariente cercano de los famosos Teatro Argentino y Teatro Chino (auténticas instituciones parateatrales merecedoras de un pormenorizado estudio), visitó Alicante, como era tradicional, durante las fiestas de Navidad.

Volvamos un momento la vista atrás, ya que esa modalidad de teatros vivió un momento de esplendor en las décadas de los sesenta y setenta[3]. Vale la pena recoger en estas páginas algunos apuntes sobre actuaciones en Alicante de las compañías más destacadas en esta variedad teatral.

Desde el 6 de noviembre de 1969, y durante cinco días, la compañía Radio Teatro, instalada en la Avenida de Aguilera, junto a la feria de Navidad, representó su espectáculo de «supervariedades arrevistadas» *Las mujeres fuentes* (17.A.). El lenguaje publicitario de la cartelera, al que más adelante dedicaremos algunas páginas, invitaba al espectador con frases como éstas: «¡El impacto espectacular de más sorprendente efecto escénico!», «Con las 20 guapas ye-yé», etc. *Las turistas del amor* (19.A.) era el sugerente título del «segundo programa» de este teatro ambulante, cuya estancia en la ciudad, prevista hasta el día 13, hubo de prolongarse, según leemos en la cartelera de ese día: «Ante las numerosas peticiones del público alicantino y ¡exito rotundo! obtenido por este fabuloso espectáculo de supervariedades

[3] Incluimos aquí referencias a estas compañías a pesar de que sus espectáculos están más cerca de las variedades que de la revista propiamente dicha. En todo caso, bastantes de las representaciones a las que aludimos aparecieron en su día anunciadas en la prensa como «revista», calificación que, ajustada a la realidad o no, justifica su mención en este capítulo.

arrevistadas, se comunica a nuestro distinguido público que Radio Teatro prorroga un día más su actuación en Alicante.»

Resulta difícil saber qué hay de cierto y qué de mero reclamo publicitario en un texto como el que acabamos de transcribir. De lo que no cabe duda es de que estas agrupaciones trashumantes contaban con un público asiduo, realidad que corroboran, por ejemplo, sus tres representaciones diarias (en este caso a las 17, 19'45 y 22'45 horas, en un momento en que el teatro profesional ya reivindicaba el paso de las dos funciones a la función única)[4].

En la temporada 1973-74, y como siempre en fechas navideñas (del 22 de diciembre al 6 de enero), el Teatro Argentino ocupó su terreno en la Avenida de Salamanca[5]. Otra vez bajo el calificativo de «espectáculos arrevistados», se ofrecieron al público alicantino cuatro programas distintos durante los quince días de estancia en la ciudad de la compañía, que llegó «con nuevas y grandes atracciones» y con el añadido atractivo de su «potente calefacción» y sus «toldos impermeabilizados»[6]. Once temporadas más tarde (1984-85), el Argentino, instalado ahora en la Avenida de Conde Luminares, contaba, para su representación del día de Navidad, con personajes tan populares dentro del mundo del espectáculo como la actriz Florinda Chico y los humoristas Arévalo y Hermanos Calatrava (26.A.).

El Gran Teatro Chino es, quizá, el teatro ambulante español más famoso. *Mujeres y fantasía 75,* «un alarde espectacular de atracciones internacionales», fue el montaje presentado por el Chino en la Plaza de Toros del 10 al 13 de octubre de 1975 (5.A.). Junto a una «extraordinaria presentación» y un «lujosísimo vestuario», el espectáculo prometía la

[4] Este dato, sin embargo, ha de manejarse con prudencia, sin olvidar lo reducido del aforo de estos «locales provisionales» ni el hecho de que venían a la ciudad en unas fechas tan especiales como las navideñas.

[5] Este teatro era instalado en la actual avenida de Óscar Esplá, frente al espacio que hoy ocupa el Corte Inglés. Toda esa zona, que hoy es conocida como «la milla de oro», formaba parte por aquel entonces, prácticamente, de las afueras de la ciudad.

[6] Las alusiones en la cartelera y en la publicidad en general de esta clase de espectáculos a elementos tan prosaicos, de un carácter tan eminentemente práctico, es un hecho frecuentísimo y de fácil explicación. Concretamente, el sintagma «dotado de calefacción» lo encontramos en el noventa por ciento de las carteleras de los teatros ambulantes. Es comprensible que en meses de tanto frío los potenciales espectadores necesitaran de un estímulo de este tipo para acudir a presenciar un espectáculo bajo una simple carpa de lona, por muy tórrido que fuese su contenido.

presencia de «30 bellas modelos en pasarela luminosa». Y por si todo ello no era atractivo suficiente para seducir a los aficionados locales, la publicidad ofrecía otro aliciente más enrevesado: «escenario luminotécnico y en panavisión». Entre los días 13 y 16 el programa cambió para ofrecer *La favorita del sultán* (6.A.), y del 22 al 26, *Una noche de París* (12.A.). El Chino cumplía así con su anual cita con los alicantinos.

El Teatro Lido, «el más grande y moderno teatro desmontable de Europa» (20.A.), nos da la clave para definir la variedad teatral cultivada por las compañías a las que nos venimos refiriendo. *Variedades arrevistadas* era el título del espectáculo puesto en escena por la agrupación entre el 18 y el 23 de noviembre de 1975 (con atracciones como Los Yambara, Gran Pepote, Los Champans, Las Paquiras, Los Gemelos de España o el Ballet Bluf Bell's Lido), y ésa sería también, en nuestra opinión, la calificación genérica más adecuada para la globalidad de los montajes de las agrupaciones ambulantes.

Algún tiempo después, en octubre de 1976, el Teatro Argentino se instaló durante unos días en la Plaza de Toros de esta ciudad para representar la revista *Apertura Show* (140.A.). Manuel Lorenzo, propietario del teatro (además de licenciado en Derecho y Ciencias Empresariales), Leopoldo Linares, director del espectáculo, y Pola Cunard, vedette, concedieron a Enrique Entrena una entrevista cuya lectura es interesante para conocer mejor el funcionamiento y las características de esta variedad de empresas. La entrevista viene encabezada por un texto en el cual el periodista reflexiona sobre el espectáculo, exponiendo las características de esta singular variante del género y de su público: «No sé lo que he visto. He visto un espectáculo insólito de luces y de colores, de palabrotas y de frases entrecortadas; de frases con doble intención, en donde la *mala intención* era la más clara; un espectáculo al que asistía un público heterogéneo -señoras mayores, tipos raros, matrimonios, siete u ocho chicos con las patillas cortadas- que, buscándoles homogeneidad, entre ellos habría ese denominador común que es la frustración *[sic]*. Un espectáculo de evasión no lo era -los hay peores-, un espectáculo divertido, tampoco -los hay mejores-... esto era -me estoy refiriendo al Teatro Argentino- el sustrato (público, actores) del arte en tablas, un *teatro* que animó la época *camp* y que sin embargo no muere porque la latencia de la subcultura no es patrimonio tan sólo de una moda.» (*La Verdad,* 16-X-76,140.B.)

Tras esta introducción del periodista, el origen de este teatro ambulante y su evolución eran expuestos por Manuel Lorenzo: «¿Que cómo empezó el negocio? Todo esto empezó en un pequeño barracón de feria hace ya cuarenta y tantos años, en el que mi padre hacía un número de gaucho; aquello (un sitio en donde el público asistía de pie) se llamaba *Pabellón el argentino,* aunque mi padre era asturiano; luego... pues como vienen estas cosas, se va agrandando, agrandando y...» Preguntado sobre la crisis de este tipo de teatros y su posible desaparición, el propietario afirmaba: «Precisamente era yo el que le decía a mi padre que esto se iba a acabar, pero cada día estoy más convencido de que no. Esto es ya una institución en todos los festejos de España, esto es algo distinto.» Compendio de comedia, vodevil y *varietés,* esta forma teatral aportaba, según Lorenzo, un elemento muy importante: «...nosotros hemos llegado al teatro *participación* o *teatro provocación* mucho antes de que se inventara. El público realmente participa en nuestros espectáculos.» El empresario terminaba la entrevista declarándose partidario de la censura a través de un peculiar razonamiento, tema en el que nos detendremos más adelante: «Nosotros necesitamos la espada de Damocles encima; hacer aquí desnudos sería traicionar los gustos de nuestros clientes.» (*La Verdad,* 16-X-76, 140.B.).

Y si ya en el año 1976 se hablaba de crisis respecto a este tipo de teatros, cerrando este paréntesis y volviendo a la temporada 88-89 constatamos la decadencia radical ejemplificada por el Teatro Apolo. En una nota publicada en *Información,* el periodista Vicente Cutanda informaba de que el Apolo, que incluía en su programa de actuaciones la del día 1 de enero, había desmontado su carpa antes de esa fecha por motivos económicos. La compañía ambulante *desapareció* de la ciudad tras vender entradas anticipadamente, y dejando en un establecimiento hostelero una deuda de 250.000 pesetas. La decadencia de los teatros ambulantes queda patéticamente reflejada en la triste situación de algunos empleados del Apolo: «Los jóvenes que desmontaron toda la instalación explicaron que ellos mismos se quedaron sin cobrar, no teniendo más remedio que pasar la Nochevieja junto a una pequeña hoguera. Ayer no tenían nada para comer.» (*Información,* 2-I-89, 45.B.)

Poco después de este triste capítulo llegó la temporada más oscura para el género de la revista en Alicante de entre las veintisiete que nos

ocupan: en el período 1990-91 no se representó en la ciudad ni una sola revista. Esta súbita desaparición es fácilmente explicable, pues el Teatro Principal, primer y prácticamente único escenario para este género, permaneció cerrado, debido a las obras de remodelación, durante buena parte de la temporada[7].

El remozado coliseo sería testigo, en la temporada 1991-92, de un nuevo -aunque muy relativo-, despegue de este género, con la puesta en escena de cuatro montajes por cuatro compañías diferentes: *Tres para uno,* de Julio Mathias y Fernando García Morcillo, por la Compañía de Comedia Musical de Enrique Camoiras (7.A.); *Entre risas anda el juego* (47.A.) y *¡¡¡Metidos en harina!!!* (65.A.), ambas de Juanito Navarro y Augusto Algueró, pero interpretadas por compañías diferentes (la del propio autor en el primer caso y la de Zori-Santos y Codeso en el segundo); y, finalmente, la Gran Compañía de Revistas dirigida por Fernando Esteso trajo a Alicante *¡Tu cita con la risa!,* de Enrique Bariego y Esteso, con música de Fernando García Morcillo (91.A.).

Esta variedad en la oferta revisteril durante la temporada 1991-92, aunque mínima, contrasta con el período siguiente, 1992-93, en el que sólo se representó una revista, si bien fue escenificada en tres ocasiones y en tres lugares diferentes (Teatro Principal, Castillo de Santa Bárbara y Cochera de Tranvías, 118.A., 133.A. y 144.A., respectivamente): *Pensión Pasión.* Este espectáculo, una «comedia arrevistada» creada por Francisco Illán y con música de Nicolau Beltrán, fue realizado por La Japonesa, un colectivo alicantino que se autobautizaba con la apostilla de *Compañía de variedades,* dirigido por Amando Beltrán y nacido con el objetivo, entre otros, de revitalizar el género de la revista. Así formulaba Elvira Montes, actriz y productora de la compañía, las pretensiones de sus miembros: «Vivir de lo que nos gusta, el teatro cómico, al tiempo que recuperamos un arte tradicional que se estaba perdiendo en la escena española como es la revista.» (Lara Ripoll, *Información,* 21-V-93, 118.B.2.).

La irreverencia y el sentido del humor eran, según sus artífices, los ingredientes básicos de este trabajo, un montaje con diecinueve actores y bailarines en escena y cuyo argumento giraba en torno a la vida de una pensión ubicada en el Barrio Antiguo de Alicante. Para Elvira Montes, «lo más importante de *Pensión Pasión* es el sentido del humor, que todo lo

[7] El día 6 de mayo de 1991, con un concierto a cargo de la Orquesta Clásica de Madrid, se abrió el Ciclo Inaugural del Teatro Principal, que se prolongó hasta el día 12 de ese mismo mes.

preside y que silencia cualquier otra consideración.» (Antonio Sempere, *La Verdad,* 24-I-93, 118.B.1.). Pero lo cierto es que el componente humorístico de la obra no eclipsó otras consideraciones, bastante negativas para La Japonesa. Produjo frustración comprobar, tras el estreno, que esta compañía no había logrado ofrecer una visión renovada del género, como se esperaba al considerarla «La Cubana alicantina» (A. Sempere, *La Verdad,* 24-I-93, 118.B.1.), y la primera revista creada y llevada a escena por profesionales locales[8] fue objeto de duras críticas, desarrollándose incluso en la prensa una polémica entre la crítica y la compañía (ver *ABC,* 29-V-93, 118.B.3. e *Información,* 29-V-93, 118.B.4.). El estreno de *Pensión Pasión* en el Teatro Principal dio pie a consideraciones todavía más amplias, que alcanzaron inclusive a los errores de la programación de dicho local. Bajo el título de «La revista cutre» (y dentro de un artículo más amplio en el que se comentaba la solicitud del grupo municipal de Izquierda Unida al gerente del Teatro, Luis de Castro, para que explicara la programación del mismo), *ABC* se hacía eco de la polémica en la fecha citada: «La *pérdida de rumbo* del Principal, con la programación de dos recitales de Francisco y con el estreno de la obra *Pensión Pasión,* parece haber desencadenado un río de críticas hacia la gestión de De Castro y la responsabilidad del Ayuntamiento y la CAM. Según constató este diario, algunos espectadores abandonaron el Teatro después de comprobar el *estilo cutre* de la compañía alicantina La Japonesa, a cuyo frente se encuentra Francisco Illán.» (*ABC,* 29-V-93, 118.B.3). A pesar de este fracaso local, la compañía fue contratada en Madrid, donde el montaje sufrió un nuevo y definitivo revés.

MIGUEL DE CERVANTES

[8] La inexistencia de la producción local de revistas es fácilmente explicable. Formulando la cuestión en términos simples, digamos que, en primer lugar, este género precisa de una infraestructura especial, que no exigen otras modalidades teatrales (una revista, por su carácter *espectacular* no puede representarse en un escenario de dimensiones reducidas, como suelen serlo los disponibles para los grupos de la ciudad); en segundo lugar, un elenco de revista debe reunir una serie de elementos (bailarines, cantantes, actores cómicos, vedettes) difícilmente localizables en una ciudad de provincias.

II.10.2. La crisis de la revista y sus manifestaciones en Alicante.

Las reseñas de Rafael Hernández, crítico del diario *La Verdad,* a diversas revistas representadas en nuestra ciudad durante la temporada 91-92, pueden servirnos de punto de partida para analizar brevemente el tan mencionado tema de la crisis de la revista.

En primer lugar, veamos la crítica a *Entre risas anda el juego,* de Juanito Navarro y Augusto Algueró, representada por la compañía del primero y dirigida por él mismo (diciembre de 1991, 47.A.). Aunque el crítico justifica la programación de este espectáculo en fechas navideñas, enjuicia duramente el montaje, calificándolo poco menos que de estafa: «...lo que no nos parece tan claro es el poco cuidado de la calidad artística del reparto, con la pretensión de engatusar a los espectadores con mucha pluma, aparatoso vestuario, dos archiconocidos cómicos, los tópicos de siempre y algún trozo de carne diferente al que de continuo nos acompaña. La coreografía de Rebeca Peate nos resulta bochornosa, los continuos acoples y deficiencias técnicas merecedores de abucheo, la descordinación de los números y un ballet tan poco pulido responden a una falta de estima por el público de *pequeñas* provincias.»[9] (*La Verdad,* 27-XII-91, 47.B.4.) El crítico concluye subrayando la exigencia de que la calidad de los estrenos en la capital se mantenga en los espectáculos cuando van a provincias: «Se hace imprescindible recordar a estas compañías, que apuestan fuerte en Madrid para vivir de rentas por el resto de la península, la necesidad de mantener la calidad inicial intacta.»

MIGUEL DE CERVANTES

[9] Al margen del tema del «fraude» por parte de ciertas compañías en sus giras, que se menciona más abajo, el concepto de «estima» o «respeto» al público parece ser muy relativo y discutible dentro de este género. En este sentido, es revelador lo expuesto al respecto por Pedro Altares: «La carencia casi total de estudios antropológicos [...] impiden la aproximación exacta y científica a un contexto humano que es esencial con el hecho de la revista. Sin embargo, en un primer acercamiento no es difícil observar las profundas diferencias que existen entre el público que asiste normalmente a estos espectáculos y el que es habitual espectador del teatro, que podemos enmarcar dentro de la cultura literaria. [...] Las revistas cuentan con un tipo de público que convencionalmente podemos considerar como más popular y cuyo nivel educativo es aprovechado para endosarle una mercancía aderezada con los ingredientes que se consideran, apriorísticamente, como adecuados. Cuáles son estos ingredientes, es algo que puede deducirse con sólo meditar unos segundos sobre el concepto *popular* tradicionalmente acuñado, que parte, en grandes rasgos, de la racista consideración de la *inferioridad del pueblo* y de la discriminación en relación con la cultura y la educación. Una rápida ojeada a la sala donde se representa un espectáculo revisteril detecta inmediatamente la radical diferencia entre este público y cualquier otro. Por lo demás, la falta de respeto, a todos los niveles, a ese público parece ser uno de los elementos más sobresalientes del espectáculo.» (ALTARES, P., *cit.* p. 15).

Esta última observación obliga a recapacitar sobre si la crisis corresponde al género globalmente o sólo a las revistas que salen de gira. Lo cual no significa que todas las compañías en gira ofrezcan espectáculos endebles; aunque escasas, las hay que brindan montajes de calidad, si bien esos casos prácticamente pueden considerarse la excepción que confirma la regla. Excepción sería, por ejemplo, la compañía de Zori-Santos y Codeso, cuya representación en febrero de 1992 de *¡¡¡Metidos en harina!!!* (65.A.), obtuvo un elogioso juicio del mismo Rafael Hernández. Pensaba en este caso el crítico que se trataba de una buena revista, «con la elegancia, finura e inteligentes dosis de picardía que sólo los grandes saben transmitir.» (*La Verdad,* 1-II-92, 65.B.4.). Asimismo, advertía Hernández la «seria profesionalidad del conjunto», respaldado por una escenografía con clase y un plantel selecto, todo lo cual suponía «un feliz soporte donde descansar el agotado género.» La función, terminaba resumiendo el crítico, constituía «un delicioso momento.»

La conclusión tras la lectura de esta reseña podría formularse del siguiente modo: la revista es un género *agotado* en el sentido de no tolerar su molde o sus límites la innovación ni la originalidad, pero no necesariamente marchito en la otra acepción del término, la de la decadencia absoluta, la de la crisis total, ya que las obras puestas en escena con corrección y, sobre todo, con respeto al público, siguen mereciendo el elogio de la crítica, incluso de la menos partidaria del género[10].

Y para referirnos al público, y su papel en relación a la crisis de la revista, citamos de nuevo a Rafael Hernández, quien en su crítica a *Tres para uno*, de Julio Mathias (octubre de 1991, 7.A.), afirma que la revista es un género que «ha perdido el encanto de antaño», y ello pese a que «...no es que nada haya cambiado, las plumas, las coreografías, el rico vestuario, la sugerente picardía del argumento.... nada de eso. Antes bien, corregido y aumentado; pero aparece la sospecha de que la revista sigue cautivando a su público de siempre, con cada vez más años e impedimentos, y no procura ni

[10] Para corroborar esta afirmación pueden ser de utilidad unas declaraciones hechas por la vedette portorriqueña Addy Ventura en 1975 a Antonio Dopazo. Al pedírsele su opinión sobre la decadencia de la revista, contestaba la actriz: «Todo lo contrario, creo que nunca ha estado en decadencia. Puede que un tipo de revista sí lo esté, cuando es un espectáculo malo que no agrada al público, pero la revista buena, la auténtica, no conoce los baches. Los comentarios de este tipo, como te digo, surgen siempre que el público se ha sentido defraudado, aunque no es en absoluto una opinión general.» (*Información,* 16-III-75, 52.B.2)

cuida el agrado de los nuevos espectadores.» (*La Verdad,* 26-X-91, 7.B.2.) Para ratificar sus observaciones, el crítico señala la escasa asistencia de público a esta representación, «que no obstante despertó numerosísimas carcajadas entre los asistentes.»[11]

¿Cuál es entonces la clave del problema? ¿Es que el verdadero público de la revista ha ido envejeciendo y ya no puede seguir fiel a su género preferido? ¿O es que el género, acomodándose a sus *feligreses* prefijados, no ha pretendido siquiera conectar con las nuevas generaciones de espectadores teatrales? ¿O ambas cosas?

Dejando a un lado estas cuestiones de difícil respuesta, volvemos a ceñirnos al objeto de nuestro estudio, y lo hacemos comenzando por el principio, el año 1966. Y puesto que no existe en Alicante una revista autóctona, hemos de referirnos únicamente a las compañías nacionales, normalmente madrileñas, que trajeron a esta ciudad sus espectáculos. Nuestro camino para adentrarnos en estos montajes y, lo más importante, para conocer qué significa la revista en una ciudad de provincias como ésta, es, como siempre, la prensa local.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[11] Para abarcar en toda su complejidad el problema de la crisis de la revista, como de otros géneros, sería imprescindible disponer de las cifras de taquilla. Desgraciadamente, sólo en el caso de las temporadas más recientes (desde 1987) podemos contar con las actas de las reuniones de la comunidad de propietarios del Teatro Principal, que contienen información económica y artística sobre los ejercicios anuales. Así, en el acta número 10, correspondiente a la reunión del día 3 de marzo de 1992, hallamos un listado de los espectáculos más favorecidos por la asistencia de público, con indicación de la media de asistentes por función. Tras doce espectáculos con una media de entre 1.000 y 600 espectadores, cierran la lista cuatro montajes en los que la asistencia media por función no alcanzó los 300. Concretamente, la revista *Tres para uno,* dirigida por Quique Camoiras (7.A.), obtuvo una media de 216 personas por función. Ahora bien, Luis de Castro, director-gerente del teatro, puntualiza en el acta que dicha revista fue representada entre semana, «por problemas de programación.»

Y la aclaración de Castro es pertinente, puesto que en la memoria económica del Teatro Principal referida a 1992, dos revistas se encuentran entre los primeros puestos de una lista similar a la citada. *Metidos en harina,* por la Compañía de Zori-Santos (65.A., 1991-92), fue vista por un total de 2.052 espectadores a lo largo de ocho funciones, una cifra no muy alejada de los 2.366 alicantinos que acudieron a las tres representaciones de *Yo tengo un tío en América,* por Els Joglars (51.A., 1991-92), ni de los 2.197 que presenciaron las ocho actuaciones del Centro Dramático Nacional (100.A., 1991-92). Pero la mayor cifra de asistencia a una revista en aquella temporada la registran las ocho representaciones de *¡Tu cita con la risa!,* por la Gran Compañía de Revista dirigida por Fernando Esteso (91.A., 1991-92), con un total de 2.895 espectadores (cantidad que, como se observará, rebasa la del público para el C.D.N.). Sólo tres montajes superan en el ejercicio 1992 en número de entradas vendidas al de Esteso: *Marido de alquiler,* por la Compañía de Pedro Osinaga, con 4.771 (46.A., 1992-93), *Cena para dos,* con 3.696 (32,A., 1992-93) y *A toda luz.,* por Lola Herrera, con 3.002 (15.A., 1992-93).

II.10.3. La recepción del género en la ciudad. Repercusión en la prensa local. La censura y el «destape».

Si en los primeros cursos teatrales que analiza este trabajo la prensa prestaba escasa atención al teatro en general, lamentablemente en el caso de la revista este problema se agrava. Mientras que en los últimos tiempos cualquier espectáculo merece una o dos críticas, varias entrevistas y alguna reseña, en la temporada 1966-67 una compañía tan importante como la de Celia Gámez pasaba por nuestro teatro sin ningún eco en la prensa (tan sólo cinco años más tarde, en la temporada 1972-73, la presencia de esta misma actriz en el Principal dio lugar a sendas entrevistas en *Información*, 4-X-72, 1.B.1. y La Verdad, 4-X-72, 1.B.2.).

Como ejemplo de la aridez informativa que rodeaba al teatro en aquellas temporadas de los sesenta, señalemos que varias revistas de la temporada 1966-67 no propiciaron un solo renglón en los diarios alicantinos: *¡Ay qué chica!*, con libro de Giménez y música de Laurentis y Dolz, por Colsada (14.A.), *Las intocables*, de los mismos autores y por la misma compañía (16.A.) y *Dos maridos para mí*, también interpretada por la compañía de Colsada (38.A.). Incluso tres revistas protagonizadas por los hoy popularísimos Lina Morgan y Juanito Navarro (*Quiero ser mamá*, 24.A, *Y parecía tonta*, 25.A., y *Dos maridos para mí*, 38.A) no tuvieron en la prensa más espacio que el de los carteles anunciadores. Y no es que la ocasión no lo mereciera. Ya entonces Lina Morgan aparecía en la cartelera como 1a triunfadora de T.V.», y Juanito Navarro como «el cómico del momento». En años posteriores, en cambio, ambos serán objeto de extensas entrevistas periodísticas cada vez que visiten la ciudad. Tampoco las representaciones de *¡Ay qué viuda!* (44.A.), ni de *Se traspasa señora* (59.A.), por la Compañía de Revistas Colsada, fueron reseñadas, a pesar de ser sus protagonistas Queta Claver (por entonces primera vedette de Colsada) y el gran cómico Quique Camoiras, responsable asimismo de la dirección.

Por fin, el día 28 de marzo de 1967, aparece en Información la primera crítica a una revista de la temporada en curso. El espectáculo en cuestión es *Yo me llevo el gato al agua*, de Tony Leblanc y el maestro Quiroga, escenificado por la compañía del primero (78.A.). El crítico, Rafael Mas, afirma que el montaje, «muy cuidado», proporciona al espectador «una velada grata», especialmente por la interpretación de Tony Leblanc, que

provocó aplausos y carcajadas entre el público. Del resto del reparto, Mas subraya la intervención de Andrés Pajares, un «joven actor de acusada gracia», y de Lolita Cano, «que luce muy buenas maneras cuando canta, unidas a su singular anatomía». La crítica, muy exhaustiva, califica a los decorados de «pulcros» y al vestuario como de «verdadera suntuosidad». También las reacciones del público ocupan unas líneas: «Hubo muchos aplausos durante toda la representación, y al final de cada una de las dos partes que la componen, el telón se alzó varias veces ante la insistencia del numeroso público que llenaba la sala». No obstante, el crítico considera «de mal gusto» un cuadro titulado «La clínica», el contenido de cuyos diálogos, tan hiriente como para constituir la única objeción a una crítica tan positiva, no podemos imaginar. (*Información,* 28-III-67, 78.B.).

Como un «franco éxito» evaluó también el crítico de *Información* el espectáculo *Y esta noche ¿qué?,* puesto en escena por la Compañía de Revistas Manuel Paso (79.A.). La pieza, con libro de Manuel y Alfonso Paso[12], contaba según Rafael Mas «con la acostumbrada gracia de sus autores». La música, pegadiza, «cumple con las acostumbradas mínimas exigencias de este tipo de teatro». El ballet, disciplinado, y el decorado y vestuario, «a la altura de las circunstancias», contribuyeron a la buena aceptación por parte del público, que «salió muy complacido en la función de tarde, a la que asistimos, y no regateó las palmas al final de cada cuadro, siendo alzado el telón repetidas veces al finalizar ambas partes del espectáculo.» (*Información,* 1-IV-67, 79.B.)

Llegamos a la temporada 1967-68 y se produce un relevo en la sección teatral de *Información,* siendo sustituido el periodista Rafael Mas por Ernesto Contreras. La primera crítica a una revista musical publicada por éste aparece en febrero de 1968. *Valeriano tiene... eso,* de Giménez, Allen y García, con música de Dolz (48.A.), es, según Contreras, el paradigma de la revista de aquellos años: «Porque, en general, con *Valeriano tiene... eso* ocurre lo que ocurre con tantas y tantas revistas como al cabo de la temporada se estrenan en estos últimos tiempos, que hacen reír a ratos gracias a un texto

[12] Para obtener una panorámica general de la obra de Alfonso Paso e información sobre la bibliografía existente, es muy interesante la consulta del artículo de Josep Lluís Sirera «Alfonso Paso. Esplendor y limitaciones del teatro comercial de los sesenta», en FLOECK, Wilfried y TORO, Alfonso de (editores), *Teatro español contemporáneo. Tendencias y autores,* Kassel, Ed. Reechenberger, 1995.

nada exigente, simplón pero eficaz, y que aburren también a ratos con unos números musicales en los que todo el atractivo se confía a la, digamos, personalidad de la estrella de turno.» (*Información,* 9-II-68, 48.B.). La seriedad de la exposición crítica de este periodista, a la que ya hemos aludido en otras ocasiones, es especialmente manifiesta cuando sus observaciones *acerca de una revista inciden por ejemplo, en subrayar la declamación de* Pedro Peña como uno de los elementos más destacables de la interpretación. También el vestuario y la escenografía son objeto de comentario: ambos oscilan entre lo fastuoso y lo mediocre. Lo peor del montaje, en opinión de Contreras, es la actuación de los conjuntos, que 1lega a provocar la más honda tristeza.»

Y no es que este crítico fuera un enemigo feroz del género que analizamos, puesto que determinadas realizaciones correctas del mismo merecen su respeto e, incluso, su encomio. Su reseña a *Pasodoble* (23.A.), de Quintero, León y Quiroga -un repertorio de viejas canciones populares de los autores unidas con algún verso para darles continuidad-, es un buen ejemplo de ello. Considerado por el crítico un espectáculo con dignidad y vistosidad, sus coros y su ballet recibieron el calificativo de buenos, sin reticencias, constituyendo el resultado de aquella suma de elementos un montaje «entretenido, accesible y con números francamente encomiables por su realización.» (*Información,* 25-XI-68, 23.B.).

El público alicantino acudió masivamente al Principal, en diciembre de 1968, para presenciar la representación de *La chica del barrio,* de Arana, Giménez y el maestro Dolz (26.A.). La Primera Compañía de Revistas Colsada contaba, como apunta en su crítica Contreras, con el reclamo de dos actores populares por sus actuaciones televisivas. La pieza, fusión de números musicales «discretos» y un enredo tradicional para el lucimiento de los protagonistas, satisfizo al público, que no presenció ni más ni menos que lo que esperaba. «No hay decepción, pues» concluye, con cierto tono de resignación, el crítico (*Información,* 6-XII-68, 26.B.)

La Compañía de Marujita Díaz obtuvo, por otra parte, durante la temporada 1969-70, la aprobación del crítico al que venimos aludiendo. *Si Eva fuera española,* de Quintero, León y Arozamena, con música de Gregorio García Segura, era un espectáculo original dentro de las pautas del género, «realizado con buen sentido, cuajado de números musicales cuidadosamente preparados, más en la línea del musical americano que de la clásica revista española [...] y con cierta imaginación en el texto y en la intriga.» (E.

Contreras, *Información,* 23-II-69, 63.B.). El atractivo cómico de los protagonistas y la calidad de la presentación llevaban al periodista a concluir reconociendo que éste era «uno de los mejores espectáculos musicales de la temporada.»

De lo relativamente original a lo absolutamente tradicional conducía la cartelera teatral en aquel período. En abril de 1969, por ejemplo, Viky Lusson y Quique Camoiras encabezaban el reparto de *Una noche movidita* (88.A.), de Ortega, Giménez y Dolz, una revista de estructura tópica y enredo pueril, en la que sólo destacaba en cierta medida la interpretación de los protagonistas (E. Contreras, *Información,* 8-IV-69, 88.B.)

Ya en la década de los setenta, y deteniéndonos en las entrevistas a miembros destacados de las compañías, producen sorpresa, por lo aparentemente paradójicas, ciertas declaraciones de los entrevistados. Uno de los temas candentes es sin duda la censura, que dentro de este género se vincula esencialmente a los centímetros de epidermis femenina que está permitido mostrar en escena[13]. Pero en el caso de la revista, y frente a la opinión generalizada entre la gente de teatro ligada a otros géneros o tendencias, la censura es reivindicada, valorada como un elemento revitalizador[14]. Así, la actriz Ingrid Garbo, que en el programa de mano de *El divorcio no es negocio* (junio de 1973, 93.A.) figura como «escultural y espléndida supervedette cinematográfica internacional»[15] se pronunciaba sin

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[13] La polémica sobre el «destape» no se limita a este género, sino que impregnó también, durante estos años de transición política, el cine, la televisión y los espectáculos teatrales en general. En este último aspecto, los desnudos en obras de alta calidad teatral se hicieron relativamente frecuentes. Uno de los ejemplos más controvertidos fue *Equus,* de Peter Shaffer, montada por Manuel Collado, donde un actor se desnudaba sobre el escenario (ver pp. 543-544 del capítulo sobre el teatro extranjero, y la entrevista realizada por J. Marín Guerrero a Juan Ribó -*La Verdad,* 5-III-77, 211.B.2.- con motivo de la representación de la obra en Alicante en marzo de 1977).

[14] La única excepción que hemos localizado es la opinión al respecto del actor Antonio Casal. Éste, que se encontraba en Alicante en septiembre de 1968 para representar *Una viuda de estreno,* observaba que la censura se ejercía con mayor severidad sobre la revista que sobre géneros como la comedia. Personalmente, nos parece conmovedor lo ingenuo de los ejemplos que utiliza el actor: «Que la censura no esté tan equivocada con nosotros. Yo, que en muchas comedias he escuchado palabras que me han hecho subir los colores, y que también he visto cómo el galán y la dama se besaban, 12, 14 y 16 veces, no comprendo cómo a nosotros no nos dejan decir ni *porra.* Quizás tendrían que ser más justos y dar a todos un trato equitativo. Eso es lo que creo que le falta a la revista, puesto que en lo demás, decorados, música, lujo, humor, está completa y el público lo pasa estupendamente viéndonos actuar.» (Blas de Peñas, *Primera Página,* 21-IX-68).

[15] Esta actriz intervino, a finales de los sesenta y principios de los setenta, en numerosas películas del *landismo* y similares, interpretando papeles de extranjera.

reticencias a favor de la censura y en contra del «destape» en una entrevista concedida a Pirula Arderius (*Hoja del Lunes,* 11-VI-73, 93.B.).

Y no es ella la única. Fernando Santos, el eterno acompañante de Zori, entrevistado por Enrique Entrena con motivo de la representación, en octubre de 1973, de *Un dos tres... cásate otra vez* (3.A.), se manifiesta rotundamente a favor de esta práctica restrictiva, Santos asevera que, de no ser por la censura, el género de la revista se estancaría y no evolucionaría (E. Entrena, *La Verdad,* 14-X-73, 3.B.2.)

Al rastrear más declaraciones en esta línea, hallamos a Addy Ventura, vedette protagonista de *¡¡Con ella llegó el escándalo!!,* de Adrián Ortega y el maestro Cabrera (48.A.), reconociéndose detractora del «destape» en *Hoja del Lunes.* Según Addy, las demandas del espectador poco tenían que ver con los desnudos en escena: «Exige más en otro sentido. Por ejemplo, exige a las vedettes que sepan cantar y sepan bailar bien. Lo del *strip-tease* ya no les interesa tanto, porque casi lo ven en la calle. La moda va muy ligerita de ropa.» (P. Arderius, *Hoja del Lunes,* 1-IV-74, 48.B.). Tres años más tarde, Vicky Lusson, entrevistada en marzo de 1977 por la misma Pirula Arderius con motivo de su participación en *Achúchame,* de Adrián Ortega, Pepita Hervás y el maestro Quilis (230.A.), sostenía que el fenómeno de los desnudos estaba dañando a la revista: «Yo no sé lo que va a pasar, pero sí sé que se está haciendo mucho daño. Hay compañías que se han basado solamente en el destape, y éstas son las que nos perjudican, porque el público sale francamente escarmentado.» (*Información,* 26-III-77, 230.B.).

Pero si pasamos de la sorpresa a la reflexión, estos pronunciamientos cobran cierto sentido. Por una parte, el espectador de revistas no parece exigir originalidad al género, ni es especialmente amigo de las innovaciones[16]. Quizá este hecho pueda explicar en cierto modo el interés

[16] En la entrevista que acabamos de citar, Addy Ventura subraya esta idea: «La revista no ha cambiado porque el público no quiere, les gustan las revistas clásicas. Les gustan los típicos libretos, las picardías que se dicen en escena, que los actores se metan con las chicas guapas...» (*Información*, 26-III-77, 230.B.).

Lo inamovible de la estructura del género es examinado también por Pedro Altares: «Con relación a la mecánica y al aspecto formal de la representación, su desarrollo es lineal, sin sorpresas. [...] Apenas sin hilación argumental, suprimida totalmente a veces, y con el consiguiente juego de equívocos, procacidades y chascarrillos, se van sucediendo una serie de *cuadros musicales* aparecidos, con abundancia de cartón y purpurina en el decorado, a la simple evocación de unas palabras mágicas [...] Al final de las dos partes en que generalmente suele dividirse el espectáculo, las llamadas *apoteosis* se distinguen por la aglomeración de personas sobre el escenario y el recargamiento barroco del decorado [...] El mecanismo no puede ser más simple ni permanecer menos invariable.» (ALTARES, Pedro, *cit.* p. 15).

de quienes viven de la revista por mantener los mismos condicionamientos para el género, el mismo «caldo de cultivo» que, mejor o peor, ha permitido su continuidad. Analizando la cuestión con la perspectiva del tiempo transcurrido, concluiremos que tanto Ingrid Garbo como Vicky Lusson y Fernando Santos sabían lo que decían: el fin de la censura redujo a mínimos el importante factor del «morbo» en relación a la revista, provocando la decadencia de uno de los elementos fundamentales del género. No obstante, la apertura propia de la transición española no dio lugar al declive de la revista (recordemos los espectaculares éxitos de la actriz Lina Morgan en estas últimas temporadas), sino más bien a su reorientación: el elemento cómico -no relacionado ya exclusivamente con las «picardías»- y, sobre todo, el ingrediente espectacular, han cobrado una mayor importancia, en detrimento del antes omnipresente atractivo sexual. Este hecho tiene una consecuencia inmediata: las revistas de éxito, al estar dotadas de un amplio aparato espectacular, no pueden llevarse a provincias (una vez más nos sirve el ejemplo de la *centralizada* Lina Morgan, propietaria del Teatro La Latina de Madrid). De este modo, la relativa decadencia del género coincide con el fin, también relativo, del esquema clásico de una producción teatral centralizada en Madrid que luego realiza giras por provincias.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

II.10.4. Las representaciones en Madrid y las giras a provincias.

En marzo de 1981 se representa en el Principal. *¡Esta noche contigo!,* con libro de Navarro y Bariego y música de Algueró (70.A.) En el programa de mano, Juanito Navarro, cabeza de la compañía en cartel, saluda al público con un texto verdaderamente revelador de una realidad casi fraudulenta: el cambio de elenco, e incluso de decorado, para las giras a provincias. Navarro, en apariencia sincero con sus seguidores, escribe lo siguiente: «¡Querido público! Después de nueve meses de actuación en el Teatro Calderón de Madrid, me complazco en presentarles mi compañía de revistas con el fabuloso espectáculo *¡Esta noche contigo!* Como todos los años, es un honor trabajar para todos ustedes, con mi equipo titular, es decir, no traigo *suplentes.* Todos han pasado por televisión, y ahora están aquí, con ustedes.» (A.P.) Es manifiesta, como vemos, la importancia de la televisión, que, como poderosísimo medio de comunicación, «prestigia» a los actores de revista e incrementa notablemente su poder de convocatoria. Este hecho, revelador del tipo de público asiduo a estos espectáculos, permite comprender además un fenómeno reciente: la mayor parte de estos actores, aunque no sólo ellos, se han «refugiado» en este medio[17].

En cuanto a otro de los temas tantas veces mencionados en las entrevistas a los artífices de este género, la crisis, Juanito Navarro, en una conversación con J.V. Hernández, negaba que la revista fuera un género en apuros: «...en el 48 ya se decía que había crisis: hay cuatro compañías de revista en España y son las que funcionan con las máximas recaudaciones.» (*La Verdad,* 21-III-81, 70.B.1.). No obstante, los gastos que generaba su espectáculo le llevaban a reconocer que «hay que estar loco para montar una revista», afirmación a la que el autor de la entrevista añade un comentario de su cosecha: «Pero loco con vista, porque a Juanito Navarro las cosas financieras no parecen irle nada mal.»

[17] Bastantes años antes ya tenía lugar este fenómeno. Así, como veíamos, Ernesto Contreras, en su comentario a *La chica del barrio* (1968), aludía a las intervenciones televisivas de los actores principales (ver página 461)

II.10.5. La revista en el Alicante de los ochenta.

La crisis de la revista, o al menos la sensación de crisis, sigue extendiéndose en los ochenta, y continúan apareciendo en los diarios autóctonos declaraciones al respecto por parte de la compañías que nos visitan. El alto coste de los montajes parece ser ahora el tema dominante.

Comencemos por el año 1984, cuando, en el mes de marzo, se representó en el Principal *Un reino para Tania,* por la Gran Compañía de Revistas Colsada (86.A.). La conocida vedette Tania Doris, protagonista del espectáculo junto con Luis Cuenca, Máximo Valverde y Emilio Laguna, se pronunciaba sobre el futuro del género en una entrevista firmada por Pirula Arderius: «Creo que, hace un año, yo comentaba contigo que siempre creí en la revista, en su futuro. Es el género teatral más arriesgado empresarialmente, necesita una fuerte inversión y otro buen capítulo económico en nóminas. Por eso, no a todos les va bien.» (*Información,* 2-III-84, 86.B.)

Pero la progresiva decadencia de la revista en nuestra ciudad, reflejo de su declive general, parece tener carta de naturaleza en unas declaraciones de Esperanza Roy a la prensa local a raíz de la puesta en escena en Alicante de la *Antología de la Revista,* por la compañía de dicha actriz[18] (noviembre de 1988, 16.A.). Según ella, el «destape» dejó arrinconada esta modalidad teatral, convirtiéndola prácticamente en un género clásico: «El público ha cambiado mucho y sabe qué es lo que quiere ver en un espectáculo, y seguirá yendo en función de quién lo haga y cómo esté presentado. Nuestro problema es que estamos carentes de obras porque no hay gente que escriba musicales.» (A. Olaizola, *Información,* 17-XI-88, 16.B.1.). Esperanza Roy comparaba, además, el papel de la revista en los años pasados y su cometido futuro. Durante cierto tiempo había funcionado como «el erotismo del pobre, pero cuando acabó el destape, la Revista terminó en un rincón. Sin embargo, ahora, permitidme que diga lo que a algunos les parecerá

[18] La peculiar evolución profesional y personal de Esperanza Roy no parece tener paralelo en ninguna otra actriz española. Comenzó su carrera artística como bailarina, convirtiéndose más tarde en una vedette *sui generis:* «En la revista, a pesar de que mi talla no es la que el público está acostumbrado a ver en las supervedettes, he llegado a esta categoría, creo, por mi personalidad y por otras cualidades también necesarias y a las que el público no les hace ascos.» (en entrevista realizada por Alfredo Aracil, *Información,* 2-IX-85). De la revista, la actriz pasó a otros géneros teatrales, interpretando todo tipo de personajes y sin renegar nunca de la revista ni de sus trabajos en ella. Por otro lado, sus declaraciones públicas sobre dicho género y sobre el teatro en general siempre se insertan dentro de una línea coherente, y parecen ser fruto de una reflexión impensable en otras actrices adscritas al mundo revisteril.

una barbaridad, pero la Revista va a pasar a la historia como género clásico, al igual que la ópera o la Zarzuela.» (Luz Ballesteros, *La Verdad,* 17-XI-88, 16.B.2.).

Como para ratificar, en cierto sentido, las palabras de Esperanza Roy, en diciembre de ese mismo año el Teatro Principal es testigo de un nuevo éxito del género, al menos en cuanto a taquilla. *¡Vaya jetas!,* de Juanito Navarro y Augusto Algueró (26.A.), consiguió, según el crítico Juan Luis Mira, «el primer llenazo desde hace tiempo.» Y ello, a pesar de tratarse de un montaje de ínfima categoría, «de saldo»: «Los decorados, por llamarlos de alguna manera, decoran bien poco. Las bailarinas todavía no se han aprendido los pasos de sus coreografías. La vedette desafina con primor. Los actores improvisan con gracia, y se ríen de sus gracias ellos mismos, aunque se *autocensuran en voz alta* su indisciplina.» (*La Verdad,* 11-XII-88, 26.B.2.). Según este crítico, el espectáculo, destinado a un público específico, incondicional de los protagonistas, era simplemente una sucesión de chistes con música «enlatada». El párrafo final de la reseña es demoledor por la verdad que encierra: «No es que uno esté en contra de la revista, ni mucho menos. Todo tiene su encanto si está bien hecho. *¡Vaya jetas!* es un show que funciona entre un público de cierta edad, que ha perdido el más elemental sentido crítico...»[19]. Paradójicamente, en la rueda de prensa para la presentación del montaje Juanito Navarro había afirmado que la revista no atravesaba un mal momento, sino que lo que ocurría era que los empresarios

MIGUEL DE CERVANTES

[19] Nos parece interesante transcribir ahora, al hilo de las palabras de Juan L. Mira, y prácticamente completa, la que consideramos la crítica más dura a una revista musical publicada en la prensa local a lo largo de las veintisiete temporadas de nuestro estudio: la de *La sexy cateta,* de Víctor Fernández Antuña (61 A.), firmada por José Ferrándiz Casares en *Información.* Tal y como solicita el crítico en el primer párrafo, el texto no aparece bajo el tradicional rótulo de «Teatro», sino bajo el sintagma «En el Principal»: «Pido con particular interés que, sobre esta referencia, no figure la cabecera genérica acostumbrada. Estimo improcedente aquí el empleo de la palabra *teatro.* El mismo local donde se representó ayer *La sexy cateta* parece impropio para el fin, pues los elementos básicos de la pieza, el apetito y la incitación sexuales, no chocan con el entorno por su carácter, sino por la pobreza imaginativa que los incorpora, una extraña falta de sustancia escénica al pretender todavía perpetuarse, no tener nunca fin. Los pueriles episodios, cuya distracción se reserva al manidísimo sujeto afeminado, enlazaban pronto con los anteriores, difundían la sensación de que todo continuaba estando igual.

Agotadora prueba en verdad presenciar cómo sobrevive el vacío. No pudieron resistirla, al menos en la sesión de la tarde, bastantes espectadores, quienes recorrían el pasillo, para lograr la libertad de la salida, liberando en voz baja su desengaño y malhumor. Venían a ser entonces esas expresiones simple defensa del teatro, la bella causa lastimada.» (*Información,* 9-III-76, 61.B.).

no se arriesgaban a asumir su alto coste (Joaquín Collado, *Información,* 10-XII-88, 26.B.1.).

El 29 de abril de 1989 tiene lugar un hecho infrecuente: el estreno nacional de una revista en nuestra ciudad. *La risa va de feria,* creada y dirigida por Fernando Esteso (118.A.), tenía como único propósito, en palabras de su autor, divertir al público durante dos horas. En la rueda de prensa para la presentación del montaje, Esteso afirmaba que el espectáculo había sido preparado minuciosamente y «con visión comercial», por lo que el éxito parecía garantizado (Susana Abia, *La Verdad,* 29-IV-89, 118.B.2.)

A lo largo de este análisis de las críticas y entrevistas relativas a obras del género revisteril publicadas en los diarios *Información* y *La Verdad,* hemos ido mencionado compañías, autores, actores, directores... es decir, los elementos básicos para la descripción de un montaje. Faltan, sin embargo, escenógrafos, figurinistas, responsables de luz y sonido, empresarios... Hagamos ahora un recorrido sumario por todos estos nombres, los de los artífices del género, sus otros protagonistas.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

II.10.6. Los nombres que visitaron Alicante con la revista.

En el caso de los autores de revista, hay que diferenciar entre los del texto o «libro» y los de la música, aunque a veces los dos cometidos recaen sobre la misma persona, o bien el creador del texto colabora en la partitura o en las letras de las canciones. En ambos casos, los nombres se repiten una y otra vez en los diferentes programas. Además de los creadores de revistas «clásicas», representadas en nuestra ciudad al principio del período estudiado (González del Castillo y Muñoz Román, por ejemplo, para *Mami, llévame al colegio*, con música de Francisco Alonso, representada en el año 1966, 5.A.), y de los autores cuyo prestigio da lugar a nuevas versiones o a su inclusión en antologías (Quintero, León y Quiroga con *Pasodoble* en la temporada 1968-69, 23.A.), existen una decena de libretistas y músicos que durante más de veinticinco años han creado revistas para los escenarios españoles.

De los autores de libretos, el más representado en nuestra ciudad es Giménez[20], quien, sin embargo, raramente crea en solitario (es el caso de *Vengan maridos a mí*, con música de Dolz, representada en 1967-68, 8.A., o *¡Ay qué chica!*, con partitura de ese mismo músico y Laurentis en la temporada 66-67, 14.A.). Su nombre aparece ligado fundamentalmente a los de Allen y García: *Me las llevo de calle* y *¡Moisés, cómo te ves!* (1966-67, 29.A. y 52.A., respectivamente), *Valeriano tiene... eso* (1967-68, 48.A.), *Llévame a París* (1970-71, 51.A.) o *Un reino para Tania* (1983-84, 86.A.). Pero también ha colaborado este autor en numerosas ocasiones con Enrique Arana (*¡Ay qué viuda!*, 1966-67, 44.A.; *¡¡La rompeplatos!!*, 1967-68, 20.A.; *Trasplante de matrimonios*, 1968-69, 106.A.; *Las Satánicas*, 1970-71, 1.A.; *¡Pío, tú serás mío!*, 1972-73, 35.A.) y con Adrián Ortega (*Curvas peligrosas*, 9.A., y *Una noche movidita*, 88.A., ambas en la temporada 1968-69).

Manuel Baz es otro de los autores cuyas obras frecuentan Alicante: *El guardia y el taxista* (19.A., 1966-67), *Esto tiene truco* (15.A., 1970-71), *Un, dos, tres... cásate otra vez* (3.A., 1973-74), *Casta ella, Casto él* (235.A., 1976-77), etc.

Al margen de estos dos autores, cuya presencia es constante, tenemos una larga nómina de creadores menos prolíficos: Tony Leblanc, Manuel Paso, José Manuel Iglesias, Roque Belmonte, J. Gómez de Segura,

[20] Firma sus obras únicamente con este apellido, que unas veces aparece escrito así y otras con *J*.

Alvaro Portes, Enrique Bariego, Andrés Pajares, J.R. Navarro, Pepita Hervás, Fernando Esteso...

Entre los músicos que compusieron revistas, destaca sobre el resto y a mucha distancia en cuanto a número de partituras el maestro Dolz. Solo o con Laurentis es autor de casi todos los números musicales escenificados en nuestra ciudad.

Menos importantes son Fernando García Morcillo, Montorio y Cofiner, Gregorio García Segura y, más cercanos a nuestros días, Alfonso Santiesteban y Augusto Algueró. Cabe señalar que, con mayor asiduidad que los autores del texto, los de la música suelen dirigir sus propias composiciones. Dolz, por ejemplo, es el director musical de prácticamente todos los espectáculos cuyas melodías ha creado.

Hablar de compañías de revista en esta época en España es, poco más o menos, hablar de Colsada. Las diversas compañías de este empresario (la Titular del Teatro La Latina de Madrid, la del Teatro Apolo de Barcelona, etc.), bautizadas en ocasiones como «Nueva Compañía de Revistas Colsada», pero casi siempre como «Gran Compañía de Revistas Colsada», ostentaron durante años, hasta mediada la década de los ochenta, la hegemonía en cuanto a producción de revistas musicales. Ciertos directores de escena aparecen a lo largo del tiempo ligados a este productor: Adrián Ortega y Quique Camoiras en especial, pero también Luis Cuenca, Paquito de Osca, Joaquín Deus o Jesús Guzmán. Un director musical es siempre el complemento de la dirección escénica en los espectáculos Colsada: el maestro Dolz (acompañado de cuando en cuando por el maestro Nacor Blanco). Como «maestros directores» y/o «concertadores» figuran en los programas de mano los nombres de Alberto Arias, Manuel Gironda y Nacor Blanco, entre otros.

Muchas otras compañías pasaron por Alicante durante el período que abarca nuestra tesis: la ya mencionada de Celia Gámez (por estos años en su época de decadencia absoluta), la de Zori-Santos, la de Tony Leblanc, la Gran Compañía de Revistas Belmonte, la de Manuel Paso, la Gran Compañía de Revistas del Teatro Alcázar, la de Addy Ventura, la Compañía de Variedades de Perlita de Huelva, la de Paquito de Osca, Revistas Casas, la Compañía de Guillem-Hervás y, más recientemente, las de Lina Morgan, Marujita Díaz, Esperanza Roy, Juanito Navarro, Mª José Cantudo o Fernando Esteso.

Y de las compañías hemos de pasar a los productores, quienes normalmente figuran en las carteleras y los programas de este género bajo la denominación de «empresarios». Excepción hecha del empresario por excelencia, Colsada, no disponemos de demasiada información sobre los responsables de esta relevante parcela del montaje. Algunos nombres frecuentes en la programación alicantina son los de Pepe Casas, José Ortiz, Chen Tse Ping, Manolita Chen, José Luis Montero y Juan Ruiz Navarro. Relacionados con el tema de la producción y la programación, aparecen en los programas de mano cargos peculiares como el del responsable de «organización y ruta», el «jefe de propaganda» o el «apoderado».

En cuanto a los locales para la representación de revistas, la lista se reduce en Alicante a media docena. Naturalmente, el Teatro Principal es el escenario, con mucho, más importante, seguido a distancia por los lugares elegidos por los teatros ambulantes para ubicar sus instalaciones (la Plaza de Toros y las avenidas Conde Lumiares y Doctor Rico). Ocasionalmente se representan revistas en locales hoy desaparecidos, como las salas de fiestas Cóndor y La Carreta o la *Discotheque* Liverpool.

Interminable sería la nómina completa de los actores, actrices, bailarinas y vedettes que interpretaron revistas en Alicante durante estas veintisiete temporadas. Nos limitamos, pues, a mencionar de pasada sólo a aquellos que lo hicieron reiteradamente: Celia Gámez, Tomás Zori, Fernando Santos, Lina Morgan, Juanito Navarro, Tony Leblanc, Rafaela Aparicio, Julio Riscal, Blas de Almenara, Tito Medrano, Manena Algora, Luis Oar, Ricardo Moscatelli, Paquito de Osca, Lolita Cano, Mercedes Llofriu, Alberto Sola, Ángel Orallo, Eugenia Roca, Mónika Kolpek, Pura de Alva, Nano Martín, Rossy Luzely, Eva Sorel, Hugo Astar... También larguísima, y muy interesante, sería la lista de adjetivos y sintagmas con los que son calificados en los programas de mano. Así, Adrián Ortega es un «primer actor», Addy Ventura es la gran estrella portorriqueña», Rubén García es un «primer actor cómico», Pepín Salvador un «galán cómico», Regine Gobín y Anne Marie Rossier son un par de «supervedettes francesas», Diana Darvey «la venus inglesa», Luis Cuenca «el fabricante de carcajadas», Pedro Peña «el cómico de la gracia seria», etc.

Repasando los datos de las revistas representadas en nuestra ciudad en el último cuarto de siglo, vemos que ciertos aspectos de los montajes dependen siempre de los mismos nombres. La escenografía es un ejemplo de ello. De la realización (a veces también de la creación) de un noventa por cien de los decorados empleados durante las décadas de los sesenta y setenta, se encarga la empresa Viuda de López y Muñoz, firma a la que en los ochenta se suma Mariano López. Entre los creadores de dichas escenografías destacamos a Wolfgang Burinman (escenógrafo fundamental en el reciente teatro español), Asensi-Cartier y Mª Jesús Leza.

El vestuario suele aparecer en el programa de mano seguido del sintagma «Propiedad de la Empresa», sin más explicaciones. Merche Allepuz es el nombre más repetido en este apartado, dentro del cual suele distinguirse entre creación («figurines») y confección («realización del vestuario»). Humberto Cornejo, Viuda de Izquierdo, Julio Torres, Victoria Portillo, Maribel y Cachi Otero son otros responsables de los atuendos revisteriles. Los Talleres Apolo también aparecen con frecuencia relacionados tanto con la confección de vestuario como con la de decorados.

Como parte del vestuario, «zapatería», «plumas» y «sombreros» ocupan siempre su lugar en los programas de las representaciones. En el primer caso, continuamente un único nombre: Monteagudo; en el segundo, tres: Laffayete-París, Madame y Bustos; finalmente, todos los sombreros lucidos por los actores y actrices son de la firma Angelita.

Los maestros Del Río y Ramos son los creadores de numerosas coreografías en las revistas traídas a Alicante. Miss Baron, el maestro Eleta, Ventura Beny, Addy Ventura y el maestro Masulli son otros coreógrafos habituales.

Además de todas las mencionadas, muchas otras personas hicieron posible las representaciones de este género en el Principal: regidores, maquinistas, apuntadores, responsables de los «ingenios mecánicos», fotógrafos, encargados de la iluminación y el sonido, peluqueros... Su trabajo, aunque desarrollado dentro de un género muchas veces despreciado o considerado «de segunda categoría», forma también parte, querámoslo o no, de la historia más reciente del teatro español.

II.10.7. La publicidad del género en las carteleras y los programas de mano.

> «La propia idiosincrasia del género ha tejido alrededor toda una serie de específicos términos que alcanzan desde la publicidad a los títulos de crédito o al lenguaje. En relación a aquélla, existe como un vocabulario especial, nacido y acuñado en los *afiches* callejeros y en las gacetillas periodísticas, que ha tomado carta de naturaleza.
>
> [...] Este característico lenguaje [...], introduce ya al espectador en el mundo peculiar de las revistas y constituye, en si mismo, algo netamente diferenciado del resto de los espectáculos teatrales normalmente en cartel.»
>
> Pedro Altares[21].

«Mujeres, mujeres y... mucha risa nueva». Esta frase publicitaria, extraída de un programa de mano del año 1967, sintetiza perfectamente los dos reclamos más frecuentes para atraer al espectador alicantino (y español) de revistas. Por una parte, la risa, o mejor, la carcajada, impregna la publicidad de la revista en carteleras y programas: «Un chorro continuo de carcajadas», «¡El mayor éxito cómico de todos los tiempos!». «Graciosísima revista. Fuente de carcajadas», «La revista de las carcajadas»... A veces incluso se llega a prometer más: «Dos horas de risa y *felicidad*».

En segundo término, el papel de la mujer dentro de la revista, merecedor de un pormenorizado análisis ya realizado en parte por Pedro Altares[22], se manifiesta de modo absolutamente transparente en la publicidad. Desde frases neutras y «respetuosas» como «Un espectacular alarde de mujeres, con las alegres chicas de Colsada» o «Un fabuloso desfile de bellas mujeres» (ambas de 1968), la publicidad evoluciona hacia textos que aluden

[21] ALTARES, Pedro, *cit.* pp. 14-15.

[22] «Aunque ningún otro espectáculo reduce tanto el papel de la mujer a mero objeto, la sofisticación está todavía ausente. Todo se reduce a un problema de *perfil* que es, además, elemento omnipresente para las obligadas referencias a la anatomía femenina que constituyen, a juzgar por anuncios y gacetillas, el reclamo más ostensible para los espectadores. Mucho se ha escrito sobre la *cosificación* de la mujer como simple objeto erótico, pero pocas cosas pueden ilustrar este hecho como una revista, donde ni siquiera se ha llegado a cierta moderna espontaneidad en la belleza femenina, que es aquí presentada y adornada con arreglo a ancestrales y bastos modos de la atracción de la mujer-hembra.» (*Ibid.* p. 16)

sin reservas al elemento sexual, normalmente formulado mediante la palabra *sexy*: «Por primera vez en el teatro, la más joven Super Vedette Sexy de España» (1972), «Comicidad, sexy y destape integral. Llegó el desmadre con la más nueva, pícara y atrevida revista en ruta por España» (1977-78)... Los nombres de los *ballets* también son explícitos: «Ballet frívolo Addelinass Girls», «Fantástico ballet inglés The Sex Simbol Danger's, con chicas Sexy y ritmo boom», etc.

Una cuestión vinculada al tema de la mujer en la revista y a su concepción como objeto erótico, es la de los títulos de los números musicales, repletos de dobles sentidos. Así, algunos de los de *La casa del placer,* representada en nuestra ciudad en el año 1978, tenían los siguientes encabezamientos: «Somos las chicas alegres», «Y... apareció la mujer», «Lección de amar» o «Barbarela». *Revista, revista, siempre revista,* escenificada en el Principal en el 1984, presentaba atracciones musicales como «Toma un bombón de mi bombonera» o «Bésame, bésame que tengo frío.»

Junto con el humor y el erotismo, la espectacularidad, la grandiosidad del conjunto, parece ser el tercer elemento determinante para atraer al espectador. Los recursos hiperbólicos son constantes, y no hay cartelera en la que no se multipliquen términos como «super», «espectacular», «sensacional», «fastuoso», «extraordinario» o «majestuoso»: «Una espectacular super-revista al gusto del público», «Un alarde espectacular», «Un sensacional éxito cómico», «Revista fastuosa y atrevida», «Super sexy revista cómica fantástica», «Extraordinario acontecimiento», «Fastuosa presentación», «Fastuosa revista musical de gran espectáculo», «Majestuosa super-revista de gran espectáculo a nivel europeo»...

El hecho de que se aluda siempre al número de representaciones o al tiempo que la obra ha estado en cartel en Madrid o en otras grandes ciudades, nos lleva a pensar que este dato era especialmente valorado por el espectador alicantino (espectador de provincias, naturalmente): «1.000 representaciones en el Teatro Martín de Madrid», «¡Cinco meses de éxito en Barcelona!», «Más de un año de éxito ininterrumpido en Madrid», etc.

Para terminar nos referiremos a los títulos, que, con su importante valor connotativo, son parte clave del sistema publicitario de la

revista. A los que hemos ido señalando a lo largo de las páginas precedentes, añadiremos ahora otros representativos del inconfundible lenguaje del género. Durante los primeros años de los que nos ocupamos, los títulos, ingeniosos a veces, parecen impregnados de una pretendida ingenuidad, directamente relacionada con la consabida «picardía» de la revista y su juego de dobles sentidos: *¡Ay qué viuda!* (1967)*, Curvas peligrosas* (1968), *Estoy que me rifan* (1970) o *Blas ¿Qué las das?* (1972). En fechas posteriores se alude de modo más directo a la mujer y a la anatomía femenina, incluyéndose a menudo los términos «sexy» y «sexo» en el título: *¡No desearás a la rubia del 5º!* (1973), *Piernas... y olé* (1974), *La sexy cateta* (1977), *¡Desnudas, guapas y con... eso!* (1977), *La galaxia del sexo* (1978)... Otra variante, en estos mismos años, es la que hace referencia, de forma más o menos directa, a las relaciones sexuales: *¡¡Métame un gol!!* (1975), *¡Achúchame!* (1977), *¿Con quién me acuesto esta noche?* (1977), *¡Esta noche contigo!* (1981), *Hazme un sitio en tu cama* (1981-82), *Dame coba... en la alcoba* (1984), etc.

Entre tan insinuantes propuestas, peticiones y preguntas, llegamos al final de este capítulo, en el que hemos intentado plasmar cuál ha sido la suerte del género de la revista en Alicante.

A buena parte de los alicantinos de las décadas de los sesenta y setenta, como a buena parte del resto de los españoles de aquellos años, les entusiasmaban las revistas. En las décadas de los ochenta y los noventa, el género sigue teniendo su público en la ciudad, pero el número de representaciones anuales desciende acentuadamente. Y es que ya -por fortuna- nada es lo mismo, ni en el país ni en sus teatros: lo *sexy,* el destape y el humor chabacano, las tres características fundamentales de aquel subproducto en que el género había ido a desembocar, han dejado de interesar a la mayoría.

Directamente relacionada con la reducción de la presencia de la revista en Alicante está una progresiva y generalizada desaparición de las compañías secundarias, así como la nula presencia en la ciudad de los teatros ambulantes de variedades. En los últimos años, unas pocas compañías importantes son las que mantienen el género en el país, y también las que lo traen a provincias.

Al margen de las consideraciones que hemos ido lanzando a lo largo de este capítulo (sobre la ranciedad intrínseca de este género, o sobre si

es el público asiduo al mismo el que ha envejecido o la propia revista la que no ha sabido evolucionar con los tiempos), lo cierto es que la revista, como cualquier otro género teatral, podría seguir existiendo de forma digna, con un público más o menos numeroso, con mayor o menor rentabilidad económica, siempre que sus realizaciones tuvieran la calidad y el decoro imprescindibles. Una revista bien montada, con el cuidado necesario en todos sus elementos, puede ser tan respetable como cualquier otra variedad teatral. De la misma forma que una revista desaliñada y llevada a escena torpemente puede ser tan poco respetable como cualquier otra variedad teatral.

En el momento de redactar estas líneas, la televisión pública emite, por segunda vez en un breve espacio de tiempo -la primera emisión contó con elevados índices de audiencia-, un ciclo semanal de revista. Probablemente este hecho, que podría parecer indicativo de la vitalidad del género, es en realidad una prueba de que el mismo se ha incorporado, quizá definitivamente, a la televisión, al tiempo que se ha alejado de los escenarios. Si aludíamos en páginas precedentes al «envejecimiento» del aficionado a este género, es lógico pensar que el público televisivo que disfruta con la revista es, hablando en términos globales, el mismo que ha abandonado los teatros. Al tantas veces mencionado argumento de la «comodidad» que implica presenciar un espectáculo desde el propio domicilio hay que añadir el hecho, innegable, de que los montajes teatrales de revistas difícilmente pueden competir con los televisivos.

MIGUEL DE CERVANTES

II.11. El teatro en catalán.

II.11.1. Introducción.

El presente capítulo está dedicado a todas aquellas obras cuya representación en Alicante se desarrolló en catalán[1]. Como es lógico, los textos escenificados en dicha lengua tienen procedencias muy diversas, pues engloban desde traducciones del inglés o versiones a partir del italiano hasta adaptaciones sobre piezas en castellano. Contra lo que podría esperarse, las traducciones al catalán representadas en la ciudad son tan numerosas como las obras escritas originalmente en esa lengua.

Dentro de este grupo de montajes, elaborado a partir de un criterio tan amplio como es el de la lengua de representación, caben espectáculos de muy diferentes formatos (títeres, *scketchs,* teatro de calle...), destinatarios (niños, adultos, hablantes o no de la lengua), y géneros (comedia y sainete fundamentalmente, aunque también alguna tragedia). El teatro en catalán representado en Alicante es un mundo tan heterogéneo como puede serlo el del teatro en castellano, aunque mucho más reducido. Pasemos a las cifras.

Desde la temporada 1966-67 hasta la de 1968-69, es decir, en las tres primeras de nuestro trabajo, no se escenificó en Alicante ninguna obra en catalán. En la temporada 1969-70 se representa sólo una (*Deixam la dona, Pepet,* de Arturo Casinos Moltó, por la Compañía de Paco Hernández), pero en la siguiente desaparece de nuevo de la cartelera alicantina esta lengua. Progresivamente va aumentando el número de representaciones en catalán, y entre 1971-72 y 1977-78 la cifra oscila entre una y nueve. De 1978-79 a 1980-81 la cantidad se dispara (cuarenta y una obras en catalán en la temporada 1979-80), pero ello no corresponde a un aumento real de la actividad teatral en

[1] A lo largo de estas páginas aparecerá en ocasiones la denominación de «valenciano» por «catalán» para esta lengua, pero únicamente al transcribir citas en las que se utilice dicha designación. Naturalmente, se empleará también el adjetivo «valenciano» para calificar las obras de autores nacidos en la Comunidad Valenciana o vinculados a ella.

catalán, sino al comienzo de un ciclo radiofónico de teatro valenciano[2]. Entre siete y once obras en catalán se pondrían en escena por temporada entre los años 1981 y 1987, creciendo esta cifra considerablemente a partir de la temporada 1987-88. El curso teatral 1990-91 es el más positivo para el teatro en esta lengua, con veinticuatro obras, dos de las cuales se pusieron en escena ya en la Sala Arniches, un escenario que ha supuesto una ampliación y una mejora de la oferta de teatro en catalán en la cartelera local desde su apertura, en febrero de 1991[3].

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[2] Más adelante dedicaremos nuestra atención a este ciclo. Aunque en cierta forma rebasa los límites de nuestro trabajo -no es teatro sobre un escenario, sino teatro oído-, el interés que suscitó el programa entre los alicantinos y su permanencia en antena durante varios años nos parecen razones suficientes para incluirlo en estas páginas.

[3] La Sala Arniches, inaugurada el día 28 de febrero de 1991 (ver 56.A) como Sala Teatral del Centro Cultural de la Generalitat Valenciana, nació con tres aspiraciones básicas: complementar la oferta teatral ya existente, dar cabida al teatro de vanguardia y acoger a los grupos autóctonos (Susana Abia, *La Verdad*, 27-II-91.; ver también 56.B.1., 56.B.3. y 56.B.4.) La Arniches pertenece al Circuit Teatral Valencià, una iniciativa de la Generalitat que se desarrolla en coordinación con diversos Ayuntamientos de la Comunidad (en concreto con quince de la provincia de Alicante). Como es natural, en las salas adscritas a este Circuit se programan preferentemente obras en cuya producción ha participado la Generalitat, es decir, sobre todo obras en catalán. De todas formas la sala ha dado también cabida desde su inauguración a montajes en castellano: «La Sala Arniches, el otro espacio teatral de la ciudad de Alicante, [...] se ha convertido en una sala de teatro alternativa a la del Teatro Principal, y lo ha conseguido con una programación que sí tiene una personalidad propia y definida, basada en la presentación de producciones de pequeño y mediano formato que, no obstante, poseen una buena calidad. En 1992 contó con un total de 8.450 espectadores, con una media por función de 188. Es, ciertamente una sala pequeña (con capacidad para 260 localidades), pero esto no le ha impedido convertirse en un espacio cultural singular para la ciudad de Alicante. 1994 es, sin embargo, un año triste para esta sala; el cambio de dirección ha afectado negativamente al número de espectadores que venían asistiendo masivamente a esta sala. Si a esto le añadimos la existencia de algunas carencias, el futuro de esta sala, en el caso de no solventarse, puede verse seriamente afectado.» (ROCHE CÁRCEL, Juan Antonio, *El teatro en Alicante, 1976-1994. Una perspectiva cultural*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert» de la Diputación de Alicante, 1995, pp. 36-37).

II.11.2. Consideraciones aparecidas en la prensa alicantina sobre el teatro catalán y el teatro en catalán.

En mayo de 1974, el dramaturgo Rodolf Sirera, por entonces director de la compañía valenciana El rogle, que iba a representar en Alicante su montaje *Homenatge a Florentí Montfort* (co-escrita con su hermano Josep Lluís), 54.A.., fue entrevistado para *Información* por José Ramón Giner. La extensa entrevista venía encabezada por el rótulo «Breve encuentro con el teatro valenciano», y efectivamente, el tema central de la misma eran los problemas por los que atravesaba dicho teatro y su futuro. Pensaba Sirera que el teatro valenciano se hallaba en un momento importante, especialmente desde el año 1972; el nivel general le parecía «bastante aceptable, aunque, claro, estamos al principio y lo interesante de verdad es que, dentro de esa mínima calidad, el hecho teatral se consolide. Aquí en Alicante puede ser que las cosas sean algo más difíciles, las circunstancias, es verdad, son distintas, pero por ahí, en Alcoy, en Denia, en Gandía, en la propia Valencia, la cosa marcha. La gente habla el valenciano corrientemente y esto es la base de todo.» (*Información,* 5-V-74, 54.B.4.). Sirera consideraba que las dificultades para la implantación total del catalán en el teatro de las zonas catalanoparlantes respondían únicamente a intereses extrateatrales: «Mira, la cosa puede ser más fácil o más difícil de lo que parece, pero con esto de la lengua no vale engañarse con falsos problemas: todo responde, en última instancia, a un problema de aupamiento -por llamarlo así- social. Vamos, que tú das algo a cambio de algo, y ese dar, en este caso, es sacrificar la lengua materna.»

A la pregunta del periodista sobre si la voluntad de potenciar la cultura valenciana a través del teatro era un fenómeno presente exclusivamente en el ámbito universitario, donde había nacido, el autor al que nos referimos respondía: «Es posible, ya te digo, que al principio todo sea así, que todo nazca en un ámbito universitario, pero después, mira, si todo esto no encuentra un respaldo popular, de gente que vaya y vea aquello, se encuentre con aquello, pues resulta que no queda nada de nada, que todo se viene abajo.» (*Información,* 5-V-74, 54.B.4.).

Pero lo cierto es que Sirera se sentía respaldado por el público, y tenía motivos para ello, pues durante sus actuaciones en Alicante habían pasado por el Principal alrededor de tres mil quinientas personas: «¿Tú crees que todas iban a ser de un medio universitario? A mí me parece que no. Además, te puedo decir que era, en buena parte, gente de cuarenta o cincuenta

años, gente que, no te voy a decir que no, se creía que allí iba a ver el Escalante de siempre, y resulta que no, que después se han encontrado con una cosa que de Escalante sólo tiene el armazón y éste aun modificado, y, sin embargo, nadie ha protestado, nadie ha dicho nada ni se ha marchado.» (*Información,* 5-V-74, 54.B.4.)

Un acontecimiento importante para el mundo del teatro representado en lenguas peninsulares distintas del castellano tuvo lugar en Alicante en 1978. Entre el 21 y el 25 de julio de aquel año se celebró, en diversos escenarios (el castillo de San Fernando de Alicante y el Tornavoz de las Habaneras de Torrevieja básicamente, pero también en algunos barrios alicantinos), el I Encuentro del Teatro de las Nacionalidades. Este ciclo, organizado por el grupo local La Guadaña, contaba con la participación de compañías gallegas, vascas, andaluzas, catalanas, valencianas y madrileñas. Antonio Amorós, miembro y director del grupo anfitrión, declaraba que el encuentro pretendía ofrecer una muestra de todas las manifestaciones teatrales de los pueblos del Estado español, así como descubrir si las agrupaciones teatrales permanecían o no enraizadas en las costumbres de sus respectivos lugares de origen: «Se trata de una experiencia rica en cuanto al conocimiento de las actividades que se desarrollan en las nacionalidades, más ahora, que constantemente se habla de autonomías y nacionalidades. Será también un intercambio de experiencias artísticas y estéticas.» (M.C.R. [Mª Carmen Raneda], *La Verdad,* 4-VII-78, 385.B.5.).

Continuando nuestro recorrido por las declaraciones formuladas en la prensa local acerca del teatro en catalán, encontramos a una de las protagonistas indiscutibles de dicho teatro, Nuria Espert. La A.I.T.A. trajo a Alicante, en mayo de 1979, un texto de Salvador Espriu, *Una altra Fedra, si us plau,* que fue interpretado por la Compañía de Nuria Espert bajo la dirección de Lluís Pasqual (507.A.). El montaje se representó en catalán en la función de tarde y en castellano *(Otra Fedra, si gustáis)* en la de la noche. Esta fórmula había sido decidida conjuntamente por Nuria Espert y la directiva de la A.I.T.A. La actriz explicaba así el sentido de esa especie de «prueba»: «Pensamos que Alicante tiene un bilingüismo marcadísimo, y esta experiencia puede servir para algo. Es una rara ocasión para hacer un *test* cultural a la ciudad, que podría servir para conseguir saber hasta qué punto la gente tiene deseos de que se hable en catalán.» (J.L. Vidal, *La Verdad,* 3-V-79, 507.B.1.).

El resultado de tal estrategia no pudo ser más revelador: las entradas para la función en castellano se agotaron rápidamente, mientras que de la función en catalán quedaban todavía bastantes localidades por vender el día del estreno[4].

En esa misma entrevista, Nuria Espert se pronunciaba extensamente sobre el teatro catalán y el teatro en catalán. Empezaba la actriz analizando la historia dramática catalana de los últimos años: «Cataluña ha sufrido una pobreza teatral muy fuerte, terrible, pues, durante mucho tiempo, todo el teatro se ha hecho en castellano y viniendo de Madrid. Lo que allí se hacía era una copia del mal teatro de Madrid tratando de buscar las cuatro perras. [...] ...desde hace unos diez años, está empezando a cambiar la forma del teatro catalán. Ahora mismo, además de Joglars y el Lliure hay otros grupos importantes, como Dagoll-Dagom... Parecería que, por fin, algo aflora.» Ese «algo» al que se refiere la actriz sería un conjunto de colectivos difícilmente unificables bajo un catálogo de características, pero sí ligados por una especie de «mediterraneidad»: «Me cuesta encontrar unos adjetivos que sirvan, porque cada grupo o compañía son completamente distintos. Entonces, lo que más nos uniría a todos sería... Hay unas características mediterráneas fuertes que se concretan sobre todo en cosas estéticas. Esto es lo más visible, pero, quizá, también lo más superficial.» Profundizando más en esta cuestión, la entrevistada aludía a un importante elemento común a todas estas compañías catalanas: «...un deseo de afirmación nacional que puede no haber existido antes. Sería un teatro de clarificación donde la lengua jugaría un papel muy importante...» (J.L. Vidal, *La Verdad*, 3-V-79, 507.B.1.)

MIGUEL DE CERVANTES

[4] La carta remitida por un espectador catalano-parlante al diario *La Verdad* respalda, en cualquier caso, el acierto de esta iniciativa: «Permítame a través de su diario un párrafo de gracias a Nuria Espert. Gracias por ofrecernos su *Fedra,* en Alicante, en sus dos versiones, en catalán y en castellano. Ha sido inteligente en una tierra bilingüe como la nuestra. Yo asistí a la versión catalana y -vibré con Nuria (y compañía) como imagino que vibrarían los que asistiesen a la versión en castellano. Dejando a un lado la calidad de la representación, el espléndido montaje y la magnífica interpretación de toda la compañía -Nuria, Nuria-, quiero subrayar aquí, desde el punto de vista de un valenciano parlante, lo dicho más arriba: que no hay que ignorar nuestro bilingüismo, el de estas tierras del sur del País Valenciano, y que Nuria ha sido bien aconsejada y ha hecho lo que debía de hacer.» (J.M. Alonso, *La Verdad,* 4-V-79, 507.B.2.).

Bien distinta a la de Nuria Espert era la postura de los miembros de Dagoll-Dagom seis años más tarde. En mayo de 1985, la compañía barcelonesa repuso en Alicante *Antaviana,* un espectáculo sobre textos de Pere Calders que había cosechado un auténtico éxito siete años atrás, en su estreno. Pirula Arderius, que entrevistó a tres de los actores del espectáculo (Angels Aymar, Boris Ruiz y Jaume Mallofré), aludió en sus preguntas a la polémica sobre la alternativa del texto en catalán o en castellano. Según explicaba la periodista, dicha controversia era entendida por estos tres actores como algo superado: «La obra fue escrita en catalán y sobre costumbres catalanas, y sólo esta lengua es capaz de acercar el texto con toda su frescura. Ya se sabe lo que son las traducciones», afirmaban los entrevistados (*Información,* 17-V-85, 68.B.2.).

En todo caso, el futuro inmediato del teatro en catalán era, para la actriz, esperanzador, aunque utilizado este término sólo con un sentido relativo, es decir, comparando la situación del momento con la de años pasados: «Si no tenemos en cuenta esa relatividad, me parece que es una situación que continúa siendo catastrófica.»

Algunas veces, la utilización del catalán en un montaje da lugar en la prensa a breves y endebles comentarios, como si el crítico se sintiera obligado a hacer alguna referencia al excepcional hecho de que el montaje se desarrolle en catalán. Así, la reseña de José Ferrándiz Casares al ya citado *Homenatge a Florentí Monfort,* de Josep Lluís y Rodolf Sirera (54.A.), concluía del siguiente modo: «Vencieron, pues, sobradamente, los aspectos positivos en esta batalla a la afectación, ayudado el pensamiento por unos intérpretes que dieron una excelente nota de coincidencia con sus respectivos papeles y el espíritu general de la obra, donde, bajo claro dominio, brilló la deliciosa expresividad satírica de la lengua valenciana.» (*Información,* 3-V-74, 54.B.2.).

Siete años más tarde, en marzo de 1981, este mismo crítico publicaba su reseña a *El verí del teatre,* de Rodolf Sirera, interpretada por La Carátula (65.A). Una vez más la «expresividad» del valenciano era subrayada como un componente importante de la escenificación: «La elevación dramática de la disputa que sostienen el esfuerzo real y el ficticio, con sus implicaciones sobre la opresión y la inferioridad [...] tuvo un hermoso sostén en la expresividad del valenciano, altamente idóneo para este artificio de Rodolf Sirera...» (*Información,* 12-III-81, 65.B.)

Otro ejemplo de este proceder lo hallamos en la crítica de Ferrándiz Casares a *El chiquet del pleit,* de Armando Santacreu Sirvent, interpretada por el Grupo Escénico de la Asociación San Jorge en junio de 1981 (121.A.): «Desenvuelta en el humor característico que por su expresividad puede lograr el habla vernácula, la pieza tiene como objetivo esencial la exposición de las cómicas y embarazosas situaciones que plantea el pequeño hijo de un matrimonio...» (*Información,* 13-VI-81, 121.B.2.).

Todos estos textos confluyen en un hecho al que ya hemos aludido: la reducida presencia del teatro en catalán en nuestra ciudad, cuyas casi esporádicas representaciones hacen que el crítico considere el uso de dicha lengua como algo que necesariamente ha de ser subrayado en su reseña.

II.11.3. Algunos montajes de textos que nacieron en catalán.

El recorrido, aunque sumario, por algunas de las representaciones de obras catalanas originales (más adelante nos referiremos a las traducciones y versiones de otras lenguas), nos suministra una valiosa información sobre los autores, las compañías, los locales, los certámenes o encuentros y las instituciones que mantuvieron durante estos años una relación más o menos constante con el teatro en la mencionada lengua. Asimismo, y siempre que dispongamos de ellos, los esbozos temáticos y las síntesis argumentales, del mismo modo que algunas críticas, nos permiten trazar, aunque se trate sólo de una aproximación, la evolución del contenido y la forma de este teatro a lo largo de las veintisiete temporadas que abarca nuestro análisis.

Ya hemos aludido en un par de ocasiones al montaje que, en mayo de 1974, representó en el Colegio de los Maristas la compañía de Valencia El Rogle: *Homenatge a Florentí Monfort.* Era la única puesta en escena en catalán incluida en el VII Ciclo de Orientación Teatral organizado por el grupo alicantino Alba-70. La obra, que había obtenido el Premio Especial del Jurado en el certamen Ciudad de Alcoy de 1971, era, según figuraba en el programa de mano, «un texto provocativo, una meditación crítica sobre la cultura valenciana oficial, la cultura valenciana actual, la cultura valenciana, la cultura, la culturita» (*Información,* 2-V-74, 54.B.5).

La crítica de R. Núñez describía el contenido del espectáculo y subrayaba el humor que impregnaba al mismo: «No sé lo que el público espectador habrá visto en este *Homenatge a Florentí Monfort* que nos ofrecieron anteanoche en los Maristas. Lo que sí sé es que se rió a más y mejor, como quien suscribe. El texto de Josep Lluís Sirera y Rodolf Sirera, montado con todos los tópicos de los homenajes, tiene gracia de cabo a rabo; desde la misma entrada de los discurseadores -que de todo hacen en un par de horas de representación- hasta que se despiden a su aire. [...] Debajo de todo subyace la crítica a cuanto se arropa bajo el título de *Cultura valenciana:* la oficial, la popular, la que parece y no es, la que se inventan o pretenden detentar unos y otros.» (*La Verdad,* 3-V-74, 54.B.3.).

Aunque prácticamente sin ninguna repercusión en la prensa, entre 1975 y 1978 se representaron en la ciudad varios textos originales en

catalán que debemos mencionar en este recorrido. En primer lugar, *Moltes variacions per un coixí* era el título de la obra de Martínez Solbel representada por La Cazuela de Alcoy en abril de 1975 (67.A.). El acto formaba parte del VI Certamen Provincial de Teatro, organizado por la Diputación, la Caja de Ahorros del Sureste y el Teatro Universitario de Alicante. En diciembre de ese mismo año, el Grup de Teatre Llebeig, de Denia, escenificó, en el salón-teatro de la Obra Sindical de Educación y Descanso, *Tartàn dels micos*, de Terenci Moix (29.A.). El montaje concurría al I Ciclo de Teatro.

La dansa del vetlatori, de Manuel Molins, era un espectáculo que integraba danza, canción, historia y cine (85.A.). Lo llevó a escena, en mayo de 1976, el Grup 49, de Alfafara del Patriarca. La representación formaba parte de la Tercera Setmana de Llengua, Història i Cultura al País Valencià que se desarrolló en el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia.

No se menciona en la prensa, pero suponemos que el espectáculo infantil del colectivo alicantino *La Guadaña* titulado *Qui té raó, té raó* era una creación propia. Se representó en varias ocasiones durante la temporada 1977-78: en el Colegio Nuestra Señora de la Paz (barrio Virgen del Remedio, 302.A.) o en la Plaza de Magallanes (barrio La Florida, 357.A.), por ejemplo. Promovían las representaciones diferentes asociaciones de vecinos. En aquella misma temporada, y partiendo de los textos de varios autores del teatro independiente del País Valenciano, L'Entaulat de Valencia montó *Mort el gos queda la ràbia,* escenificada en el Castillo de San Fernando en julio de 1978, dentro del I Encuentro del Teatro de las Nacionalidades organizado por La Guadaña (385.A.).

Unos meses después, en mayo de 1979, dentro de la V Setmana de Llengua i Cultura al País Valencià[5], el grupo valenciano Carnestoltes Teatre interpretaba en el Aula de Cultura *Barrejat Escalante,* un montaje a partir de sainetes de Eduardo Escalante al que más adelante nos referiremos de nuevo (519.A.).

Con un mayor eco en los diarios alicantinos, la Compañía de Nuria Espert interpretó, en aquel mismo mes de mayo, el texto de Espriu *Una altra Fedra, si us plau,* al que ya aludíamos páginas atrás (507.A.). En una

[5] Esta «Setmana» era organizada conjuntamente por el Aula de Cultura y la Cátedra de Lingüística Valenciana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Alicante, inexistente como tal entonces.

entrevista realizada por J.L. Vidal, la actriz catalana explicaba que el texto había sido escrito *ex profeso* para ella: «...es una *Fedra* personalísima. Le pedí a Espriu que escribiera para mí esta Fedra, para volver al teatro catalán, del que estaba apartada desde que hice *Las criadas.* Pienso que, en conjunto, es un espectáculo muy de este momento y catalán.» (*La Verdad,* 3-V-79, 507.B.1.)

Pese al éxito que hacían prever estas palabras de la actriz, la crítica de Antonio Amorós no fue favorable, e incidía de forma especial en la pésima interpretación de Nuria Espert y en la pobre dirección de Pasqual. Comenzaba el crítico afirmando que al final de la representación no se escucharon demasiados aplausos, y que los que sonaron respondían más a un respeto por el hecho teatral que a una satisfacción real, ya que el espectáculo no alcanzaba un nivel dramático suficiente. Nos parece oportuno transcribir aquí algunos fragmentos de dicha reseña: «*Una altra Fedra, si us plau,* del poeta, narrador y autor dramático Salvador Espriu, estaba desposeída de la emoción trágica, de los instintos dionisíacos que envuelven como una piel natural los orígenes y desarrollo de la tragedia clásica.[...] La gran carga subjetiva del montaje, y esencialmente del texto, impide la necesaria visualización objetiva del drama y de sus implicaciones, posibles incidencias, en la sociedad.

No hay duda de que la dirección de Lluís Pasqual no es sobresaliente, más bien pobre, que no ha sabido impregnar de vida y dinamismo a los personajes de la obra de Espriu; da la impresión de que se ha limitado a coordinar los pocos movimientos existentes para fortalecer, prioritariamente, la imagen y el lenguaje poético, sin llegar a desenmarañar ni exteriorizar lo más importante de la interpretación, el subtexto, que es lo que produce veracidad y fuerza a los personajes en acción. Y de esto sacamos la consecuencia inmediata: la interpretación de Nuria Espert, en el papel de Fedra, totalmente convencional, de no saber *estar,* llegando incluso a molestar por su recitado tópico y amanerado.» (*La Verdad,* 4-V-79, 507.B.3.)

Tras esta demoledora crítica de Antonio Amorós volvemos la mirada hacia las compañías de la provincia, para encontrarnos, en primer lugar, con la ilicitana La Carátula, que presentó, dentro de un Encuentro con el Teatro Infantil celebrado en diciembre de 1980, su espectáculo *Joc i titelles,* una creación colectiva a partir de *Tirant lo Blanc,* de Joanot Martorell (29.A.). Sólo tres meses después, en marzo de 1981, esta misma compañía se enfrentó

a un texto que, tanto en catalán como en su versión castellana, había gozado de gran aceptación entre el público. Se trataba de la ya mencionada obra de Rodolf Sirera *El verí del teatre,* que fue puesta en escena en el Aula de Cultura bajo la dirección de Antonio González (65.A.). Ferrándiz Casares apreciaba la riqueza de una creación dotada de una singular doble vertiente: «La obra causa a veces la impresión de la digresión intelectualista, bien desarrollada, por virtud de un lenguaje siempre muy consistente, pero con absoluto rigor, ajena al marco escénico. Paulatinamente, sin embargo, cobra fibra dramática, unen su interés el suceso y la idea.» (*Información,* 12-III-81, 65.B.)

Siete años después de su estreno, en mayo de 1985, la compañía catalana Dagoll-Dagom trajo a la ciudad el que se había convertido en montaje clave dentro de su trayectoria: *Antaviana,* un espectáculo a partir de textos de Pere Calders (68.A.). El grupo, que había experimentado una ampliación, presentaba un cuadro de actores renovado por completo: «El regreso de la obra ha sido repetidamente solicitado por el público, y representa un reto para el grupo», afirmaba J. Llopis en un artículo a propósito de la representación (*Información,* 17-V-85, 68.B.3.).

Y de una reposición pasamos a un estreno, pues en agosto de 1986 el Teatre Estable del País Valencià ofreció en Alicante por primera vez *Visanteta de Favara,* una versión poco lograda de Albert Boadella (quien también se encargó de la dirección del espectáculo) sobre *El virgo de Visanteta,* de Bernat i Baldoví (104.A.). La acción del montaje, cuya escenografía era una tarima con la forma de media naranja, se desarrollaba en un enorme lapso de tiempo: desde el Génesis hasta el año 2.000. La historia transcurría en la «Ribera del Xúquer», símbolo del paraíso perdido. Boadella explicaba que en esencia la obra -un sainete- era una visión de la idiosincrasia de los valencianos, y especialmente de un rasgo destacado de este pueblo, su *erótica de la vida:* «Me agrada la sana obscenidad de los valencianos, me agrada su huerta y aún más la apología de sus magníficos productos convertidos en símbolos eróticos, y me agradan sus fiestas paganas.» (Luz Ballesteros, *La Verdad,* 9-VIII-86, 104.B.3.).

El estreno del espectáculo en Onteniente (Valencia) había suscitado una importante polémica[6]. Sin duda, la versión de Boadella llevaba impreso su sello personal, pues del original sólo se había respetado una tercera parte del texto y nada del argumento (Luz Ballesteros, *La Verdad,* 9-VIII-86, 104.B.3.). La síntesis argumental publicada en un diario alicantino nos permite entrever las causas de la citada controversia: «*Visanteta de Favara* comienza con la presencia de un Dios con peineta y que habla castellano, que tras modelar en barro un ser con imagen de hermafrodita, que no le gusta, decide crear a la mujer, Eva o Visanteta, y de ella al hombre, Adán o Pasqualo.

Tras comer el fruto prohibido, en este caso una naranja, se desarrollan sobre el escenario todos los acontecimientos del Génesis que finalizan en una orgía, finalmente interrumpida por San Vicente Ferrer, santo que envía cinco plagas a los valencianos.» (*Información,* 8-VIII-86, 104.B.1.).

Juan Luis Mira insistía en su crítica en las importantes transformaciones sufridas por el original de Bernat i Baldoví: «Parte Boadella del conocido sainete valenciano *El virgo de Visanteta.* Es evidente que se trata de un mero pretexto para la eclosión del desmadre boadellano salpicado de ingenio. El ripio de Bernat i Baldoví es distorsionado por las imágenes cosmogónicas del director catalán, que plasma en la escena la identidad valenciana como canto a la vida y su exhuberante disfrute terrenal, intentando valerse del texto *de encargo* como mejor puede...» (*La Verdad,* 10-VIII-86, 104.B.6.)

Respecto a la controversia surgida en torno a la obra, en la rueda de prensa para la presentación del montaje Boadella afirmaba: «Yo comprendo todos los comentarios que se puedan suscitar a su alrededor, pero en mí no hay ninguna acritud ni ganas de ningún tipo de fastidiar, lo que pasa es lo que siempre ocurre con mis espectáculos...»[7] (E. Entrena, *Información,* 9-VIII-86,

[6] La polémica, surgida a raíz del estreno en Onteniente y muy similar a otras provocadas con no poca habilidad por Boadella, derivaba fundamentalmente del cartel anunciador de la obra, considerado por el Partido Popular local de «mal gusto estético y moral». El estreno en esta población valenciana estuvo rodeado de especiales medidas de seguridad dentro y fuera del teatro (*Información,* 8-VIII-86, 104.B.1.).

[7] En un artículo titulado «¡Que viene Albert Boadella!», el crítico Juan L. Mira reflexionaba sobre el carácter eminentemente polémico de este director de escena, subrayando lo saludable de la existencia de este tipo de creadores dentro del teatro español del momento: «Decir que Boadella se ha convertido en un fenómeno sociológico puede parecer exagerado, pero, evidentemente, no lo es. [...] Es, simplemente, que todo lo que toca este catalán se convierte en dinamita teatral, digamos que es un Midas del malabarismo escénico. Todo cuanto desbarajusta lo hace tan bien que llega a causar la máxima admiración o el más jurídico desprecio. [...] Todo lo que hace Boadella tiene, sin embargo, el sello indiscutible del artista que cree en el teatro como algo vital, vinculado a la sociedad y el momento en que se crea. El teatro como acicate o conciencia paródica de un aspecto de nuestra realidad. Un modelo para armar y no dejar nunca indiferente. Algo que sabe, inequívocamente, a Albert Boadella. [...] Hacen falta muchos Boadellas, sobre todo en el teatro, en este país de países.» (*La Verdad,* 9-VIII-86, 104.B.3).

104.B.2.). Asimismo, el director catalán reconocía que este tipo de debates terminaban siendo una publicidad gratuita: «Eso es algo que me viene siempre regalado, la publicidad que me hacen políticos y curas a cada uno de mis montajes, te advierto que mejor que hablen de ti a que te ignoren.» El otro diario local recogía más declaraciones de Boadella en este sentido: «Todo aquel que quiera llevar por buen camino al resto de la población, todos ellos, los mesiánicos, son los que hacen propaganda de mis obras. Están dentro del juego publicitario.» (L. Ballesteros, *La Verdad,* 9-VIII-86, 104.B.3.) Su último comentario respecto a la polémica, en este mismo artículo, parecía zanjar la cuestión: «Y como diría el propio Bernat i Baldoví: quien no quiera polvo, que no vaya a la era.»

Por otro lado, en su crítica al espectáculo, ya mencionada, Juan L. Mira observaba que éste no mostraba el perfecto acabado característico de otros montajes del director catalán, y aludía a la fragilidad de la dramaturgia, patente sobre todo en la parte central de la representación: «En anteriores trabajos de Boadella, sus estrenos, que tanto hemos disfrutado en nuestra ciudad, tenían ese acabado ejemplar, propio de quien cuenta con un laboratorio teatral, como el de Pruit, capaz de dar productos teatrales de esmerada elaboración. Sin embargo, por primera vez hemos podido asistir a un parto boadellano, esta *Visanteta de Favara,* en la que se aprecian titubeos a los que no nos tiene acostumbrados. [...] La dramaturgia resulta inconsistente conforme el espectáculo se va desarrollando [...] La chispa de Albert, ingenio refrescante y mediterráneo, que estalla al principio (la obra tiene un arranque soberbio) y al final (pocos como Albert para dar el último brochazo), se diluye, no obstante, en la parte central y en la insistencia de una serie de tópicos que agotan sus recursos dentro de una dramaturgia algo endeble y a la que le cuesta mantener el ritmo.» (*La Verdad,* 10-VIII-86, 104.B.6.).

También el crítico local Ferrándiz Casares, sin dejar de ponderar la calidad de la puesta en escena y la interpretación de los miembros del Teatre Estable, manifestaba en su reseña, con bastante sentido del humor, el cansancio que producía en el espectador la insistencia en lo sexual: «Sin embargo, las tres cuartas partes del espectáculo consideran la misma cuestión,

acompañada del ineludible remate del acoso carnal, y si esta insistencia agota a quienes derivan de ella un placer, a los que la contemplan aún les cansa mucho más.» (*Información,* 10-VIII-86, 104.B.5.)

Avanzamos en el tiempo y dejamos atrás esta controvertida creación de Boadella para llegar al XII Encuentro de Teatro de Alicante (septiembre de 1990), en el que La Cassola de Alcoy representó *Romansos!,* un montaje basado en textos de Enric Valor y dirigido por Juli Cantó, que tuvo como escenario el Colegio Público Benalúa (135.A.). El espectáculo, dirigido a un público infantil pero apto también para adultos, era fruto de la participación de tres miembros de la compañía en un curso de técnica de *clown* organizado por la escuela de Willy Colombaioni en Roma. A este respecto, afirmaba Ferrándiz Casares en su crítica: «Quedó probado de modo conveniente que dicha asistencia fue provechosa. Los rasgos característicos de la figura y quehacer del *clown,* compuestos por su llamativa indumentaria, acrobacias que unen pantomima y circo, preguntas sencillas y respuestas cuyo desvío e ingenuidad motivan la risa, los incorporaron con entusiasmo y agilidad el trío de actores...» (*Información,* 8-IX-90, 135.B.1.)

En la siguiente edición del mencionado Encuentro, pero esta vez en el Recinto Cultural de la Antigua Cochera de Tranvías, L'Horta Teatre, de Valencia, llevó a escena la divertida obra de Ferran Torrent y Carles Alberola *O tu o res* (153.A.). El texto era una comedia que ironizaba sobre aspectos reales cercanos al público, especialmente sobre los equívocos que se plantean a diario en el transcurso de la vida cotidiana (C.M. [Cristina Martínez], *Información,* 6-IX-91, 153.B.1.).

II.11.4. Las traducciones y versiones de textos de otras lenguas.

Desde Eugène Ionesco a Edward Albee, pasando por Paul Pörtner, Molière, Bertolt Brecht o Carlo Goldoni, la nómina de autores extranjeros cuyas traducciones al catalán se representaron en Alicante es variada y cuantiosa[8]. Ofrecemos a continuación algunos datos sobre estos montajes.

Joan Argenté fue el responsable de la traducción de *La lección,* de Ionesco, interpretada por el barcelonés Grupo de Teatro Independiente A-71 bajo el título de *La lliçó* (4.A.). La representación tuvo lugar en octubre de 1975, en el salón de actos del Aula de Cultura de la C.A.S.E. La elección de esta obra, bastante fortuita, era justificada en una entrevista por los integrantes del colectivo: «...algunos miembros del grupo dejaron el teatro, otros volvieron al teatro profesional. Quedamos cinco, que luego serían sólo cuatro por enfermedad de uno, y nos vimos en la limitación de personajes por la limitación de actores. Joan Argenté nos dio entonces el texto que tenía traducido de Ionesco: nos pareció una buena obra, que tenía *chicha* y que la imagen que daba Ionesco se podía enriquecer con el montaje.» (R.N. [Núñez], *La Verdad,* 7-X-75,4.B.1.).

Resulta interesante el hecho de que, según se menciona en la entrevista a los integrantes de esta compañía realizada por Mª Rosa Mirasierras, A-71 hubiera mantenido correspondencia con el propio Ionesco: «... está encantado de que representemos su pieza y nos ha concedido la exclusiva para interpretarla durante dos años.» (*Información,* 7-X-75, 4.B.3.)[9].

Este mismo colectivo volvió a Alicante en febrero de 1977, con la adaptación realizada por Terenci Moix de una obra de Edward Albee, *Bèsties de Mar* (201.A.). Frente al contacto directo que había mantenido el grupo con Ionesco a raíz de su montaje anterior, esta vez un miembro de A-71 confesaba sus dudas sobre la opinión que el montaje merecería al dramaturgo norteamericano: «No sabemos si Albee se alegraría o se molestaría mucho en caso de que viese nuestro montaje...» (J. Marín, *La Verdad,* 20-II-77, 201.B.). Realmente, la versión presentaba importantes novedades, entre las que

[8] Algunas de estas traducciones se justifican básicamente por las subvenciones oficiales, más fáciles de obtener para los espectáculos en catalán.

[9] Este texto de Ionesco ha podido verse de nuevo en Alicante en 1996, también en catalán, en un magnífico montaje de la compañía valenciana Moma Teatre dirigido por Joaquín Hinojosa.

destacaba que el personaje de «la señora» estrenado en Nueva York por Deborah Kerr, era interpretado por un actor: «No es que hagamos una versión del comercializado *travesty,* sino que, con ello, hemos intentado hacer un planteamiento más grotesco, esperpéntico... El planteamiento de Albee es más naturalista...» Al explicar el tema de la obra, los componentes de A-71 lo relacionaban con su propia realidad, la catalana: «... trata sobre la problemática de un matrimonio maduro que sale de vacaciones, sobre la búsqueda de una falsa euforia para paliar el no haber hecho nada importante nunca. Podría ser el caso de muchos matrimonios burgueses de Cataluña al ceder el negocio a los hijos...» (J. Marín, *La Verdad,* 20-II-77, 201.B.).

En la entrevista que citamos se mencionaba una cuestión importante: el coste de los derechos por la traducción al catalán y de los permisos para llevarla a cabo. Si en el caso de *Bèsties de mar* la cuestión se había solucionado con 15.000 pesetas, en otros la autorización para traducción les había sido denegado, como les ocurrió con *Rebelión en la granja,* de Orwell. «También es cierto que, a veces, los derechos en catalán se nos ceden de manera gratuita, bien sea por identidad con nuestro planteamiento del teatro o porque piensan que la audiencia en catalán va a ser más reducida.» (J. Marín, *La Verdad,* 20-II-77, 201.B.)

Las particulares características del texto original permitieron a Juli Leal realizar una sugestiva versión bilingüe de una obra de Michael Frayn, cuyo título originario, *Noises off*, fue traducido al catalán como *Per davant... i per darrera* (96.A.). El montaje, que constituyó un importante éxito de público y crítica (obtuvo el Premio Societat d'Actors i Directors de Barcelona y se alzó con el récord de asistencia de la temporada 1985-86), se representó en mayo de 1987 en el Teatro Principal. El tema de la obra, que revelaba los entresijos de una representación teatral mediante la constante alternancia entre el «delante» (lo que sucede en el escenario) y el «detrás» (lo que ocurre entre bambalinas), era resumido por Ferrándiz Casares en su crítica con estas palabras: «Y, deliciosamente, expone el anverso y el reverso. La monotonía, la torpeza y tozudez de los ensayos, el incidente nervioso capaz de transformarse en huracán; y luego el estreno, tanto desde el espacio no visible del escenario, incorporando allí la vida propia de los intérpretes a la ficticia, como contemplado por el público. [...] Con los errores, las burlas, los gritos, los desdenes, las humillaciones, se levanta allí la necesidad imprescindible de una paciencia franciscana.» (*Información*, 28-V-87, 96.B.1.)

En el otro periódico alicantino, Juan L. Mira, que opinaba que este texto llevaba camino de convertirse, en pocos años, en el más joven clásico del género, exponía las virtudes del mismo como introducción a su crítica: «Es un texto que posee inteligencia dramática, comicidad y originalidad. [...] Es el teatro dentro del teatro, en clave de humor. Las circunstancias personales de los actores harán que la representación se convierta en algo impredecible -que es, en realidad, la fragilidad que muestra el teatro día a día-, y perfectamente vivo.» (*La Verdad,* 28-V-87, 96.B.2.).

También triunfó ante el público la versión catalana de un texto de Paul Pörtner, *Scherenschnitt,* realizada por Guillem Jordi Graells, quien la tituló *Pels pels* (15.A.). El montaje, cuyo texto venía respaldado por la gran popularidad obtenida en Estados Unidos, fue llevado al Aula de Cultura por la A.I.T.A. en octubre de 1987. La acción tenía lugar en una peluquería *unisex* en la que se había cometido un crimen. Tanto empleados como clientes eran sospechosos, con lo que la intriga impregnaba el ambiente hasta que, por fin, el público decidía mediante una «votación democrática» quién era el auténtico asesino (*La Verdad,* 28-X-87, 15.B.1.).

Francesc Nello, por otra parte, realizó para el Centre de Teatre Municipal de Moncada (Valencia) una versión libre sobre *El médico a palos* de Molière, *Metge a garrotades* (114.A.). La obra, acerca de la cual apenas tenemos información, se representó en mayo de 1988 en el Teatro Principal, dentro de la fase autonómica del Encuentro Juvenil de Teatro.

El mussol i la gata fue el título que dio Rodolf Sirera a su traducción de una obra del norteamericano Bill Manhoff, *The Owl and the Pussycat.* Se trataba de una comedia de trama sencilla y con unos ingredientes atractivos para el público, que había sido estrenada en Broadway en 1964, con Alan Alda y Diana Sandis como intérpretes. El tema del amor y de la soledad eran abordados a través de dos personajes llenos de ternura: una prostituta que habría deseado ser actriz y modelo y un dependiente de librería que aspiraba a ser escritor (*La Verdad,* 15-II-90, 45.B.). El Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana puso en escena el montaje en el Aula de Cultura en febrero de 1990 (45.A.).

Un mes después, en marzo, el Aula de Teatro de la Universidad Autónoma de Barcelona representó *L'augment,* una traducción del conocido texto de Georges Perec (55.A.). El contenido del montaje, dirigido por el joven autor y director de escena Sergi Belbel, era esbozado de la siguiente forma en *La Verdad:* «Cinco actrices y un actor, ayudados como único material escénico por unas cuantas sillas, dan vida a toda una gama de posibles situaciones que pueden derivarse de una acción: la petición de aumento de sueldo.» (*La Verdad,* 2-III-90, 55.B.).

La comedia musical *Estan tocant la nostra cançó,* protagonizada por Àngels Gonyalons y dirigida por Ricard Reguant, era una versión de la obra de Neil Simon *They're playing our song* realizada por Jordi Galcerán. La trajo la A.I.T.A. al Teatro Principal en junio de 1991 (142.A.), anunciándola como el mayor éxito de la temporada nacional; no obstante, el espectáculo no tenía la calidad que cabía esperar, o al menos eso opinó la crítica local: «El lado negativo de la función resultó de un mal ajuste en el sonido y del poco sugerente cuerpo de baile.

Los mayores aciertos recaen, cómo no, en la pareja de magníficos intérpretes que son Àngels Gonyalons y Pep Antón Muñoz. [...] Así, Àngels es una simpática bailarina y Pep Antón posee una agradable voz, pero ambos carecen de la cualidad sobresaliente del otro, con lo que los choques se suceden y la pobre trama argumental, más la limitada coreografía, hacen insostenible un espectáculo que ya anuncia en el programa su entusiasmo sin pretensiones.» (R. Hernández, *La Verdad,* 19-VI-91, 142.B.2.)

A partir de *Las riñas de Ghioggia,* de Carlo Goldoni, Juli Leal creó *Gresca al Palmar,* trasladando la acción desde la isla veneciana de Chiozzia al paisaje levantino (63.A.). El Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana vino en enero de 1992 con este espectáculo al Teatro Principal, donde habría de sufrir un tremendo fracaso de público: las representaciones fueron programadas entre semana y, además, contaron con escasa publicidad. En realidad, el tratamiento dado a esta representación por la primera sala alicantina es coherente con su actitud habitual respecto al teatro en catalán: un reducido o nulo interés por potenciarlo.

La crítica, en cambio, se mostró satisfecha ante el espectáculo. Ferrándiz Casares exponía al comienzo de su crítica las características de la correcta adaptación: «El autor veneciano Carlo Goldoni puso como rasgos

esenciales de su concepto escénico el carácter y el diálogo, y es buena muestra de ello su obra *Las riñas de Ghioggia,* que el director y adaptador Juli Leal ha conducido desde la laguna adriática a nuestros parajes. Pero ningún perjuicio reporta el cambio. Las realistas escenas de un pequeño poblado de pescadores mantienen su vigor, demostrando claramente que, en la convivencia muy próxima, todos los sentimientos, tanto de afecto como de discordia, palpitan con mayor intensidad.» (*Información,* 25-I-92, 63.B.1.).

También al otro crítico local le parecía apropiada la labor de adaptación: «El primer acierto de la propuesta consiste en el afortunado acople argumental entre las localidades de Chiozza y El Palmar. Independientemente de la universalidad del comportamiento social, no cabe duda del perfecto traslado y soberbio trabajo de Juli Leal, al que en ningún momento cabría tildarle de oportunismo valencianista tradicional.» (R Hernández, *La Verdad,* 24-I-92, 63.B.4.)

El propio adaptador, Juli Leal, declaró a *La Verdad* respecto a su trabajo con el texto de Goldoni lo siguiente: «Yo siempre he defendido que la historia la hacen las personas con sus pequeñas batallas particulares. Este relato me interesa porque, además de acercarme al fascinante mundo de Goldoni y su riqueza teatral, nos da la oportunidad de extrapolar a nuestra zona unas situaciones cotidianas que él escribió ubicadas en la isla veneciana de Chiozzia.» (A. Sempere, *La Verdad,* 22-I-92, 63.B.3.)

Un texto de Jerome Kilty, *Dear Liar,* fue adaptado por Rafael Calatayud bajo el título de *Estimat mentider,* un espectáculo representado en la Sala Arniches en febrero de 1992 (69.A.). Kilty había dado en su obra forma dramática a la correspondencia que sostuvieron durante años el dramaturgo irlandés George Bernard Shaw y la primera actriz de su obra *Pygmalión,* Beatrice Stella Campbell (*La Verdad,* 4-II-92, 69.B.2.).

Bertolt Brecht era el autor original de *El casament (La boda de los pequeños burgueses),* un montaje que también se presentó en Alicante en febrero de 1992 (79.A.). Como apuntaba Ferrándiz Casares, el dramaturgo alemán llevaba a cabo una disección de la institución matrimonial desde diversos planos en su célebre texto, de cuya traducción al catalán se ocupó Maurici Farré (*Información,* 29-II-92, 79.B.1.). El espectáculo, una producción del C.D.G.V., se escenificó en la Sala Arniches bajo la dirección de Rafael Rodríguez. Las características básicas del texto y de su puesta en

escena eran sintetizadas en la prensa: «La obra incide en las apariencias, la hipocresía, las relaciones de dominio y la doble moral. [...]... está llena de *gags* escenográficos y los muebles se van deshaciendo a medida que pasa el tiempo, igual que las relaciones entre los invitados.» (*La Verdad,* 26-II-92, 79.B.2.)

En cuanto a la acogida de la crítica alicantina, Rafa Hernández consideraba que, si bien el tono desenfadado de la pieza resultaba muy agradable, tenía como consecuencia que se perdiera parte del mensaje original de la obra: «Sin embargo, la intención principal del texto y montaje quedó más que conseguida, pues, tanto los *conocidos de la familia del novio,* como *los de la novia* se lo pasaron en grande con la versión de Maurici Farré.

También la dirección de Rafael Rodríguez contribuyó a la finalidad desenfadada, gracias al ritmo impuesto y al ajuste interpretativo de actores y actrices. No obstante, tememos que en algún caso se pierda excesivamente el mensaje original de los textos y el tono de denuncia y absurdo queden domesticados en exceso.» (*La Verdad,* 28-II-92, 79.B.3.).

Otra producción de C.D.G.V. visitó Alicante en junio de 1992: *P.D., el teu gat ha mort,* era una adaptación creada por Juli Leal a partir de un texto de James Kirkwood (120.A.). El adaptador reconocía que la obra tenía la apariencia de un simple entretenimiento, y en ello residía precisamente su profundidad. El texto contaba la historia de un encuentro insólito, a partir del cual se desarrollaban temas de mayor envergadura (*Información,* 16-VI-92, 120.B.).

Por otra parte, bajo el título global de *Doble de clàssics* (25.A.), el Teatre del Quinzet, de Alcoy, trajo a Alicante en diciembre de 1992 dos versiones: *El més feble* (traslación libre de la obra de August Strindberg *La más fuerte*) y *El cant del cigne* (a partir de una obra de Chéjov). En el primer caso, la versión libre se alejaba ampliamente del modelo inicial; si en el original del dramaturgo sueco se enfrentaba a dos mujeres que habían amado al mismo hombre y se encontraban en un café, *El més feble* ponía en escena a una mujer y un hombre, con lo cual, según el crítico Ferrándiz Casares, 1a exposición y el efecto resultan ahora bastante más desvaídos, lejos de la hondura psicológica primitiva.» (*Información,* 5-XII-92, 25.B.1).

En febrero de 1993, Grieta Teatro, un colectivo de Valencia formado por antiguos miembros de la compañía Moma Teatre, representó en la Sala Arniches *L'afilador de pianos,* un texto original de Francisco Zarzoso traducido por Francesc Anyó (74.A.). El espectáculo aglutinaba el terror, la lírica y grandes dosis de humor negro, conformándose el conjunto como una especie de metáfora sobre el infierno cotidiano de una familia. El mismo autor reconocía lo peculiar de su creación: «es difícil definir mi propia obra, pero creo que una de las características de *L'afilador de pianos* es que muestra el humor negro de los aspectos cotidianos.» (L.R. [Lara Ripoll], *Información,* 24-II-93, 74.B.1.).

Rematamos este recorrido de la mano de Moma Teatre, de Valencia, que puso en escena en abril de 1993 *El muntaplats,* de Harold Pinter, uno de los autores ingleses más significativos del teatro contemporáneo (104.A.). Carles Alfaro, director del montaje, definía el texto como una comedia de suspense entre la parodia y el *thriller,* que desmitificaba la figura del gángster. *El muntaplats* narraba la historia de dos «matones» que buscan una víctima y han de enfrentarse a situaciones desconcertantes: «Nuestra propuesta crea la pareja del opuesto, con múltiples diferencias pero a la vez dependientes», afirmaba Alfaro (C. Martínez, *Información,* 20-IV-93, 104.B.2.).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

II.11.5. Las críticas más positivas.

En el presente apartado hemos seleccionado algunas de las críticas más favorables publicadas en Alicante para montajes en catalán. Es sabido que el carácter positivo o negativo de una reseña crítica depende de aspectos muy diversos, y no siempre estrictamente teatrales. Pero en todo caso estos juicios emitidos en la prensa son un «termómetro» bastante fiable -y en muchos casos el único disponible- para descubrir cuáles fueron los mejores montajes o los que más impacto causaron en la ciudad. Como se verá, en este punto encontramos también gran heterogeneidad de autores, compañías y obras.

Una de las primeras críticas realmente favorables a un espectáculo teatral que encontramos en la prensa alicantina analizada, es la de R. Núñez a *La lliçó,* de Ionesco, representada como ya se ha señalado en octubre de 1975 (4.A.): «El grupo A-71 dio anoche una lección magistral de interpretación en el aula de cultura de la Caja de Ahorros del Sureste. Creo que estas pocas palabras bastarían para juzgar lo que de su actuación cabe decir. [...] ...un montaje y una interpretación en la que todo está justo y medido, en su sitio exacto y en el preciso momento. Y es esa gradación *in crescendo* del dramatismo, ese ritmo siempre acompasado, el que hace que la obra se siga con un interés creciente.» (*Información,* 7-X-75, 4.B.2.).

También es favorable, aunque con ciertas reticencias, el comentario de Agustí Ventura a la representación de *La dansa del vetlatori,* de Manuel Molins, puesta en escena en mayo de 1976 por el Grup 49 (85.A.). Esta reseña, además, es una de las poquísimas en catalán recogidas en nuestra cartelera; tal escasez, por otra parte, está en consonancia con la casi nula presencia de esta lengua en los medios de comunicación alicantinos: «En l'aspecte positiu senyalarem la plasticitat d'altres escenes, especialment la primera amb tots els agermanats, presidits per la senyera i els estandarts de Sant Vicent i la Mare de Deu dels Desamparats [...]; el magnífic recurs que son les cançons populars; i la mestria d'algunes escenes, que fan comprendre a l'espectador les circunstàncies de l'època, com aquella escena de les Corts del Regne o el diàleg entre l'arquebisbe i el frare. En definitiva, una obra que cal veure de totes, totes.» (*Información,* 3-VI-76, 85.B.3.).

Ya nos hemos referido más arriba a la actuación, en mayo de 1979, del grupo valenciano Carnestoltes Teatre, que interpretó en el Aula de Cultura *Barrejat Escalante,* un espectáculo creado a partir de sainetes de Eduardo Escalante (519.A.). La crítica de Ferrándiz Casares a esta representación impregnada de «seductora calidad» es una de las más elogiosas que encontramos en la prensa alicantina para una obra en catalán: «Ahora, el mérito excepcional se posa sobre una conjunción de elementos. ¡Qué regalo encontrar, después de innumerables ocasiones en que falta alguna virtud esencial -y, a veces, ¡ay!, han huido todas- esta fusión donde concurren las partes y, además, en armonía! Con el barrejat, el surtido Escalante, aparecieron la finura verbal y la agudeza para la trama que hicieran del escritor el maestro indiscutible del sainete valenciano [...], y existió un cuadro de actores compenetradísimo, con la delicia expresiva y de situación que iban creando los personajes que incorporaban; y las pupilas descansaban siempre, conforme transcurrían los sainetes escogidos, *Un grapaet i prou, Barraca en lo Cabanyal* y *Les xiques de l'entresuelo,* en la propiedad de la escenografía y la indumentaria.

Citemos finalmente al director de la realización, Juli Leal. Llegue, con la única mención de su nombre, el elogio para cuantos han hecho posible esta seductora calidad.» (*Información,* 13-V-79, 516.B.).

La representación de *El verí del teatre,* de Rodolf Sirera, en marzo de 1981 y a cargo de La Carátula, ya ha sido mencionada en estas páginas. La reseña de Ferrándiz Casares al espectáculo puede también formar parte de esta recopilación de encomios. Éste es su último párrafo: «...obligado es subrayar la parte considerable que en el resultado positivo de la representación determinaron tanto la dirección de Antonio González como la dedicatoria de los intérpretes Vicente Paredes y Javier Rico. Mediante esa importante asistencia, el grupo ilicitano La Carátula ofreció un claro ejemplo de lo que debiera aspirar a ser el teatro vocacional. Enseñanza utilísima para los profesionales en cuanto a estudio, entusiasmo frente al riesgo y deseo permanente de superación.» (*Información,* 12-III-81, 65.B.).

Casi una década más tarde, en diciembre de 1990, *Información* publicó en su sección de «Lectores» la carta de un espectador que elogiaba fervientemente una actuación de la Compañía Paco Hernández en la Casa del Pueblo. Aunque no se trata en rigor de una crítica, sí contiene un comentario

detallado de la interpretación de cada uno de los actores[10], y es un texto apasionado y revelador del éxito de esta compañía en cualquiera de sus actuaciones: «No sé, tal vez el que suscribe, apasionado como pocos por nuestro jocoso y desternillante teatro coloquial valenciano, metido en un exagerado pozo subjetivo, abuse un tanto al apreciar sus cómicas y logradas acciones. Por ello me retrotraigo al domingo, día 2 del mes en curso, cuando un público ansioso y expectante llenó en ambas sesiones -la de las 5 y la de las 7 de la tarde- de bote en bote el coquetón teatro de la Casa del pueblo, donde se representaron, con clamoroso éxito, dos divertidísimos sainetes: *La botica del Pual [sic]* y *El drama de la bolsería [sic]*.

Toda la compañía elevó el listón de pasadas actuaciones hasta el límite de parecer inalcanzables: se puede decir que bordaron sus papeles a maravilla.» (Juan Giner Beltrá, *Información,* 26-XII-90, 19.B.).

Cerramos ya este paréntesis protagonizado por un apasionado espectador de sainetes valencianos para volver a la crítica teatral propiamente dicha. Como ya se ha mencionado, en septiembre de 1991, dentro del Encuentro de Teatro de Alicante, L'Horta Teatre, puso en escena la obra de Ferran Torrent y Carles Alberola *O tu o res* (153.A.). La crítica de Rafa Hernández al espectáculo, muy positiva, subrayaba sobre todo la comicidad del texto y la estupenda interpretación del trío protagonista: «Con un divertidísimo trabajo que cosechó las máximas carcajadas del Encuentro, L'Horta Teatre y su obra *O tu o res,* de Ferrán Torrent y Carles Alberola, vinieron a poner de manifiesto que para asistir a un espectáculo bien hecho y reírse de verdad no es necesario buscar más allá de la Comunidad Valenciana. [...] El público que asistió a la sesión no tardó en apercibirse de qué iba la cosa y, con el aire desenfadado que obliga la escena, no dejó de reír en toda la representación.

Los tres componentes de *O tu o res* realizaron una excelente interpretación ante una propuesta dinámica, en la que se amontonaban las cómicas situaciones sin dar respiro. Cruz Hernández, Carles Alberola y Alfred Picó son, sin duda, los componentes idóneos de este insólito texto que ha dirigido el propio Carles Alberola. Desde escenas experimentales hasta el culebrón, pasando por *gags* de inmediato impacto, podemos afirmar que, en la

[10] Ver la ficha de la representación en la *Cartelera teatral y de espectáculos...,* temporada 1990-91, 19.A.

nueva singladura, L'Horta teatre consigue un estilo característico, premiado por los numerosos espectadores asistentes con un prolongado aplauso.» (*La Verdad,* 10-IX-91, 153.B.3.)

Otro de los montajes elogiados por Rafa Hernández, a pesar del fracaso de público del que ya hemos hablado, fue *Gresca al Palmar,* representado por el Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana (enero de 1992, 63.A.): «...la cuidada puesta en escena y la seriedad del tratamiento de tan divertidas costumbres, convierten la pieza en un sólido eslabón del fértil repertorio del Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana, tanto en calidad escénica como conveniente tratamiento de la recreación del ambiente popular.

El montaje atrapa en seguida la atención del espectador, manteniéndola durante dos horas, gracias al incesante transcurrir de la acción. Las canciones, los enfados, las peleas, la reconciliación y vuelta a cantar se suceden en la obra sin respiro... Las sorprendentes escenografía e iluminación, hablan del buen estado de cuentas de la producción y del gusto por lo espectacular.» (*La Verdad,* 24-I-92, 63.B.4.)[11].

Por último, la sabia dirección de Evaristo García y su capacidad para provocar la risa en el espectador quedan especialmente ensalzadas en una crítica de Marc Llorente a una actuación de la Compañía Paco Hernández (septiembre de 1992, 137.A.): «...bajo la veterana dirección artística de Evaristo García, que movió con soltura al variado reparto, en la pretensión siempre de hacer pasar momentos de humor y alegría al respetable. Como así ocurrió la noche del pasado lunes, donde los espectadores celebraron con risas frecuentísimas las viejas pero jocosas situaciones de los personajes, protagonizados con la gracia debida por el conocido grupo.» (*Información,* 16-IX-92, 137.B.)

[11] El tono de esta crítica contrasta notablemente con la escasa respuesta del público al montaje.

II.11.6. De Valencia a Sevilla pasando por Alicante: el teatro en catalán y la cuestión de la comprensión de la lengua.

Algunos miembros del grupo barcelonés A-71 manifestaban a la prensa alicantina, durante su visita a la ciudad en octubre de 1975, que habían recorrido lugares tan diversos como Cataluña, Mallorca, Valencia, Alicante, Sevilla, Madrid o Vigo siempre con montajes en catalán: «Estamos dispuestos a salir fuera del área catalana, por la misma razón que actúan en esos lugares grupos de otros idiomas. [...] Por otra parte, el teatro no es sólo texto, sino otras muchas cosas, que integran todo un lenguaje dramático capaz de generar la comunicación. Nuestra sorpresa fue ver que *La lliçó* llegaba perfectamente al público que no habla catalán.» (*La Verdad,* 7-X-75, 4.B.1.).

La crítica publicada por R. Núñez con motivo de la representación en Alicante de aquella obra se cierra con un párrafo que refrenda la idea que acabamos de recoger: «Estamos seguros de que en esta ocasión el lenguaje no es barrera para aquellos que no dominamos bien el catalán, porque si el texto es importante en la obra de Ionesco, no lo es tanto cuando, como en el caso que comentamos, va arropado por todos los otros medios expresivos del teatro manejados con maestría. Y los gestos, los movimientos, las simples inflexiones de la voz, son signos que te evidencian lo que de oscuro pudieras encontrar en las palabras. Y todo ello sin alardes escenográficos, porque bastan cuatro elementos para ponerte en situación. Lo demás, todo lo demás, lo hacen y lo consiguen tres actores trabajando poco menos que a cuerpo limpio.» (*La Verdad,* 7-X-75, 4.B.2.)

A-71 volvió a la ciudad en febrero de 1977 con su espectáculo *Bèsties de Mar,* fruto de la adaptación realizada por Terenci Moix de una obra de Albee (201.A.). Nuevamente, los miembros de la compañía mencionaron la cuestión de las representaciones en catalán en ámbitos de habla no catalana: «Si no hacemos teatro más al sur de Alicante en lengua catalana, es más por miedo de los programadores que del público. No hace mucho actuamos en Sevilla, en el teatro Lope de Vega, y asistieron más de mil personas a la representación...; esperábamos que en cualquier momento algunos de los espectadores sacarían a relucir la gracia de los andaluces y que nos iban a poner en un aprieto, pero no; incluso entendieron las situaciones más ligadas al idioma que utilizábamos y, al final, se escucharon bastantes *bravos...*» (J. Marín, *La Verdad,* 20-II-77, 201.B.)

También en este punto nos interesa la representación llevada a cabo por el C.D.G.V. de *Gresca al Palmar* (63.A.). Al comentar en su presentación en Alicante algunos elementos del espectáculo, Juli Leal sostenía que la posible dificultad de comprensión del catalán quedaba compensada en la puesta en escena por los elementos visuales: «...en este caso, existen suficientes aspectos interesantes teatralmente hablando como para presentar el montaje sin que la lengua sea un obstáculo. El vestuario está formado por piezas de la época, la escenografía tiene referencias pictóricas en Pinazo y Sorolla, y en los grabados de Doré, y la música está inspirada en temas populares de la Comunidad Valenciana.» (A. Sempere, *La Verdad,* 22-I-92, 63.B.3.)

Vemos, pues, que diversas compañías coinciden, en distintas fechas, en afirmar que los lenguajes no verbales (la gestualidad, la expresión corporal) y la visualidad de los elementos escénicos hacen posible que cualquier montaje en catalán pueda presentarse ante un público no catalanohablante sin mayores problemas.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

II.11.7. Las compañías que representaron en catalán. Tres ejemplos.

Pretendemos en este punto esbozar, como siempre a través de las informaciones que nos proporciona la prensa de la ciudad, la trayectoria -desde su nacimiento hasta su desaparición o su profesionalización, según los casos- de tres compañías que representaron en catalán en Alicante[12]. Se trata de tres colectivos muy diferentes entre sí (partiendo ya de una procedencia geográfica diversa), pero con bastantes elementos en común: el Grup 49 (de Alfafara del Patriarca, Alicante), L'Entaulat (de Valencia) y Dagoll-Dagom (de Barcelona).

El Grup 49 nos parece un buen ejemplo de lo que fueron los grupos pioneros del teatro representado en catalán; no es una compañía importante, pero fueron agrupaciones de este tipo las que dieron un primer impulso al teatro en esta lengua, siendo relevadas más adelante por las grandes compañías catalanas -Els Joglars, Dagoll-Dagom- y, bastante después, por algunas valencianas -L'Horta Teatre y Moma Teatre, fundamentalmente- y por instituciones como el Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana[13]. Además, su trayectoria resulta representativa de la de otros muchos grupos coetáneos.

Con motivo de la representación en Alicante de su texto *La dansa del vetlatori,* por el Grup 49, del cual era además director, Manuel Molins compendiaba así la trayectoria del colectivo: «El grup va nàixer al nostre poble el 1968, i es digué primerament Grup 49 pel nombre dels components. Voliem fer una tasca crítica i estavem oberts a tota la joventut, defugint tota classe de *proteccionisme* tant religiós com polític. Ens varem acollir a la llei d'associacions del 64. Al principi feiem diverses activitats, però poc a poc, després de dificultats locals de tota mena, ens varem reduir al

[12] Puesto que, como decimos, nos basamos en la información aparecida en la prensa, no tratamos de ofrecer un recorrido exhaustivo y detallado por las historias de estos tres grupos, sino que simplemente hemos reunido y organizado la información que sobre los mismos publicaron en diversas fechas los rotativos alicantinos.

[13] Recuérdese que siempre nos estamos refiriendo a las compañías que actuaron en Alicante durante el período que comprende nuestro estudio. Las que hicieron teatro en catalán pero no lo representaron en nuestra ciudad, aunque sean tan importantes como Teatre Lliure, quedan al margen.

teatre. Feiem sainet valencià i alguna obra castellana, fins que en 1970 varem pensar fer solament teatre arrelat a la problemàtica del País Valencià, i és quan va sorgir la idea germinal de la *Dansa,* que després de moltes dificultats prengué la seua forma actual l'any passat. [...] El grup el formen obrers, botiguers, mestres, estudiants. Tenim local i material propis.» (A. Ventura, *Información,* 3-VI-76, 85.B.3.)

Tres años más tarde, en 1971, nacía L'Entaulat. Con motivo de su actuación en Alicante en julio de 1978, con *Mort el gos queda la ràbia* (385.A.), *La Verdad* publicó un breve artículo sobre la trayectoria de la compañía. Había nacido ésta como taller de estudios e investigación teatrales, centrado en la dirección, la escenografía y la formación del actor, dentro del cual se daba especial importancia a las técnicas de mimo y pantomima. Su primer espectáculo, *Al-legro en do major per un passatemps,* estrenado en 1974, constituía una síntesis de sus investigaciones hasta aquel momento. En los años siguientes, el colectivo se había dedicado fundamentalmente al teatro infantil, montando distintas obras para niños y creando un aula de teatro infantil en El Micalet. La obra que presentaron en Alicante en 1978 era un trabajo colectivo a partir de distintos autores del teatro independiente del País Valenciano, cuya representación alternaban por aquellas fechas con la de la obra infantil *Salvem la natura o repertori de contes infanti1s* (*La Verdad,* 21-VII-78, 385.B.1.).

También data de la década de los setenta el nacimiento de la compañía catalana Dagoll-Dagom, la más importante de las tres mencionadas, tanto por su presencia en Alicante como por su categoría. Surgió el colectivo en pleno *boom* del teatro político, en aquellos años en que los escenarios del país estaban ocupados por obras con mensajes trascendentes cuya gravedad casi nunca estaba compensada con una puesta en escena cuidada y limpia. Dagoll-dagom proponía espectáculos comprometidos ideológica y, sobre todo, teatralmente, al tiempo que realizaciones escénicas frescas y atrayentes.

Su primera visita a Alicante data de marzo de 1978, fecha en que se representó en el salón de actos de la Escuela de Magisterio *No hablaré en clase* (335.A.). De aquella actuación no queda en la prensa más huella que un conciso anuncio. Sin embargo, sólo un año más tarde (junio de 1979, 528.A.)

la puesta en escena de *Antaviana* en el Aula de Cultura de la C.A.A.M. contó con una buena acogida de la crítica local y de los alicantinos, según constata en su reseña Ferrándiz Casares. Se trataba de un espectáculo basado en textos de Pere Calders, muy visual y con un carácter eminentemente lúdico, que llegaba a la ciudad precedido de noticias acerca del reconocimiento unánime que había cosechado entre crítica y público. Para los miembros del grupo, *Antaviana* representaba «una escapada a la fantasía», y tal vez fuera ésta -junto con una alta calidad en todos y cada uno de los elementos del montaje- la clave de un éxito arrollador obtenido ante un público saturado de teatro comprometido y en la mayoría de los casos escasamente imaginativo.

Sólo cuatro meses después de su estreno en Alicante, *Antaviana* volvía a representarse en la ciudad, de nuevo en el Aula de Cultura (554.A.). Se inauguraba con esta segunda representación una práctica que después se repetiría en Alicante con todos los espectáculos de la compañía: *Nit de Sant Joan* se representó en septiembre de 1981 en el Aula de Cultura, y en septiembre de 1982 al aire libre y en el marco del Encuentro de Teatro de Alicante; *Glups!* se escenificó en el Aula de Cultura en febrero de 1984, y en la Plaza de Toros en septiembre de aquel mismo año (también dentro del Encuentro de Teatro); la reposición de *Antaviana* se estrenó en mayo de 1985 en el Teatro Principal, y volvió en septiembre para el Encuentro; también fue el Principal el escenario del estreno de *El Mikado* en mayo de 1986, un montaje que regresó asimismo para el Encuentro de septiembre. Finalmente, la última visita de Dagoll-dagom a Alicante durante el período que abarca nuestro trabajo tuvo lugar en junio de 1988, con *Quartetto da cinque.*

Esta compañía catalana ha estado, pues, de forma continua y reiterada, presente en la programación de la ciudad. Y no por azar: el público autóctono ha seguido con interés la trayectoria del grupo, y ha correspondido siempre con su asistencia y su aplauso a unos espectáculos inteligentes, divertidos e impecablemente realizados.

Por eso pensamos que J. Llopis acertaba plenamente al atribuir el éxito de Dagoll-Dagom a la fusión de calidad e imaginación. El periodista explicaba así la evolución de la compañía tras el éxito de *Antaviana,* en un artículo publicado a raíz de la reposición de dicha obra: «Dagoll-Dagom mantendrá el binomio calidad-imaginación en sus sucesivos montajes teatrales. *La Nit de Sant Joan* y *Glups!* significarán su definitiva proyección masiva. Se produce una comercialización premeditada de Dagoll-Dagom que presenta sus obras por toda España y que empieza a salir al extranjero. La compañía acaba

por convertirse en un centro de producción de espectáculos.» (*Información,* 17-V-85, 68.B.3.)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

II.11.8. Un doble problema: compañías de teatro independiente y en catalán. La censura.

En el capítulo dedicado al teatro independiente hemos tenido oportunidad de detallar y analizar los numerosos problemas a los que se enfrentaban aquellas compañías. Pero muchas de ellas debían sumar a esas dificultades las derivadas de utilizar una lengua distinta del castellano, lo cual, además de limitar notablemente su campo de acción, las hacía tropezar una y otra vez con la censura. Con tantos impedimentos, el llevar adelante un montaje se convertía a menudo en un trabajo semejante al de Penélope con su tela, siguiendo la comparación empleada por el director de escena Manuel Molins.

A lo largo de estas páginas hemos mencionado ya varias veces el montaje de *La lliçó* presentado en 1975 por el grupo catalán A-71 (4.A.). En una entrevista concedida a *La Verdad,* los miembros del colectivo aludían a sus conflictos con la censura. En su caso, el problema era que no se les permitía escenificar los textos que ellos mismos creaban sobre la marcha, durante los ensayos: «Intentaron ya una primera experiencia, pero la obra -de alguna forma venía a ser un reflejo de nuestro siglo XIX- no pasó la censura, aunque ellos no comprenden por qué; están pendientes del recurso que interpusieron.», afirmaba R. Núñez, autor de la entrevista (*La Verdad,* 7-X-75, 4.B.1.). Además, los componentes de A-71 aludían a otros dos espectáculos censurados y con un recurso interpuesto: un montaje titulado *Pitarrades y un* «espectáculo de pista» de Pedrolo.

También los materiales aparecidos en la prensa de Alicante con motivo de la ya citada representación de *La dansa del vetlatori,* nos ofrecen información en torno a este asunto. En una entrevista realizada por José Marín Guerrero, Manuel Molins, autor del texto y responsable del montaje, expresaba su negativa a recurrir a la condescendencia del público para justificar las limitaciones del espectáculo. Sus palabras son una síntesis de todas las dificultades que debía enfrentar un grupo independiente que trabajara en una lengua distinta del castellano: «Hombre, no se puede dedicar plenamente uno a esto... Hay problemas económicos, nadie ayuda en este sentido; no hay escuelas de preparación de actores con una función cívica de su trabajo; también hay problemas derivados del mecanismo de las

prohibiciones... Esta obra la hicimos en 1970 y no se estrenó hasta el año pasado; cuando ya habíamos hecho más de treinta funciones quisimos dejarla y preparar otra cosa, pero nos la han prohibido.» (*La Verdad,* 9-V-76, 85.B.1.)

En otra entrevista, esta vez llevada a cabo por Agustín Ventura, Molins exponía cuáles eran las rémoras del teatro independiente, desde su óptica de director de una compañía independiente que trabajaba en catalán: «Moltes. Primer dificultats econòmiques: es fan tres o quatre hores d'assaig i no es pot pagar a la gent; molts es cansen i s'en van, quan ja havies preparat un actor, tens que buscar gent nova; una tela de Penélope. Un segon problema és que no hi ha criteris clars de censura; ara et permeten una cosa que en un altre moment és prohibit, i has de passar primer la censura de textes, després la de l'assaig general, i després la de cada representació. En tercer lloc està la formació del personal, per una part has de conscienciar a la gent en la problemàtica cívica del País Valencià, i per altra formar-los profesionalment en la tècnica teatral. Finalment, manquen uns circuits organitzats per a portar l'espectacle a tots els indrets del País.» (*Información,* 3-VI-76, 85.B.3.)

Dejamos al Grup 49 y volvemos la mirada a la compañía L'Entaulat, que en julio de 1978 representó en Alicante *Mort el gos queda la ràbia* (385.A.), un montaje a partir de textos de autores adscritos al teatro independiente del País Valenciano. La historia de este espectáculo es un paradigma de la de muchos de los llevados adelante por estas compañías, puesto que la obra tuvo que superar innumerables problemas hasta llegar a representarse, tras lo cual se convirtió en un éxito. En una entrevista realizada por W Carmen Raneda, los miembros del colectivo narraban las peripecias del montaje, que desde la obtención de apoyo económico hasta el permiso de la censura, rayan con lo kafkiano: «Los primeros problemas surgieron con la profesionalización del grupo, ya que ésta era nuestra primera obra como profesionales. Fueron problemas de dinero y de ayudas. La única ayuda que tuvimos fue de la Fundación de Entidades Culturales del País Valenciano, que nos dio una subvención de 15.000 pesetas, cuando nuestro espectáculo cuesta doscientas mil. Pero se trataba de una ayuda muy importante, porque tampoco tenían más dinero y, además, veinte días antes del estreno, cuando si no teníamos ese dinero no podíamos estrenar, de verdad que supuso una ayuda muy importante.» (*La Verdad,* 22-VII-78, 385.B.2.). Después vinieron los inconvenientes administrativos. Presentada la obra al Ministerio de Información y Turismo cuando todavía existía la censura, la compañía no

obtuvo respuesta. Incluso tras la desaparición de dicho mecanismo represor, «nos la censuraron, porque nos dijeron que podíamos representarla, pero que como podía atentar contra algún código, la remitían al ministerio fiscal. Y nos asustamos, más cuando teníamos tan reciente la lucha por la libertad de expresión con el caso Joglars. Pensamos si nos interesaría arriesgamos con el estreno y, vistos los riesgos, decidimos autocensurarnos. Volvimos a presentar la obra en Madrid y, después de muchas peripecias, por teléfono nos dijeron que estaba autorizada.» Pero una vez salvado el escollo de Madrid llegó el de Valencia. En el Gobierno Civil de esta ciudad hubo problemas, «porque los títulos iban en valenciano, sin traducción, y nos los devolvieron, diciendo que no era idioma oficial. Después nos comunicaron que dos de los cortos no se podían representar y tuvimos que volver a hacer recortes. Y después de todo eso, el gobernador todavía rayó el texto.» (*La Verdad,* 22-VII-78, 385.B.2.).

A pesar de todas esas complicaciones, el destinatario final, el público, respondió bien: «La obra se fue mejorando. No es que el espectáculo sea para quitarse el sombrero. Lo que sí está es muy trabajado, y es muy serio. El público se enrolla mucho con la obra. Con todos los problemas que tuvimos, la publicidad salió mal. A pesar de todo, tuvimos una media de cien espectadores, en los dieciocho días que representamos. Y eso, a final de temporada. De verdad que no es normal, la prueba es que detrás nuestro hubo muchos grupos que pincharon y nosotros no.» (*La Verdad,* 22-VII-78, 385.B.2.)

Hemos aludido en varios puntos de este capítulo a la representación del montaje *Antaviana,* de Dagoll-dagom, en mayo de 1985. También nos hemos referido a una entrevista realizada en aquellos días a algunos miembros del grupo por Pirula Arderius. En ella salió a colación el asunto de la subsistencia económica de los elementos de este tipo de compañías. A ese respecto, los entrevistados se consideraban unos privilegiados: «Nosotros no nos podemos quejar, porque somos de los pocos afortunados que podemos vivir del teatro, vamos, que comemos y dormimos. Tenemos un sueldo fijo para este espectáculo, pero trabajar mucho no equivale a cobrar mucho.» (*Información,* 17-V-85, 68.B.2.). Al transcribir estas palabras, Pirula Arderius se sentía obligada a hacer una aclaración: el «privilegio» de estos actores implicaba la realización de nueve funciones semanales «que, en Europa, equivalen a una especie de monstruosidad». Entre la acusación y la resignación, los actores de Dagoll-Dagom añadían: «En

Europa se protege al teatro, y aquí nos encontramos con que carecemos hasta de política teatral. La situación teatral en España está fatal.» (*Información,* 17-V-85, 68.B.2.).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

II.11.9. De la Companyia de Drames y Comèdies Valencianes al Grup de Teatre Valencià Paco Hernández: la complicidad hecha teatro. El teatro valenciano en emisiones radiofónicas.

> «Ya hay compañías bonitas en castellano. Nosotros representamos obras en nuestro valenciano, que entiende cualquier persona de Alicante.»
>
> Evaristo García, director del Grup de Teatre Valencià Paco Hernández, 1992.

«Es asombroso y digno de las mayores alabanzas cómo este celebrado grupo teatral valenciano, magnífico por cierto, ha logrado *meterse en el bolsillo* a un público numerosísimo y adicto que se le entrega con un placer y deleite siempre *in crescendo.* [...] ... se han constituido, sin lugar a dudas, en el elenco teatral de habla autóctona más genuino e importante de toda la Comunidad Valenciana. Por este motivo, y por la calidad intrínseca de este magnífico grupo teatral, el público que le sigue -su público- espera con ansiedad la fecha y lugar de sus próximas actuaciones, seguro de que la asistencia a ellas le proporcionará unos deliciosos momentos de solaz y regocijado contentamiento tan necesarios en esta época repleta de problemas y depresivas inquietudes.» (Juan Giner Beltrá, *Información,* 6-I-93, 45.B.). Este texto, remitido a la sección «Lectores» de un diario local, si bien contiene grandes dosis de apasionamiento, también constata una realidad: la Compañía Paco Hernández no es la compañía de habla catalana más importante de la Comunidad Valenciana, pero sí es un colectivo muy peculiar, casi un fenómeno local que agrupa a su alrededor a un público fiel como pocos, tan cómplice de la compañía que casi no se entiende a ésta sin su público. Un grupo, en fin, con una trayectoria que merece toda nuestra atención. Empecemos, por tanto, por conocer cuál fue el origen remoto de esta compañía.

El actual Grupo de Teatro Valenciano Paco Hernández procede en cierto modo de la compañía encabezada por quien le dio y le sigue dando nombre, el actor y autor alicantino Paco Hernández. Algunos de los miembros

hoy más relevantes del colectivo (Evaristo García y su esposa, Maruja Hernández, hija del fundador) ya trabajaron en la compañía primitiva. Es importante, pues, ofrecer algunos datos sobre aquella agrupación.

Con motivo de la actuación del Grup de Teatre Valencià Paco Hernández dentro del ciclo Alicante a Escena III (septiembre de 1990), con la pieza *Deixam la dona, Pepet,* de Arturo Casinos, Jaime Lorenzo redactó una reseña que incluía un largo comentario sobre la figura de Paco Hernández y el tipo de teatro que, desde la época de aquel actor hasta hoy, vienen cultivando estos intérpretes alicantinos. Las características esenciales que originariamente poseía este teatro (la gestualidad, las improvisaciones, la connivencia con el público) se mantienen inalterables. Por su interés, transcribimos completa la reseña, titulada «Con las manos en los bolsillos»: «En 1950, la censura autorizó desde Madrid el estreno de *Benacantil,* revista musical que habían escrito mano a mano Antulio Sanjuán y Paco Hernández, con música de José Gallardo. Sin embargo, las autoridades alicantinas pusieron bastantes dificultades a la obra: su argumento fue que *ya conocían las trampas* y que no autorizarían la representación a menos que Paco Hernández se comprometiera a actuar *con las manos en los bolsillos.* Al parecer, la obra contenía alguna crítica menor (alusiones a las deficiencias del *trenet* o al desorden del tráfico en Alicante...). A esto había que añadir que el propio Hernández era considerado sospechoso; terminada la guerra civil, sus simpatías anarquistas (estaba afiliado a la CNT), y en especial su parodia del general Queipo de Llano en la obra *Aquí, Radio Sevilla* (1937), le valieron una condena de 14 meses de cárcel, que cumplió (1939-40) en el reformatorio de Alicante.

Las autoridades de la época tenían razón cuando pensaban que las aportaciones personales del actor sobre la escena pesarían tanto o más que la letra impresa. Paco Hernández cultivaba un tipo de teatro en el que los apartes con el público en la zona del escenario más próxima al patio de butacas, *pasando la corbata,* las *morcillas* que cada actor introducía de su propia cosecha en el texto, y los subrayados, con gestos o comentarios, de las salidas y entradas en escena, tenían una importancia fundamental. Todos estos recursos siguen funcionando. El miércoles por la noche, el Grupo de Teatro Valenciano Paco Hernández echó mano de ellos e hizo reír a un público que llenaba prácticamente el anfiteatro del parque de Lo Morant, y precisamente con la obra que constituyó uno de los mayores éxitos de Paco Hernández en 1937: *Deixam la dona, Pepet*, original de Arturo Casinos, uno de los autores preferidos por Hernández, junto con Sendín y Marco Mínguez. El público rió

los apartes, aplaudió los mutis y agradeció las morcillas, en un ambiente de total sintonía con este tipo de teatro. Fue una velada agradable, en compañía de un grupo de amigos que habían invertido tiempo y esfuerzo sin otro objetivo que hacernos pasar un buen rato. El miércoles consiguieron plenamente su propósito.» (J. Lorenzo, *Información,* 21-IX-90, 148.B.1.)[14].

La siguiente gran etapa en el itinerario que conduce a la definitiva constitución del Grup de Teatre Valencià Paco Hernández tiene mucho que ver con el teatro radiofónico.

Bajo el títular de «Teatro valenciano, en La Voz de Alicante», encontramos en *La Verdad* la primera referencia a un hecho importante para el teatro local, las emisiones radiofónicas de teatro valenciano: «Todo surgió en el programa Amigos que en la emisora de radio La Voz de Alicante dirige Pepe Mira Galiana.

Durante algunos días, Rafael Mas acudió a colaborar en el mismo. En distintas tardes se habló de zarzuela, de poesía, de teatro valenciano.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[14] Jaume Lloret, en su inédita tesis doctoral *Un segle de teatre a la ciutat de Alacant (1833-1936),* y concretamente dentro del capítulo dedicado a los actores locales, nos ofrece un detallado recorrido por la trayectoria personal y artística de Paco Hernández. Nos parece adecuado sintetizar aquí, muy brevemente, dicho recorrido: Paco Hernández (Alicante, 1892-1974) se inicia como actor a los catorce años. A los dieciocho viaja a Argentina y entra a formar parte de la compañía lírica de Pepe Carreras y Consuelo Mayendia. De vuelta a Alicante, seguirá interviniendo en zarzuelas durante un tiempo para pasar pronto a la que habría de ser su dedicación de por vida, el teatro valenciano. En 1928 funda, con el actor Ángel Mas, la Companyia de Drames y Comèdies Valencianes Hernández-Mas, una agrupación que desde el primer momento cosecha importantes éxitos económicos y artísticos -derivados en gran parte de la gran capacidad de Hernández para conectar con el público-, actuando durante las temporadas 1929-30 y 1930-31 casi en exclusiva en el Salón España, todos los sábados, domingos y días de fiesta, y realizando salidas a los pueblos y comarcas vecinos. Pero la labor de Paco Hernández no se limita a la actuación; en abril de 1934, por ejemplo, el actor ofrece, «a benefici de les esquerres» una función de su obra *El Sol de la Llibertat.* Tras el estallido de la Guerra Civil, Paco Hernández sigue actuando con su compañía, en aquellas fechas controlada por el Sindicato único de Espectáculos Públicos (S.U.E.P.) de la C.N.T. Acabada la guerra, y tras cumplir una pena de cárcel, su trabajo como actor queda limitado a la representación de obras en castellano en fechas muy específicas, como el día de difuntos o Semana Santa (incluso en aquellos casos, su calidad interpretativa salía a relucir, como recoge Jaume Lloret: «En les representacions de *La Pasión de Cristo* es caracteritzava tan bé de Jesus, afeitant-se el cos y pintant-se les cames amb sang, i interpretava tan bé el seu paper, que la gent eixia del teatre plorant»). Mediada la década de los cuarenta, vuelve al género valenciano, y su compañía se convierte en la única que cultiva esta vertiente teatral en la ciudad. Entre 1949 y 1954 trabaja en Valencia, como responsable de la compañía titular del teatro Alkázar. Su mayor éxito de aquellos años es *La Plaça Redona,* con más de 500 representaciones. Regresa después a Alicante, donde sigue representando su repertorio en valenciano hasta octubre de 1962, fecha en que se retira de la actividad profesional tras cincuenta y siete años de trabajo teatral continuado. (LLORET ESQUERDO, Jaume, *Un segle de teatre a la ciutat d'Alacant (1833-1936).* Tesis doctoral en elaboración, Universidad de Valencia).

Las llamadas por teléfono a dicho programa, interesándose por el teatro valenciano, fueron numerosas. Incluso algunos comentarios se pudieron recoger por la calle. No había duda: este teatro interesaba a muchas personas.» (*La Verdad,* 2-VIII-78, 399.B.2.).

Nace entonces la idea de ofrecer periódicamente, a través de los micrófonos de La Voz de Alicante, una obra en lo que entonces se denominaba de forma invariable lengua vernácula». Rafael Mas se responsabiliza de la organización. Las primeras gestiones resultan fructíferas, gracias a la unánime y positiva reacción de los actores locales. Nombres que triunfaron en otro tiempo en este tipo de teatro se constituyen ahora en compañía radiofónica: Lolita Milla, Maruja Lozano, Marifé Carrascosa, Amparo Martínez, Angelito Martínez, Francisco Lozano, Evaristo García, Eduardo Álvarez, José Pascual, Manolo Álvarez, Jaime Portes, Antonio Oliver y José Mingot formarán la base del cuadro artístico, mientras que otros se incorporarán cuando los repartos de las obras así lo requieran. Todos ellos constituirán el Grup Nostre Teatre. También se seleccionan una serie de piezas para su retransmisión radiofónica: *Dos pardalets una aguileta, Cristo del poble, El neurastènic, Nelo Bacora, Deixam la dona, Pepet, Ara sí que va de veres, Un defensor del eixut, El tonto del panerol, Per no ser sogre, Quelo chufeta...*

Y así, el día 1 de septiembre de 1978, a las 22'30 horas, La Voz de Alicante emitió la comedia *El neurastènic [sic]*, de Paco Torres, interpretada por el Grup Nostre Teatre (399.A.). Esta primera emisión del I Ciclo de Teatro en Valenciano fue anunciada el día anterior con un artículo en el que se elogiaba la iniciativa y se subrayaba una vez más la participación de reconocidos intérpretes[15]: «El teatro en lengua vernácula, que tantos adictos tuvo entre nosotros hace no muchos años, cuando aquellas inolvidables formaciones artísticas que encabezaban Manolo Álvarez, Paco Hernández y Ángel Mas, y de las que surgieron tantas figuras para nuestra escena, como Antonio Prieto, Teresita Barrachina, Arturo Lledó, Enrique Limiñana y Francisco Montoya, entre otros, podrá ser recordado por muchos y conocido por otros.» (*La Verdad,* 31-VIII-78, 399.B.1.)

[15] Hemos de tener presente que la figura del actor es la clave de este tipo de teatro; se trata de un actor familiar al público, con quien, como ya hemos dicho, se establece una complicidad muy especial, *conditio sine qua non* para esta práctica teatral. De ahí que en cualquier crítica, antecrítica, comentario o reseña, se insista en los nombres de los intérpretes.

Por otra parte, en una entrevista concedida a Enrique Entrena en octubre de 1978, Rafael Mas, como representante del Grup Nostre Teatre, comentaba aspectos muy diversos sobre estas piezas valencianas y sobre su emisión radiofónica. Una de las primeras dificultades con las que había topado el proyecto era la búsqueda de actores (pese a lo que se afirmaba, como hemos visto, en *La Verdad,* 2-VIII-78). Manifestaba Mas que, excepto una joven ilicitana de 17 años, el resto de los intérpretes del ciclo eran veteranos, de los tiempos en que aquel teatro vivía su época dorada: «O sea que, cuando formamos la compañía, ya contaba yo con personas a las que ni siquiera había hablado de esto aún. Y todos, por supuesto, lo hacemos de manera completamente desinteresada.» (*La Verdad,* 14-X-78, 399.B.3.). La grabación de cada uno de los programas no presentaba complicaciones, según este actor: «No, es sólo un día para ensayar, y un día para realizar la grabación de la emisión.»

Explicaba en aquella misma entrevista Rafael Mas que, aunque las obras representadas habían sido escritas originalmente en valenciano, los textos no eran demasiado «academicistas»: «...por lo general, no están escritas correctamente, sino como habla la gente de la calle.» Esa imitación del lenguaje popular buscaba la identificación del espectador y, cómo no, el humor: «Sí, claro, quedaría, pienso yo, bastante ridículo hacer escenas en serio con textos como éstos.» No obstante, el fin último perseguido por este grupo de actores era serio y ambicioso: «De todas formas, nuestra intención es hacer todo lo que podamos, para ir arraigando en el público y ver la posibilidad de que la cantera de actores en lengua vernácula no caiga.» (*La Verdad,* 14-X-78, 399.B.3.)

Pronto al Grup Nostre Teatre el ámbito radiofónico le resultó demasiado estrecho, y a partir de 1979 la compañía comienza una doble dedicación, alternando las grabaciones en la radio con las actuaciones de cara al público.

Como presentación de una actuación del Grup Nostre Teatre dentro de la I Muestra de Teatro Provincial, Antonio García Maylín, director de La Voz de Alicante, pronunció unas palabras acerca de dicha compañía. Ferrándiz Casares recogía en su crítica la esencia de dicho discurso: «Pues recordó [García Maylín] la efectividad de una larga campaña a través de la emisora citada en la difusión del teatro valenciano, con unos resultados positivos justificantes de la decisión adoptada por el grupo de realizar el

contacto más directo desde la escena; y también puso de relieve el ilusionado concurso que habían ofrecido a ambas iniciativas quienes han mantenido durante muchos años una especie de fuego sagrado alrededor del teatro valenciano, en la esfera no profesional de la ciudad, con su dedicatoria, nunca abandonada totalmente.» (*Información,* 13-V-79, 516.B.)

En aquella reseña, el periodista elogiaba también la capacidad del grupo para salir airoso de su primer y precipitado contacto directo con el público: «En esa sustitución del locutorio por el escenario y sin apenas tiempo material para los ensayos, obligados actores y actrices a seguir la guía del apuntador bajo la concha, aún causaban sus intervenciones la impresión de libertad, por propia capacidad eran vencidos los inevitables momentos apurados...» La actuación de Rafael Mas y Ángel Martínez, dos intérpretes de tan alta talla que, según el crítico, podían considerarse como maestros de actores, era especialmente celebrada: «... y cuando dos actores de la talla de Rafael Mas y Ángel Martínez -ambos perdidos estúpidamente, no por el teatro valenciano, sino por el teatro español- ponían de manifiesto sus dotes, se producía la recepción más cálida y sincera. Desfilen muchos famosos actuales y observen atentamente a Ángel Martínez en la conminación *Vosté que diu?* Si pudiesen imitar la agilísima entrada en juego del brazo hasta entonces pasivo, sabrían conseguir real gracia y sorpresa.» (*Información,* 13-V-79, 516.B.)

Dejando un momento al margen a los actores, centrémonos ahora en los textos, en las obras que dieron éxito a la primitiva Compañía Paco Hernández, al radiofónico Grup Nostre Teatre y al actual Grup de Teatre Valencià Paco Hernández. Son, en términos generales, piezas intrascendentes, con abundantes dosis de humor y temas con frecuencia «domésticos», por ejemplo conflictos dentro del matrimonio o el noviazgo que siempre se resuelven de forma feliz. El final de las obras suele contener un desenfadado y suave «mensaje moral».

En su crítica a *No és per ahí...! [sic],* de Faust Hernández Casajuana, y *Un manso contra tres fieres [sic],* de Antoni Virosque, representadas en junio de 1991, Ferrándiz Casares definía este tipo de teatro y lo relacionaba con su primer cultivador, y maestro de todos los autores posteriores, Eduard Escalante: «Teatro sin complicaciones psicológicas, envuelto entre un lenguaje de peculiar socarronería y humor, y cuyo argumento discurre por cauces fácilmente comprensibles, al ser las situaciones tan pronunciadas como transparentes.

Eduardo Escalante, que cambió a tiempo su trayectoria, pasando del drama enfático a la ligereza del sainete, fue el principal sostenedor de esas normas características imitadas tras su muerte, acaecida en 1895, por numerosos autores durante largos años después.» (*Información,* 8-VI-91, 131.B.)

La síntesis de algunos de los argumentos de estas piezas también puede sernos útil para captar la esencia de esta variedad teatral: «Un gracioso juego del autor en el que, entre bromas y veras, pretende dar a entender las artimañas que emplea la mujer para hacer en la casa cuanto le viene en gana, no obstante presentarse como víctimas.» Así definía Emilio Chipont una de las piezas preferidas por esta compañía, *El llenguache del tabaco [sic],* de Felip Meliá (*La Verdad,* 9-XI-78, 419.B.). Por otro lado, con ocasión de su difusión a través de la emisora La Voz de Alicante, el argumento de *Tenorio a la forsa [sic]*, un sainete de Arturo Casinos, era sintetizado en la prensa local: «No se trata de ninguna parodia de los Tenorios de Zorrilla o de Tirso de Molina; es tan sólo un gracioso sainete cuya acción se desarrolla durante las fechas de Todos los Santos, y aprovechando la circunstancia de aquella vieja costumbre de representar *Don Juan Tenorio* en casi todos los teatros españoles. La protagonista, una admiradora del drama de Zorrilla y enamorada perdidamente del personaje de don Juan, revive en su casa la imaginaria historia...» (*Información,* 27-X-78, 413.B.2.)

Una vez esbozado el origen del Grup Paco Hernández y analizado, aunque someramente, el tipo de teatro que cultiva, conviene examinar cuál es la situación del citado colectivo en estos últimos años.

En 1989 aparecía en un diario local cierta información acerca de la orientación de las actuaciones del grupo: «Actualmente el Grupo de Teatro Valenciano Paco Hernández cuenta con un repertorio superior a la treintena de obras, entre sainetes y comedias. De un tiempo a esta parte el Grupo de Teatro Valenciano Paco Hernández ha venido colaborando en actos fogueriles, tales como proclamaciones de *belleas,* además de otros de índole cultural, tanto en la ciudad como en la provincia.» (A. Aracil, *Información,* 10-I-89, 47.B.)

Hay que indicar también que, en los últimos años, los actores más maduros del colectivo se han erigido en las auténticas «estrellas» de cada representación. Evaristo García es el eje alrededor del cual gira todo el grupo,

al ser el director y, en muchas ocasiones, actor principal del mismo[16]. Junto a él destacan Maruja Hernández y Andreu Cremades dentro de un amplio elenco. Estos actores recibieron de Juan Giner Beltrá, un espectador asiduo a sus espectáculos, el calificativo de «monstruos sagrados del teatro valenciano». Escogemos un fragmento de aquella carta dirigida al diario *Información* con motivo de una exitosa actuación de la compañía: «Para un lugar terminal, me he reservado la opinión con respecto a esos dos monstruos sagrados del teatro valenciano. Cada uno de ellos, con su estilo propio y su inimitable actuar, *comiéndose* la escena y a su personaje, provocaron el alboroto y el disloque -junto con la excelente aportación de la compañía en pleno- de un distorsionado auditorio, en verdad muerto de risa. Y a esos dos, Evaristo García -asimismo director del grupo-, que revivió a los simpatiquísimos y joviales don Bonifacio y Basiliso, y Andreu Cremades, que mimó con impar acierto a don Ricardo y, sobre todo, a l'agüelo Tomás, no podemos más que levantarles un monumento imaginativo, por lo que, junto a la genial Maruja Hernández, están aportando a la cultura teatral autóctona.» (*Información,* 26-XII-90, 19.B.)

Finalmente, deseamos recoger parte de la reseña del joven crítico Rafa Hernández a la representación de *Nelo Bacora* (J. Peris Celda) y *Un manso contra tres fieras [sic]* (Antonio Virosque), en abril de 1991 (70.A.), pues nos parece un comentario muy ajustado, que sintetiza los elementos básicos, incluidas las limitaciones, que conforman la realidad de esta compañía: «Es de destacar en este veterano grupo la cuidada recopilación de obras valencianas, así como la fidelidad al texto, que se hace próxima a un determinado tipo de público pero sin perder la frescura que las caracterizo y que ellos saben transmitir a todos los espectadores de hoy.

Entendemos que se trata de una afición especial de un grupo de personas sencillas y simpáticas, aunque no debemos dejar de reconocer el sacrificio consiguiente de ese carácter *amateur.* A la buena dirección de Evaristo García se suman las decididas interpretaciones del elenco actoral, que

[16] Por desgracia, Evaristo García ha sufrido recientemente (a mediados de 1996) un infarto, que le sobrevino justo cuando se encontraba sobre el escenario del Teatro Principal interpretando un monólogo dentro de un homenaje que se le tributaba al maestro José Garberí. Puesto que la salud de este entrañable hombre de teatro se ha resentido de forma importante tras esta enfermedad, es posible que la continuidad del grupo se vea afectada por su ausencia. Deseamos sinceramente que esto no suceda, y que Evaristo se reincorpore en un plazo breve a sus funciones de actor y director.

fueron la causa de continuas carcajadas, así como de los aplausos que irrumpían en las escenas y momentos más divertidos.» (*La Verdad,* 18-IV-91, 70.B.3.)

Concluimos este capítulo sobre el teatro en catalán en la vida teatral alicantina de las últimas décadas con la certeza de que la presencia del mismo en la ciudad es proporcional a la presencia de la lengua catalana en la vida de los ciudadanos, lo cual viene a significar que es bastante reducida.

A pesar de las iniciativas de la administración de la Comunidad tendentes a la promoción del teatro en catalán, y del trabajo de los grupos que se dedican a él, lo cierto es que la respuesta de los espectadores no ha sido suficientemente positiva salvo en algunos casos aislados. El teatro en catalán cuenta con un público fiel en Alicante, pero éste no constituye ni mucho menos una mayoría. Los alicantinos no son ávidos consumidores de teatro en catalán, y, de hecho, si se les ofrece la posibilidad de escoger entre las representaciones en catalán y en castellano de un mismo montaje, se decantan con preferencia por el castellano. Así sucedió, como veíamos, cuando en 1979 la A.I.T.A. programó a la Compañía de Nuria Espert con *Una altra Fedra, si us plau,* de Salvador Espriu (507.A.): las localidades para la función en castellano se agotaron en el primer día de venta, mientras que la representación en catalán contó con una afluencia de público mucho menor. Y no es ése el único ejemplo. Recientemente el Teatro Principal se ha visto obligado incluso a subvencionar las sesiones en catalán con descuentos especiales. Hasta las compañías catalanas más prestigiosas y con mayor aceptación en la ciudad, como Dagoll-dagom y Els Joglars, han optado por representar las versiones en castellano de sus montajes en sus visitas a Alicante. Sin duda, la exigencia de los programadores fue en esos casos fruto de la constatación de las preferencias del público.

II.12. El teatro de autor extranjero.

II.12.1. Introducción.

El teatro de autor extranjero tiene en la cartelera alicantina una presencia relevante y regular a lo largo de los años que comprende nuestro estudio. Son fundamentalmente textos de autores del Reino Unido, Francia, Italia y EEUU. No obstante, también encontramos algo de dramaturgia latinoamericana (menos de lo que podría suponerse) y la presencia esporádica de autores alemanes (Brecht sobre todo) y rusos (Chéjov y Alexei Arbusov, por ejemplo). Además, otras nacionalidades están representadas en la cartelera prácticamente por un solo dramaturgo y varias de sus obras; serían los casos del japonés Yukio Mishima, el noruego Hennik Ibsen, el polaco Slawomir Mrozek, el suizo Friedrich Dürrenmatt y el sueco August Strindberg.

El conjunto del teatro extranjero representado en la ciudad puede organizarse en dos grandes bloques claramente diferenciados[1]: de un lado, las comedias comerciales firmadas en su mayoría por ingleses y norteamericanos; del otro, las piezas clásicas o contemporáneas creadas por grandes autores o por dramaturgos de cierto prestigio. El primero de los bloques está ligado muy estrechamente a determinadas compañías o actores: nombres como el de José Rubio o Pedro Osinaga remitirán de inmediato al lector al tipo de textos al que nos referimos. El segundo apartado es mucho más complejo, tanto por la mayor variedad de géneros y autores como por la amplia diversidad de realizadores con los que cuentan estos montajes: estamos hablando, por ejemplo, de un texto de Molière montado por un grupo de teatro procedente del ámbito de la enseñanza, de uno de Brecht llevado a escena por un colectivo del teatro independiente o de uno de Pirandello interpretado por la Compañía

[1] Serían posibles muchos otros bloques, con abundantes matizaciones, puesto que el teatro extranjero constituye un apartado de la cartelera tan complejo como el propio teatro español. Pero pensamos que, dada la imposibilidad, por razones de espacio, de realizar en estas páginas una clasificación exhaustiva y enteramente rigurosa, los dos grandes grupos a los que aludimos pueden funcionar de modo correcto como herramienta de trabajo y para ofrecer una panorámica global.

del Teatro Nacional María Guerrero. Un tercer apartado posible sería el constituido por varios musicales que en su momento se convirtieron en grandes éxitos de taquilla, básicamente por su carácter de macroespectáculos, con grandes presupuestos y representados por compañías importantes (al menos numéricamente): *Hair* y *Godspell* fueron dos de los más notables[2].

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[2] En estas páginas no nos ocupamos de la ópera. Tampoco la contabilizamos dentro del conjunto del teatro extranjero, si bien podemos anotar que su presencia raramente sobrepasa la cantidad de una o dos óperas extranjeras por temporada. Sí recogemos aquí, en cambio, información sobre las comedias musicales de autores extranjeros.

II.12.2. Evolución de la presencia del teatro extranjero en la ciudad entre 1966 y 1993.

Dado el gran volumen de representaciones de textos dramáticos extranjeros que han tenido lugar en la ciudad a lo largo del período de nuestro estudio, hemos decidido presentar algunas cifras al respecto tomando como referencia sólo determinadas fechas. En concreto, hemos seleccionado al azar (pero procurando que existiera cierta separación temporal entre cada una de ellas) siete temporadas que funcionarán en estas páginas como «temporadas muestra» de cara a la contabilidad de espectáculos de autores no españoles. Brindamos a continuación una serie de cuadros en los que figura, por una parte, el número total de espectáculos de dramaturgos extranjeros, relacionando dicha cifra con el número total de textos teatrales representados en la temporada en cuestión; y, por otra, la nacionalidad de los autores escenificados en cada temporada[3].

Temporada 1966-67:

Obras dramáticas de autor extranjero: 10.
Total de obras teatrales representadas: 44.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[3] El lector debe tener en cuenta que en este primer cómputo de obras extranjeras se incluyen sólo textos dramáticos, y no adaptaciones teatrales de textos extranjeros de otros géneros, sea cual sea la nacionalidad del autor de la adaptación; para que los porcentajes resultantes de vincular estas cifras con el total de obras representadas en cada temporada respondan a la realidad, ésta última cantidad también toma sólo los textos originariamente teatrales españoles y extranjeros, excluyendo géneros como la ópera y la zarzuela y modalidades teatrales como los títeres, el teatro radiofónico, etc. No obstante, cuando realizamos el repaso de los espectáculos más destacados sí aludimos a la puesta en escena especialmente interesante de algún texto narrativo en su origen y montado, por ejemplo, como un monólogo (nos referimos, entre otros, al *Informe para una academia* de Kafka interpretado y dirigido por José Luis Gómez).

El criterio empleado para la obtención de los porcentajes incluidos al final del capítulo ha sido distinto. Dichos cuadros están elaborados con datos procedentes de los cuadros estadísticos de la *Cartelera teatral y de espectáculos*... en los que sí se incluyeron tanto novelas y cuentos extranjeros adaptados al teatro como espectáculos de diversas nacionalidades cuyo punto de partida no era exactamente una obra dramática: títeres, acciones teatrales, etc. Este tipo de montajes, que son bastante numerosos en la programación alicantina, determinan ciertas diferencias entre las cifras de obras extranjeras que ofrecemos aquí y las que aparecen al final del capítulo para esas mismas temporadas. En cualquier caso, se trata una contabilidad realizada desde dos perspectivas distintas, pero cuyos resultados son igualmente reveladores.

Número de autores por nacionalidades:

EEUU: 2[4]	SUIZA: 1
FRANCIA: 1	ARGENTINA: 2
ITALIA: 1	CHILE: 1
IRLANDA: 1	Autores de nacionalidad desconocida: 1.
RUSIA: 1	

Temporada 1969-70:

Obras dramáticas de autor extranjero: 14.
Total de obras teatrales representadas: 58.

Número de autores por nacionalidades:

EEUU: 3	BÉLGICA: 1
FRANCIA: 1	CHILE: 1
SUIZA: 3	Autores de nacionalidad desconocida: 4.
CUBA: 1	

Temporada 1974-75:

Obras dramáticas de autor extranjero: 15.
Total de obras teatrales representadas: 70.

Número de autores por nacionalidades:

FRANCIA: 5	INGLATERRA:2
ARGENTINA: 1	NORUEGA: 1
ALEMANIA: 1	Autores de nacionalidad desconocida: 4.
EEUU.: 1	

[4] El segundo de los autores norteamericanos es Tennessee Williams, pero en realidad sólo estuvo parcialmente presente dentro de un espectáculo que, bajo el título de *Creadores del teatro de hoy* (85.A.), reunía fragmentos de obras de Carlos Arniches, Chéjov y el citado dramaturgo. De ahí que el número total de obras de autor extranjero sea menor que el resultado de la suma de los autores de cada nacionalidad, ya que esta única obra aparece de forma simultánea en dos nacionalidades, EE.UU. y Rusia.

Temporada 1979-80:

Obras dramáticas de autor extranjero: 15.
Total de obras teatrales representadas: 63.

Número de autores por nacionalidades:

EEUU: 5	POLONIA: 1
FRANCIA: 5	Autores de nacionalidad desconocida: 4.

Temporada 1983-84:

Obras dramáticas de autor extranjero: 11.
Total de obras teatrales representadas: 81.

Número de autores por nacionalidades:

FRANCIA: 2	SUECIA: 1
NORUEGA: 1	ALEMANIA: 2[5]
ITALIA: 4	INGLATERRA: 2

Temporada 1988-89:

Obras dramáticas de autor extranjero: 22.
Total de obras teatrales representadas: 80.

Número de autores por nacionalidades:

EEUU: 4	PORTUGAL: 1
FRANCIA: 3	INGLATERRA: 4
ITALIA: 4	ARGENTINA: 1
URSS.: 1	ALEMANIA: 1
MÉXICO: 1	Autores de nacionalidad desconocida: 2.

[5] *La vida del rey Eduardo II de Inglaterra,* de Christopher Marlowe-Bertolt Brecht (220.A.), se desdobla en dos nacionalidades.

Temporada 1992-93:

Obras dramáticas de autor extranjero: 20.
Total de obras teatrales representadas: 98.

Número de autores por nacionalidades:

EEUU: 4	RUSIA: 1
INGLATERRA: 5	ALEMANIA: 1
SUECIA: 2	CUBA: 1
FRANCIA: 1	Autores de nacionalidad desconocida: 4.
ITALIA: 1	

A la vista de estas cifras, puede decirse que la cantidad de obras teatrales extranjeras representadas en cada una de las temporadas ha ido aumentando de forma aproximadamente proporcional al incremento total de espectáculos presentados en la ciudad. De ahí que el porcentaje de obras extranjeras sobre el total de representadas se mantenga casi estable a lo largo de estas «temporadas-muestra»: 22'7% en 1966-67, 21'4% en 1974-75, 23'8% en 1979-80, 20'4% en 1992-93. No obstante, hay una temporada con un porcentaje algo más elevado (1988-89, con un 27'5% de teatro foráneo) y otra con una cifra sorprendentemente baja, el 13'5% de 1983-84 (11 textos extranjeros entre un total de 81 espectáculos teatrales)[6].

Al margen de declives ocasionales, como el que acabamos de señalar -y para el cual no hemos hallado más justificación que el puro azar, lo antojadizo de la programación teatral-, lo cierto es que el porcentaje medio de montajes de textos extranjeros -sean o no rigurosamente dramáticos- no alcanza siquiera a cubrir la cuarta parte del total de la programación alicantina. El tanto por ciento medio de las siete temporadas que hemos tomado como modelos (y en las que, insistimos, sólo se han tenido en cuenta obras teatrales en su origen) es de 21'6%. Por otra parte, la media obtenida considerando todo

[6] Esta caída en la cifra de textos dramáticos extranjeros coincide además con una reducción en el número de montajes basados en creaciones extranjeras pertenecientes a otros géneros, pues también en el cuadro que incluimos al final del capítulo -y que, como hemos especificado, engloba todo tipo de representaciones teatrales- se registra una disminución en este mismo porcentaje (ver epígrafe II.12.4.a., «Porcentaje de obras extranjeras sobre el total de representadas en Alicante entre 1966 y 1993»).

tipo de obras foráneas (epígrafe II.12.4.a.) es de 21'9%. La conclusión es evidente: los montajes de textos extranjeros, originalmente teatrales o adaptados al teatro, suponen menos del 25% del volumen total de las representaciones celebradas en Alicante; el teatro español, sea clásico, moderno o contemporáneo, ocupa algo más del 75% de la cartelera.

Las razones concretas por las que en determinadas temporadas la presencia del teatro extranjero se incrementa o se reduce ligeramente son difíciles de descubrir y aislar. Pero lo que nos parece relevante es que, si bien sólo en cierta medida, estos datos invalidan la opinión, bastante extendida, de que el teatro español es poco representado en el país. Eduardo Galán, por ejemplo, ha publicado recientemente un libro en el que alude varias veces a esta cuestión. Así, en un capítulo titulado «Objetivos y prioridades de una Nueva Política Teatral», afirma que el objetivo prioritario y eje de toda una nueva política teatral ha de ser recuperar y crear nuevos espectadores, y que en torno a ese objetivo girarán todos los demás, entre ellos el de «Fomentar en España y promover en el extranjero la dramaturgia nacional, como forma de defender nuestras señas de identidad y de operar nuestra influencia y nuestra presencia en el mundo occidental.»[7] Por otra parte, en ese mismo volumen aparece un texto de Alberto Miralles sobre la necesidad de promover el teatro español actual, por encima tanto del teatro clásico nacional como del teatro extranjero: «Es demostrable que el teatro español actual ha sido menos representado que el clásico y el extranjero, que las subvenciones para él han sido igualmente menores y que su marginación ha sido continua.»[8]

No son objetivos de este capítulo hablar de la necesidad de exportar el teatro nacional más allá de nuestras fronteras, ni discernir si la dramaturgia española actual está o no menos presente en las programaciones de los teatros que la obra de nuestros clásicos. Ahora bien, pensamos que las cifras mencionadas arriba pueden matizar -siempre desde la realidad alicantina- algunas de las consideraciones presentes en estos trabajos, en la medida en que parecen achacar de modo global la escasa presencia de autores españoles vivos en nuestros teatros a la superabundancia de textos extranjeros.

[7] GALÁN, Eduardo, *Reflexiones en torno a una política teatral,* Madrid, Fundación para el análisis y los estudios sociales, 1995, p. 106.

[8] *Ibid.*, p. 198.

Una cuestión diferente sería la posible preferencia de las compañías públicas por el teatro extranjero. Hemos tratado de rastrear, desde la perspectiva alicantina, la existencia real de tal inclinación, lo cual justificaría en buena parte las palabras de Alberto Miralles que acabamos de transcribir. Y lo hemos hecho contabilizando, dentro de las diez temporadas teatrales que van desde 1982 a 1993, qué tanto por ciento del total de montajes con texto extranjero corresponde a compañías privadas y qué porcentaje es atribuible a las compañías públicas[9].

De nuevo hemos trabajado en este punto con «temporadas muestra»: 1982-83, 1985-86, 1988-89 y 1992-93. En la primera de ellas fueron representados por compañías profesionales privadas españolas 16 textos dramáticos extranjeros; como no representó en la ciudad ninguna compañía pública, el 100% del teatro extranjero visto en Alicante durante aquel curso teatral partió de la iniciativa privada. En 1985-86, sin embargo, sí actuaron en la ciudad el C.D.N. y el C.N.N.T.E.; pero una vez más todos los textos extranjeros (9) vinieron de la mano de compañías privadas, ya que las dos entidades teatrales públicas interpretaron dramas españoles de autores vivos[10]. Aquélla sería, no obstante, la primera y la última vez que ambos centros representaron en la ciudad sólo obras españolas: en el curso teatral 1988-89 se pusieron en escena 18 obras foráneas, 5 de las cuales correspondían a compañías públicas (un 27'7% del total)[11]; el 72'2% restante, 13 espectáculos,

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[9] Para este recuento nos hemos centrado sólo en las compañías profesionales españolas y alicantinas (excluyendo los grupos aficionados y los colectivos extranjeros). Mientras que la nómina de compañías privadas que han visitado Alicante a lo largo de esta década es amplia y variada, la de compañías públicas es realmente exigua: el Centro Dramático Nacional (C.D.N.), el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (C.N.N.T.E.) y el Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana (C.D.G.V.). Aunque al margen del tema que nos ocupa, a esta nómina hay que añadir la Compañía Nacional de Teatro Clásico (C.N.T.C.).

Por otro lado, hemos de señalar que en la presente contabilidad nos hemos limitado a los espectáculos con textos específicamente dramáticos, y hemos de indicar asimismo que, como en otros casos, las cifras corresponden al número de espectáculos diferentes escenificados, y no a las distintas representaciones de un mismo montaje.

[10] *El veneno del teatro,* de Rodolf Sirera, fue la obra presentada por el C.D.N., mientras que el C.N.N.T.E. montó *Los abrazos del pulpo,* de Vicente Molina Foix.

[11] Dos de estos textos, *El marinero,* de Fernando Pessoa, y *Una llamada para Pirandello,* de Antonio Tabucchi, formaban parte de un único espectáculo del C.D.G.V. Los otros tres montajes con textos extranjeros fueron *Calderón,* de Pasolini (C.N.N.T.E.), *El Hombre, la Bestia y la Virtud*, de Pirandello (C.D.G.V.) y *Orquídeas a la luz de la luna,* de Carlos Fuentes (coproducción del C.D.N. y Producciones Piamonte).

Puesto que se produce un importante salto entre las «temporadas-muestra» 1985-86 y 1988-89 respecto a la representación de teatro extranjero por compañías públicas, hemos procedido a examinar también, para mayor seguridad, lo que sucedió en las dos temporadas intermedias. En 1986-87 la situación se mantiene idéntica a la temporada anterior: el 100% del teatro extranjero escenificado en Alicante (13 obras) lo es a cargo de compañías privadas (ninguna compañía pública está presente en la programación local de aquel año teatral). En cuanto a 1987-88, de los 17 textos foráneos representados sólo uno corresponde a una compañía pública, y no completamente: el C.D.G.V. presentó en el Teatro Principal un espectáculo coproducido por el T.A.G. de Venecia: *Freaks (La caravana de las maravillas).* Podemos afirmar, pues, que la temporada 1988-89 supone -siempre desde la perspectiva parcial que es la programación alicantina- la irrupción de la dramaturgia extranjera en el ámbito de nuestro teatro público.

fue posible gracias al capital privado. Un porcentaje semejante se dio en la temporada 1992-93: de un total de 19 montajes de autor extranjero, 14 fueron realizados por compañías privadas y 5 por estatales (es decir, un 73'6% frente a un 26'3%, respectivamente)[12].

Estas cantidades demuestran que la mayor parte del teatro extranjero representado en Alicante lo es por compañías privadas. Pero puesto que, como hemos indicado, las compañías públicas son escasas y las privadas abundantes, ese hecho no invalida otra realidad: proporcionalmente, y al menos desde la temporada 1988-89, las compañías oficiales han optado claramente por la representación de textos extranjeros. Si nos atenemos sólo a esta cuestión, el comentario de Miralles acerca de la marginación del teatro español contemporáneo, tanto en relación con el teatro clásico (existe una Compañía Nacional de Teatro Clásico, con lo que como mínimo un montaje anual queda garantizado) como con el extranjero, está plenamente justificado. Pero el problema es mucho más complejo. Pensamos que, para formular un juicio objetivo y concluyente sobre este asunto habría que empezar por analizar con detalle qué espectáculos reciben subvenciones, en qué producciones colabora, y en qué medida, el I.N.A.E.M., qué sucede en los centros dramáticos de otras comunidades, etc.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[12] Las cinco obras extranjeras montadas por compañías públicas fueron las siguientes: *Como los griegos,* de Steven Berkoff (C.N.N.T.E.), *El enemigo de la clase,* de Nigel Williams (C.D.G.V.), *La señorita Julia,* de August Strindberg (C.D.G.V.), *El mercader de Venecia,* de Shakespeare (C.D.N.) y *Cuento de invierno,* de Shakespeare (C.D.N. Joven Escena). El C.D.G.V. presentó además en Alicante el montaje de un texto de Buero Vallejo, *El sueño de la razón.*

II.12.3. Los montajes más sobresalientes de textos extranjeros.

En las páginas que siguen realizaremos un recorrido a lo largo de la cartelera alicantina para acopiar información sobre los montajes más destacados de cada temporada[13]. El criterio de selección de dichos espectáculos es el resultado de la consideración de varias coordenadas: en primer lugar, lo positivo de las críticas aparecidas en la prensa local, más fiables cuando los críticos de los dos diarios coinciden en elogiar el montaje; además, se consideran relevantes aquellos espectáculos que, sin haber obtenido críticas demasiado favorables, constituyeron un éxito de taquilla (cuestión de la que a menudo tenemos constancia a través de la crítica, que constata el lleno del teatro, etc.); por último, y aunque con las limitaciones temporales derivadas de su edad, quien redacta estas páginas vierte también su propio criterio sobre las representaciones que presenció.

Los comienzos siempre son malos, suele decirse. Y en este caso la afirmación es cierta, pues sólo podemos rescatar una obra extranjera protagonista de un buen montaje en la temporada 1966-67. Se trata de *La muralla china,* de Max Frisch, representada en un repleto Teatro Principal en enero de 1967 (49.A.)[14]. Mario Silvestre, director de la Agrupación de Teatro de Cámara La Cazuela, de Alcoy, valoraba al dramaturgo suizo en el programa de mano: «Frisch y su teatro no son para mí más que un repiqueteo necesario y vital para una perenne y seria toma de conciencia.» (A.P.). Por su parte, Espinosa Cañizares, crítico de *Información* en aquella fecha, dejaba constancia en su reseña de la importante asistencia de público a la representación, aunque también lamentaba que los espectadores no hubieran sabido valorar lo suficiente el meritorio trabajo del colectivo: «Había gran expectación en nuestra ciudad por contemplar la actuación de la agrupación de teatro de cámara La Cazuela, de Alcoy. Buen testimonio de la misma fue la nutrida asistencia de anoche, que casi llegó a colmar el Teatro Principal. [...] La Cazuela, de Alcoy, mereció anoche mayores aplausos. Y no es que éstos

[13] Recordamos una vez más que no nos limitamos a los textos, sino que nos centramos en su puesta en escena. En la cartelera están presentes textos de reconocida calidad literaria que fueron pésimamente representados, y creaciones mediocres que dieron lugar a espectáculos memorables.

[14] Nos hemos referido por extenso a este montaje en el capítulo sobre el teatro independiente (ver pp. 202-204, 222-223, 225-226 y 305).

fueran escasos, sino sencillamente que quizás no supieron arropar con entusiasmo el ingente y colosal trabajo realizado por cada uno de los actores, cuya larga lista omitimos, por larga y porque no seríamos justos al destacar a ninguno de ellos. Todos estuvieron sencillamente bien, con una continuada demostración de que saben lo que dicen y se entrañan en el papel que representan. No cabe la menor duda de que Mario Silvestre ha sabido disciplinar a todos con prolongadas horas de estudio y ensayos en los que no se omitió detalle, evitando improvisaciones. Dieron una clara manifestación de madurez artística, que nos explica el clamor de sus éxitos.

Ademanes, voz, movimiento, dominio de unos papeles que han supuesto largas vigilias impuestas después del trabajo. Ya quisieran para sí muchos profesionales el conjunto de cualidades de estos muchachos y de estas chicas...» (*Información,* 20-I-67, 49.B.3.)

En aquella misma temporada se representó también un auténtico clásico, *Seis personajes en busca de autor,* de Pirandello, en un montaje interpretado por la Compañía Lope de Vega y dirigido por José Tamayo (97.A.). Sin embargo, no tenemos ninguna información sobre la calidad de dicha puesta en escena, ni constancia de que a la misma asistiera un número considerable de espectadores.

Pirandello aparece de nuevo como autor descollante en la temporada 1967-68, aunque esta vez comparte protagonismo con Jean Giradoux y Pino Caruso. *El Apolo de Bellac,* de Giradoux, y *¿De dónde venimos?,* de Caruso, eran las dos piezas incluidas en un espectáculo que representó La Cazuela en el Centro Cultural del Movimiento en junio de 1968 (109.A.). La calidad y la dificultad de las dos obras seleccionadas eran subrayadas en la prensa de aquellos días: «Dos magníficas obras de teatro de cámara que darán medida exacta de los logros alcanzados por esta notable agrupación teatral provincial...» (*Información,* 26-VI-68, 109.B.1.)

En cuanto a Pirandello, su texto *Así es, sí así os parece* fue interpretado por la Compañía Titular del Teatro María Guerrero de Madrid, que dirigía José Luis Alonso, en julio de 1968 (113.A.). La obra estaba programada dentro del II Festival de España en Alicante, y se representó en la plaza *18 de julio* con gran asistencia de público, según hace constar en su reseña Ernesto Contreras (*Información,* 18-VII-68, 113.B.4.). Afirmaba en ella que Pirandello conservaba toda su capacidad polémica, y apuntaba, haciendo gala de sus notables conocimientos teatrales, que *Así es...* era una pieza

enmarcada en la corriente del subjetivismo kantiano, que pretendía replantear los procesos del conocimiento humano. Después, tras justificar la importante cifra de espectadores que asistieron a la representación por el hecho de que las creaciones de Pirandello interesaban siempre al público, advertía pese a todo Contreras que el montaje era poco afortunado, pues convertía el magnífico texto en una «comedia cómica», y los intérpretes (María Fernanda D'Ocón y Antonio Ferrandis encabezaban el reparto) se esforzaban por alcanzar el éxito por el camino de la risa.

José Tamayo, a la cabeza de la Compañía Lope de Vega, dirigió en la temporada 1968-69 el montaje de *Tango,* del polaco Slawomir Mrozek (enero 1969, 55.A.). De la pieza, cuya representación en Alicante dentro de la Primera Campaña Nacional de Teatro constituía un estreno nacional, se decía en la prensa que era una «obra de enorme actualidad en todo el mundo» (*Información,* 23-I-69). Ernesto Contreras, en una extensa y bien documentada crítica, señalaba que éste era uno de los espectáculos más interesantes del año, y apreciaba el acierto de Tamayo al llevar a escena de modo adecuado un texto que planteaba serios retos: «Pero las dificultades, de uno y otro tipo, sirvieron ayer para valorar una de las realizaciones escénicas más atractivas de la presente temporada, que no está resultando precisamente una temporada anodina. Porque, si de un lado se pueden encontrar en la realización de Tamayo aciertos considerables, de otro la representación de *Tango* obtuvo la atención y, en gran parte, la aprobación del público alicantino. Público que, dicho sea de paso, sigue manteniendo el alto nivel de asistencia que está singularizando, entre otras cosas, a la actual temporada [...] Situado dentro de la corriente escénica que, con excesivo formalismo, se ha venido llamando *teatro del absurdo,* Mrozek aporta la novedad de haber trascendido ideológicamente los planteamientos de la tendencia desde el punto y momento en que, en lugar de estructurar el conflicto dramático desde situaciones, ambientes o lenguajes abstraídos de la realidad mediante la eliminación de sus respectivos contextos situacionales concretos -Beckett, Ionesco, Pinter-, lo hace desde los supuestos ideológicos -la filosofía, los intereses socioeconómicos, etc.- que hacen posibles tales situaciones. Con lo que la mayor trascendencia cultural de Mrozeck sirve, al mismo tiempo, para incrementar las dificultades de comprensión de su obra, [...] En su realización, Tamayo ha subrayado estos aspectos que facilitaban el acceso de la comprensión, y creo que ha actuado correctamente, porque creo también que el teatro sigue siendo

una manifestación cultural eminentemente popular. [...] Pero, con todo, la realización de Tamayo es excelente, cuidada, honesta. Ha obtenido una perfecta adecuación de acción y ambiente [...] y no ha traicionado, en ningún momento, la intencionalidad del texto. Más bien ha sabido aclararlo, si no en profundidad, sí en extensión.

La obra estuvo bien, muy bien interpretada.» (*Información,* 24-I-69, 55.B.).

Pocos días más tarde esta misma compañía representaba otro espectáculo de su repertorio, *Madre Coraje y sus hijos,* de Brecht, en versión de Buero Vallejo (56.A.). El comienzo de la crítica de Contreras es muy significativo: «El ambiente teatral alicantino, tan fuertemente revitalizado en el transcurso de la presente temporada, alcanzó ayer su máximo nivel.» El crítico observaba más adelante que el texto de Brecht, un auténtico estímulo para reflexionar sobre el significado de las guerras, formaba ya parte de la *mitología teatral.* Finalmente, valoraba el riesgo asumido por Tamayo en su dirección al desequilibrar la balanza entre la frialdad distanciadora y la emoción. En el programa de mano del espectáculo se ofrecían también algunas consideraciones (suponemos que de Tamayo) sobre esta misma cuestión del *distanciamiento* brechtiano y la reacción del público español ante el mismo: «El representar en España, ante grandes auditorios, el teatro de Brecht, ha correspondido a la Compañía Lope de Vega [...] Se trata de una experiencia interesante: el *teatro épico* brechtiano se aleja bastante del teatro tradicional, y ante ello, ¿cómo reacciona el espectador español, habitualmente tan emotivo, ante los tan discutidos *efectos de distanciamiento* introducidos por Brecht para llevarle a una actitud crítica, fría y desapasionada? Él mismo -el público- dice siempre la última palabra.» (A.P.)

El tercer montaje destacado de la temporada 1968-69 fue el de *Los forjadores de imperio,* de Boris Vian, realizado por el alicantino Grupo de Teatro Alba (mayo de 1969, 118.A.). Otra vez es Ernesto Contreras quien nos transmite la imagen de un espectáculo *con clase,* al señalar en su reseña que el montaje de Alba constituía «una aventura escénica infrecuente», y que tenía «el empaque de un hecho culturalmente importante, llevado a término con absoluta conciencia, no sólo de su significación, sino, incluso, de su problemática interna.» Concluía el crítico afirmando que la fluida puesta en escena descubría las posibilidades «extraordinarias» del grupo de actores. (*Información,* 1-VI-69, 118.B.).

Seguimos con otro autor francés, ya que el Tartufo de Molière, interpretado por la Compañía Lope de Vega, fue una de las primeras representaciones celebradas en el Principal en la temporada 1969-70 (2.A.). El autor de la versión, José López Rubio, anticipaba en el programa de mano las características de este texto clásico: «Y ésa es la virtud eterna del Tartufo, su delación por medio de la sátira, de la burla, de la tipificación, de la invencible arma de lo cómico. Lo cómico que en Molière, según Chateaubriand, adquiere, por su profundidad y por su tristeza, una *dignidad trágica*.» (A.P.)

Ernesto Contreras apuntaba en su comentario que una reposición de Molière siempre constituía una ocasión teatral atractiva, ya que el teatro de este clásico francés conservaba para el espectador de nuestros días «una enorme dosis de sugestión», aunque hubiera perdido ya el carácter de revulsivo que tuvo en su época[15]: «El Tartufo une, a los normales atractivos del autor, otros menos frecuentes: la agudeza casi violenta de su crítica del fariseísmo religioso, la escabrosidad de algunas situaciones y el desenfado con el que el autor las enfrenta, pueden ser algunas. De ahí que, pese a haber decrecido algo la asistencia del público, se aplaudiera con fuerza a la compañía y se obligara a Tamayo a saludar desde el escenario. [...] Sin que Molière, el prodigioso verbo irónico de Molière, pierda su ligereza, Tamayo lo ha conducido hacia una mayor tensión moral, dotando a la pieza de una cierta gravedad sociológica, de un poderoso impulso crítico. El tratamiento me parece muy acertado, entre otras cosas por haber sabido eludir la fácil caída en lo grotesco, siempre amenazador tratándose de Molière, incluido su *Tartufo*.» (*Información*, 4-X-69, 2.B.2.)[16].

Como vamos viendo, Tamayo y la Compañía Lope de Vega fueron los artífices de algunos de los montajes sobre textos extranjeros más valiosos del último lustro de los 60. Pocos días después de la representación del Tartufo y, como ésta, dentro de la II Campaña Nacional de Teatro promovida por el Ministerio de Información y Turismo, la citada compañía escenificaba en el Principal, como ya hiciera algunos años antes La Cazuela de

[15] Esta opinión entra en contradicción con la repercusión que tuvo el polémico montaje realizado por Adolfo Marsillach un decenio más tarde, en la temporada 1979-80.

[16] En marzo de 1980 este texto vuelve a la ciudad de la mano de la Compañía de Adolfo Marsillach, dirigida por él mismo (630.A.). Esta vez la versión era de Enrique Llovet, y en las notas de prensa aparecía la siguiente aclaración: «La versión 79 de *El Tartufo* es una reposición de aquel otro estrenado hace ahora diez años y que tanto revuelo armó por su sátira contra determinada institución.» (*La Verdad,* 4-III-80 e *Información*, 2-III-80).

Alcoy, *La muralla china*, de Max Frisch (4.A.). Jaime Salom, autor de la versión, dedicaba unas palabras al texto en el programa de mano: «es un extraordinario documento escénico, modelo de virtuosismo teatral, de visión histórica y de rebelión ante lo inevitable. Maduro y joven a la vez, complicado y sencillo, el gran autor suizo llega con esta obra al cenit de su talento, inscribiendo para siempre este título en la historia de la escena actual.» (A.P.)

En cuanto al crítico de *Información,* se deshacía en elogios ante este espectáculo: del texto subrayaba su riqueza ideológica al enfrentar el tema de la opresión como negación límite de la libertad del hombre, y del autor ensalzaba su «honradez intelectual». Respecto al montaje, ponderaba en primer lugar la importante labor de la Compañía Lope de Vega, y de Tamayo a su frente, al representar a los autores más actuales, a modo de «trinchera avanzada del teatro español»; además, hacía notar Ernesto Contreras que el montaje de *La muralla china* reflejaba la conciencia de Tamayo «de su significado, de su alcance, de su complejidad», lo que le había llevado a *servir* la obra «con esmero, con convicción», haciéndola clara y comunicativa pero conservando toda su complejidad. El periodista cerraba su crítica felicitando a los actores por su alto nivel interpretativo (*Información,* 8-X-69, 4.B.).

Curiosamente, la tercera obra que nos interesa destacar dentro de esta temporada es también de autor suizo: se trata de *Proceso por la sombra de un burro,* de Friedrich Dürrenmatt, uno de los textos más representados durante los 60 y 70 por los grupos de teatro jóvenes e independientes. En este caso nos referimos al montaje que escenificó en febrero de 1970 el Grupo Arenal de la Escuela Normal de Magisterio de Alicante, dentro de un certamen organizado por el Teatro Universitario de la ciudad (68.A.). Ernesto Contreras estuvo, cómo no, presente en aquella representación, y dejó constancia en su crítica de la gran asistencia de público para presenciar el esfuerzo de los jóvenes miembros de Arenal al poner en pie un montaje ambicioso y de resultados positivos: «El II Certamen de Teatro organizado por el TEU ha entrado en su segunda fase. Y ha entrado de una manera increíble, multitudinaria: el local del cine-club de la Caja de Ahorros Provincial se abarrotó ayer[17], en la cuarta sesión del certamen, para presenciar la actuación del Grupo Arenal [...] Como el fenómeno no es frecuente, hay que contarlo con exactitud: una cantidad considerable de espectadores no tuvo más remedio

[17] En realidad, el adjetivo «multitudinario» es exagerado en este caso, pues el citado local tenía capacidad sólo para alrededor de 150 espectadores.

que asistir a la actuación del Grupo Arenal sin disponer de un asiento, de pie, porque todos los disponibles -incluidos los improvisados- fueron ocupados. Este dato es ya indicativo de la repercusión que está obteniendo el ciclo teatral organizado por el T.U. y de la expectación promovida en torno a la actuación de ayer. [...] Hay que señalar que el esfuerzo llevado a cabo por el Grupo Arenal tuvo un resultado positivo. El esfuerzo venia señalado por la necesidad de sostener sobre el escenario un tono humorístico, ricamente matizado, y por las exigencias físicas de la obra, que requiere un número considerable de intérpretes. También por la expectación levantada en torno a la representación. Y, sin embargo, las dificultades fueron, una a una, superadas, hasta el punto de que podríamos hablar, a este respecto, de sorpresa.» (*Información,* 24-II-70, 68.B.).

El violinista sobre el tejado, original de Joseph Stein, Jerry Bock y Sheldom Hamick, un musical conocido sobre todo por su versión cinematográfica, es el último de los espectáculos importantes de la temporada 1969-70[18]. Lo representó, en el marco de los Festivales de España en Alicante, la Compañía de Teatro Lírico dirigida por Joaquín Deus, y a la cabeza del reparto se encontraba José Sazatornil *Saza* (julio de 1970, 120.A.). En un reportaje sobre los Festivales de España en Alicante, Rosa Montero certificaba la calidad de un montaje que ya venía avalado por un largo historial de éxitos: «*El violinista sobre el tejado* es una obra que tiene verdadera calidad. Por una parte es una comedia con un desarrollo dramático de por sí interesante; pero, además, la acción se ve subrayada por unos números musicales amenos, atractivos, de fácil alcance popular, sin que para ello tenga que caer en lo fácil y populachero.» (*Información,* 12-VII-70, 120.B.3.)

La reseña de Contreras incidía principalmente en la dignidad de un espectáculo que, en contra de lo que podía esperarse, no había convocado a demasiado público: «*El violinista sobre el tejado* constituye una excelente novedad lírica y, desde luego, el espectáculo más interesante que ha desfilado por la plaza del 18 de julio en lo que llevamos de festival. Y, paradójicamente, la repercusión popular que concedemos axiomáticamente a este tipo de manifestaciones no llegó -al menos en la primera sesión, la de la presentación de obra y compañía- ni siquiera al discreto nivel de las noches anteriores. [...] Importa más, de momento, testimoniar la digna calidad, tanto temática como

[18] Esta comedia musical basada en un cuento de Sholom Aleichems fue estrenada en 1964 en Nueva York, y representada después en casi todo el mundo: Finlandia, Israel, Holanda, Dinamarca, Australia, Japón, Checoslovaquia, Suiza, Alemania, Noruega... (*Información,* 19, 12 y 21-VII-70).

dramática -si es que pueden diferenciarse en la realidad- de *El violinista sobre el tejado.* [...] los autores han construido una obra plena de equilibrio -fluctuando ágilmente entre el sentimentalismo y el humor, sin excesos en ninguno de sus extremos-, divertida y ejemplar. Ejemplar, al menos, para aquellos autores que, en nuestro país, parecen desconocer por completo las posibilidades artísticas de la comedia musical, a pesar de que la realidad se encarga una y otra vez de señalar, por lo menos, los caminos intransitables.» (*Información,* 21-VII-70, 120.B.4.)

Tan ejemplar como aquel montaje era por aquellos años el trabajo de la Compañía Lope de Vega. Ésta volvió a Alicante al comienzo de la temporada 1970-71 para participar en la III Campaña Nacional de Teatro. Agustín González, Mª Luisa Ponte y Manuel Gallardo encabezaban el reparto de *La ópera de cuatro cuartos*[19], de Bertolt Brecht (octubre de 1970, 21.A.). A juzgar por la crítica de Ernesto Contreras, la puesta en escena de Tamayo fue un total acierto: «*La ópera de cuatro cuartos* es una obra fea, intencionalmente fea. [...] Y esta intencionalidad nos la devuelve, cuando ya han pasado sobre ella más de veinte años, plenamente vigente, con su mismo carácter inicial de espectáculo insólito, de paradoja hiriente, hecha de brillo y opacidades, de talento y sordidez, de cólera e ironía. [...] El resultado artístico de esta nueva aproximación a Brecht, realizada por Tamayo, creo que es francamente aceptable, positivo en cuanto que se realiza multitudinariamente. Me parece una versión correcta, desde el punto y momento en que los resultados son, en cualquier sentido, fieles a la intención del autor. [...] En el fenómeno tienen también que ver, y mucho, los componentes todos de la actual compañía Lope de Vega: constituyen un caso claro de vocación y lucidez. Nuevamente nos ofrecen, ahora enfrentándose a las múltiples y complejas dificultades de la ópera brechtiana, una larga nómina de interpretaciones excepcionales...» (*Información,* 1-XI-70, 21.B.1.)

Pero, como en ocasiones anteriores, no era éste el único montaje de un texto extranjero que la Lope de Vega traía en su repertorio. *Calígula,* de Albert Camus, fue interpretada en el Principal en noviembre de 1970 por José Mª Rodero (23.A.). Si para Contreras ésta era la pieza más interesante de las llevadas a escena dentro de la III Campaña (*Información,* 3-XI-70, 23.B.2.), en

[19] El título de esta obra de Brecht se ha traducido al español en otros casos como *La ópera de perra gorda.*

una nota publicada en *La Verdad* se afirmaba que el público había llenado prácticamente la sala para presenciar un montaje en el que destacaba la interpretación de los dos actores principales: «El conjunto que dirige Tamayo nos ofreció una versión aceptable, en su tono medio, y excepcional en cuanto a la cabecera del reparto. José María Rodero, en un papel que tiene dominado hasta en sus más nimios registros, volvió a demostrar la justeza del lugar privilegiado que ocupa en las tablas españolas. Ha calado tan hondo en este personaje-símbolo, que lo ha hecho suyo. Respecto a Agustín González, nada cabe añadir al juicio que ya nos merece desde hace mucho tiempo. Su versión del *Quereas,* uno de los dos hombres que entiende de verdad a Calígula y que lo asesina precisamente por comprenderlo, es exacta y medida en el tono y en el gesto.» (*La Verdad,* 3-XI-70, 23.B.3.)

En aquella misma temporada, la Compañía de Mª José Goyanes, bajo la dirección de José Mª Morera, representó otros dos interesantes textos extranjeros: *Las moscas,* de Jean-Paul Sartre, en versión de Alfonso Sastre, y *Raíces,* del inglés Arnold Wesker (febrero de 1971, 45.A. y 48.A., respectivamente). No obstante, no disponemos de ningún pronunciamiento formulado en Alicante sobre la calidad o el atractivo de los montajes, por lo que no podemos determinar si fueron espectáculos descollantes dentro de aquella temporada[20].

Una acogida semejante por parte de la prensa local obtuvo la Compañía de Gemma Cuervo y Fernando Guillén cuando, en noviembre de 1971, trajo a Alicante un texto del norteamericano Edward Albee, *Todo en el jardín* (14.A.). La obra, que era presentada en la prensa como «Dura, despiadada, brutal», no tuvo, pese a todo, demasiado eco en los diarios locales. No obstante, el listado de los premios obtenidos por el montaje que aparecía en el programa de mano nos lleva a pensar que fue uno de los espectáculos relevantes de la temporada 1971-72[21].

[20] Sí disponemos de tres textos aparecidos en los programas de mano de estos dos espectáculos sobre Sartre y Wesker y las características de sus obras. En el caso de *Las moscas,* Alfonso Sastre firma una reflexión sobre el sentido del texto; en el programa de *Raíces,* José Monleón y Juan José Arteche (este último autor de la versión) comentan la creación del autor inglés. Los tres textos están recogidos en las fichas de representación cuyo número hemos indicado.

[21] Los premios eran los siguientes: Premio de la Crítica de Barcelona al mejor actor de 1971 para Fernando Guillén; Premio Nacional de Dirección para José María Morera; Premio de la Crítica de Barcelona a la mejor obra extranjera 1971; Premio El Espectador y la Crítica de Madrid a Fernando Guillén como el mejor actor 1970-71; Premio Nacional de Programación 1970-71 al Teatro Fígaro de Madrid, en el que se estrenó la obra; Premio El Espectador y la Crítica a la mejor programación para el Teatro Fígaro (A.P.).

El montaje a partir de la obra de Franz Kafka *Informe para una academia,* dirigido e interpretado por José Luis Gómez, fue otro de los «platos fuertes» de la temporada alicantina 1971-72. Lamentablemente, la representación tuvo lugar en una sala de segundo orden, el colegio de los HH. Maristas. De ahí que del espectáculo, que se escenificó dentro del IV Ciclo de Orientación Teatral organizado por el grupo local Alba-70, apenas quedara rastro en la prensa diaria alicantina (mayo 1972, 61.A.).

Lo mismo sucedió con el montaje que cierra esta temporada, el texto de Albee más representado por aquellos años: *Historia del* zoo. El Teatro Experimental Independiente (T.E.I.) de Madrid, dirigido por William Layton, puso en escena esta obra dentro del ciclo al que acabamos de referirnos, en mayo de 1972 (62.A.). Resulta curioso descubrir que José Carlos Plaza era uno de los dos actores que interpretaron el brillante texto en el escenario del colegio religioso que albergó aquel certamen.

Cambiamos ahora de temporada, pero no de compañía, porque los dos espectáculos más sobresalientes del curso teatral 1972-73 corrieron a cargo del T.E.I. En primer término, *Los justos,* de Albert Camus, que fue puesto en escena dentro del Ciclo de Orientación Teatral organizado por Alba-70 (junio de 1973, 101.A.). Aunque esta representación no fue objeto de críticas ni comentarios en la prensa alicantina[22], sí lo fue, tres meses más tarde, el montaje de *Proceso por la sombra de un burro,* de Friedrich Dürrenmatt, escenificado en el Castillo de Santa Bárbara dentro del Festival Cero (101.A.). Ferrándiz Casares elogiaba en su reseña la capacidad interpretativa del grupo, un conjunto de actores capaces de generar escuela, por su gran talento y entusiasmo: «...sobre el escenario se exalta un cuadro notabilísimo, de flexibilidad interpretativa admirable. ¿Cómo asociar a estos muchachos ruidosos, joviales, dinámicos, en un concierto de actitudes donde sorprende tanto la variada exposición mímica y oral como la espontaneidad -paradójico fruto del trabajo y la disciplina que siempre debieran tener en cuenta los actores-, con aquellos que hace muy pocos meses transmitieron la dramática sensación de *Los justos*? Vaya hacia el T.E.I. la felicitación sin

[22] A pesar de lo cual, y aún a riesgo de equivocarnos, consideramos éste un espectáculo destacado, simplemente por la garantía que supone el sello del T.E.I.

reservas por su versatilidad, ese modo de concebir escuela. [...] Cualquier faceta interpretativa da pie a la pasión artística, si concurren el talento y el entusiasmo, como el lunes demostró el T.E.I. de manera felizmente abrumadora.» (*Información,* 5-IX-73, 101.B.1.)

Tan importante como el trabajo del T.E.I. era por aquellos años el de Los Goliardos, grupo independiente dirigido por Ángel Facio. En noviembre de 1973 visitaban Alicante con una obra que se presentaba como un «casi sainete de un tirón, original del joven autor alemán Bert *[sic]* Brecht» (A.P.). Era *La boda de los pequeños burgueses* (15.A.), el montaje de autor extranjero más sólido de la temporada 1973-74[23]. Sin embargo, el crítico de *La Verdad* constataba en su reseña la escasa asistencia de público, lo cual no le impedía valorar el mérito de un trabajo cargado de brillantez y profesionalidad (R. Núñez, *La Verdad,* 29-XI-73, 15.B.2.). Ferrándiz Casares, por otro lado, destacaba el tono cáustico de un espectáculo cuyo objetivo era, decía, censurar las lacras sociales y el vacío interior del hombre. La versión de Los Goliardos era más comercial que el original de Brecht: en su propósito de reflejar la España de los años cuarenta, la compañía había puesto el acento en lo cómico y grotesco. La enorme profesionalidad del colectivo era, para este crítico, lo más meritorio del conjunto (*Información,* 30-XI-73, 15.B.1.).

Sin duda, el «espectáculo musical basado en el Evangelio» (*Información,* 5-III-75) titulado *Godspell* fue el montaje más llamativo de la temporada alicantina 1974-75, especialmente relevante al tratarse, además, del primer acto oficial de la Asociación Independiente de Teatro de Alicante (marzo de 1975, 48.A.). La puesta en escena de la obra original de John Michael Tebelak y Stephen Schwartz[24] había sido dirigida por el primero y producida por Manuel Collado. En la antecrítica firmada por Antonio Vivo Andújar en uno de los diarios locales se resaltaba la belleza de este *evangélico espectáculo,* en el que a través de la música (el jazz sobre todo) se buscaba un encuentro religioso con la juventud. La antecrítica presentaba el conjunto como algo absolutamente nuevo dentro de la escena, algo que rompía moldes (*Información,* 4-III-75, 48.B.5.).

[23] Ver referencias a este montaje en el capítulo sobre el teatro independiente, pp. 219-220, 258-259 y 319-320.

[24] La adaptación era de José Mª Pemán, y la versión del padre José Luis Martín Descalzo.

También fue traído a la ciudad por la A.I.T.A. otro de los espectáculos que queremos distinguir dentro de esta temporada: *Terror y miseria del III Reich,* de Bertolt Brecht, interpretada por el T.E.I. de Madrid (65 A.). La representación, a la que ya nos referimos en el capítulo dedicado al teatro independiente[25], tuvo lugar en el Teatro Principal en abril de 1975.

Otra compañía independiente, en este caso Tábano, puso en escena la tercera obra importante de la temporada 1974-75. Se trataba de *La ópera del bandido,* de John Gay, una representación que, como vimos en el capítulo del teatro independiente, contó con la asistencia de numeroso público para su puesta en escena en el Pabellón Municipal de Deportes, sede del Festival de Teatro Independiente celebrado en Alicante en agosto de 1975 (93.A.). R. Núñez se refería en su reseña a lo polifacético del texto y a la habilidad de Tábano al llevarlo a escena: «*La ópera del Bandido* tiene tanto de esperpento como de sátira; más de ópera bufa que de teatro cantado; menos de pasatiempo que de obra crítica, aunque se critique haciendo reír. Partiendo, aunque de forma original, del tan usado *teatro dentro del teatro,* se le da cabida a todos los tópicos y lugares comunes del teatro más convencional y de la vida misma. La mera presencia, el llevarlos a la obra, es ya una crítica de todos esos tópicos, sin necesidad de otra referencia a ellos. [...] La obra resulta de una agilidad sorprendente, a pesar de todos los lugares comunes que se ven venir. Y es que lo de menos en la obra es el argumento en sí; lo que importa es lo que se va diciendo en cada momento, y la peculiar forma de hacerlo. Ahí reside el gran mérito del Grupo Tábano, que imprime a sus representaciones una frescura y espontaneidad extraña y ajena a la mayoría del teatro que trata de presentarse con cara de seriedad.

Este teatro es al convencional lo que la caricatura al retrato. ¿Qué es más teatro o qué es teatro realmente? Las respuestas serán distintas según el público que acude a cada uno. El que asistió a la representación de Tábano era un público numeroso, con total predominio de la juventud. Y una juventud que no va al teatro a evadirse ni a pasar un rato entretenido, sino que quiere escuchar ideas, ver planteadas situaciones, por las que toma partido. Esta actitud es la que explica los aplausos que interrumpieron la representación en algunos momentos y los que la subrayaron al final.» (*La Verdad,* 12-VIII-75, 93.B.7.)

[25] Ver pp. 220-221.

Más arriba veíamos cómo la temporada 1974-75 se abría con el éxito de *Godspell;* pues bien, en el período 1975-76 otro musical fue presenciado por multitud de alicantinos: *Hair,* de Gerome Ragni, James Rado y Galt McDermot, se representó en la ciudad en febrero de 1976 (43.A.). Los responsables del espectáculo eran un total de 120 personas (80 actores y 40 músicos), en su mayoría estadounidenses (entre los intérpretes había también brasileños e ingleses). Además del número de actores, otro elemento que puede darnos una idea de las dimensiones del montaje es el volumen del equipaje de la compañía: 8.000 kilos (*La Verdad,* 6-II-76). Dos cuestiones centraron las noticias aparecidas en la prensa local alrededor de este importante acontecimiento escénico[26]: por una parte, el retraso con el que el mismo llegaba a España; por otra, el hecho de que el montaje había sido censurado para la gira española.

Respecto a esta última cuestión, dentro de la propia compañía, entre los actores, había divergencias sobre si los diálogos habían sido o no cortados para su representación en España (E. Entrena, *La Verdad,* 6-II-76, 43.B.1). En cuanto al retraso de la llegada del espectáculo a nuestro país, el mismo Entrena apuntaba en una crítica titulada «A *Hair* ya se le cae el pelo» que éste era un buen montaje, pero que su tardía llegada a los escenarios nacionales había desfasado los temas centrales de la historia: «Por *Hair* no han pasado los años en balde. Han sido muchos, muchos años de oír hablar de ella, de esperarla, de conocer sus canciones, de que sus canciones lleguen al número uno de los *hits* españoles, de que se pasen de moda... y nada. Y llega *Hair* con toda su carga dialéctica, casi en su versión original, y... ¿Pero no se ha terminado ya la guerra del Vietnam? Hay obras, hay momentos de la historia, que no son más que movimientos de contestación contra un *status,* contra un momento. Si la cosa -si la obra- es buena, llega, y llega a los confines, y da la vuelta al mundo, y el mundo habla de ella. Eso pasó con *Hair,* eso pasa con *Hair.* Pero cuando se ha dejado de hablar de los *beatniks* y de los *hippies,* [...] la obra queda ya relegada, la obra queda ya... ¿inerte? Uno, en su modestia, quiere creer que inerte no, aún no, [...] hay una bandera con barras y estrellas, y flota en el aire -aún- una guerra, y... *Hair,* que tuvo un momento, que nació en un momento, a nosotros -pobres de nosotros que estábamos allí sentados y tan tranquilos- nos la han servido como el que da el

[26] Una de las actrices del espectáculo señalaba en una entrevista realizada en Alicante que *Hair* había sido visto ya por veinte millones de espectadores (E. Entrena. *La Verdad,* 6-II-76, 43.B.1.).

mejor vino, pero agrio. Fallos de tardanza.» (*La Verdad,* 6-II-76, 43.B.2.)[27].

Ferrándiz Casares, sin entrar en comentarios sobre ninguna de las dos cuestiones a que aludíamos, indicaba simplemente que *Hair* era un musical peculiar, cuyo contenido no correspondía en realidad a su fama de «espectáculo carnal», y en el que la carga crítica se transmitía de modo risueño (*Información,* 6-II-76, 43.B.3.).

De una obra supuestamente censurada pasamos a otra que fue, sin ningún genero de dudas, cercenada a conciencia para sus representaciones españolas. A pesar de tener un título tan sugerente como *Hablemos a calzón quitado (El rostro humano de la revolución),* la creación del argentino Guillermo Gentile que se representó en el Teatro Principal en junio de 1976 había sido prohibida en su país[28] y había ido cuatro veces a la censura en el nuestro (107.A.). Al final la puso en escena la Compañía Nuevo Teatro, titular del Teatro Arniches de Madrid, con dos actores argentinos (el propio autor y Walter Vidarte) y uno español (Ramón Pons). El montaje fue traído a la ciudad por la AITA, y en la prensa alicantina de aquellos días se anunciaba que había sido aclamado unánimemente por la crítica madrileña como una de las mejores realizaciones de la temporada.

En la antecrítica del autor, éste comentaba los propósitos de su texto, y hablaba de su país y de la concepción del arte que en él existía: «Vengo de un país conmovido hace años por una experiencia revolucionaria. Una juventud desengañada, perseguida y traicionada, sigue soportando la muerte, la violencia y la tortura. [...] Las transformaciones sociales que no

[27] Efectivamente, el retraso de la representación en Alicante fue considerable. De hecho, una de las primeras referencias publicadas en la prensa local respecto a este espectáculo es de 1969. Se trata de un pequeño reportaje aparecido en *Primera Página,* donde, bajo el titular «¿Iremos desnudos en el año 2000? Con *Hair* llegó el escándalo a Londres: beatnicks y hippies, precursores de la moda», aparecía un texto que nos proporciona una idea de la polémica que se desató en relación a este montaje: «1969 ha mantenido ampliamente las promesas de 1968. Se nos dará desnudo a *go-go* en los escenarios de muchas capitales europeas y, americanas. París prepara *Hair,* la comedia musical que cuenta los mejores días de Nueva York y de Londres. Los actores están totalmente desnudos y, afirman los especialistas, *esto no choca, porque aparecen desnudos, no se desnudan ni se visten en público.*

En París la cosa será *aún más conveniente,* porque los actores llegarán vestidos y se desnudarán en la oscuridad. Algunas noches, cuando la sala esté caldeada, se invitará a los espectadores a que suban al escenario para danzar con los actores. Esto fue lo que hizo en Londres, hace unas semanas, la princesa Ana ante la estupefacción de los... ex-púdicos británicos.

Nadie ha calificado aún esto de bacanal; se lo considera ahora como una *fraternidad* deseable entre actores Y espectadores.» (Agencia Deri, *Primera Página,* 23-V-69)

[28] El texto fue estrenado en Brasil (*La Verdad,* 8 y 10-VI-76).

apunten a la aceptación del individuo como realmente es y en toda la expresión de lo que ello significa, traerán al momento de la realidad el amargo sabor de la frustración. Por eso cualquier proceso de cambio, revolucionario o no, ofrece un margen muy alto al fracaso y a la decepción y promete mucho más de lo que puede cumplir. Pero esto no quiere decir que debamos renunciar a la revolución o al cambio.

He tratado de expresar teatralmente estas ideas con una pequeña parábola de tres personajes límite, un padre esquizofrénico, un hijo espástico *[sic]* y un anarquista paranoide y alucinado, a través de los cuales presento una situación de cambio, no como sustitución de una autoridad paternalista enferma por otra diferente, sino como la posibilidad de permitir al hombre enfrentarse y elegir libre y espontáneamente su propio destino.» (Guillermo Gentile, *Información,* 2-VI-76, 107.B.3.)

La crítica publicada por Enrique Entrena, muy favorable, se centraba en el texto y la interpretación del montaje: «No cabe la menor duda de que el estilo dramático de Gentile -genial en su interpretación- tiene una difícil dualidad. Por una parte está su carga en lo que ha escrito, por otra está la carga de lo que hace y cómo lo hace. Y aquí, entonces, hay que hablar de perfección. Desde la risa hasta la violencia están presentes en una obra de tres personajes solos (un cuarto apenas si aparece), una obra que en sí podría o resumirse en la pantomima, o ser recreada con la palabra, con el gesto, con la expresión corporal perfecta de Gentile... El simbolismo de la obra, sus recursos, sus frases, el trabajo de los actores, hacen que *Hablemos a calzón quitado* sea algo para recordar como lo más importante que por el Teatro Principal ha pasado en lo que va de año.» (*La Verdad,* 10-VI-76, 107.B.2.)

Equus, de Peter Shaffer, fue el espectáculo más sólido de la temporada alicantina (y probablemente española) 1976-77. Bajo la dirección de Manuel Collado, y con Fernando Guillén y Juan Ribó como protagonistas, el montaje vino al Teatro Principal en marzo de 1977 (211.A.)[29]. No descartamos que una parte del éxito que obtuvo este espectáculo proviniera del carácter polémico de alguno de sus elementos, especialmente el desnudo en escena de Juan Ribó[30]. En torno a este tema giró, por ejemplo, la entrevista

[29] Volvió a Alicante durante la siguiente temporada, en marzo de 1978 *(La Verdad,* 5-III-78).

[30] No es casual que una de las frases publicitarias aparecidas en la prensa fuera «El primer desnudo del teatro español» (*La Verdad,* 5-III-78).

realizada al actor en Alicante por José Marín Guerrero. En un momento de la misma, Ribó puntualizaba al respecto: «...que conste que no me lo he planteado como una forma de presentar estéticamente mi cuerpo, sino como el último resultado de una escena dramática... Lo contrario hubiera sido un desnudo agresivo, árido, burdo...; por eso, la gente no se da cuenta del desnudo, se quedan con la historia, no con la anécdota... [...] ¿El desnudo como reclamo? Vaya la gente a lo que vaya, lo importante es que asimilan un tema..., un espectáculo.» (*La Verdad,* 5-III-77, 211.B.3.)

Fernando Guillén, en otra entrevista celebrada en la ciudad, reconocía que el trabajo en *Equus* era agotador, pero también que constituía una experiencia apasionante. Por otro lado, consideraba que esta función se había convertido en un fenómeno inaudito, que rebasaba los límites de lo puramente artístico: «*Equus* es un espectáculo insólito, en todos los países se ha convertido en un fenómeno sociológico más que teatral. Los espectadores acuden masivamente como jamás se vio en toda España. Creo que el éxito se deriva de la carencia de convencionalismos en el texto, el montaje y los decorados. El juntar a los actores con los espectadores y que la luz juegue un papel preponderante. Por otra parte está el mundo extraño y mítico de los caballos, el desnudo integral...» (Mª Rosa Mirasierras, *Información,* 4-III-77, 211.B.4.).

Equus era, según parece, una obra que rompía moldes. Manuel Collado explicaba, en un interesante texto del programa de mano, que la síntesis del montaje era algo así como un alarido desgarrador: «Con motivo de su estreno, dije: *Para mí el teatro debe ser una visión o expresión de la sociedad que nos rodea, y Equus denuncia fuertes instituciones que oprimen al hombre... He configurado el montaje como una gran piedra circular, según escribe Dysart en su sueño, hacia la cual avanza una inmensa fila de niños que son sacrificados por sumos sacerdotes que van destrozando cabezas...* [...] Podríamos estar en un teatro o en una plaza pública, es igual, las gentes de teatro que nos unimos para representar *Equus* intentamos revivir diariamente esa crisis histórica, esas instituciones que se derrumban, ese difícil acceso de una sociedad *normalizada,* ese anormal desarrollo de cada ser humano dentro de una sociedad *normalizada* en exceso hace ya mucho, esa degradación de todo por una falta de libertad, por una mala interpretación del sexo, de la religión, de las relaciones, de tantas cosas... [...] Yo pensaba que todo: actores, luz, montaje, sonido, unión en el trabajo, habían hecho de este *Equus* español una fiesta, un espectáculo, pero a base de verlo y de mirar en torno a mí veo

que este *Equus* es un grito salvaje, aunque esté amorosamente trabajado para ser bien consumido, pero ese amor y ese trabajo no son más que un deseo de comunicar mejor nuestra necesidad de gritar.» (A.P.)

De un espectáculo español pasamos a uno latinoamericano, pues de la mano del Teatro Experimental de Cali (Colombia) nos llegó el segundo espectáculo de autor extranjero que merece ser destacado en la temporada 1976-77: *Vida y muerte del fantoche lusitano,* de Peter Weiss (247.A.). La compañía, compuesta por 24 miembros, fue traída a la ciudad por la A.I.T.A. en junio de 1977. A raíz de la presencia de este colectivo colombiano en Alicante, Mª Rosa Mirasierras publicó un artículo con información sobre la compañía y la situación del teatro en Colombia, país en el que, según los miembros del T.E.C., existían en aquellas fechas 150 grupos de teatro independiente (*Información,* 2-VI-77, 247.B.2.)

Como «teatro-documento» calificaba Ferrándiz Casares este espectáculo en su crítica, en la que apreciaba sobre todo el trabajo actoral: «Este despertar de los pueblos, después del injusto retraso cultural y social en que por servir a sus intereses económicos los mantuvieron durante siglos los poderes lejanos, fue ofrecido igualmente con un apropiado tono de sinceridad y vigor gracias al voluntarioso esfuerzo interpretativo desempeñado por los jóvenes componentes del grupo colombiano.» (*Información,* 4-VI-77, 247.B.3.)

Y continuamos con los colectivos hispanoamericanos, pues de Argentina procedían las compañías que protagonizaron dos de los acontecimientos teatrales de la temporada 1977-78 en Alicante. La primera, la bonaerense Comediantes de San Telmo, puso en escena en el Aula de Cultura de la C.A.A.M. *Orquesta de señoritas,* de Jean Anouilh (marzo de 1978, 341.A.)[31]. Ferrándiz Casares insistía en su reseña en la magnífica interpretación de los actores, y apuntaba que el tema del montaje era la convivencia a medias» dentro de una orquesta: «Así, el espectáculo expone suavemente la insatisfacción humana, la casi imposibilidad del acoplamiento perfecto, y es su nota más sorprendente que aquel desfile de íntimas angustias fluye provocando risas incesantes. Ninguna materia como la desventura, convertida por la propia voluntad en costumbre, para la consideración con humor.

[31] El montaje volvió a la ciudad en abril de ese mismo año (*La Verdad,* 27-IV-78).

Entre esa sutil cuestión, el acierto que han tenido los Comediantes de San Telmo en el desarrollo escenificador es especialmente valioso. [...] El gesto cursi, fuertemente afectado, no lo podrían realizar, según esa intención alteradora, mujeres, sino sujetos masculinos cuando procuran imitar a aquéllas [...] Lejos, pues, de cualquier desviación sexualista, los actores sustituyen a las actrices para crear una atmósfera amanerada, que posee la virtud de causar en el espectador, pese a los numerosos lances melancólicos de la trama, una sensación perpetuamente optimista.

Pero es un amaneramiento donde se aprecia siempre un exquisito esfuerzo. La pausa, el desdén, la súplica, la elocución, en suma, parecen relieves que no estaba uno seguro de que los sugiriera con tal precisión el texto. Ciertamente, pocas veces habrá recibido la obra teatral esa magnífica aproximación de una diversidad de intérpretes.» (*Información,* 14-III-78, 341.B.2.)

Pero este espectáculo fue objeto de todavía más comentarios en la prensa. Luis de Castro, quien confesaba que la representación de esta obra le había supuesto «una de las mayores lecciones teatrales de mi vida», era el autor de un extenso artículo sobre Comediantes de San Telmo publicado en aquellos días. Dicho artículo incluía una entrevista a Zelmar Gueñol, el decano de la compañía, quien explicaba con estas palabras el éxito de *Orquesta...*: «Pero nuestra confianza radicaba, y radica, en que estamos convencidos de haber hecho un trabajo laborioso y -si me permite decirlo- exento de todo sensacionalismo. Somos actores que interpretamos papeles femeninos, con todo lo que ello suponía, y supone, de reto ante un público acostumbrado por lo general a ver caricaturizados estos tipos de interpretaciones. Nosotros procuramos no hacer concesiones. La obra lleva en la actualidad casi dos mil representaciones, y creemos que su frescura se mantiene como el primer día.» (*Información,* 12-III-78, 341.B.1.)

La segunda compañía argentina a la que nos referíamos era la dirigida por Carlos Gandolfo, y compuesta, entre otros actores, por Federico Luppi y Haydée Padilla. Éstos pusieron en escena en el Principal, en abril de 1978, la «comedia dramática» *El gran deschave,* de Sergio de Cecco y Armando Chulak (359.A.). La A.I.T.A., promotora de la representación, reconocía que ésta había sido «la empresa más cara de las llevadas a cabo desde su fundación» (*La Verdad,* 19 y 23-IV-78). El esfuerzo había merecido la pena, pues el espectáculo venía avalado por numerosos galardones: Premio Argentores (Sociedad General de Autores de la República Argentina) a la

mejor obra argentina de 1975; en 1976, Premios Estrella de Mar al mejor espectáculo, al mejor elenco, a la mejor actriz (Haydée Padilla), al mejor actor (Federico Luppi), a la mejor actriz de reparto (Nora Cullen), a la mejor dirección (Carlos Gandolfo) y mención a la escenografía (Carlos Cytrynowski) (A.P.).

En la antecrítica publicada en *Información* se presentaba este espectáculo como un ejemplo de la calidad de la dramaturgia argentina: «*El gran deschave* es una comedia feroz que ha batido récords de permanencia en Latinoamérica. Deja pálida a *Quién teme a Virginia Woolf* por su fuerza y su desgarramiento. [...] La interpretación de los actores principales es un puntal decisivo, llegando a cosechar todo tipo de premios interpretativos desde su estreno en Buenos Aires en 1975. En su obra se manifiesta la altísima cota alcanzada por el teatro argentino que, por circunstancias obvias, inunda nuestro país cosechando merecidos éxitos y en espera de tiempos mejores para continuar allá su trabajo.» (*Información,* 22-IV-78, 359.B.2.)

Para cerrar esta temporada, y aunque la crítica de Ferrándiz Casares señala que fallaron lo inadecuado de lugar de representación y el actor protagonista (*Información*, 26-V-78, 371.B.3.), queremos mencionar al menos la representación, en esta misma temporada, y a cargo de Tábano, de *Schweyk en la Segunda Guerra Mundial,* de Bertolt Brecht (mayo de 1978, 371.A.). En cualquier caso, el citado periodista no dejaba de subrayar en su reseña la calidad de la puesta en escena del colectivo madrileño (*Información,* 26-V-78, 371.B.3.).

Sólo un montaje del curso teatral 1978-79 debe mencionarse en esta nómina de éxitos, si bien guiándonos más por los nombres que participaron en su realización que por la repercusión del espectáculo en la ciudad, que fue muy escasa. Nos referimos a *La gata sobre el tejado de zinc caliente,* de Tennessee Williams, de cuya adaptación era autora Ana Diosdado y que representó la compañía de Mª José Goyanes (septiembre de 1979, 552.A.). A dicha actriz la acompañaba como protagonista José Bódalo, y ambos eran dirigidos por José Luis Alonso. La obra había sido puesta en pie por esta compañía con la colaboración de la Dirección General de Teatro del Ministerio de Cultura, y entre las frases publicitarias había una que la calificaba como «¡El mayor acontecimiento teatral de la temporada!» Más crédito que esta aseveración nos ofrece el hecho de que el montaje había

obtenido algunos premios y recorrido varios países latinoamericanos (*La Verdad,* 27 y 29-IX-79).

La reposición de *El Tartufo,* de Molière, a la que aludíamos más arriba, fue prácticamente el único montaje importante de la temporada 1979-80, un período en el que, no obstante, se representaron bastantes obras extranjeras, como hemos visto en el apartado de contabilidad.

Igualmente árida resultó la temporada siguiente. La obra *Informe para una academia,* de Kafka, convertida en monólogo dramático, es el único montaje que rescatamos de 1980-81. Su director e intérprete, José Luis Gómez, llevó adelante un gran trabajo, que fue traído al Aula de Cultura de la C.A.A.M. por la A.I.T.A. en mayo de 1981 (112.A.).

Durante el período 1981-82 mejora levemente la situación, al representarse en Alicante dos obras extranjeras de alta calidad: *Muerte accidental de un anarquista,* de Darío Fo, y *El palo silvestre,* de Henrik Ibsen. La primera, a cargo de Teatre Lliure, vino por mediación de la A.I.T.A. en marzo de 1982 (72.A.). En su crítica, Ferrándiz Casares elogió especialmente la labor de dirección e interpretación (*Información,* 4-IV-82, 72.B.3).

La obra de Ibsen, por otro lado, fue representada por la Compañía del Teatro María Guerrero y, si bien no tuvo demasiado eco en la prensa alicantina, vino arropada por una serie de nombres que suponen casi una garantía de calidad: versión de Buero Vallejo, dirección de José Luis Alonso, reparto encabezado por Guillermo Marín, Mª Jesús Lara y Manuel Galiana... (*Información,* 2-V-82 y A.P.)

Avanzamos en la década de los 80 y nos encontramos con la obra titulada *Los Andariegos,* de Jairo Aníbal Niño, que puso en escena en el Teatro Principal, en abril de 1983, el Teatro Libre de Bogotá[32] (81.A.). El programa de mano ofrecía una interesante síntesis argumental y temática del espectáculo: «A través de personajes de carne y hueso impregnados con la fuerza de la realidad y de la vida, se muestra una parte entrañable de la historia del pasado y del presente de la nación.[...] La obra explora las

[32] Esta compañía actuaba en Alicante dentro de una Gira Internacional para celebrar su décimo aniversario (1973-1983). Además de España, a lo largo de la gira visitó la República Popular China, Holanda. Alemania, Bélgica, Francia, Italia, Noruega e Inglaterra (*Información,* 12-IV-83).

posibilidades expresivas que hasta la fecha no han sido utilizadas de manera amplia en el teatro colombiano. Es un *drama musical* donde la historia de esta familia trashumante se cuenta con los recursos de la palabra, del canto, del baile y de la imaginación.» (A.P.). Además, en el programa constaban diversas críticas a la compañía aparecidas en la prensa española y la latinoamericana, entre ellas una de Juan Diego Caicedo de la que extractamos un elocuente fragmento: «...el Teatro Libre de Bogotá se perfila en estos momentos como la agrupación más indicada y preparada para afrontar una sacudida de mucho alcance en un desierto de consignas esterilizante en el que lo que priva es la comodidad.» (J.D. Caicedo, *El Tiempo.* A.P.)

El otro espectáculo imprescindible de la temporada 1982-83 fue *Aquí no paga nadie,* de Darío Fo, a cargo del Teatro Estable Castellano (T.E.C.) que dirigía José Carlos Plaza (junio de 1983, 113.A.)[33]. La labor de dirección e interpretación eran, según Ferrándiz Casares, lo más meritorio del montaje (*Información,* 9-VI-83, 113.B.4.).

Después de varios años sin musicales extranjeros en la ciudad, en la temporada 1983-84 una compañía nacional escenificó en el Principal *El diluvio que viene,* de Garinei y Giovannini (noviembre de 1983, 25.A.). En la rueda de prensa para la presentación del montaje se dio, entre otros datos, una cifra de 8.000 representaciones llevadas ya a cabo por todo el país: «Una obra en cartel desde un diez de marzo del setenta y siete, que se estrenó en el Monumental de Madrid, donde permaneció cuatro años; que estuvo un año en Barcelona; ocho meses en Valencia (algo insólito en la ciudad); y que acude a todos los lugares para estar un mínimo de doce días, y que luego, porque el público sigue acudiendo a ella, permanece uno, dos, tres, cuatro o hasta ocho meses más. [...] En total cincuenta y seis personajes y ese decorado que viene en tres *trailers* de 25 toneladas...» (G. Sánchez Agustí, *La Verdad,* 17-XI-83, 25.B.2.).

El crítico de *La Verdad,* en su comentario a este mismo espectáculo, aseguraba que la crisis de la escena española podía superarse a través de los espectáculos musicales, como probaba un montaje como *El diluvio que viene* que, a pesar de su *desgaste,* seguía *llenando* en Alicante (J.L. [Mira], *La Verdad,* 26-XI-83, 25.B.5.) Y en efecto así era, porque en una

[33] La obra se representó de nuevo en la ciudad en septiembre de aquel mismo año, dentro del Encuentro de Teatro.

nota publicada en *La Verdad* se constataba que éste había superado todos los récords de taquilla en el Principal: «A pesar de que el montaje de *El diluvio que viene* ha superado todos los récords de taquilla teatral de muchos años en Alicante, la obra no va a poder continuar en cartel, como a veces ocurría en otras poblaciones, debido al compromiso que la compañía tiene en Murcia. [...] Con la obra, en el fin de semana pasado, se puso varios días el cartel de *no hay billetes,* algo muy poco usual en nuestra ciudad. La obra ha ido además subiendo de público, según fue aumentando su permanencia, que cerrará el próximo lunes, tras doce días de actuación en nuestro Teatro Principal.» (*La Verdad,* 26-XI-83, 25.B.6.)

Como en temporadas anteriores, también en ésta un espectáculo de José Luis Gómez a partir de un texto de Kafka merece mención: *Juicio al padre,* una «Travesía escénica sobre la *Carta al Padre* de Franz Kafka», fue representado en marzo de 1984 (100.A.). En este caso José Luis Gómez venía respaldado por la compañía del Teatro Español, y compartía la escena con Asunción Sánchez. En una entrevista concedida a Pirula Arderius, el actor reflexionaba sobre la obra de Kafka, y abordaba otras cuestiones relacionadas con el montaje: «En principio pienso que es una obra que nos incumbe a todos, porque todos somos hijos y muchos son padres. Es como una travesía escénica, un paseo de pesadilla por ese mundo de Kafka. [...] Empezamos a trabajar en el texto hace seis años, ahora pienso que estoy más maduro para asumirlo.» (*Información,* 24-III-84, 100.B.1.)

También Ferrándiz Casares se detenía en el texto, y principalmente en las dificultades que entrañaba su interpretación: «Dramáticamente, supuso el empeño un verdadero ejercicio de interpretación, prueba con la que manifestar un actor su capacidad profesional. Quedó visible, efectivamente, en la incorporación de ambos personajes, padre e hijo, por José Luis Gómez, un ánimo de estudio y de asimilación de muchas maneras de hacer teatro, las cuales incluso se permitieron alzarse sobre la expresión propia.» (*Información,* 25-III-84, 100.B.2.)

Para cerrar esta temporada, un montaje cuyo texto fue el resultado del trabajo de cuatro grandes escritores de muy diversa procedencia: *La vida del rey Eduardo II de Inglaterra,* escrita por el británico Christopher Marlowe en el siglo XVI, había sido adaptada por el alemán Brecht y trasladada al verso castellano por los poetas catalanes Jaime Gil de Biedma y Carlos Barral. El resultado de una mezcla de tan alta calidad fue representado por el Centro Dramático Nacional bajo la *batuta* de Lluís Pasqual, y en

Alicante pudo verse, con gran éxito, dentro del V Encuentro de Teatro (septiembre de 1984, 220.A.).

En un comentario previo a la representación, Juan Luis Mira consideraba este espectáculo como el acontecimiento del Encuentro, y elogiaba la labor de Luis de Castro y del Ayuntamiento, que habían hecho posible la representación: «*La vida del Rey Eduardo II de Inglaterra* supone, sin lugar a dudas, el plato fuerte de este extenso y suculento menú teatral que es el V Encuentro. Esta producción del Centro Dramático Nacional cuenta con todos los ingredientes para poder ser catalogado como un gran suceso. [...]... vamos a poder paladear el trabajo como director escénico del *enfant terrible* del nuevo teatro español, el hombre revelación de estos últimos años, Lluís Pasqual, director a su vez del C.D.N., quien nos va a presentar con pocas modificaciones el montaje que realizara en el 78 cuando aún llevaba el timón del Teatre Lliure. En definitiva, este *Eduardo II...* es algo que el aficionado alicantino no debe perderse.» (*La Verdad,* 14-IX-84, 220.B.2.)

La crítica firmada dos días después por Mira confirmaba sus augurios de éxito: «Cuando, tras el aplauso final de *La vida del Rey Eduardo II de Inglaterra* [...], suena de forma sorprendente una musiquilla de despedida circense con la que los actores efectúan el *paseíllo* de rigor y saludan al respetable, parece terminar de cobrar coherencia todo lo sucedido, y la forma como ha sucedido, sobre el escenario. Y es que éste se había convertido en algo así como una pista central de circo, donde la humedad de la arena y unos simples tablones servían para edificar castillos, tronos, bosques y la multitud de espacios en los que se desarrolla la azarosa y singular vida del monarca inglés. Y, además, la concepción del movimiento escénico obligaba a una disposición inusual para el teatro español en lo que concierne a su patio de butacas, como es la disposición de estructura circular.

La vida del Rey Eduardo..., escrita originalmente por Marlowe, había pasado por el tamiz de Brecht, quien la sometió a la estructura dramática de su teatro épico, contándosela al público a través de determinados actores-personajes que, en el inteligente montaje de Lluís Pasqual, se podían identificar con moderados maestros de pista, sobre la que evolucionaba el drama de un Rey, Eduardo II, enamorado de su favorito, Gavestón, lo que iba a desencadenar, a partir de las intrigas palaciegas encauzadas por el ministro Mortimer, toda una sangrienta guerra civil. [...] Es evidente el sentido que el director catalán quiere darle a su trabajo. Y es que las pasiones, celos, envidias, incomprensión, intolerancia... no son patrimonio exclusivo de reyes

y nobles, sino simples zarandeos de nuestro tragicómico actuar cotidiano bajo esta carpa de circo que es la vida.

El tono solemne de las casi tres horas de representación requería un esfuerzo interpretativo digno de destacar...» (*La Verdad,* 16-IX-84, 220.B.4.)

«Cuando la magia del circo y la fantasía del teatro se unen para la creación de un bello espectáculo que todo aficionado debe ver.» (*Información,* 26 y 27-II-85). Con estas palabras era presentado en la prensa local *El Circo Imaginario,* un espectáculo creado e interpretado por Jean Baptiste Thierrée y Victoria Chaplin (febrero de 1985, 43.A.). Las peculiares características de este «circo imaginario» eran expuestas en el programa de mano: «Jean Baptiste Thierrée y Victoria Chaplin nos mostrarán en el escenario un sueño del Circo, el circo imaginario, donde la fantasía toma la medida del hombre que sueña liberado del temor al mal sueño.[...] Insólito espectáculo formado por la tradición, experiencia y silencio que recuerda a su padre» (A.P.).

Para Juan Luis Mira, éste era un espectáculo «cautivador»: «Convertir abanicos o paraguas en sugerentes seres de la fauna onírica, en una atmósfera de ensueño y encantamiento de la que el espectador no puede desatarse, es algo que sólo puede lograrse con el amor hacia el circo que despiden los actores, con el despliegue imaginativo del que hacen alarde y, en suma, con esa fácil *complejidad* que representan las cosas sencillas y que hacen de este *circo imaginario* un espectáculo cautivador, muy apropiado para toda clase de edades y bien distinto a lo que el público alicantino está acostumbrado.» (*La Verdad,* 28-II-85, 43.B.3.)

Al margen de la mayor o menor categoría del montaje, lo cierto es que a la representación de la obra de Oscar Wilde *Salomé,* celebrada en la Plaza de Toros en septiembre de 1985, acudió masivamente el público alicantino (113.A.). Sin duda, la presencia de Nuria Espert en el papel protagonista determinó dicho éxito, pero contamos asimismo con el positivo testimonio de Juan Luis Mira, que subrayaba en su crítica la correcta dirección de Mario Gas, la dureza y la dificultad del espectáculo y sus muchos atractivos[34] (*La Verdad,* 7-IX-85, 113.B.3.).

[34] A pesar de ello, la interpretación de la actriz catalana no recibió ningún elogio del crítico que citamos, y sí en cambio el trabajo del actor Toni Isbert (J.L. Mira, *La Verdad,* 7-IX-85, 113.B.3.).

Como Salomé, también formaba parte de la programación del VI Encuentro de Teatro de Alicante la actuación del T.A.G. de Venecia con *El Rey Ciervo,* de Carlo Gozzi (septiembre de 1985, 117.A.). La representación, en italiano, constituía según el crítico de *La Verdad* una síntesis de la esencia de la comedia del arte: «El espectáculo reunía todas las peculiaridades de la genuina *Commedia dell'Arte:* los personajes que allí se daban cita, Tartaglia, Pantalone... con un pie en el texto y otro en la improvisación; el vistoso y colorista vestuario; las máscaras; la luminotecnia, con un tenue ámbar que nos trasladaba a las candilejas-velones del s. XVIII; el decorado, funcional pero de una belleza y delicadeza poco comunes; la danza y la música interpretada en directo, alarde vocal e instrumental; y, por último, una comedia de enredo que giraba, como tantas otras, sobre el poder y el amor, o viceversa. Todos los detalles nos hablaban de autenticidad durante las dos horas y media de duración de un espectáculo que entraba por los sentidos y que intentaba superar las barreras del idioma con otro idioma que es universal, y así lo entendieron los asistentes: el del Teatro, con mayúscula.» (J.L. [Mira], *La Verdad,* 16-IX-85, 117.B.4.)

De un texto italiano representado en su lengua original, la cartelera alicantina nos conduce a otro de esa misma nacionalidad pero representado en catalán. Porque el primer espectáculo de autor extranjero destacable dentro de la temporada 1985-86, *Un dels últims vespres de Carnaval,* de Carlo Goldoni, fue representado en la ciudad por la Companyia Teatre Lliure en abril de 1986 (59.A.). Ya antes de adentramos en las reseñas publicadas por los críticos locales, contábamos con un fragmento de la firmada por Eduardo Haro Tecglen, que era recogida en el programa de mano: «Pero lo más importante sigue siendo la respiración de toda la obra, su alegría contenida, su velo de ligerísima nostalgia el adiós a la máscara. Éste es el acierto mayor de este trabajo de dirección y de conjunto. [...] La interpretación es excelente. Hay una marca del Teatre Lliure, una marca de perfección....» (A.P.)

El comentario de Ferrándiz Casares no era menos encomiástico: respecto al texto, aludía a la fluidez del teatro de Goldoni y a la calidad de unos diálogos capaces de captar por completo la atención del espectador, y del espectáculo decía que sintetizaba lo más genuino del hecho teatral, al unir a la calidad del texto la buena dirección y la acertada interpretación, dando lugar, en fin, a un gran espectáculo (*Información,* 6-IV-86, 59.B.5.).

Otro espléndido montaje fue el que representó la Compañía Argentina de Teatro en el Principal en mayo de 1986: *Made in Lanús*, de Nelly Fernández Tiscornia (70.A.). La obra, cuya acción se desarrollaba en el barrio bonaerense de Lanús, vino a la ciudad programada por la A.I.T.A. Veamos brevemente, a través de un texto aparecido en el programa de mano, qué contaba en su pieza la dramaturga argentina: «Las circunstancias políticas que vivió el país, reflejadas en la existencia de cuatro seres cuyas vidas tienen un denominador común: pertenecer a una clase social de la que heredaron convicciones, una actitud frente a la vida y hondas formas de creer y decepcionarse; de esperar y desesperar; y ancestrales rebeliones silenciosas ante las injusticias y los privilegios. [...] Después de diez años, en los cuales la dictadura militar los desgaja sometiéndolos al exilio y a la desesperanza, el reencuentro los pone frente a una realidad irreversible: ninguno de ellos ha salido inmune, y ya no podrán modificar el curso de sus vidas. [...] La esperanza se nutre, en cada uno de ellos, de la entrañable solidaridad que les brinda el amor del otro, poniéndolos de pie sobre el vendaval que los desarraigó de ellos mismos y de sus raíces.» (A.P.)

Juan L. Mira hacía notar en su crítica cómo la sensibilidad de la autora transformaba un tema concreto y circunscrito a un determinado lugar en una historia de carácter universal: «Y es que raras veces hemos visto tal conexión de emociones entre el escenario y el patio de butacas, [...] la autora, evitando alardes literarios, planteando inteligentemente un drama sin vencedores ni vencidos, en donde la razón o la verdad es de todos y no es de nadie, ha sabido eliminar la distancia geográfica y amurallarse en el corazón humano; por eso la conmoción trascendía las fronteras y pertenecía a todos.

La credibilidad de la puesta en escena colaboraba a ensanchar esa sensación de realidad: la escenografía naturalista, la íntima iluminación y, sobre todo, el trabajo de interpretación. Los cuatro actores están soberbios, [...] Existe, sobre todo, una lección magistral de cómo interpretar el silencio. Toda obra está llena de palabras y silencios, y a veces éstos significan más que todas las frases juntas. En *Made in Lanús* los silencios saben hablar.» (*La Verdad,* 8-V-86,70.B.1.)

Desde Argentina hasta el Japón nos lleva el análisis del teatro extranjero escenificado en Alicante en la temporada 1985-86. Bajo la dirección de Joan Lluís Bozzo, la compañía catalana Dagoll-Dagom representó en el Principal, en mayo de 1986, *El Mikado*, de William Schwenk

Gilbert y Arthur Sullivan (84.A.). No se trataba de una representación cualquiera, sino de un «riguroso preestreno nacional»[35] (*La Verdad,* 29-V-86). El montaje, que contenía 24 números musicales, y cuyo equipo técnico lo constituían 50 personas, contaba con un presupuesto de 45 millones, según indicaba en su reseña Juan L. Mira. Además, este crítico insistía en que, con esta obra, el grupo catalán segura en su línea de continua superación: «*El Mikado,* una opereta estrenada hace cien años en Londres, [...] representa la ambiciosa superación de los Dagoll-Dagom. Si ya *Glups* significaba un alarde de valentía, superada con creces, por encima de *Antaviana* y *La nit de San Joan,* este *Mikado* va todavía más allá. La elección de un montaje sumamente complicado, resuelto con laboriosa facilidad, la imprescindible sofisticación de los medios técnicos requerida en un musical como éste, y el cuidado acabado de todos los detalles de la puesta en escena, hacen que estemos ante un espectáculo que se situará entre las producciones más importantes del teatro español de los últimos años, y no me refiero únicamente a sus 45 millones de presupuesto, sino, básicamente, a los resultados obtenidos. *El Mikado* es un trabajo de altura. (*La Verdad,* 29-V-86, 84.B.1.)

Con motivo de la reposición de la obra, con la que la compañía había obtenido por cuarta vez el premio de la A.I.T.A. al mejor espectáculo de la temporada, Pirula Arderius entrevistó a Joan Lluís Bozzo. Entre otras cuestiones, el director de *El Mikado* explicaba que ésta era una comedia de enredo ambientada en Japón que, desde su estreno en 1885, no había sido traducida a otro idioma. Respecto al montaje propiamente dicho, afirmaba que, a pesar de las dificultades derivadas de las seis toneladas de peso de la escenografía, el espectáculo se había representado un total de 30 veces durante el verano (*Información,* 13-IX-86, 126.B.3.).

De El *Mikado,* una obra ambientada en el Japón, pasamos a la temporada 1986-87 para detenernos en un texto de autor japonés: *Madame de Sade,* de Yukio Mishima, fue representada en el Principal por el Teatro del Sol bajo la dirección de Joaquín Vidal en diciembre de 1986 (25.A.). Como observaba en su reseña Juan Luis Mira, esta obra, que acababa de cosechar importantes éxitos en Europa, estaba siendo representada también en España por Teatre Lliure. Al interés del conjunto de la creación de su autor sumaba

[35] El espectáculo volvió a la ciudad en septiembre de 1986, como parte de la programación del Encuentro de Teatro.

Mira el valor intrínseco de esta pieza, un texto que mostraba la barrera difusa entre el bien y el mal. Mencionaba, además, el alto nivel interpretativo y la excelencia de escenografía y figurines, todo lo cual asistía al público para disfrutar de una obra que realmente exigía de los espectadores un esfuerzo mayoral usual (*La Verdad,* 27-XII-86, 25.B.4.).

Y llegamos por fin al que probablemente haya sido el mejor espectáculo de autor extranjero representado en la ciudad. El montaje en cuestión vino al Principal de la mano del Grupo de Arte Pau Brasil que dirigía Antunes Filho, su autor era Mario de Andrade y se llamaba *Macunaima* (mayo de 1987, 81.A.). Representada siempre en portugués y con una duración de tres horas, la obra había sido estrenada en Sao Paulo en 1978 (*Información,* 7-V-87), y había subido ya a los escenarios de 42 ciudades de Brasil y diversos países, entre otras Washington, New York, Bonn, Florencia, Caracas, Bruselas, Amsterdam, París y Londres. (*Información,* 7, 15 y 17-V-87).

El texto original, escrito en 1922, trataba de reivindicar la raíz cultural del pueblo brasileño desde una perspectiva revolucionaria. En cuanto al espectáculo, en sus orígenes había contado con el patrocinio de los comerciantes de Sao Paulo y con actores de la Escuela de Investigación Escénica, evolucionando después hasta convertirse en el montaje más importante de la década. La introducción a un reportaje publicado por aquellos días en un diario alicantino sintetizaba perfectamente el sentido de este trabajo: «*Macunaima,* el espectáculo basado en la novela de Mario Andrade, escapa de la narración histórica del héroe brasileño o la epopeya del Amazonas, para reivindicar la raíz cultural de un pueblo y, sobre todo, para que el mundo se entere de que el grupo de arte Pau Brasil es capaz de dialogar inteligentemente con las propuestas teatrales internacionales.» (P. Arderius, *Información,* 15-V-87(2),81.B.2.)

Las reseñas de los dos críticos locales fueron muy elogiosas. Ferrándiz Casares destacaba de la obra su gran belleza plástica y su delicado humor, sin dejar de lado otros atractivos: «La representación, dirigida con notable capacidad por Antunes Filho, ya que supo vencer el obstáculo de la larga duración con ágil ritmo y variedad, tuvo el adecuadísimo y esencial intérprete en Antonio Marcos de Oliveira, seguro y flexible mientras desempeñó de manera casi permanente las múltiples escenas, a las que los restantes miembros del Grupo d'Art Pau Brasil añadieron un encomiable atractivo visual por su armónica desenvoltura y disciplinada entrega.»

(*Información,* 17-V-87 (1), 81.B.4.) En cuanto a Juan L. Mira, resumía la obra como la presentación de un pueblo a ritmo de samba y subrayaba el trabajo de los veinte inagotables actores y de un gran director, otorgando al resultado de su trabajo la etiqueta de «gozada»: «Tres horas puede considerarse, en principio, *larga duración* para un espectáculo teatral, sobre todo si esas tres horas pesan al filo de la madrugada. Pero si esos 180 minutos son capaces de desembarcar a todo un país en un escenario, a un trepidante ritmo de samba y con un derroche de imaginación poco usual, entonces resulta que esas tres horas constituyen, casi, un milagro.

Eso sucede con *Macunaima,* el acontecimiento teatral del año -según reza la publicidad (esta vez es verdad)- que se puede ver durante este fin de semana en el Principal. [...] *Macunaima* es una gozada: más de veinte actores *inagotables* que recorren y llenan la escena, al frente de los cuales el protagonista, Antonio Marcos de Oliveira, llega a causar al espectador *cansancio ajeno* por el alarde de facultades que demuestra y su impresionante poder comunicativo; un texto original, el de Mario de Andrade, que no ha perdido, después de más de cincuenta años, ingenio ni modernidad, que se adelantó a su tiempo y resume poéticamente, en la leyenda de un héroe mítico, las esencias de un país; y un director, Antúnes Filho, que, sobre un escenario vacío, sabe mover todas la piezas posibles de la creatividad teatral.» (*La Verdad,* 17-V-87, 81.B.6.)

Equiparable en cuanto a su relevancia al del actor Antonio Marcos de Oliveira para el éxito de *Macunaima* era el trabajo de José Mª Rodero en *Enrique IV,* pues fue ése uno de los ingredientes básicos que contribuyeron a hacer de esta obra de Pirandello versioneada por Enrique Llovet el montaje de autor extranjero más importante de la temporada 1987-88. El magnífico actor vino a la ciudad en este caso formando parte de la Compañía Lope de Vega, que, dirigida por José Tamayo, puso en la escena del Principal la citada pieza en abril de 1988 (102.A.). En una nota publicada en la prensa local se afirmaba que Rodero alcanzaba con este trabajo la cumbre interpretativa de su carrera (*Información,* 21-IV-88 (2), 102.B.1.).

Codirigido por María Ruiz y Guillermo Heras, una obra del mexicano Carlos Fuentes se representó en enero de 1989 en el Principal, donde obtuvo del público alicantino una respuesta más bien fría, totalmente acorde con el escaso interés del espectáculo (48.A.). El texto, un melodrama

en torno a las figuras de María Félix y Dolores del Río, tenía según Juan L. Mira una innegable calidad literaria, aunque carecía de la porción necesaria de teatralidad. Sin perjuicio de ello, el crítico de *La Verdad* consideraba el montaje un excelente trabajo, de gran densidad, con tres fenomenales actores (Marisa Paredes, Julieta Serrano y Eusebio Poncela) y con buenas dirección y escenografía, todo lo cual contribuía a hacer atractivo para el público el conjunto (*La Verdad,* 16-I-89, 48.B.5.).

Pocas semanas después de aquella fecha llegaba al primer escenario de la ciudad el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, con Guillermo Heras a la cabeza, para representar *Calderón,* de Pier Paolo Pasolini (55.A.). De nuevo es Juan Luis Mira quien nos proporciona en su reseña información sobre el espectáculo. En primer lugar, especificaba el crítico que *Calderón* era el fruto de la confluencia de tres autores: Calderón de la Barca, Pasolini -que tomó el texto de *La vida es sueño* para mostrar su versión del poder castrado y de la imposibilidad de la libertad- y Guillermo Heras, director del montaje. Después, pasaba a analizar el fruto de dicho encuentro: «El resultado de esto es un espectáculo de una innegable calidad técnica y artística, donde destaca la labor coreográfica, con momentos realmente hermosos, y la interpretación de un nutrido cuadro de intérpretes, sólida y compensada. Sorprende la disposición del espacio escénico, con un atrezzo que sube y baja, en plan columpio, desde las varas de la parrilla, y la variopinta selección musical, que ayudan a digerir un texto complejo y denso...» (*La Verdad,* 29-I-89, 55.B.4.)

Proseguimos con otro dramaturgo italiano, aunque bien diferente de Pasolini. Luigi Pirandello fue el autor escogido por el Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana para su producción más importante de la temporada 1988-89: *El Hombre, la Bestia y la Virtud* (abril de 1989, 107.A.). El texto había sido traducido por Rodolf Sirera, y el responsable último del espectáculo era John Strasberg[36], cuyas notas personales sobre el montaje eran extractadas en el programa de mano: «Este espectáculo tiene también una gran ventaja: *El Hombre, la Bestia y la Virtud* ha sido escrita por Luigi Pirandello, y Pirandello es un gran autor. Escribe siempre sobre la dualidad de la vida, lo que soy y lo que quiero ser, y todos reconocemos esa dualidad. Define el mundo moderno. [...] ¿Quién soy realmente? Éste es el

[36] Strasberg es un director de reconocido prestigio, presidente y director del Teatro Real Stage de Nueva York ([Ángel Bartolomé], *La Verdad,* 16-IV-89 (1), 107.B.3.).

dilema moderno que Pirandello representa brillantemente; y en esta obra con un particular matiz de ironía y sentido del humor. Está llena de vida, como lo está todo gran Arte. Ser real y natural es la marca del buen arte.» (A. P.)

Ya antes de la representación en la ciudad, el espectáculo era considerado, en una nota publicada en la prensa autóctona, como uno de los mejores de la temporada, y posiblemente el mejor del Centre Dramàtic de la Generalitat (*La Verdad,* 12-IV-89, 107.B.1). Pero en nuestra opinión merece más confianza la crítica de Juan L. Mira, quien no dudaba al calificar *El Hombre, la Bestia y...* como la realización más lograda del Centre Dramàtic: «Uno de los grandes aciertos del montaje radica en la elección de su director (nuestro dinerito nos habrá costado, claro). John Strasberg -su apellido lo dice todo en el teatro- hace que esa *inversión* se dé por buena. Su trabajo se puede apreciar en la puesta en escena, limpia y ágil, elegantemente servida y con todos los detalles bien cuidados.» (*La Verdad,* 16-IV-89 (2), 107.B.4.)

Muy diferente de esta simpática comedia de Pirandello era un montaje presentado en la prensa alicantina como «el más bello y duro espectáculo del Encuentro». Se trataba de una realización a partir de tres textos de Heiner Müller, *Ribera despojada, Medea Material* y *Paisaje con argonautas* (168.A.), y el «Encuentro» era el X Encuentro de Teatro de Alicante, celebrado en septiembre de 1989. La Compañía, La Tartana Teatro, dirigida por Carlos Marquerie, y el escenario, el castillo de Santa Bárbara.

La crítica de Juan Luis Mira hablaba de un trabajo limpio y honesto, a la vez que extremadamente duro y difícil. Reconocía el periodista que la precisión y la factura del montaje habían sido muy superiores a la tónica general del certamen que lo programaba. Mucho más elogiosa fue la crítica firmada en el otro periódico local por J. Mariscal de Gante[37], quien comenzaba su análisis lamentando que sólo unas 200 personas presenciaran uno de los espectáculos más bellos y sugerentes que habían pasado por la ciudad en las últimas temporadas: «El espectáculo de La Tartana, estrenado a principios de año en el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas [...] lo componen tres textos del alemán Heiner Müller, que son en realidad tres poemas dramáticos. Partiendo de situaciones y personajes de la literatura clásica, Müller hace una trasposición de la actualidad, y descarga su concepto negativo de la vida, del mundo actual y -sobre todo- de la Europa resurgente a la 2ª Guerra Mundial [...] en un montaje dramático -y heroico- hecho de

[37] Pseudónimo utilizado por Luis de Castro, director-gerente del Teatro Principal de Alicante.

viajeros sin estrella, de vencedores y vencidos, de conquistadores y colonizadores errantes, de vivos-muertos entre los muertos. [...] Extraordinaria dirección de Carlos Marquerie, director que deberá decirnos mucho en el futuro. Asombrosa madurez de un grupo casi desconocido del gran público, y tremenda interpretación del monólogo de Medea a cargo de una inquietante y casi perfecta actriz extranjera. En fin, una bocanada de aire puro en un mundo teatral cada vez más adormecido. Un rayo liberador.» (*Información,* 13-IX-89, 168.B.2.)

Aunque sin alcanzar quizá la categoría de «rayo liberador», el mejor espectáculo de la temporada 1989-90, en cuanto a textos extranjeros se refiere, fue la versión de Ángel Facio sobre la obra *Ella* de Jean Genet. La representaron Los Goliardos, bajo la dirección de Facio, en el Paraninfo de la Universidad en septiembre de 1990 (139.A.). El espectáculo, que contó en la ciudad con una respuesta del público bastante tibia, era descrito en la prensa como una realización insólita y áspera, llena de humor e ironía y con unas características inquietantes (*Información,* 10-IX-90, 139.B.1.).

Por su parte, Ferrándiz Casares calificaba en su crítica a la interpretación del espectáculo de «modélica» (*Información,* 12-IX-90, 139.B.2.), y Rafa Hernández ponderaba el trabajo de los actores y la puesta en escena: «La fenomenal y acertada puesta en escena se agranda con la sobresaliente interpretación de Cesáreo Estébanez y Cosme Cortázar, supervivientes del castigado reparto, que supera cuantas hemos visto por el Encuentro. El espectáculo consiguió arrastrar al público a la burla deseada para el disfrute de una verdad cosida a las palabras.» (*La Verdad,* 12-IX-90, 139.B.3.)

Dos montajes de la temporada 1990-91 deben ser incluidos en la presente relación. El primero, sobre el *Tartufo* de Molière; el segundo, sobre el *Hamlet* de Shakespeare. Sus intérpretes, la Compañía Taba Arts del inglés Royal National Theatre y el Centro Dramático Nacional, respectivamente.

En su versión libre inglesa del *Tartufo,* Jatinder Verma había ambientado la obra en la India del siglo XVII, con lo que el resultado era una fusión del teatro popular hindú y la tradición francesa (*Información,* 25-IV-91, 94.B.1.). La representación en Alicante tuvo lugar en abril de 1991 y se desarrolló en inglés (94.A.). En cuanto a *Hamlet,* puesta en escena en el Principal en septiembre de 1991 (160.A.), Vicente Molina Foix había

traducido y adaptado el texto, y José Carlos Plaza actuó como director del C.D.N. En la rueda de prensa previa al estreno ya se informó de que las localidades se habían agotado en el primer día de taquilla, a pesar de la anunciada larga duración del espectáculo, de cuatro horas (Antonio Sempere, *La Verdad,* 14-IX-91 (1), 160.B.7.) Por otro lado, José Pedro Carrión, *Hamlet,* explicaba en la rueda de prensa que, aunque no hubiera trascendido a los medios de comunicación, la representación de *Hamlet* era un fenómeno de los que marcaban época (*La Verdad,* 14-IX-91 (2), 160.B.8.).

También fue el Centro Dramático Nacional la compañía que escenificó, pocos meses más tarde, uno de los textos preferidos por los colectivos del teatro independiente español, *Historia del zoo,* de Edward Albee. Bajo la dirección de William Layton, el espectáculo fue montado durante la temporada 1991-92, y vino a Alicante en abril de 1992 (101.A.). Para Ferrándiz Casares esta obra era «un clásico de dúo teatral» que constituía «una verdadera teoría sobre la necesidad de la comunicación.» Además, el crítico afirmaba que la actuación de José Pedro Carrión y Chema Muñoz tenía «categoría didáctica dentro de un ámbito profesional.» (*Información,* 16 y 17-IV-92, 101.B.1.)

Coincidía Rafa Hernández con el crítico de *Información* al considerar el texto de Albee esencialmente como una obra que reflejaba «las diferentes tensiones y angustias sociales de esta segunda mitad de siglo», lo cual la hacía plenamente actual. Del mismo modo, Hernández valoraba el «disciplinado trabajo» de los intérpretes (*La Verdad,* 16-IV-92, 101.B.2.).

Si el texto de Albee era un clásico del teatro contemporáneo, también debe otorgársele esa calificación a *La señorita Julia*, de August Strindberg. La obra, en versión de José Sanchis Sinisterra, fue producida en la temporada 1992-93 por el Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana, que la trajo a Alicante en marzo de 1993 (77.A.). El acto único de la obra constituía en opinión de Ferrándiz Casares un «ejemplo vigoroso de ascensión dramática mediante un diálogo, sin afectación ninguna», y la dirección de Emilio Hernández marcaba «con propiedad la línea naturalista y el enfrentamiento de caracteres.» (*Información,* 7-III-93, 77.B.3.)

Por otra parte, en una entrevista que se le hizo en la ciudad, Magüi Mira, la actriz protagonista del montaje (junto a José Coronado), afirmaba que *La señorita Julia,* además de la obra maestra de Strindberg, era

un texto inteligente y conectado con todas las modas de su época. Respecto al espectáculo, señalaba la actriz que éste ofrecía una propuesta marcadamente innovadora, al tratarse de una puesta en escena dirigida materialmente al público: «Julia y Juan no pueden salir de su mundo, y Emilio lo que hace es reforzar esa idea encerrándolos entre el público. En el escenario hay 84 butacas y los actores tenemos público a dos grados [...] Es una interpretación salvaje porque estás chupada por el espectador, pero al mismo tiempo te transmite su energía, su fuerza y eso es positivo.» (Lara Ripoll, *Información,* 6-III-93, 77.B.2.)

Pocos días después de representarse aquel montaje en el Principal, el escenario de la Sala Arniches acogía *El enemigo de la clase,* de Nigel Williams, otra producción del Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana (marzo de 1993, 78.A.). El tema de la obra, escrita en 1978, aparecía sintetizado en las notas que publicaron los diarios: «plantea los conflictos que se desencadenan entre seis estudiantes marginales de un instituto de un barrio periférico, en una tarde y sin profesor.» (*Información,* 28-II y 6 y 10-III-93). La dirección de esta «tragedia en dos actos» fue encomendada por el C.D.G.V. a Paul Weibel. Las exigencias que éste impuso al montar el espectáculo, especialmente respecto a los actores, eran recogidas en la prensa local por Antonio Sempere. Informaba el periodista de que, con el fin de que fueran capaces de transmitir fielmente las psicologías de estos personajes descarnados, los jóvenes intérpretes -seleccionados entre 80 candidatos-, tuvieron que asesorarse en el reformatorio de Godella, mediante el trato con internos y asistentes sociales (*La Verdad,* 10-III-93, 78.B.3.). El resultado de este riguroso trabajo previo fue juzgado muy favorablemente por Rafa Hernández en su reseña: «*El enemigo de la clase* es un texto *ejemplar.* Por éste transita lo peor de un centro de enseñanza. Una galería de tipos característicos de estas instituciones educativas, a los que su autor, y ahora la propuesta, han unido en un aula para analizar (observar) sus reacciones en la espera de un educador, y justificar su marginación desde pseudolecciones, la experiencia que cada uno ha atesorado. [...] La dirección de Weibel ha sabido extraer de cada intérprete su lado oportuno para el tono despiadado de *El enemigo de la clase.* La magnífica exposición del tema se perdía en unas intervenciones fluidas y nada forzadas, en las que apreciamos el intenso trabajo de improvisación previo y discurría la libertad creativa del actor. [...] Excelentes estuvieron Miguel Ángel Romo y Juan Manuel Pérez, mientras

que Manolo Ochoa, en su cada vez más sólida formación, dio muestras de verdadera genialidad.» (*La Verdad,* 13-III-93, 78.B.4.)

Completamos este repaso con otro trabajo muy interesante, el llevado a cabo por Elena Pimenta al frente del guipuzcoano Ur Teatro al montar *Sueño de una noche de verano,* de Shakespeare. El espectáculo, escenificado en el Aula de Cultura de la C.A.M. en mayo de 1993 (108.A.), recibió el Premio Nacional de Teatro. Rafa Hernández calificaba de ingeniosa una versión en la que el texto se mantenía casi intacto, con apenas algunas aportaciones y limitaciones intencionadas. Lo acertado del montaje y la interpretación daban, según Hernández, mayor actualidad al mensaje de la pieza: «Las acciones modifican, metamorfosean el relato y, pese a la universalidad de los mensajes, entendemos como actuales los acontecimientos gracias a la interesante disposición de continuas secuencias del reducido si bien atrevido elenco. Asimismo, la danza y la acrobacia aportaban la nota de audacia y, junto con la acertada iluminación y la adecuada escenografía, completaban un espectáculo de colorido impactante.» (*La Verdad,* 6-V-93, 108.B.)

A lo largo de este capítulo hemos comprobado que el teatro extranjero constituye un apartado tan amplio como interesante dentro de la cartelera alicantina. Dada dicha amplitud, la heterogeneidad es casi la única característica atribuible a todo el conjunto: encontramos autores de las más variadas nacionalidades (desde japoneses hasta chilenos), las más distantes épocas (desde el siglo XVI hasta los 90) y los más diversos géneros (comedias, dramas, musicales). Del mismo modo, las compañías que llevaron a escena estos textos abarcan un amplio espectro, donde caben la profesionalidad y el *amateurismo,* con todos los grados intermedios posibles entre ambos extremos. Ahora bien, los mejores montajes, los que han merecido mayor atención en las páginas precedentes, son prácticamente todos realizaciones de colectivos profesionales, a menudo de larga trayectoria y reconocido crédito. Curiosamente, algunos de los espectáculos más importantes unieron al carácter foráneo de sus autores el de las compañías que los llevaron a escena (Comediantes de San Telmo con *Orquesta de señoritas* o la Compañía Argentina de Teatro con *Made in Lanús);* incluso más: el que consideramos el mejor montaje extranjero representado en la ciudad, *Macunaima,* no sólo fue

llevado a escena por un conjunto extranjero, el Grupo de Arte Pau Brasil, sino que, además, se representó en portugués[38]. Una clara manifestación de la universalidad que puede alcanzar el lenguaje teatral cuando utiliza las palabras adecuadas.

Creemos conveniente cerrar estas páginas puntualizando que la nacionalidad de los textos no es una circunstancia explícitamente señalada en la publicidad como posible reclamo para el público. Lo cual significa que no existe entre los espectadores alicantinos una predisposición, ni a favor ni en contra, hacia el teatro extranjero. Como siempre, en este caso lo importante es la categoría y el interés de las propuestas.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[38] Lo cual, en rigor, no constituía un obstáculo en un montaje en que los diálogos no eran lo sustancial.

II.12.4. El teatro extranjero en cifras.

II.12.4.a. Porcentaje de obras extranjeras sobre el total de representadas en Alicante entre 1966 y 1993.

1966-67: 10 obras extranjeras/68 obras representadas = 14'7%.
1967-68: 9/75 = 12%.
1968-69: 10/85 = 11'7%.
1969-70: 16/76 = 21%.
1970-71: 14/80 = 17'5%.
1971-72: 12/88 = 13'6%.
1972-73: 17/100 = 17%.
1973-74: 13/95 = 13'6%.
1974-75: 15/90 = 16'6%[39].
1975-76: 28/104 = 26'9%[40].
1976-77: 30/106 = 28'3%.
1977-78: 16/78 = 20'3%.
1978-79: 15/99 = 15'15%.
1979-80: 23/125 = 18'4%.
1980-81: 13/123 = 10'5%.
1981-82: 15/70 = 21'4%.
1982-83: 25/102 = 24'5%.
1983-84: 22/123 = 17'8%.
1984-85: 21/98 = 21'4%.
1985-86: 18/98 = 18'3%.
1986-87: 21/98 = 21'4%.
1987-88: 40/117 = 34'1%[41].

[39] Es significativo el hecho de que, de los años que abarca nuestro trabajo, la época franquista es, como puede observarse, la de menor presencia global del teatro extranjero, con cantidades que oscilan entre el 11 y el 21 por ciento.

[40] En las temporadas 1975-76 y 1976-77 se produce un considerable aumento del número de textos foráneos, probablemente debido a la práctica desaparición de la censura. En estas temporadas se representaron en Alicante bastantes textos de Eugène Ionesco, y visitó la ciudad el varias veces censurado espectáculo *Hair*, por poner sólo un par de ejemplos. Este fenómeno tiene manifestaciones similares en el ámbito cinematográfico.

[41] El incremento de los porcentajes de teatro extranjero que se da en esta temporada y en las dos sucesivas puede justificarse en alguna medida (aunque no totalmente) por el hecho siguiente: en 1987 el anual Festival de Títeres que promovía la Caja de Ahorros Provincial, y que aquel año celebraba su cuarta edición, pasa a ser Festival Internacional de Títeres. En su primer año como internacional, esta muestra sólo incluyó tres espectáculos extranjeros. Pero en las ediciones siguientes se incrementó la presencia de compañías de otros países (siete en cada una de las dos ediciones sucesivas)

1988-89: 47/113 = 41’5%.
1989-90: 38/120 = 31’6%.
1990-91: 37/143 = 25’8%.
1991-92: 35/134 = 26’1%.
1992-93: 43/140 = 30’7%.[42]

TOTAL: 603 obras extranjeras/2.748 obras representadas = 21’9%

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[42] El incremento de la presencia de autores extranjeros (no sólo dramaturgos, recordemos que en este cuadro se incluyen también adaptaciones de obras no dramáticas) en la cartelera alicantina a partir de 1987, puede relacionarse de algún modo con manifestaciones como las de Galán y Miralles mencionadas en las primeras páginas del presente capítulo.

II.12.4.b. Comparación de los porcentajes de obras extranjeras sobre el total de representadas en Alicante y Madrid entre 1982 y 1993[43]:

	Madrid	Alicante
1982-83:	37'3%	24'5%
1983-84:	35'4%	17'8%
1984-85[44]:	41'1%	21'4%
1985-86:	25'9%	18'3%
1986-87:	25'6%	21'4%
1987-88:	34'6%	34'1%
1988-89:	39'4%	41'5%
1989-90:	30'4%	31'6%
1990-91:	28'2%	25'8%
1991-92:	25'6%	26'1%
1992-93:	35'8%	30'7%

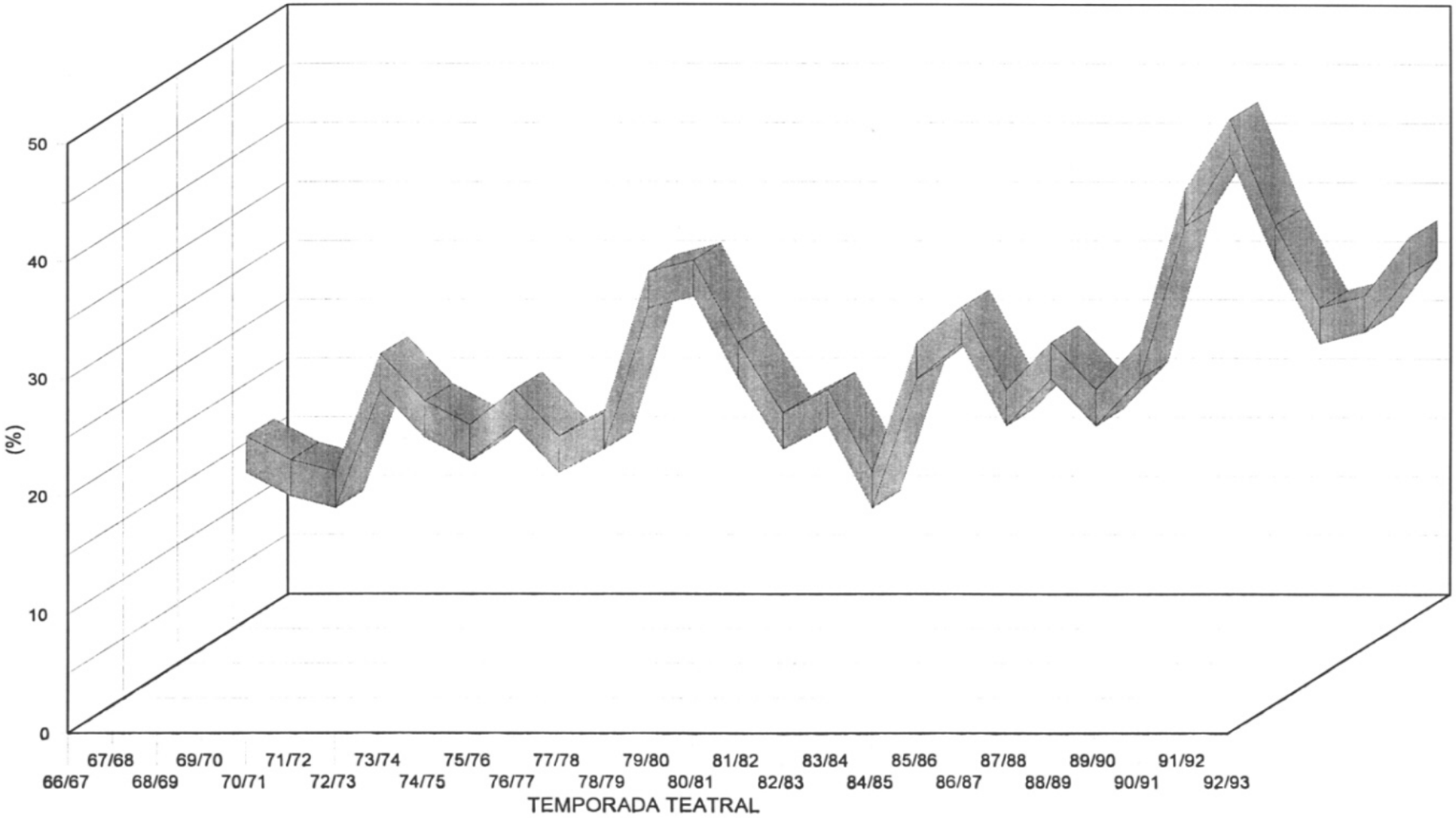
BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[43] La comparación queda limitada a estas once temporadas porque es el único período en el que disponemos de datos sobre la cartelera madrileña. Dicha información procede del trabajo de Moisés Pérez Coterillo titulado *Los teatros de Madrid, 1982-1994,* Madrid, Fundación para el Análisis y los Estudios Sociales, 1995, pp. 188-202.

La confrontación de la programación de obras extranjeras en ambas ciudades tiene en este caso sólo un valor aproximado, ya que las cifras ofrecidas por Pérez Coterillo corresponden al número de producciones propias de espacios públicos, empresas privadas y salas alternativas de la capital, mientras que las cantidades referidas a Alicante recogen todos los espectáculos representados en la ciudad (hayan sido o no producidos en ella). Es evidente que la cifra de espectáculos *representados* en Madrid es mucho más alta que la de espectáculos *producidos* en Madrid. Por otro lado, respecto a Alicante la cifra de espectáculos de autor extranjero engloba todos los montajes con textos foráneos, independientemente su carácter originalmente dramático o no, de la naturaleza de los colectivos que los representaron (aficionados o profesionales) y del lugar donde la representación tuvo lugar. Sin embargo, las cantidades referidas a Madrid corresponden sólo a compañías profesionales y salas específicamente teatrales (con taquilla). A pesar de que todas estas diferencias separan notablemente a los datos de que disponemos respecto a una y otra ciudad, pensamos que no carece de interés cotejarlos aquí.

[44] Si en estas tres primeras temporadas (y sobre todo en la tercera) el porcentaje de textos extranjeros es notablemente más alto en Madrid que en Alicante, en las que siguen las cifras de una y otra ciudad de aproximan bastante.

II.12.4.c. EVOLUCION DE LA PRESENCIA DE OBRAS DE AUTOR EXTRANJERO EN LA CARTELERA ALICANTINA (1966-1993)



III. CONCLUSIONES.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

La vida teatral alicantina de las veintisiete temporadas que van de 1966 a 1993 constituye una realidad compleja y heterogénea. Tal heterogeneidad resulta de la confluencia de varias cuestiones. La primera, esencial, es el hecho de que el teatro representado en Alicante se subdivide en dos grandes bloques: el teatro producido en la propia ciudad y el procedente de otros puntos de la geografía nacional o internacional. A ambos bloques se superponen otras muchas diferenciaciones: compañías y grupos teatrales de diferente entidad (profesionales, aficionados), todo tipo de autores (dramaturgos o escritores de otros géneros, españoles y extranjeros, clásicos y contemporáneos), subgéneros teatrales diversos (comedia, revista, tragedia, musical...), técnicas escénicas y métodos de trabajo radicalmente distanciados (realizaciones teatrales «convencionales», títeres, mimo, narración oral...), etc. El paisaje a que da lugar tal entrecruzamiento de realidades es tan intrincado como atractivo; pero, ante todo, presenta importantes dificultades a la hora de ser estructurado de forma global: algunos elementos del conjunto han de quedar necesariamente al margen.

Imaginemos por un instante que alguien se propusiera investigar, siguiendo un método semejante al nuestro, otro género literario, por ejemplo «la novela en Alicante». Y que tal investigación incluyera todas las novelas leídas por los alicantinos durante las tres últimas décadas. Qué duda cabe de que el estudioso en cuestión se vería obligado a seleccionar de entre todas las novelas manejadas por todos los alicantinos las más significativas, es decir, aquéllas cuya lectura estuvo más extendida. De forma semejante hemos intentado proceder nosotros.

Usamos el verbo «intentar» porque tal criterio, aplicado a la realidad teatral de una ciudad como Alicante, tiene sus inconvenientes. Para saber, en rigor, qué géneros, autores o compañías prefirió el público, hubiéramos necesitado información detallada de las taquillas de todas las salas de la ciudad en las que se vio teatro durante los años que analizamos. Pero ni

todas las salas dispusieron de taquilla ni las más relevantes de datos precisos sobre todas las temporadas englobadas en el trabajo. Al no disponer de tales datos, hubo que confiar en la lógica: los géneros y autores más programados en la ciudad debían corresponder con bastante exactitud a los más favorecidos por el público. Sin embargo, no fue éste el único criterio para la redacción de los doce capítulos que conforman el presente trabajo. Nos importaba también constatar cuál era la presencia real en Alicante de las producciones dramáticas de determinados momentos de la historia del teatro español, aunque de antemano sospechábamos cuáles no debían haber contado con demasiado apoyo por parte de los espectadores. El primero de estos parámetros nos llevó a examinar géneros como la zarzuela y la revista, ambos numéricamente muy importantes en la cartelera local, y a autores como Arniches y Jardiel Poncela, bastante favorecidos por el público alicantino; el segundo, producciones como el teatro español del Siglo de Oro, la de los siglos XVIII y XIX o la de los autores de la llamada «generación realista». El movimiento del teatro independiente, muy descollante dentro del panorama teatral alicantino de los sesenta y setenta, el teatro de autor extranjero y el teatro representado en catalán han sido otros capítulos tendentes a sistematizar, en la medida de lo posible, una vida escénica tan enmarañada.

Los doce capítulos que constituyen el cuerpo central de esta tesis doctoral han abarcado, a partir de los criterios mencionados, todo un conjunto de aspectos cuyo alcance y significado nos disponemos a evaluar a continuación. Para ello, vamos a estructurar las páginas que siguen usando de forma flexible un concepto que, unas veces implícita y otras explícitamente, nos ha acompañado a lo largo del proceso de elaboración de nuestro trabajo: la noción de «mimema»[1].

Dado que este trabajo se centra en la representación teatral, y aun habiendo sido realizado desde un departamento de Filología Española, ha aspirado a atender por igual a todos los elementos que configuran un completo espectáculo teatral. En este sentido nos ha sido de gran utilidad la noción de «mimema», que consta de seis componentes básicos: 1) autor-director de escena, 2) texto literario y códigos complementarios, 3) actores-personajes, 4) espacio, 5) tiempo y 6) público[2]. Ahora bien, hemos de reconocer que nuestro

[1] Ya señalábamos en la introducción de esta Tesis Doctoral que tal denominación es usada por Manuel Sito Alba, y mencionábamos también que corresponde de forma aproximada a otro concepto, quizá más extendido, el de «nómina teatral».

[2] SITO ALBA, Manuel, «El teatro en el siglo XVI (desde finales de la Edad Media a comienzos del siglo XVII)», en DÍEZ BORQUE, José Mª (coord.), *Historia del teatro en España,* Madrid, Taurus, 1983, p. 157.

deseo de analizar cada uno de estos elementos sólo se ha logrado en la proporción en que la información suministrada por la prensa local, y por las otras fuentes consultadas de manera secundaria, aludía de forma suficiente a ellos.

Ya para la elaboración de la Cartelera teatral y de espectáculos de la ciudad de Alicante (1966-1993) se tuvieron muy presentes los fundamentos de la representación teatral que, con ligeras variaciones en cuanto al contenido, una parte de la crítica denomina «mimemas» y otra «nómina teatral». Los utilizamos llevando a cabo mínimas modificaciones (siempre con criterios de funcionalidad) en la concepción de los mismos, y agregando algún rasgo oportuno para el análisis específico del teatro en Alicante. De tal forma que, mientras el mimema «tiempo» se refiere al lapso que abarca la representación teatral, nosotros prestamos más atención al tiempo en el sentido de cómo se distribuyen las representaciones, a lo largo de todas las temporadas estudiadas y dentro del marco de cada una de ellas[3]; asimismo, al mimema «actor» se sumó un elemento cardinal dentro del concepto de «nómina», la compañía; también se compiló información sobre circunstancias más o menos externas a la representación en un sentido estricto, pero siempre relevantes para la comprensión del fenómeno teatral en provincias: datos sobre si el espectáculo se desarrolló en el marco de un ciclo, festival o encuentro, quiénes fueron sus organizadores, qué actitud mostró la crítica local ante determinado género o autor, etc.

Valiéndonos, pues, del concepto de «mimema» y, simultáneamente, de los parámetros en los que se fundamentó la Cartelera teatral y de espectáculos..., pretendemos a continuación formular de manera organizada una serie de conclusiones sobre los aspectos más relevantes de cada uno de los capítulos de la presente tesis.

Comencemos por la cuestión de las fechas. En este punto hemos de referirnos, como decíamos, a dos asuntos: en primer lugar, cómo se

[3] Aunque el «tiempo» como mimema también está presente en la *Cartelera teatral...,* pues entre las informaciones complementarias se ofrece, siempre que se tiene conocimiento de ello, la duración del espectáculo.

organizan las temporadas teatrales en Alicante; en segundo término, cómo se distribuyeron a lo largo de todas las temporadas las puestas en escena de los distintos géneros, épocas dramáticas y autores analizados. Este último aspecto coincide con lo que en nuestro análisis ha sido presentado como una «contabilidad» de representaciones.

En la introducción de esta tesis doctoral explicábamos que las temporadas teatrales en Alicante se extienden entre los meses de octubre y septiembre. En verano, como es lógico, la actividad es prácticamente nula. Durante buena parte de los años que estudiamos, el Encuentro de Teatro de Alicante, organizado por el Ayuntamiento, ha funcionado como «bisagra» entre temporadas: al celebrarse en el mes de septiembre, clausuraba un año teatral e inauguraba el siguiente. Entre los meses de octubre y junio se repartió, pues, el grueso de las representaciones. Recordemos ahora en que años de los analizados se vieron más obras de cada uno de los géneros, tendencias y autores estudiados, y por qué caminos fueron las preferencias del público en las distintas décadas recorridas por esta investigación.

Respecto al teatro clásico, hay que concluir, en primer término, que en la ciudad ha habido pocas oportunidades de ver obras del Siglo de Oro español. Además, se trata de una penuria homogénea en el tiempo: en todas las temporadas se escenificaron cifras muy bajas de estas piezas, y no existen años teatrales destacables por el hecho de rebasar notablemente (ni por encima ni por debajo) la cifra media de espectáculos clásicos programados. No es un fenómeno extraño: España es un país francamente pobre en cuanto a producciones teatrales de sus grandes clásicos, y lo que de tal estrechez corresponde a Alicante es muy poco.

Peor es la posición de la creación dramática de los siglos XVIII y XIX españoles: ésta es la *menos clásica* (aunque dudamos que lo clásico sea una cualidad que admita gradación) del conjunto de la producción teatral española de todos los tiempos. No resulta sorprendente, pues, que los autores de esos siglos estén presentes en la programación alicantina sólo de forma casi anecdótica: el único dramaturgo dieciochesco representado en la ciudad fue Moratín, a quien se llevó a escena una vez en 1969 y dos en 1981; el teatro del siglo XIX tiene la relativa fortuna de contar con el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, aunque ni siquiera sumando sus varias -y bien repartidas a lo largo del tiempo- representaciones en la ciudad a la presencia de Benavente (cuatro

montajes de textos distintos), Galdós, Bretón de los Herreros y Joaquín Dicenta (un espectáculo para cada uno de ellos), se obtiene una cifra superior a la veintena.

Los autores cuya obra se fecha básicamente entre 1898 y 1936 tienen una presencia, si no cuantiosa, sí hasta cierto punto estable en las salas alicantinas, ya que en cada temporada puede encontrarse alguna de las creaciones adscritas a este período: unos años fue Arniches el más llevado a escena, otros, Jardiel Poncela y, de forma más ocasional, salpicaron las programaciones de las últimas décadas espectáculos de los hermanos Álvarez Quintero o de Muñoz Seca.

Algo mayor es el número de espectáculos de Valle-Inclán y García Lorca que pudieron verse en la ciudad. En una de las primeras temporadas recorridas, 1968-69, se representaron seis montajes diferentes de Valle. Por desgracia, no fue ésa la tónica general: aunque la cifra total, en el caso del dramaturgo gallego, fue de veintiún espectáculos en veintisiete temporadas, éstos no se distribuyeron de forma regular, de manera que durante determinados años los alicantinos no disfrutaron con ninguna de sus creaciones. García Lorca irrumpe con cierta fuerza en la ciudad en el curso dramático 1972-73, a partir del cual estará presente sin interrupción en la cartelera de cada uno de los años estudiados, a menudo con más de un espectáculo.

Frente a esta aparición relativamente tardía de García Lorca en la escena alicantina, Buero Vallejo y Alfonso Sastre son exhibidos en la misma ya desde los años iniciales que abarca nuestra investigación, aunque, como el resto de los autores de la denominada «generación realista», de forma muy esporádica. En las décadas de los setenta, ochenta, y la parte de los noventa que nos corresponde, el carácter esporádico de las puestas en escena de los dos grandes nombres del realismo en teatro se mantendrá, con cantidades casi idénticas de espectáculos escenificados en las fechas en que la censura actuó con dureza sobre ellos y en el período democrático. El resto de los dramaturgos de la generación fueron menos representados incluso que los dos mencionados. La única excepción dentro del grupo -y, como vimos, no sólo en cuanto a frecuencia de representaciones- la constituye Antonio Gala: sus

comparecencias teatrales en Alicante son cuantiosas, y en bastantes casos se convirtieron en éxitos de público.

Coincide con este dramaturgo, aunque es evidente que sólo en cuanto a su destacada presencia en la ciudad, el movimiento del teatro independiente. Ésta es, por las razones expuestas ya por extenso, la tendencia teatral más singular del período estudiado en nuestra tesis, además de una de las más relevantes de la historia reciente de la escena española. El teatro independiente tuvo abundantes y valiosas manifestaciones en el espacio que investigamos: no sólo porque vinieran a ofrecer sus montajes las compañías más emblemáticas, sino también porque algunos colectivos vernáculos desarrollaron durante años su trabajo dentro de las coordenadas del movimiento.

Al examinar las expresiones que el teatro independiente ofreció en la ciudad tuvimos presente el hecho de que éste fue un fenómeno teatral y cultural muy vasto, y de fronteras temporales difuminadas. La cronología del movimiento a nivel nacional coincide casi exactamente con su progresión alicantina (es decir, con la presencia en la cartelera local de obras y grupos insertos en tal tendencia). El nacimiento del teatro independiente puede ubicarse, en términos aproximados, hacia 1965; antes de cerrarse la década de los setenta el movimiento tiene ya escasas manifestaciones, tanto en Alicante como en el resto de España.

Acerca del teatro universitario ya mencionamos en su momento que no se trataba de un apartado demasiado importante dentro del conjunto de las representaciones alicantinas. En general, fueron espectáculos de menguada repercusión en la ciudad, circunscritos casi siempre, también en lo que a destinatarios se refiere, al ámbito universitario. Si dosificamos equitativamente las cuarenta y cinco piezas representadas en Alicante por colectivos de distintas universidades entre las veintisiete temporadas estudiadas, cada una de éstas registraría una media de dos montajes universitarios. Naturalmente, hablamos de una distribución imaginaria, porque la realidad es que en los últimos años se ha dado un porcentaje algo más alto que en los iniciales, especialmente a raíz de la creación del Aula de Teatro de la Universidad de Alicante, y de la organización por parte de la misma de muestras y encuentros anuales.

Una evolución bastante similar ha experimentado en la ciudad el teatro producido en el ámbito de la docencia. Tampoco éste constituye un tanto por ciento descollante del total de representaciones celebradas en Alicante. Hay que tener presente, por una parte, que el teatro realizado en escuelas o centros de bachillerato raramente franquea los límites de los salones de actos de los centros; por otra, que, en este caso, teatro representado y teatro realizado en la ciudad son una misma cosa, ya que el teatro de la enseñanza no realiza, por lo común, giras de ningún tipo: el teatro de la docencia que se ha visto en Alicante durante estos años es básicamente autóctono.

En lo que respecta a la distribución a lo largo del tiempo de estos montajes llevados a cabo por niños y jóvenes, vale la pena subrayar que la práctica teatral irrumpe con fuerza y se generaliza en este ámbito sólo a partir de la etapa de la transición democrática: en las fechas iniciales repasadas (últimos sesenta y primeros setenta) sólo contaban con grupos de teatro en Alicante unos pocos centros privados religiosos. La relativamente reciente inclusión de la asignatura de Teatro en los planes de bachillerato ha hecho proliferar en los centros de enseñanzas medias de la ciudad los talleres escénicos y, por consiguiente, también los montajes realizados por estudiantes.

Siguiendo la ordenación del cuerpo de nuestro trabajo nos corresponde ahora volver al terreno genérico. La zarzuela, uno de los géneros más favorecidos por el público local a lo largo de todos los años estudiados, estuvo intensamente presente en nuestra cartelera entre 1967 y 1972, período en que se alzó con las cifras más altas de representaciones para un género. En concreto, la temporada 1967-68 fue, cuantitativamente, la más importante para el género lírico en la ciudad. No obstante, de las veintiocho zarzuelas de esa temporada se pasó, sólo tres años más tarde, en 1972-73, a la cifra de dos. Tras una década de presencia muy oscilante, a partir de 1983 el género se estabiliza, sobre todo gracias a las giras de compañías madrileñas especializadas y al trabajo de la Peña Lírica Alicantina y de algún otro colectivo local.

El otro género musical fielmente respaldado por el espectador autóctono es la revista. Los términos que limitan el apogeo de la revista musical en Alicante (ciñéndonos siempre al período 1966-93) son 1966 y 1978: la cifra anual de revistas se aminora de forma significativa en la temporada 1978-79, y desde entonces hasta la última de las analizadas sólo se

verán en nuestras salas entre dos y cinco creaciones de este género por temporada, con la única excepción de 1988-89, curso en el que, más por azar que por una imprevista resurrección, se representaron ocho (algunas de ellas dentro del ciclo Revista y Musical, organizado por el Teatro Principal).

Musicales o no, la inmensa mayoría de los montajes escenificados en Alicante durante estos años lo fueron en lengua castellana. El teatro en catalán tiene una reducida audiencia en la escena local. Sólo desde los últimos años de la década de los setenta se encuentran en la programación cantidades mínimamente significativas de teatro en catalán. Con anterioridad a 1978, estas representaciones son una mera anécdota. En todo caso, cuando el teatro en catalán vive su verdadero auge en la ciudad (aunque, insistimos, siempre con una presencia mínima), es a partir de 1987.

Mucho más cuantiosa, y también más estable, es la puesta en escena de textos de autor extranjero. Las cifras, en este apartado de la cartelera, aumentan de forma casi proporcional al incremento de espectáculos presentados en la ciudad, con lo que el porcentaje de obras extranjeras sobre el total de representadas es prácticamente el mismo a lo largo de los años. De cualquier modo, el teatro extranjero (representado por compañías alicantinas, nacionales o foráneas) no constituye ni siquiera la cuarta parte del conjunto de la programación. La verificación de tal realidad desautoriza, como indicamos en el capítulo oportuno, ciertas opiniones formuladas últimamente por determinados sectores de la crítica española acerca de la escasa representación de teatro español en favor del teatro extranjero.

El texto dramático y el autor del mismo son elementos de reconocida relevancia dentro de la nómina teatral. A pesar de ello, ni siquiera estos dos mimemas esenciales son concebidos como imprescindibles por determinados autores; pero incluso esos acérrimos defensores de la igualdad entre todos los componentes del hecho escénico admiten que los espectáculos que se fundamentan en los componentes «autor» y «texto» son los que conforman la «familia de espectáculos» más ilustre a lo largo de la historia del teatro[4]. Veamos qué es lo fundamental, en cuanto a tales elementos se refiere,

[4] «Es muy importante descubrir cuál de los elementos constitutivos de la *nómina teatral* se coloca en la base de la misma, condiciona al resto de los componentes de esa nómina y consigue que el mensaje ideológico, en su triple dimensión ética, estética y política, sea suyo. De hecho no hay prelación de unos elementos sobre otros, y, así, en algunos casos puede ser fundamental y determinante el autor de la obra, en otros el actor, en otros el director, incluso se da el caso de que puede llegar a serlo el decorador o el responsable de los elementos técnicos. El crítico, la persona que quiera hacer una lectura adecuada de un espectáculo, debe saber dilucidar quién está en la base del mismo, y quién es el real y último responsable del mensaje emitido que él pretende recoger. Pensamos que no hay que hablar de espectáculo, sino de familias de espectáculos. Según se coloque como responsable a cada uno de los elementos de la nómina, tendremos una familia diferente de espectáculos. [...] La familia privilegiada es, sin duda alguna, la que se basa en la omnipresencia estética del autor, pero una real contemplación de la verdadera historia del arte dramático arroja largos períodos de actividad en que los protagonistas del espectáculo fueron los otros elementos de la nómina teatral.» (SALVAT, Ricard, *El teatro como texto, como espectáculo,* Madrid, Montesinos, 1983, pp. 18, 19 y 21).

respecto a los géneros y movimientos teatrales que hemos considerado centrales para la ciudad de Alicante.

Un fenómeno estrechamente unido la representación de nuestro teatro del Siglo de Oro en Alicante es la reiteración de los textos. Las compañías acuden una y otra vez a los autores más emblemáticos (Calderón y Lope a mucha distancia del resto) y, dentro de la producción de éstos, a una serie bastante restringida de piezas: *El alcalde de Zalamea, La dama duende, La vida es sueño, La dama boba,* etc. Sin perjuicio de ello, esta ciudad fue testigo -y en algún caso hasta artífice- del rescate, tan meritorio como aislado, de algunas piezas poco conocidas del repertorio clásico.

A los textos del siglo XVII se suman, también dentro del ámbito de lo clásico, los montajes de obras próximas cronológica, estética o temáticamente a tal centuria: *La Celestina, El conde Lucanor, La lozana andaluza,* etc.

Por otro lado, tres textos de Moratín fueron, como señalábamos, las únicas representaciones del siglo XVIII que incluyó la cartelera alicantina de estos años: *El sí de las niñas, La mojigata* y *El barón.* No son éstos, desde luego, textos apasionantes para el público de hoy; sin embargo, las tres obras fueron realizadas por profesionales de cierto prestigio, resultando montajes de una meritoria calidad. Del siglo XIX se representaron obras como *Juan José,* de Joaquín Dicenta (uno de los textos más representados en la historia del teatro español, junto con el *Tenorio*), *El pelo de la dehesa,* de Bretón de los Herreros, y Casandra, de Galdós. De forma contraria a lo que sucedía con las piezas moratinianas, ninguno de estos autores tuvo fortuna con las compañías que los trajeron a Alicante, que los representaron de forma mediocre. Benavente, en cambio, sí cosechó algún éxito en el Teatro Principal con sus

obras, sobre todo con el espectáculo *Cartas de mujeres y otras palabras* (1988), precisamente el único que no partía de una creación dramática, sino de una serie de escritos diversos del autor.

Mayor aceptación popular que los decimonónicos tuvieron los textos de Enrique Jardiel Poncela y Carlos Arniches. La llave de su éxito en el Alicante de las décadas analizadas es la misma que les proporcionó la popularidad entre sus contemporáneos: el humor. Nos ha parecido oportuno dedicar un capítulo a estos autores, y a algunos otros que escribieron en fechas próximas y que, siendo prácticamente contemporáneos de Valle y Lorca, siguieron caminos escénicos muy separados de los de éstos y, en algún caso, con el tiempo, pagaron un elevado precio por ello[5]. De entre todos los nombres que tenían cabida en este colectivo de dramaturgos (los hermanos Álvarez Quintero, Pedro Muñoz Seca, Eduardo Marquina, Max Aub o los hermanos Machado, entre otros) seleccionamos para nuestro análisis sólo dos producciones, las de aquellos autores que tuvieron mayor presencia en Alicante y, al mismo tiempo, son los más destacados del grupo, Arniches y Jardiel Poncela.

La presencia de Arniches en la programación alicantina de las últimas décadas ha sido importante. Se alza este hijo de la ciudad con el papel de portavoz del teatro cómico popular y costumbrista en nuestros escenarios. Otros autores de esta misma cuerda (los Álvarez Quintero y Muñoz Seca, por ejemplo), aun estando presentes en la cartelera, tuvieron un escaso eco en la prensa. Los montajes de Arniches, en cambio, generaron no pocos comentarios periodísticos. Frente a estos autores, aunque formando parte del mismo grupo generacional, hallamos en la programación alicantina las obras de Jardiel Poncela, representante de la vanguardia de lo humorístico en el teatro de su tiempo: un humor de «raíz intelectual», como lo califica Ruiz Ramón, más abstracto de lo corriente en el teatro de esa época, tan apegado a lo cotidiano y tangible.

En cuanto a los grandes clásicos de esa misma etapa de la historia dramática española, Valle-Inclán y García Lorca, es sobradamente conocido que se trata de dos autores con mundos dramáticos muy complejos y

[5] Como ya dijimos, en 1990 y en la prensa local, Juan A. Ríos formulaba tal «precio», respecto a la figura de Arniches, con las siguientes palabras: «El éxito de público suele ser un aval negativo para pasar a la posteridad.»

atrayentes. El conjunto de las producciones de Valle y, sobre todo, de Lorca, fue representado en el país durante los primeros años de la transición y, fundamentalmente, durante la década de los ochenta. Alicante fue testigo de este proceso de reivindicación -cuya principal manifestación fue una auténtica avalancha de montajes-, tanto a través de espectáculos que llegaban de fuera como de unos pocos locales. De este modo, visitaron la ciudad algunos montajes emblemáticos de esta especie de «reinserción dramática»: la *Yerma* de la Compañía de Nuria Espert, por ejemplo, que, aunque estrenada en 1971, llegó a la ciudad quince años más tarde, en su reposición, tras haber recorrido numerosos países de distintos continentes.

Ninguno de los dramaturgos de la generación realista ha sido protagonista, hasta el momento, de un éxito como aquél de *Yerma.* Nuestro trabajo, en cualquier caso, ha reservado cierto espacio a estos comprometidos autores, y a los problemas que atañen a su agrupación bajo una etiqueta común. La situación global de los realistas en la escena española no dista demasiado de su lugar en la alicantina: Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre son las personalidades más destacadas, pero no cuentan con un número de montajes tan importante como Antonio Gala, el miembro de la generación más premiado por los aficionados locales; por otra parte, el resto de los nombres del grupo, a pesar de estar muy distantes de aquéllos en cuanto a reconocimiento de público y crítica, comparten con los tres primeros citados el hecho de haber trabajado en una línea teatral que se alejaba de lo establecido en el teatro de su tiempo, y que pretendió, según explica César Oliva, «contar verdades desde el escenario, realidades de la vida misma». Su sentido crítico y lo que Oliva denomina vagamente «cierta concepción realista del teatro» son los elementos que enlazan a autores en otros aspectos muy dispares.

Las trayectorias dramáticas de todos ellos, su evolución literaria, aparecen esbozadas a través de sus representaciones en Alicante y, por otra parte, los comentarios aparecidos a lo largo de los años en la prensa acerca de sus producciones dibujan su personalidad teatral desde una perspectiva *alicantina,* la de los críticos locales.

No todos los miembros «secundarios» de la generación realista tuvieron idéntico alcance dentro de la programación local: algunos no se representaron nunca; otros sólo tres o cuatro veces durante las veintisiete temporadas. Pese a lo reducido de estas cifras, las puestas en escena de sus textos en la ciudad ofrecen una idea bastante exacta de la variedad temática

desde la que cultivaron el realismo: el abanico va desde una obra que enfrenta de manera áspera el tema de la droga (*La marca del fuego,* de Rodríguez Méndez) hasta el teatro infantil de Lauro Olmo, por mencionar dos extremos. También hay que reconocer que sólo en contadas ocasiones tuvieron una buena acogida por parte de la crítica (así sucedió con *El tintero,* de Carlos Muñiz, en 1967), ya que predominan los comentarios poco favorables o abiertamente negativos: *El caraqueño,* de Martín Recuerda (representada en 1977) fue objeto de una de las críticas más corrosivas que hemos manejado durante nuestra investigación.

Tampoco para Gala fueron todo éxitos de crítica. Pero el dramaturgo cordobés contó con el apoyo del público en los doce montajes de textos suyos que se vieron en la ciudad, *Los buenos días perdidos, ¿Por qué corres, Ulises?, Petra Regalada* y *Samarkanda* entre otros.

Buero y Sastre, por su parte, recibieron en Alicante sendos homenajes, dentro de distintas ediciones de la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos. Se pudieron ver entonces en el Teatro Principal sus últimas creaciones, y se les escuchó opinar sobre diversos temas teatrales y parateatrales. Otros autores de esta generación, lamentablemente, no han contado, de momento y por lo que a esta ciudad se refiere, con similares muestras de reconocimiento.

Algunos de los dramaturgos de la generación realista fueron llevados a escena por el teatro independiente. Y es que el montaje de textos y autores desconocidos o muy poco representados hasta entonces en el país fue una característica esencial de este movimiento[6]. La introducción de la creación colectiva como mecanismo de escritura de textos o, globalmente, de creación de espectáculos, fue otra de las novedades que la tendencia propició. De todo ello hallamos abundantes pruebas al registrar las representaciones de aquellos años en Alicante.

Son innegables, hablando en conjunto, el interés, la calidad y el poder de sugestión de los textos frecuentados por el teatro independiente. La lectura de las críticas a sus espectáculos respalda de modo firme tal realidad en

[6] Aunque en principio no todas las compañías independientes eran partidarias del texto dramático como elemento cardinal de los montajes, lo cierto es que, finalmente, buena parte de los espectáculos creados dentro de esta tendencia partían de un texto literario previo, más o menos especial, pero texto al fin y al cabo. Bastante radicales en este aspecto se han mostrado a lo largo de los años Els Joglars, algunos de cuyos componentes manifestaban en Alicante, en 1972, su deseo de que la figura del autor dramático desapareciera por completo del panorama teatral.

Alicante: no es infrecuente que el comentarista se detenga en el texto, reflexione acerca de él y se complazca en alabar abiertamente su calidad formal y de contenido.

Los creadores de tan sugestivas piezas abarcan un amplio espectro: desde clásicos «difíciles» (Valle dio lugar a montajes muy interesantes) hasta dramaturgos noveles, pasando por una serie de nombres absolutamente indisolubles del movimiento independiente en sus manifestaciones alicantinas: Brecht, Ionesco, Sastre, Albee, etc. A todo ello hay que añadir las creaciones colectivas y los montajes en los que se sometía a profundos cambios un texto -dramático o no- preexistente.

La elección de las obras responde también en buena medida al compromiso social -abiertamente político en bastantes casos- que impregna a menudo la trayectoria de estas compañías. Els Joglars o Tábano son paradigmas de colectivos cuyos montajes sufrieron reiteradamente la censura, y cuyos miembros llegaron a ingresar en prisión por «motivos teatrales».

Las representaciones del teatro independiente en Alicante proporcionaron cuantiosas muestras de las características básicas de los textos que representó el movimiento: obras difíciles, duras, corrosivas, en las que no era habitual la intervención del humor pero donde siempre la profundidad de los contenidos y la capacidad de interesar al público eran requisitos imprescindibles.

Rasgos semejantes aglutinaron los textos representados por grupos de teatro universitario en Alicante. En realidad, todas las manifestaciones de teatro joven aparecen en cierta forma conectadas en la ciudad durante los años que hemos analizado: teatro independiente, teatro universitario y teatro en la enseñanza tienen bastantes puntos en común; a la opción por textos idénticos o pertenecientes a líneas teatrales cercanas hay que añadir el interés por la investigación teatral en el seno de los colectivos y una permanente precariedad económica superada a base de ingenio.

El teatro universitario ofreció en Alicante, como vimos, textos muy diferentes, que iban desde Plauto a David Mamet y desde Azorín a Boris Vian. Los universitarios coincidieron con el teatro independiente cuando representaron obras de Lorca, Ionesco o Valle, y lo expuesto acerca de aquella tendencia en cuanto al interés de los textos elegidos, su profundidad y su novedad, es igualmente válido en el caso de los colectivos de la universidad.

También al igual que el movimiento independiente, el teatro universitario confió, a veces demasiado, en la capacidad de los autores noveles: en los escenarios alicantinos se pudieron ver algunos fracasos derivados de la elección de un mal texto, obra de un buen autor todavía poco formado o, simplemente, de un mal autor. Asimismo, prestó atención y se hizo eco en sus montajes de las nuevas tendencias escénicas y de la posibilidad de fundir en teatro diversas vertientes artísticas: poesía, danza, teatro de movimiento, etc.

Todas estas cualidades sirven, con alguna matización, para caracterizar las obras representadas por el teatro en la docencia (denominación con la que aludimos sobre todo a las enseñanzas medias). En términos generales, la línea de textos escogidos coincide en buena parte con la del teatro independiente. Ahora bien, tal afirmación es más cierta respecto a la década de los setenta y primeros años de la de los ochenta: Dürrenmatt, Brecht y Sartre son, sorprendentemente, llevados a escena por adolescentes. La influencia de los responsables de los grupos es, como indicábamos en el capítulo correspondiente, decisiva en este punto.

Naturalmente, estos textos fueron a menudo elecciones demasiado ambiciosas: su dificultad no podía ser enfrentada con éxito por actores inexpertos y directores ocasionales. Pero a pesar de los muchos tropiezos y fracasos, el crítico local Ernesto Contreras valoró repetidamente en sus comentarios la audacia de unos muchachos que llevaban al escenario «aire fresco» a través de propuestas «beligerantes». Con el paso de los años, el teatro en la docencia exploraría nuevos caminos, y en los noventa las propuestas textuales de las que parten estos grupos son variadísimas.

De cualquier cosa menos de variadas puede calificarse a las piezas que conforman el repertorio del género teatral musical español por excelencia: la zarzuela. En este terreno, tradición y reiteración son los elementos clave, hasta el punto de que *La tabernera del puerto,* la pieza favorita en Alicante, llegó a representarse en nuestros escenarios veintisiete veces en veintisiete temporadas, siempre por compañías distintas. El restringido listado de preferencias zarzuelísticas del público local se completa con títulos como *La Dolorosa, Los gavilanes, Luisa Fernanda, Katiuska,* etc. Este curioso fenómeno de repetición de las mismas obras temporada tras temporada parece constitutivo del género: muchos profesionales manifestaron

en Alicante su certeza de que sólo las obras más trilladas convocaban a un público amplio.

Y no es que no existan más obras: hay un buen número de zarzuelas que nunca, o sólo en contadas ocasiones, se han representado, no ya en Alicante, sino en todo el territorio nacional. Nuestra ciudad fue testigo de un par de intentos, bastante bien acogidos, de rescatar la zarzuela del anquilosamiento a que la somete la asiduidad a un mismo repertorio: *La turista dos millones,* de Luis Tejedor, Enrique Bariego y Antonio García Cabrera (estrenada en la ciudad en 1968) y *Almas de fuego,* de José Serraima y José Garberí (estrenada en 1984).

Las antologías son, por otra parte, un recurso frecuente y exitoso. José Tamayo fue el creador de varias de las más importantes traídas a Alicante.

Ateniéndonos a los espectáculos que pudieron verse en la ciudad, también en el campo de la autoría de revistas musicales existe una nómina bastante limitada de creadores especializados: poco más de una decena de libretistas y músicos son los responsables de todas las revistas escenificadas en Alicante durante las veintisiete temporadas analizadas. A ello hay que agregar la incursión ocasional en el género de autores procedentes de otros ámbitos e, incluso, de determinados actores (Tony Leblanc, Andrés Pajares y Fernando Esteso). Tampoco aquí las innovaciones suelen contar con la conformidad del público, y son rechazadas de manera manifiesta cuando, queriendo aparentar profundidad, no pasan del plano más superficial: en la temporada 1992-93, por ejemplo, la compañía alicantina de variedades La Japonesa fracasó estrepitosamente con una revista pretendidamente innovadora, *Pensión Pasión.*

Un hecho que llama la atención es que, frente a lo que sucedía en otros géneros durante el franquismo, la censura de los textos o de los guiones originales era valorada positivamente en el caso de la revista por sus propios artífices. Pero esa actitud no deja de tener cierta lógica: la revista se nutría en buena medida, sobre todo en las décadas de los sesenta y setenta, del «morbo» que envolvía por aquellos años a todas las cuestiones relacionadas con la anatomía femenina o con el sexo; si la censura desaparecía, razonaban los miembros de esas compañías, el género perdería buena parte de su sentido, su reinado casi absoluto en la esfera de lo prohibido. No obstante, con el ocaso de la censura y la llegada de la democracia, la revista no perdió todo su interés;

simplemente, las cuestiones sexuales quedaron en un segundo plano en favor de la «picardía», el humor, la espectacularidad, etc. Triunfó entonces un tipo de revista distinto, como el cultivado por la actriz y empresaria Lina Morgan.

Al pasar de un capítulo dedicado al género de la revista a otro elaborado con un criterio tan amplio como es el de la lengua de representación, es lógico que nos encontremos con una variedad de autores muchísimo mayor. Al estudiar el teatro en catalán en Alicante no sólo nos centramos de los textos originalmente escritos en catalán, sino también en las obras de cualquier otra lengua traducidas. En un bloque y otro caben textos muy diferentes. Al repasar los títulos de las representaciones encontramos, entre las obras catalanas, textos como *Homenatge a Florentí Monfort,* de Josep Lluís y Rodolf Sirera, *Tartàn dels micos,* de Terenci Moix, *Una altra Fedra, si us plau*, de Salvador Espriu, *El verí del teatre,* de Rodolf Sirera o *Antaviana,* basado en relatos de Pere Calders; respecto a las obras traducidas, son numerosísimas: títulos como *La lliçó,* de Ionesco, *Pels pels,* de Paul Pörtner, *El casament,* de Brecht o *El muntaplats,* de Harold Pinter, nos ofrecen una idea bastante aproximada de la diversidad de autores y géneros escenificados en catalán en la ciudad. En la mayor parte de estos últimos espectáculos, sobre los textos originales se operaron cambios que iban más allá de la simple traducción: se trata casi siempre de versiones que incluían innovaciones (en distinto grado y con diferente sentido, según el montaje) tendentes, por ejemplo, a acercar la obra al contexto catalán o valenciano.

En cierto sentido, se produce un solapamiento entre las páginas que hemos dedicado al teatro representado en catalán y las consagradas al teatro extranjero escenificado en castellano, pues los nombres de algunos dramaturgos están presentes en unas y otras. Refiriéndonos ahora al teatro extranjero en castellano, hemos de recapitular que prevalecieron en la cartelera alicantina los textos de determinadas nacionalidades: Reino Unido, Francia, Italia y EE.UU. Pero tampoco faltaron otros países, de tal modo que la nómina completa de nacionalidades representadas es extensa.

Además de las comedias de norteamericanos e ingleses representadas habitualmente por compañías como la de Pedro Osinaga o José Rubio, se escenificaron en la ciudad abundantes piezas extranjeras con un alto nivel de calidad. Hallamos, así, nombres como los de Slawomir Mrozek, Bertolt Brecht, Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt, August Strindberg, etc.

Sin embargo, los éxitos de taquilla indiscutibles dentro de este apartado de la vida teatral alicantina fueron las grandes comedias musicales de estas décadas: *El violinista en el tejado* (representada en Alicante en 1970), *Godspell* (1975), *Hair* (1976) o *El diluvio que viene* (1983). Éstos y otros espectáculos mostraron en el país, muy diáfanamente, que, en cuanto a musicales, los autores extranjeros superaban con mucho a los españoles.

El dramaturgo y el texto han sido tradicionalmente considerados esenciales, como señalábamos, dentro de la nómina teatral. Otro elemento relevante sin discusión dentro de la misma es la compañía y, unidas a ella, las figuras del director de escena y del actor.

Respecto al director, una cuestión a menudo mencionada por los críticos y estudiosos de la escena es cuál es la verdadera entidad de la dirección teatral, en qué consiste realmente y de qué modo puede detectarse a la vista de una representación. Si en ese aspecto las opiniones son variadas, en cambio nadie -ni los investigadores, ni los profesionales ni los mismos espectadores de teatro- duda del valor de la labor directorial, y de su amplio alcance dentro del montaje. Díez Borque, por ejemplo, expresa así tales ideas: «Los distintos estudiosos del tema coinciden en la excepcional responsabilidad e importancia del director, pero basta tener una mínima experiencia de espectador para estar convencido de ello. [...] es lo cierto que el director tiene también responsabilidades sobre el texto, por lo que su intervención afecta además a la literariedad. Al plantearse la capacidad estética y de comunicación de la escena, coordina la labor de los distintos responsables del teatro, con una visión de conjunto. Por ello su misión afecta a la totalidad e integridad de la obra dramática, y, consecuentemente, a la esencia del teatro. Estamos ante el director como co-autor del texto dramático, no como un mero intermediario...»[7]

Ricard Salvat incide asimismo en la cuestión de la esencia de la dirección de escena, y hace hincapié en el hecho de que la dirección es el único componente teatral físicamente ausente del escenario en el momento de la representación: «El director tiene como responsabilidad máxima el conducir la coordinación y dirección general del espectáculo que se entiende como un hecho homogéneo. De todos los componentes de la nómina, su trabajo es el

[7] DÍEZ BORQUE, José Mª, *cit.* pp. 26-27.

único que no está corporeizado sobre el escenario. El actor está siempre ahí. Las palabras del autor también. De igual manera están presentes, parcial o totalmente, los decorados, los figurines, las luces, los elementos técnicos, etc. Pero la presencia del director no es fácilmente detectable. Sucede que el público sencillo suele preguntar, a veces, en qué se nota la dirección del espectáculo. [...] La puesta en escena es algo muy difícil de definir, está en todos y en cada uno de los elementos que intervienen en el escenario, pero se escapa al no iniciado. Es, de hecho, un arte inapreciable, y es mucho más que el arte del actor.»[8]

Aunque menos importante, como señala Salvat, no deja de ser fundamental la figura del actor; por un lado, sin él no existe la representación específicamente teatral y, por otro, desarrolla la función de portavoz de los otros dos componentes básicos del hecho escénico: autor y director: «Una obviedad, pero que conviene afirmar con contundencia: no hay teatro sin actor, pues hasta en los títeres son actores los muñecos. Para que haya teatro, representación, es necesario que alguien encarne (aun con todos los distanciamientos, desdoblamientos que se quieran y toda la nueva estética sobre la función del actor) una personalidad distinta a la suya, que desarrolle un papel en escena, mediante una actividad física (movimiento, gesto, palabra) y con una serie de signos incorporados que pueden no ser de su responsabilidad: vestido, peinado, maquillaje, utillería, etc. Es, por una parte, responsable de una pluralidad de signos que pertenecen a la esencia del teatro y, por otra, es una pieza del proceso de comercialización y profesionalización de un hecho cultural.»[9]

Director y actor son, pues, con autor y texto dramático, otros dos elementos clave para la realización de montajes teatrales. La compañía es por lo común el marco organizativo en el cual tiene lugar su trabajo. Pasamos a

[8] SALVAT, Ricard, *cit.* p. 66.

[9] DÍEZ BORQUE, José Mª, *cit.* p. 28.

Las consideraciones de Salvat en lo que al actor se refiere son semejantes: «El actor es, de todos los elementos de la nómina teatral, el que resulta siempre imprescindible. A la hora de ir prescindiendo de algunos componentes del complejo teatral, siempre acabamos reduciéndonos al actor. Claro está que en una visión amplía del mundo del espectáculo entraría la posibilidad de los espectáculos de luz y sonido, de fuentes luminosas o de marionetas mecánicas movidas a través de programa electrónico. [...] Pero prescindiendo de estas manifestaciones espectaculares o paraespectaculares a que acabamos de referirnos, en un porcentaje altísimo del mundo del espectáculo el actor, el bailarín, el mimo, son absolutamente fundamentales. [...] en su-estar-ahí, dentro de un espacio acotado, y en su deambular por el mismo, se halla la esencia del espectáculo.» SALVAT, Ricard, *cit.* p. 29.

sintetizar ahora las expresiones más significativas de esos tres componentes en la programación alicantina de las últimas veintisiete temporadas.

En Alicante han actuado en el transcurso de estos años compañías tan distintas que resulta impracticable alcanzar conclusiones globales sobre sus características. La dificultad no radica sólo en las compañías profesionales, cuyas estructuras internas, tanto en el aspecto artístico como en el económico, presentan un amplio abanico de posibilidades (no siempre al alcance de nuestro conocimiento), sino también en los grupos de aficionados: los hay con una trayectoria tan dilatada que casi los hace ingresar en el terreno de la profesionalidad; algunos se constituyen sólo para un espectáculo y luego se disuelven; nacen en institutos, en asociaciones (de vecinos, de ex-alcohólicos...), en pueblos, en barrios, en escuelas primarias... Dada la pluralidad, lo más coherente es sintetizar las características de las compañías que representaron en Alicante reuniéndolas en función del tipo de espectáculos que realizaron. De forma análoga procederemos al detenernos en el trabajo de los actores, pues no parece factible otro criterio para hablar al mismo tiempo de José María Rodero y de un alumno de BUP; idéntico criterio será válido, por último, al centrarnos en la labor directorial, sector donde «conviven» en la programación alicantina John Strasberg y Tomás Valcárcel, Miguel Narros y una profesora del Liceo Francés...

Entre los colectivos que interpretaron teatro clásico en Alicante encontramos muchos que sólo escogieron una pieza de nuestra dramaturgia del Siglo de Oro de forma ocasional, y únicamente unos pocos -poquísimos- dedicados con exclusividad a dicho teatro. Por tanto, compañías de muy diversas características y procedencias escenificaron en Alicante teatro clásico. Algunas de las que obtuvieron las mejores críticas por espectáculos de este tipo a lo largo de estos casi treinta años fueron la Compañía Lope de Vega de Madrid, La Cazuela de Alcoy, La Compañía Mª José Goyanes de Madrid, la Compañía Española de Teatro Clásico, la Compañía Micomicón de Madrid o la Compañía Estable de Murcia Julián Romea. Las dos companias especializadas en teatro clásico que visitaron la ciudad, y que desarrollaron su labor en diferentes fechas, fueron la Compañía Española de Teatro Clásico, nacida a finales de los setenta y dirigida por Manuel Canseco (de carácter privado), y la Compañía Nacional de Teatro Clásico, creada en 1986, dirigida por Adolfo Marsillach y configurada como unidad de producción del

I.N.A.E.M. del Ministerio de Cultura[10]. Ambos conjuntos perseguían propósitos casi idénticos: desacralización del teatro clásico y familiarización del público con el mismo, objetivos asequibles haciendo más atractiva una dramaturgia que, de por sí, reunía suficientes encantos para captar al espectador.

En cuanto a los actores, todos los dedicados al teatro sienten una especie de veneración hacia la dramaturgia clásica. No parecen sentirse plenamente realizados en su profesión hasta que no han interpretado algún papel de este tipo. Tal idea, que tiene algo de tópico, ofreció algunas manifestaciones en Alicante, tanto por parte de los propios actores como de la crítica. Entre los primeros, expresaron su sincera satisfacción al representar un papel clásico actores como Fernando Fernán-Gómez y Julia Trujillo; respecto a la crítica, Ferrándiz Casares, por ejemplo, definía el papel de Finea en *La dama boba* como «un examen, una reválida temible de primera actriz.»

De cualquier forma, la triste realidad, que tuvo además bastantes muestras en Alicante, es que los actores nacionales no suelen estar formados suficientemente para un teatro que presenta no pocas dificultades. Por fortuna, ciertos intérpretes -si bien siempre pertenecientes a compañías madrileñas- ofrecieron lecciones magistrales de actuación en la ciudad en distintas fechas: Luis Prendes, Amparo Pamplona, Javier Escrivá, Gabriel Llopart, Vicente Gisbert y Fernán-Gómez[11], entre otros.

Creemos que el problema capital es la formación del actor. Una preparación a la que se puede llegar por distintas vías: bien por los años de experiencia (son un ejemplo de ello la mayor parte de los nombres que acabamos de citar), o bien por un aprendizaje «de escuela» (por ejemplo, la madrileña Compañía Micomicón ofreció en la ciudad una buena interpretación de *Los melindres de Belisa,* de Lope, y nos parece evidente que el acierto en aquel caso tenía mucho que ver con unos actores preparados en la Escuela de Arte Dramático de Madrid y en la C.N.T.C.).

En lo que concierne a la cuestión del verso en el teatro clásico, y recuperando las ideas expresadas por los críticos locales, tres parecen ser los

[10] Lamentablemente, como ya indicamos en su momento, de la C.N.T.C., que ha montado un buen número de espectáculos desde su fundación, sólo hemos visto en Alicante, durante el período comprendido entre 1986 y 1993, *La dama duende*, de Calderón (1991).

[11] No en balde, y como vimos en su momento, este actor es autor de algunos textos (artículos periodísticos sobre todo) en los que reflexiona sobre la cuestión de cómo ha de decirse el verso del teatro clásico.

requisitos esenciales para su correcta dicción: autenticidad, limpieza y claridad. O lo que es lo mismo: abandono de la elocución grandilocuente, de la sonoridad y de la artificialidad. Pero la dificultad no está en formular estas ideas, que admitiría fácilmente cualquier profesional: lo de verdad espinoso es cómo materializarlas, efectivamente, sobre un escenario.

En ese punto es donde interviene el director de escena, quien debe decidir cómo va a montarse un preciso texto clásico. Personalmente, opinamos que la forma más acertada de realizar una obra de este tipo es la que proponía César Oliva en Alicante en 1989: «...acercamos aquellas historias a los ojos de la contemporaneidad [...] buscarles el delicado equilibrio entre verdad y estilización, ayer y hoy, imposibilismo y posibilismo...» Sin embargo, la realidad de los montajes representados en Alicante no siempre respondió a tales coordenadas, y en la ciudad se vieron muestras de muy dispares modos de entender y escenificar esta parcela del teatro español, con diferentes resultados. Los enfoques de los espectáculos clásicos presentados en Alicante pueden clasificarse en tres grandes grupos:

1) Un acercamiento lo más exacto y detallado posible a lo que debió ser una representación teatral del Siglo de Oro, aunque evitando la caída en la «arqueología» que, por fortuna, no ha tenido ninguna manifestación en nuestra ciudad. Esta perspectiva fue la que adoptó, por ejemplo, el director José Luis Alonso.

2) Realizaciones que quisieron aplicar las nuevas técnicas teatrales a montajes sobre textos de esa época, realzando, por ejemplo, los aspectos plásticos y luminotécnicos. José Tamayo es uno de los directores que trabajó en esta línea.

3) Determinados directores trataron de «disfrazar de modernidad» los textos clásicos, e introdujeron novedades superficiales, muchas veces reducidas a «aspectos plásticos y coloristas» (Ferrándiz Casares). Buen ejemplo de ello podría ser alguno de los espectáculos de Gustavo Pérez Puig.

Lo que pocos directores parecen concebir es que estos grandes dramaturgos tienen, intrínsecamente, suficiente calidad y atractivo teatral como para que sus obras no requieran cambios sustanciales para entusiasmar al espectador. «Divertido Calderón, irónico y lúdico, con una estructura teatral logradísima...», decía certeramente Juan A. Castro, autor de una versión de *Casa con dos puertas mala es de guardar.* El trabajo del director no ha de ser

otro que *acercar* el texto al espectador de hoy, y hacerlo equilibradamente, con respeto pero sin veneración. Con arte e inteligencia, que es de lo que se trata: difícil fue ver en Alicante -tan difícil como lo sería en cualquier otro lugar del mundo- un mal montaje de un buen director.

Casi todo lo dicho acerca de la dirección de nuestro teatro del Siglo de Oro es igualmente válido para la producción de los siglos XVIII y XIX. Hubo en Alicante muestras de muy peculiares y personales modos de dirigir estas piezas. Ninguno tanto como el trabajo de Tomás Valcárcel Deza, al frente del Cuadro Artístico de las Hogueras de San Juan, sobre el *Don Juan Tenorio:* ofreció este director varias puestas en escena caracterizadas por la grandiosidad, con más de doscientas personas sobre las tablas. A Valcárcel le interesó siempre más el cómo y menos el qué. Lo secundario era el texto de Zorrilla, y lo primordial el lucimiento de un grupo de ciudadanos más o menos relevantes o populares, abrigados por una lujosa escenografía y ataviados con ricos vestuarios. El carácter benéfico de la mayoría de los espectáculos de este director, y su marcada personalidad artística, lo llevaban a tomarse licencias verdaderamente arriesgadas, como la de introducir en el texto de Zorrilla una serie de cambios tendentes a ofrecer una nueva lectura moral del texto.

Al margen de esta excepción (que lo es hasta cierto punto, puesto que esas representaciones constituyen un porcentaje bastante alto del total de obras del siglo XIX representadas en la ciudad), como ya dijimos el teatro de la Ilustración contó con buenos realizadores para los montajes que nos visitaron, mientras que, en general, el decimonónico corrió peor suerte. Aunque hay que hacer justicia a la dignidad de algunas de las realizaciones: la de *Rosas de otoño,* de Benavente, llevada a cabo por José Luis Alonso o la de *Casandra,* de Galdós, por José Mª Morera.

Las compañías que acertaron al montar textos de estas dos centurias constituyen una nómina exigua. Sobresalen por su calidad la Compañía Titular del Teatro Español de Madrid, la Compañía de Acción Teatral de Madrid y el Centro de Iniciación del Niño y el Adolescente al Teatro (CENINAT).

Por último, podría pensarse que este teatro de los siglos XVIII y XIX, marginado en tantos aspectos, también lo fuera por parte de los actores. Pero no es así, como podemos constatar en las representaciones alicantinas: algunos grandes profesionales asumieron el riesgo de interpretar estas obras, y muchas veces salieron bien parados tras su osadía. Entre los nombres más

importantes que vinieron a la ciudad están los de Mari Carmen Prendes, Ana Belén, Guillermo Marín, Amparo Rivelles, Alberto Closas, Gemma Cuervo, Tina Sáinz y Ana Mariscal.

Pese a todo, no creemos que cada uno de aquellos actores supiera con certeza cómo debía interpretarse este teatro. Si respecto a la dramaturgia áurea el problema era el verso, aquí parece serlo la concepción de la obra, el cómo enfrentarse a estos especiales personajes; de forma que la gama de modos interpretativos por la que optaron los artistas iba desde el tono de farsa hasta el más riguroso naturalismo. Por su parte, los actores de más edad que dieron vida a estas criaturas en Alicante parecían a veces condicionados, incluso «contagiados» por el hecho de haber presenciado numerosas representaciones y montajes diferentes de los mismos textos que ahora interpretaban ellos, y que contaban con una considerable tradición en el país.

Seguramente también algunos miembros de las compañías que representaron a Arniches y Jardiel Poncela en la ciudad habían sido testigos de abundantes puestas en escena de ambos dramaturgos. Recordemos ahora lo esencial respecto a las compañías, los directores y los actores que trajeron a los escenarios alicantinos a estos dos autores.

La Compañía del Teatro Nacional María Guerrero es la primera que representó a Arniches dentro del período investigado. El Teatro de los Vientos, una agrupación local de larga trayectoria, es el último colectivo que lo escenificó durante dicho lapso. Ambos extremos reflejan una realidad: el teatro de Arniches es tan popular como rentable, por lo que todo tipo de compañías acometen montajes suyos. De todas formas, y aunque no faltan algunas compañías profesionales (la Compañía Calderón de la Barca, la de Irene Gutiérrez Caba, la de Antonio Garisa y el C.D.G.V.), predominan en la cartelera los colectivos *amateurs* que montan al dramaturgo alicantino. De hecho, es un teatro que se presta a montajes humildes y que, en cuanto a preparación actoral, no exige demasiado (aunque, naturalmente, cuando ésta existe es patente en la calidad del resultado final): en 1971, por ejemplo, dos *grupos amateurs* de la ciudad, el Teatro-Club de la CASE y el Teatro de Cámara de Alicante, merecieron críticas muy elogiosas por los montajes de *Don Verdades* y de *La señorita de Trevélez,* respectivamente.

A Jardiel Poncela lo subieron a los escenarios de la ciudad compañías muy dispares, desde grupos del ámbito docente hasta profesionales

de la capital. Entre los primeros podemos señalar el montaje de *Eloisa está debajo de un almendro* realizado por alumnos del colegio de los HH. Maristas en 1970 o el de *Usted tiene ojos de mujer fatal* a cargo de los estudiantes del Instituto de Elda en 1981; respecto a los segundos, tomamos como ejemplo la obra *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* que fue puesta en escena en 1968 por la Compañía Titular del Teatro María Guerrero, bajo la dirección de José Luis Alonso, y en 1987 por un grupo de profesionales dirigidos por Mara Recatero.

Los ingredientes vitales para realizar con éxito las creaciones de estos dos autores, según fueron formulados en Alicante de manera explícita o implícita, no son muy distintos de los globalmente imprescindibles para acertar en teatro. Por una parte, el que fuera director de la Sala Arniches, Fernando Gómez Grande, subrayaba los sustantivos «pasión» y «talento» al hablar de un montaje verdaderamente acertado; a ellos añadiríamos nosotros otro fundamental, la sensatez, y una instrucción tan palmaria como olvidada por muchos directores: seguir la sabiduría escénica de Arniches y Jardiel.

Algunos directores acertaron completamente, y Alicante fue testigo de sus triunfos. En 1972, por ejemplo, José Luis Alonso montó con la Compañía Nacional del Teatro María Guerrero *Los caciques,* de Arniches. Ernesto Contreras afirmaba que el éxito del espectáculo se explicaba por el modo en que el director lo había concebido: «...plantear el montaje de la comedia desde los propios supuestos estéticos en que se creó, sin ánimo trascendentalista [...] José Luis Alonso *ha dejado todo lo que puso Arniches* [...] y nos ha sorprendido con una obra ligera, divertida, brillante...» Semejante fue el acierto de John Strasberg al dirigir *La señorita de Trevélez* para el C.D.G.V. en 1990; de dicho montaje se infería que el éxito al llevar a escena a Arniches se obtiene elaborando un montaje limpio, con calidad, y que no pretenda más que eso: poner sobre el escenario lo que el alicantino escribió.

Con Jardiel acertó Gustavo Pérez Puig, quien dirigió en 1969, como responsable de la Compañía Calderón de la Barca, *Un marido de ida y vuelta.* Por su parte, Ángel Fernández Montesinos realizó en 1986, con éxito de crítica en Alicante, *Los ladrones somos gente honrada.*

Los actores que, a tenor de los escasos comentarios al respecto de la crítica alicantina, interpretaron mejor las obras de Arniches y Jardiel, fueron en su mayoría profesionales: Antonio Ferrandis, Mª Fernanda d'Ocón, María Asquerino, Pedro Porcel, Antonio Garisa, Vicente Parra y Natalia Dicenta, entre otros, para textos de Jardiel Poncela; Manuel de Blas y dos

miembros del grupo Carases de Elda (Pepa Sarrió y Lorenzo Blanes) fueron, en cambio, prácticamente los únicos intérpretes de obras de Arniches distinguidos por la crítica local.

Quizá por la dificultad que encierran sus textos, la mayoría de los montajes de Valle-Inclán y García Lorca que se pudieron ver en Alicante en estos años fueron representados por compañías profesionales de cierto renombre. Vale la pena recorrer algunos hitos, algunos espectáculos importantes, y comprobar la categoría de sus artífices.

En 1966 la Compañía del Teatro Nacional María Guerrero representó *La rosa de papel,* de Valle; en 1968, *Cara de plata,* de este mismo autor, fue interpretada en la ciudad por la compañía Moratín. También las compañías independientes aparecen en la cartelera ligadas a los nombres de estos dos autores: Tábano representó, en 1972, una versión *sui generis* del lorquiano *Retablillo de don Cristóbal;* la fidelidad al texto y al espíritu del autor era compatible en aquel montaje con la inclusión de una serie de elementos distintivos de esta compañía (acrobacias, números circenses...) Entre las compañías públicas cabe mencionar en este punto el montaje de *La marquesa Rosalinda,* de Valle, por el C.D.G.V. (representada en Alicante en 1988) y dos producciones del C.D.N., *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores,* de Lorca (1980) y *Comedias bárbaras,* de Valle (1992).

La compañía que interpreta un montaje condiciona la calidad del mismo, pero el director que se responsabiliza de él es absolutamente determinante para el resultado final. En lo tocante a la dirección, los montajes de Valle y Lorca que vimos en Alicante presentan resultados extremos: o el director acierta totalmente o no acierta en absoluto (y entonces casi ningún elemento del espectáculo resulta ileso). Vinieron a la ciudad bastantes montajes magníficos, levantados casi siempre por experimentados directores de escena. En estos casos era evidente que a todo buen espectáculo subyace una detenida reflexión previa, y más cuando de autores tan complejos se trata. En 1966 un profesional tan sobresaliente como José Luis Alonso manifestaba en Alicante que montar a Valle era el reto más difícil que podía planteársele a un director.

La orientación de ciertas direcciones tuvo como consecuencia espectáculos verdaderamente polémicos. Unos, suponemos, lo fueron sin pretenderlo; otros, tal vez, fueron concebidos para la controversia. Las causas que desencadenaron tales polérmicas fueron en la ciudad básicamente de dos

tipos: el talante innovador de algunas versiones (por ejemplo *La casa de Bernarda Alba,* de Lorca, dirigida por Ángel Facio y representada en la ciudad en 1977) y la excesiva espectacularidad de ciertos montajes, que a veces querían encubrir con desorbitados presupuestos ciertas carencias de fondo (*La marquesa Rosalinda,* de Valle, montada por el C.D.G.V. en 1988).

Ahora bien, la variedad de los criterios es más lo característico de las realizaciones de estos dos autores presentadas en Alicante. Un mismo texto, *La casa de Bernarda Alba,* de Lorca, llegó a ofrecerse en siete montajes, muy diferentes, a lo largo de estas décadas en la ciudad. El modo de dirigir de algunos profesionales está, directa o indirectamente, presente en los comentarios de sus realizaciones publicados en la prensa local. Por ejemplo, y en lo que respecta a Valle, José Luis Alonso consideraba fundamental evitar el realismo total, y juzgaba que lo más adecuado era tomar el camino del expresionismo; al mismo tiempo, trataba Alonso de «escenificar» las acotaciones en sus montajes, y cuidaba con pulcritud la composición plástica de las escenas. José Tamayo, por su parte, era partidario del recurso a una serie de hábitos visuales familiares al público de hoy, un mecanismo que Ernesto Contreras denominaba «eficacia ambiental». Manuel Collado, por último, optó por ofrecer en sus montajes de Valle una adaptación sofisticada del texto y, en cuanto a la interpretación, quiso que los actores trabajaran en una línea manierista.

En cuanto a los directores de espectáculos de Lorca representados en Alicante, también hay algunas líneas de trabajo muy marcadas. El Teatro de la Ribera, de Zaragoza, procedió a la intensificación sistemática de la fuerza poética, plástica y emotiva presente en este dramaturgo. José Luis Gómez, partidario de la investigación y de la experimentación, se propuso, en cambio, realizar a Lorca desde una frialdad y una reflexión que conducían a la perfección total del espectáculo. Ángel Facio, por último, proclamó el respeto a la «letra» de este autor, limitándose a subrayar los aspectos que en el texto aparecían más diáfanamente.

En las filas de compañías tan importantes, dirigidas por tan grandes profesionales, militaban, claro está, buenos actores. Muchos de ellos se mostraron honrados por haber sido elegidos para interpretar estas piezas, y unos pocos se confesaban, además, agobiados por la disciplina que sus papeles les imponían.

Cuando un montaje, de cualquier género o autor, constituye un éxito, una de las claves suele ser lo brillante del conjunto de intérpretes, sobre

todo si la dirección actoral ha sido responsabilidad de un profesional de prestigio. Sin embargo, en el caso de los montajes de Lorca y Valle, a menudo sólo son rescatados por la crítica local, de entre un reparto extenso, un par de actores.

Sólo tres nombres de la generación realista, una vez más Buero, Sastre y Gala, contaron -si bien no en todas las oportunidades- con buenas compañías para sus representaciones en Alicante. El resto de los autores de dicho grupo fue representado por grupos de aficionados o por colectivos profesionales de poco prestigio y limitada calidad. Los directores de todos estos espectáculos dispusieron, pues, de distintos medios materiales y humanos, y ello determinó la existencia de enfoques muy dispares y, consiguientemente, de resultados distantes entre sí en cuanto a calidad y aceptación del público.

Un trabajo de dirección muy destacado por la crítica alicantina fue el de Gerardo Malla en 1986 sobre el texto de Sastre *La taberna fantástica.* En realidad, todos los componentes de dicho montaje fueron objeto de elogio, pues el espectáculo se alzó con el aplauso unánime de público y crítica. También fue un éxito el trabajo de la directora María Ruiz al frente del reparto que escenificó *Samarkanda,* de Gala, en 1987.

Al menos en un caso, uno de los intérpretes del montaje de un texto adscrito a la llamada generación realista fue el artífice fundamental y la clave de su éxito: Rafael Álvarez «El Brujo» era su nombre, y el montaje, el ya citado de *La taberna fantástica* Además de este auténtico genio de la interpretación, otros actores recibieron buenas críticas por sus trabajos: Lola Cardona, Pedro Ruiz, Alberto Closas, José Luis Pellicena, Concha Velasco, Mary Carrillo, etc.

Tal vez uno de los repartos más brillantes, no ya del capítulo centrado en Buero, Sastre y el resto de los dramaturgos realistas, sino también uno de los más importantes con que ha contado un espectáculo teatral en la ciudad, fue el de *Petra Regalada* (1980), donde Manuel Collado dirigió, entre otros, a Julia Gutiérrez Caba, Aurora Redondo, Juan Diego e Ismael Merlo. Sumando la predilección del espectador alicantino por Gala a un reparto con tantos nombres populares (lo cual, ya lo hemos dicho, constituye un reclamo tentador para el aficionado local), se obtiene un resultado inmediato: *Petra Regalada* fue, en Alicante, un gran éxito de público.

Compañías, directores y actores presentan, como el resto de los componentes de la nómina teatral, cualidades distintivas dentro de la línea teatral independiente.

Es difícil universalizar al referirse a las compañías que trabajaron dentro de esta línea teatral. Cada grupo partía de planteamientos distintos, y, en conjunto, lo único que los liga a todos es su enfrentamiento con el teatro comercial al uso. Las compañías, por otra parte, a diferencia de los colectivos más convencionales, no eran meros centros de producción de espectáculos: en su seno se desarrollaban investigaciones escénicas, se estudiaban en profundidad los textos, se asimilaban nuevas técnicas teatrales procedentes de otros países... Los grupos, que se nutrían en muchos casos de personas de diversas extracciones sociales y culturales, eran concebidos, en general, como «una cooperativa igualitaria en cuanto a trabajo y beneficios» (Tábano, 1974).

La prensa alicantina fue pródiga al informar sobre las características del trabajo y la estructura interna de estos grupos. Preside la mayor parte de los comentarios críticos el subrayado de un rasgo sobre todos los demás: la seriedad y el rigor de las producciones, al margen de lo acertado o no del resultado final. No en balde algunos integrantes de estos grupos manifestaron a veces en Alicante que la única clave del éxito era un trabajo intenso («ensayar, ensayar y ensayar»). La fusión de producción e investigación teatral era, como decíamos, otro rasgo básico, íntimamente ligado a una idea global de «exploración» que impregnó a todas las compañías. El empleo de un método concreto no fue una preocupación para estos colectivos, que basaban su trabajo en reglas teatrales dúctiles, pues temían que el uso exclusivo de un conjunto de pautas preexistentes los condujera al anquilosamiento.

Durante la existencia del movimiento, las compañías vivieron en permanente conflicto entre su tendencia al *amateurismo* (se negaban a ingresar en el «orden teatral establecido») y la inevitable profesionalización que exigían unos proyectos teatrales de envergadura. De todas maneras, si el teatro independiente tuvo una idea clara, ésta fue la total separación entre los conceptos de «profesionalidad» y de «comercialidad». Así que no es extraño que un grupo como Tábano se reconociera, en 1975, profesional: «Vivimos del teatro, y no de un teatro *amateur*.» Ya antes, en 1972, los miembros de esta misma compañía habían afirmado: «...para ofrecer un producto bueno hay que trabajar mucho, y para ello tienes que dedicarte sólo a eso.» Otros grupos, como Los Goliardos, se referían a su paso a la profesionalidad como a un

proceso absolutamente normal y coherente, que se había producido sin traumatismos de ninguna clase.

Con la cateogría de profesionales o de aficionadas, estas compañías convivieron en todo momento con abundantes problemas, e intentaron vencerlos, con distinto grado de éxito. Los obstáculos iban desde las dificultades económicas (en el doble sentido de sustentamiento personal de los elementos de la compañía y de subsistencia teatral de la misma) hasta las limitaciones determinadas por la censura, sin olvidar el serio inconveniente de la inexistencia de una tradición teatral en España con la que el movimiento se sintiera identificado o los prejuicios morales que emanaban de una sociedad intolerante que marginó incluso a algunos miembros de grupos independientes por las formas de vida que habían elegido. Afortunadamente, el optimismo, una característica casi emblemática de las personas que protagonizaron este movimiento teatral, permitió que todos los problemas fueran digeridos -al menos durante un buen número de años- y, así, hubo compañías independientes espléndidas, que hoy por hoy forman ya parte de la historia del teatro español: Tábano, Esperpento, Els Joglars, Los Goliardos, La Cuadra, Teatre Lliure, etc. En el correspondiente capítulo, hemos dedicado algunas páginas a cada una de las compañías, nacionales o autóctonas, que tuvieron relevancia en la programación local.

El concepto de «director de escena» fue entendido de forma novedosa durante los años de pervivencia del movimiento independiente. En realidad, si bien siempre existía, en el fondo, un responsable máximo, todos los elementos de la compañía colaboraban y tomaban decisiones en el proceso de un montaje. No es raro, pues, que se encuentren en la prensa algunos ejemplos de entrevistas a directores en las que éstos se niegan a facilitar su nombre al periodista, pues desean permanecer en el anonimato. Sin embargo, hemos de ser realistas: quien al final aparecía en la crítica, adulado o condenado en función del resultado final del espectáculo, era sobre todo una persona, el director.

También en el seno del teatro independiente se dieron muchos enfoques distintos respecto a la dirección, tantos casi como montajes. Pero en la mayoría de ellos se deja entrever que estos directores eran profesionales cualificados, dotados de inteligencia e imaginación, dos cualidades menos frecuentes en teatro de lo que sería deseable. Muchos de ellos conocían en profundidad las tendencias teatrales internacionales más innovadoras, y tales conocimientos marcaron con una impronta peculiar sus trabajos.

Los actores que interpretaron montajes del teatro independiente en Alicante cubren un amplio espectro de procedencia social y cultural, y los hay aficionados y profesionales. No era ésta una dedicación fácil. Por una parte, el intérprete había de estar preparado actoral, intelectual y físicamente. Por otra, dentro de esta tendencia teatral el trabajo no estaba rigurosamente compartimentado: los actores eran ante todo actores, pero no exclusivamente; como el resto de los participantes en cada espectáculo, debían colaborar en diversas facetas: producción, escenografía, creación dramática, confección del vestuario e incluso dirección. Además de responder a la especial noción de lo que debía ser la vida del teatro que sustentaban estos colectivos, tal situación se debía en buena medida a la precariedad económica de las compañías. Este modo de entender el trabajo tenía como consecuencia más llamativa el hecho de que el actor huía del protagonismo, e incluso (como sucedía respecto a los directores) se refugiaba en el anonimato. La popularidad era lo de menos, porque ante el actor del teatro independiente se abrían unas enormes posibilidades artísticas. Como decía Alonso de Santos a este respecto en 1985, «Está rota la frontera de las limitaciones, la comodidad y la ñoñería, y todo es posible.»

Todo era posible, también, para los universitarios que hicieron teatro en Alicante entre 1966 y 1993, aunque en un sentido menos positivo: la irregularidad de sus trayectorias es el rasgo más definitorio de los grupos universitarios autóctonos. Pero el teatro de la Universidad se manifestó también en la ciudad a través de representaciones de alguna compañía de dilatada y estable historia, como el Teatro Universitario de Murcia dirigido por César Oliva. Además, y sobre todo en fechas recientes (desde 1988, cuando se inaugura la Muestra de Teatro Universitario), esta vertiente escénica ha contado con grupos procedentes de universidades extranjeras.

El teatro universitario ha sido en Alicante promotor de iniciativas peculiares, como la del grupo Crazy Maze, del Departamento de Filología Inglesa de la Universidad, que nació en 1988 con el objetivo de representar teatro en inglés en la ciudad y de reivindicar la utilidad de las artes escénicas para la didáctica de los idiomas.

Hemos hablado también de la zigzagueante historia del principal grupo de teatro universitario alicantino, que se extiende desde finales de los sesenta hasta la década de los noventa. Es decir, desde el Teatro Universitario de Alicante de Manuel Amengual hasta el Aula de Teatro de la Universidad de

Alicante de Juan Luis Mira. Otras personas trabajaron también con encomiable entrega para que esta realidad se mantuviera a lo largo de los años: Antonio González, Vicente Martínez Carrillo y Manuel Moragón básicamente. Gracias a todos ellos, y a la par que la Universidad de Alicante en su conjunto, el teatro universitario local ha ido creciendo y progresando.

Respecto al trabajo de los actores, no hay demasiadas alusiones en la prensa a interpretaciones descollantes. En general, con la generosidad que caracteriza a los comentarios críticos de obras no profesionales, se alude al «entusiasmo» de los actores o a su «entrega», pero poco más.

Sin embargo, fue sorprendente descubrir durante nuestra investigación que, frente a lo parco de los comentarios acerca de los actores en otras tendencias teatrales, en el caso del teatro en la enseñanza hallamos bastantes referencias al trabajo interpretativo. Los centros docentes contribuyeron, claro está que en muy modesta medida, a la formación de algunos jóvenes alumnos como actores. Si de entre las compañías surgidas en institutos señalábamos a Jácara como ejemplo de un grupo que trascendió con mucho dicho ámbito, en el caso de la interpretación tres actores ejemplifican la posibilidad de la profesionalización a partir de tan humilde origen.

Los grupos de colegios e institutos alicantinos tuvieron evoluciones muy diversas, y funcionaron siguiendo parámetros dispares. Son, en términos generales, colectivos con paupérrimos recursos (en las entrevistas a sus responsables, éstos insisten una y otra vez en la escasez de subvenciones oficiales). Como se decía en uno de los epígrafes del correspondiente capítulo, a veces se hacía teatro «por cabezonería», sin apenas ayudas públicas, sin apoyos de ninguna clase.

Y es que estos colectivos se nutrieron (y esto es igualmente válido para cualquiera de las décadas estudiadas) de jóvenes sin duda especiales, porque de no ser así no hubieran soportado las condiciones del trabajo: horarios de ensayo intempestivos, esfuerzos añadidos a la vida de estudiante, etc. La ilusión era el motor de todos ellos, que tenían más ganas de hacer teatro que capacidad real para hacerlo. Salvo excepciones: la utilidad y el alcance del trabajo de estos grupos es especialmente evidente a la vista de trayectorias como la de Jácara Teatro.

Un hecho fundamental para el desarrollo de las actividades escénicas en la docencia dentro de Alicante (como, suponemos, en otras ciudades) ha sido la inclusión de la asignatura de teatro como E.A.T.P. dentro

del programa de Bachillerato. Dicha materia ha fomentado el incremento de la cifra de talleres de teatro que trabajan en los centros alicantinos.

Entre los directores de estos jóvenes grupos hay una serie de nombres muy conocidos en la ciudad, por su extensa labor en este ámbito: Conchita Molina (Liceo Francés), Mª José Garrido (Instituto Miguel Hernández), Rafa Hernández (Instituto Jorge Juan), etc. Pero si hay un director emblemático en este terreno, un auténtico hombre de teatro volcado en el espacio de la docencia, es sin duda Juan Luis Mira (Instituto Jaime II). Y no sólo por su trabajo dentro de los colectivos que ha dirigido, sino porque es un verdadero «batallador» en cuanto a la reivindicación de las necesidades y los derechos de estos colectivos.

Pese a tratarse de un género eminentemente popular, el número de compañías dedicadas a la zarzuela de forma exclusiva es reducido. En Alicante, durante las veintisiete temporadas investigadas, dos compañías de la capital de la provincia (la Peña Lírica Alicantina y el Orfeón Alicante) y una de Crevillente (la Coral Crevillentina) son las únicas -aunque no es una mala cifra- especializadas en zarzuela. En cuanto a las compañías profesionales madrileñas, son básicamente dos las que aparecen en la programación alicantina de forma regular: la Compañía Amadeo Vives, dirigida por José Tamayo, y la Compañía Lírica Española, bajo la dirección de Antonio Amengual. Otras, que sólo representaron en la ciudad muy ocasionalmente, fueron la Gran Compañía Arte Lírico y la Compañía Ases Líricos.

Todas las agrupaciones foráneas tuvieron que hacer frente a bastantes dificultades para poder «girar» a provincias, a pesar de que algunas contaban con un mínimo sostén oficial: lo costoso de los traslados, tanto del material como de los miembros de las compañías, convertía una gira nacional en una arriesgada aventura.

En lo que a directores respecta, José Tamayo es un nombre destacadísimo dentro del género lírico en España, y también lo fue, como es lógico, en la cartelera alicantina de estos años. Los objetivos de alguno de sus trabajos, principalmente sus diversas antologías, fueron calificados por el crítico Ernesto Contreras de «empresa titánica, plagada de dificultades y muy original»; fue este mismo periodista quien manifestó que «Tamayo ha encontrado en la zarzuela un género de insospechadas posibilidades escénicas, y ha sabido aprovechar estas posibilidades con pleno acierto.»

Tal vez sean los de zarzuela los actores que han contado y cuentan con un menor reconocimiento por parte de la crítica, tanto en Alicante como en otros lugares. Y ello a pesar de lo meritorio de un género que no sólo exige preparación actoral, sino también una sólida formación musical. Los actores de zarzuela se sienten, pues, marginados, sumidos en un anonimato no buscado, y así lo expresaron repetidamente en Alicante. Hay que admitir, de todas maneras, que no son unos intérpretes teatrales al uso, y ellos mismos parecen apartarse de la figura del actor «convencional», al autodenominarse a veces «cantantes». Sea cual sea la naturaleza de su trabajo, las críticas y entrevistas alicantinas lo elogiaron en diversas ocasiones. Algunos de los nombres más destacados son los de Conchita Domínguez y Luis Villarejo (de la Compañía Amadeo Vives), Maruja Carbonell, Juan Cerdá y Manuel Álvarez (del Orfeón Alicante) o Pedro Farres (de la Compañía Lírica Nacional).

De entre todas las compañías que representaron revistas en Alicante, una variedad muy particular acaparó nuestra atención al comienzo del capítulo sobre ese género. Se trataba de los teatros ambulantes de variedades, que, con nombres tan conocidos como Teatro Argentino y Teatro Chino (pero también Radio Teatro y Teatro Apolo), llegaban a Alicante, y a otras ciudades de provincias, en fechas especiales (básicamente en la Navidad), para ofrecer espectáculos «picantes» que gozaban de bastante aceptación entre el público local -preferiblemente masculino-. Las escasísimas compañías de este tipo que lograron sobrevivir, manteniendo su carácter ambulante, hasta finales de la década de los ochenta, mostraban en aquéllas fechas una decadencia total (recogimos en su momento alguna anécdota realmente triste al respecto).

En lo que a las compañías de revista más convencionales se refiere, al hablar de ellas hemos de aludir necesariamente a las madrileñas, puesto que en esta ciudad (con la excepción de la reciente y fugaz aparición de La Japonesa), como en la mayoría de las de provincias, no existen compañías autóctonas. De ahí que las giras sean un componente destacadísimo dentro de la actividad profesional de estas agrupaciones. Aunque los productores y responsables de las mismas se lamentan reiteradamente por los gastos que generan los desplazamientos, su periódica presencia en Alicante nos lleva a desconfiar de sus quejas y a considerar un hecho la rentabilidad de las giras.

Un empresario da nombre a las compañías más importantes que han trabajado en España durante las últimas décadas: Colsada. Además, hay

otra serie de compañías a cargo de otros productores. Normalmente para su denominación se utiliza el nombre del primer actor o actriz: la Compañía de Zori-Santos, la de Paquito de Osca, la de Lina Morgan, la de Mª José Cantudo, etc. No obstante, los directores más prolíficos y de mayor éxito son, en general, aquéllos cuyo nombre aparece ligado al de Colsada: Adrián Ortega, Quique Camoiras y Luis Cuenca, entre otros.

Para levantar sobre un escenario una revista musical son precisos varios ingredientes. Como explicaba Vicky Lusson en la cita que abría el capítulo correspondiente, los elementos imprescindibles son: «mucho lujo», «mujeres bonitas», «buena música», «un libreto gracioso», «un conjunto de artistas de verdad» y «un cómico y una supervedette capaces de interpretar todo lo que lleva dentro el espectáculo». Es decir: la revista conjuga texto, música, coreografía, humor... y todos estos componentes han de tener calidad aisladamente y también dentro del conjunto. Así que no es nada sencilla la labor de un director especializado en este género. Sobre todo si el objetivo es una revista de calidad, un espectáculo en toda regla.

Los actores de revista no se enfrentan a un cometido más fácil: han de saber bailar, cantar, interpretar, tener vis cómica... Pero pensamos que esto es cierto sólo en teoría: en realidad el trabajo está bastante compartimentado, de manera que la *vedette* prácticamente sólo debe saber cantar y bailar, el actor cómico sólo interpretar, los bailarines sólo bailar, etc.

La nómina de los actores que interpretaron en Alicante revistas es extensísima. De todas formas, hay algunos nombres absolutamente indispensables: Tomás Zori, Fernando Santos, Juanito Navarro, Addy Ventura, Paquito de Osca, Lina Morgan, Adrián Ortega, Eugenia Roca, Ricardo Moscatelli... Aunque sólo como visitantes, son parte muy importante de la historia de la revista en nuestra ciudad.

Como el resto de las tendencias y géneros analizados, el teatro en lengua catalana llegó a la ciudad de la mano de compañías de origen y categorías diversos. A los acreditados y populares nombres de Els Joglars, Els Comediants y Dagoll-Dagom se añaden muchos otros menos ilustres: A-71 (de Barcelona), La Carátula (Elche), Grup 49 (Alfafara del Patriarca, Alicante), L'Entaulat (Valencia), etc.

Las compañías pioneras en la representación en catalán fueron, en general, independientes. De ahí que tuvieran que enfrentar una doble problemática: las dificultades habituales que sufrían todas las compañías que

escenificaban obras comprometidas o de autores poco aceptados, y los obstáculos particulares derivados del uso de una lengua distinta del castellano en los espectáculos (escasas contrataciones, reducción del ámbito geográfico de las actuaciones, etc.)

Pero si una compañía representa en esta ciudad la defensa de la lengua propia, no entendida como una lucha, sino como algo absolutamente natural e inevitable, es el Grup de Teatre Valencià Paco Hernández, cuyo origen se remonta a la Companyia de Drames i Comèdies Valencianes fundada por los actores Paco Hernández y Ángel Mas en 1928. Este grupo, que dirige Evaristo García, cuenta con un público fiel como pocos, y con la admiración de cualquier alicantino capaz de valorar el trabajo desinteresado de un grupo de personas amantes del teatro valenciano.

Entre los directores de montajes en lengua catalana de mayor renombre, la cartelera alicantina acogió a Albert Boadella y Lluís Pascual, pero también a otros menos conocidos, cuyo trabajo se desarrolla sobre todo dentro de la Comunidad Valenciana: Juli Leal o Carles Alfaro, por ejemplo. Además hay algún director que sólo ha protagonizado incursiones ocasionales en el teatro en esta lengua, como Antonio González.

La mayor parte del teatro extranjero representado en Alicante en las últimas décadas fue realizado por compañías privadas, lo cual, como vimos, por una parte es lógico (son más abundantes que las públicas), y por otra no invalida algunas críticas recientes a las grandes compañías públicas, respecto a su propensión hacia los textos extranjeros (al menos desde la temporada 1988-89, las compañías nacionales han montado a más dramaturgos extranjeros que españoles).

Al frente de grandes compañías, públicas en unos casos y privadas en otros, determinados directores realizaron excelentes montajes. La Compañía Lope de Vega, para empezar, representó en Alicante textos de Mrozek, Brecht, Molière o Max Frisch durante la década de los sesenta. Tan sustancial fue su labor en el campo del teatro extranjero más innovador que Ernesto Contreras calificó a la Lope de Vega, en 1969, de «trinchera avanzada del teatro español.»

Las compañías latinoamericanas también tuvieron cierta presencia en la programación. En la temporada 1977-78, como vimos, dos compañías argentinas, Comediantes de San Telmo y la dirigida por Carlos Gandolfo, cosecharon importantes éxitos en la ciudad. El Grupo de Arte Pau

Brasil por otro lado, es probablemente el mejor de los conjuntos que han representado teatro extranjero en Alicante: su espectáculo *Macunaima,* de Mario de Andrade, constituyó un completo éxito, como ya dijimos, en la temporada 1987.

Del viejo continente también nos llegó algún montaje memorable. El TAG de Venecia, por ejemplo, actuó en Alicante en 1985, con un espectáculo de más de dos horas de duración íntegramente en italiano. Lo cual no impidió que los espectadores lo acogieran con el calor que los grandes acontecimientos teatrales merecen. Volviendo a los grupos nacionales, el montaje de *Sueño de una noche de verano,* de Shakespeare, llevado a cabo por la guipuzcoana compañía Ur Teatro en 1993, no sólo obtuvo los aplausos del público alicantino, sino también el prestigioso Premio Nacional de Teatro.

En cuanto a los directores, destaca en primer término José Tamayo, al frente de la ya citada Compañía Lope de Vega. Otros nombres relevantes son los de Manuel Collado (dirigió el polémico *Equus,* de Peter Shaffer, representado en Alicante en 1977), José Luis Gómez (dos espectáculos basados en textos de Kafka fueron dirigidos e interpretados por él magistralmente a comienzos de los ochenta: *Informe para una academia* y *Juicio al padre*), Lluís Pasqual (autor del interesante montaje de *La vida del rey Eduardo II de Inglaterra,* de Cristopher Marlowe, de 1984), etc.

Las carteleras de los espectáculos extranjeros contaron en bastantes ocasiones con los nombres de grandes actores, alguno de ellos además muy popular: Federico Luppi, José Bódalo, Mª José Goyanes, Antonio Banderas, Victoria Chaplin, Nuria Espert, José Coronado... Pero no siempre popularidad es sinónimo de calidad, y en Alicante intérpretes menos famosos obtuvieron críticas muy positivas. Así, Ferrándiz Casares elogió en 1978 la fabulosa interpretación de un completo reparto de hombres para una obra plagada de personajes femeninos, *Orquesta de señoritas,* de Jean Anouilh. Juan Luis Mira manifestó, asimismo, que los intérpretes estaban «soberbios» en el montaje *Made in Lanús,* de Nelly Fernández Tisconia, representado en el Principal en 1986. También tuvo una buena acogida en la ciudad, en 1992, el trabajo de los actores José Pedro Carrión y Chema Muñoz, intérpretes del montaje de *Historia del zoo*, de Edward Albee, realizado por el C.D.N.

El público es otro componente sustancial dentro del hecho escénico, y como tal ha reclamado nuestra atención a lo largo de la presente

tesis doctoral. Es difícil aceptar que determinados investigadores del teatro prescindan de este elemento por completo, y sólo podemos justificar tal omisión reconociendo las múltiples dificultades que el estudio del mismo implica. De todos modos, creemos que el carácter determinante del público sobre el resultado final de un montaje, e incluso sobre su mismo inicio -el público funciona como un auténtico «detonante» para que la «explosión» de la representación tenga lugar- no debe ser puesto en duda en ningún caso: no hay que olvidar que, aun estando todos los elementos del espectáculo perfectamente dispuestos para que éste dé comienzo (desde el texto hasta el actor, la escenografía o la utillería), nada sucederá si a la sala no ha acudido ningún espectador; un solo espectador, o cinco, pueden dar sentido en ocasiones al trabajo de una cifra mucho mayor de profesionales. José Mª Díez Borque afirma que tal característica del teatro, siendo común en parte también al resto de los géneros literarios, sólo está presente en términos absolutos dentro del dramático: «No hay teatro si no hay receptor, si no está presente físicamente alguien que contemple la representación. En un nivel último esto es válido para toda creación literaria [...] Pero esa potencialidad del hecho literario, en tanto que no es recreado por el receptor, adquiere unas especiales características en el teatro, porque, como decía, éste exige una presencia física del destinatario en actos irrepetibles y únicos, en los que se establece una intercomunicación derivada del estar ahí. La representación [...] no es, porque está delante de un público, un hecho arbitrario y absurdo, una dilapidación de medios y esfuerzos sin finalidad. El actor, en principio, no actúa para sí ni para los otros actores, sino *para y ante* otro: el espectador. La necesidad de ser *contemplado y escuchado* pertenece a la esencia del teatro, y aunque el público puede influir en el dramaturgo, en el actor lo hace directamente y con sus reacciones convierte cada representación en un acto irrepetible, no sólo porque se contemplan e influyen mutuamente, sino porque también, y a su modo, el público es un espectáculo para el público [...] Es verdad que el texto teatral también puede ser leído en soledad, frente a la comunicación compartida y con reacciones de grupo, pero ya quedó dicho, y repetido, que el texto solo no es teatro. El teatro, como la vida, tiene una contingencia espacio temporal.»[12]

Nuestro análisis de la realidad teatral alicantina no podía, por todo ello, olvidar un factor tan sobresaliente como el público. De manera que,

[12] DÍEZ BORQUE, José Mª, *cit.* p. 46-47.

aunque sólo en raras oportunidades dispusimos de información de primera mano acerca de la actitud del espectador local ante los espectáculos, sí contamos con algunos datos, útiles aunque dispersos, que nos llegaron a través de las reseñas informativas, de las críticas y de las entrevistas relacionadas con el teatro publicadas en los diarios de la ciudad.

A todo ello podemos añadir la impresión que, como espectadores alicantinos, tenemos acerca del público del que somos parte. Tal impresión puede definirse en términos coloquiales como esa sensación de que «todos nos conocemos»; función tras función es fácil reconocer las mismas caras compartiendo las butacas vecinas a la nuestra. Pero, ¿qué podemos inferir de tal sensación? Simplemente que existe entre el grupo de espectadores que asiduamente acude al teatro en una ciudad de provincias un grado importante de cohesión, de afinidad. De manera que el conjunto del público no se compone de muchos espectadores, sino más bien de un número poco elevado pero extremadamente fiel a este arte y, sobre todo, reincidente. Tan singular coyuntura, sumada al hecho de que el teatro es, hoy por hoy, un fenómeno de minorías, da lugar a una relación especial entre los espectadores en una ciudad como Alicante (lo cual no significa, de todos modos, que exista una coincidencia total en cuanto a gustos y preferencias). Tal relación puede darse también en ámbitos mayores, como Madrid o Barcelona, pero en estos casos únicamente en torno a determinadas salas teatrales, y no en el conjunto de la actividad teatral de la ciudad.

Al referirnos en el cuerpo de esta tesis a la relación del espectador alicantino con el teatro del Siglo de Oro español, partíamos de unas palabras de Fernando Fernán-Gómez: «De todas formas, no está ni mucho menos demostrado que al público español no le interese el teatro clásico.» Pues bien, tan ambigua apreciación (no está demostrado que no le interese, pero tampoco que sí le interese) es igualmente válida respecto al público alicantino. Los aficionados locales no parecen especialmente predispuestos contra el teatro clásico; lo que sucede, entre otra serie de cosas, es que son imprescindibles ciertos niveles de calidad -garantizados de antemano- para que la asistencia a este tipo de representaciones sea importante. Un buen ejemplo de ello sería la única actuación de la C.N.T.C. en la ciudad, en 1991 y con *La dama duende,* de Calderón: el Teatro Principal registró un llenazo histórico.

El teatro clásico presenta, respecto al público, un problema básico: el de la preparación, la formación del espectador para la aceptación, o

mejor, para el gusto por un teatro difícil. Cuando Marsillach, hace ya algunos años, defendía la necesidad de una Compañía Nacional de Teatro Clásico en nuestro país, aludía a la carencia, en el caso español, de un teatro nacional estable (como la Comèdie francesa, recordaba Marsillach, con una trayectoria de más de trescientos años). La C.N.T.C. se proponía familiarizar a los españoles (¿o más bien a los madrileños?) con una tradición quebrada años atrás. Y lo hacía luchando sobre todo con la para muchos inexcusable vinculación entre «cultura» y «aburrimiento».

No cabe duda de que uno de los primeros pasos conducentes a la habituación del público al teatro clásico consiste en el acercamiento del mismo a los jóvenes. En Alicante la presencia de los estudiantes en este tipo de espectáculos es decisiva -aunque naturalmente mejorable-, sobre todo desde que determinadas salas han adoptado medidas de diverso tipo tendentes a atraerlos[13].

Al margen de cuáles sean las medidas a adoptar para que el público descubra los innegables placeres que ofrece el teatro clásico al aficionado contemporáneo, la realidad de nuestros días, en España como en Alicante, es que el espectador nacional no responde masivamente a estas representaciones. Pero ¿qué podemos decir, a modo de conclusión, del espectador alicantino más asiduo a las representaciones de clásicos? En primer lugar, que se trata de alguien tenaz, que presencia las funciones hasta el final, suceda lo que suceda; en segundo lugar, que se enfrenta al teatro clásico con una actitud positiva: *desea* aplaudir, y lo hace siempre abundantemente; por último, hemos de hacer notar que *entra* en el juego escénico de estas piezas (enredos, entuertos, situaciones desesperadas...) con facilidad. En líneas generales, por tanto, siempre que el espectáculo ofrezca una cierta categoría, este espectador se siente complacido tras la representación.

[13] Aunque no se trata de una relación demasiado regular, en algunos momentos de la vida teatral de la ciudad los ciudadanos de menor edad y el teatro clásico ha establecido ciertos vínculos, funcionando los primeros como receptores o como realizadores. A comienzos de los setenta, como ya dijimos, los niños alicantinos acudieron masivamente (tanto que faltaron butacas en el Principal) a una representación de *La dama boba* por la Compañía de Mª José Goyanes. También fueron destacadas las visitas del Centro de Iniciación del Niño y el Adolescente al Teatro (C.E.N.I.N.A.T.), un organismo dependiente del Ministerio de Cultura, a comienzos de los ochenta. Por otra parte, los escolares alicantinos han escogido a veces textos clásicos para humildes pero interesantes trabajos escénicos: desde Lope de Rueda hasta Calderón, pasando por Rojas Zorrilla y Agustín Moreto, diversos autores fueron protagonistas de representaciones de final de curso o de certámenes en el ámbito de la enseñanza. Pero todo ello no debe llevarnos a engaño: los niños no escogen libremente acudir a una representación de un clásico, como no determinan qué texto montar para un final de curso: siempre es un adulto el responsable de tales elecciones.

Más dificultades presenta para el espectador del siglo veinte la visión de un espectáculo de los siglos XVIII o XIX. Sin embargo, también en este caso la satisfacción del público guarda más relación con la calidad de las puestas en escena que con la ubicación cronológica de los propios textos. Con montajes de cierta clase, el espectador alicantino responde incluso cuando de dramas de la Ilustración se trata. Parece increíble, pero el crítico Ernesto Contreras constata, por ejemplo, que el público «se divirtió» con el montaje de *El sí de las niñas* presentado en Alicante en julio de 1969. La calidad de la compañía (la del Teatro María Guerrero) y del director, Miguel Narros, fueron seguramente la clave del éxito.

Pero no es esto lo usual respecto al teatro de estas dos centurias. Siendo absolutamente sinceros, tal vez la única pieza del conjunto de esta producción (de entre las que se representan habitualmente) con la que es posible «divertirse» es el *Tenorio* de Zorrilla.

La actitud global del público alicantino respecto al teatro de esos dos siglos podría sintetizarse con unas palabras de Contreras formuladas a raíz de una representación de esa época: «...ni apoteosis ni fracaso». Es decir, este teatro no cosecha grandes triunfos, pero tampoco deja las salas vacías. En 1981, una empresaria y actriz de la Compañía Acción Teatral de Madrid, Rosa Vicente, afirmaba en Alicante que el montaje de las obras del siglo XVIII producía abundantes dosis de «miedo comercial» en las compañías, pero que la preocupación cesaba cuando empezaban a conocerse las favorables críticas: «es difícil que nos vengamos abajo con esta obra», concluía la actriz. Si confiamos en este testimonio, hemos de inferir que, por lo común, el público responde de forma más o menos positiva a estos espectáculos, y los sustenta con su asistencia.

Hemos encontrado pocas alusiones directas a las reacciones del público ante espectáculos de los autores cuya producción se extiende esencialmente entre los años 1898 y 1936. Pero, como cualquiera que haya sido partícipe de una representación de Jardiel, Muñoz Seca, los Álvarez Quintero y, sobre todo, Arniches, podemos señalar que son obras que captan el favor del público con facilidad, y que mueven a los espectadores a la risa casi desde la primera escena. Un simple ejemplo puede, simbólicamente, respaldar tal realidad: en 1979 la Compañía Inestable Madrileña escenificó en Alicante *La venganza de la Petra,* y Ferrándiz Casares recogió en su reseña que el

público se había rendido completamente al agudo ingenio de Arniches; en 1993 Carases Teatro, de Elda, obtuvo con su montaje de esta misma pieza un importante éxito de público y crítica, pues había sabido aprovechar todas las posibilidades cómicas de Arniches para realizar un espectáculo realmente digno y simpático.

Es patente al analizar su recepción en Alicante que Valle y Lorca son dos dramaturgos pertenecientes a ese reducido grupo de clásicos que lo son ante todo porque el público reconoce, casi de modo intuitivo, la vigencia y el atractivo de sus contenidos y de sus propuestas escénicas. Esta idea fue formulada, en términos diversos, por varios profesionales del teatro o de la crítica en nuestra ciudad. Recordemos por ejemplo que Ernesto Contreras señalaba en 1970, a propósito de una representación de *Luces de Bohemia,* que «...muchas de las cuestiones que Valle-Inclán plantea, a pesar de su referencia directa a las cuestiones literarias de su época, siguen siendo actuales, dolorosamente actuales.» Por su parte, José Carlos Plaza, director de las *Comedias Bárbaras* montadas por el C.D.N. en 1992, declaraba que el público español descubría a Valle «con escándalo y con asombro», y añadía que la creación del genial gallego era plenamente actual por su carácter de revulsivo sobre las conciencias: «...nos mete la mano en la barriga.»

La relación de los espectadores alicantinos con Valle y Lorca ha sido globalmente muy buena. Ya en 1968 la prensa se hacía eco de la respuesta masiva de los ciudadanos ante la representación de *Cara de plata,* de Valle, por la Compañía Moratín de Madrid. Un verdadero acontecimiento teatral en la ciudad, que se añadía a los éxitos previos de este espectáculo en otras ciudades españolas, y para el cual concurrieron al teatro personas de todas las edades, según constataba un periodista que se situó al final de la representación en la puerta del Principal para recoger testimonios entre los asistentes. Pero esta clase de éxitos no fueron norma: otros montajes de Valle traídos a la ciudad en aquellos años registraron asistencias mínimas.

En cuanto a Lorca, la polémica *La casa de Bernarda Alba* dirigida por Ángel Facio en 1977 fue un importante éxito de taquilla en la ciudad. También registró una propicia acogida la puesta en escena de *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores,* dirigida en 1980 por Jorge Lavelli para el C.D.N.: seis días de representación en el Principal y el adjetivo de «magistral» poblando las críticas locales. También en este caso Alicante era una etapa más de la triunfal gira de este espectáculo por el país.

Pero tantos éxitos no pueden hacernos olvidar algunos fracasos escandalosos. Especialmente los pagados con dinero público: casi la mitad de los asistentes abandonaron el Teatro Principal durante la representación de *La marquesa Rosalinda,* de Valle, por el C.D.G.V., en 1988.

Como ya ha habido oportunidad de comprobar, no son los de la generación realista dramaturgos que cuenten con un apoyo mayoritario del público alicantino (aseveración de la que, como siempre, hay que excluir a Gala). Aunque también es cierto que la prensa local tuvo escasas deferencias con sus representaciones, de manera que no disponemos de demasiada información sobre el público; en cualquier caso, y a tenor de lo negativo de muchas críticas, poco satisfechos debían abandonar las salas los aficionados locales. Y es que se trata de un grupo de creadores que podemos calificar de incomprendidos (sobre todo los nombres «secundarios»), entre otros motivos porque la censura impidió que sus obras se representaran en el momento que temática y formalmente les correspondía. Nos atrevíamos a decir en el capítulo dedicado a estos autores que prácticamente sólo *La taberna fantástica* de Sastre (representada en Alicante en la temporada 1985-86) constituyó un verdadero éxito de público. Nos ratificamos en tal afirmación.

Con mayor o menor grado de satisfacción, la verdad es que muchos alicantinos vieron representaciones de estos autores en las veintisiete temporadas analizadas. Puesto que los montajes se presentaron en diversas salas (desde el salón de actos de un psiquiátrico hasta el Teatro Principal), el tipo de público que los presenció cubre también un amplio abanico. Sus reacciones fueron desde el apasionamiento ocasional de algún espectador ante un tema tan espinoso como la tortura, tratado por Buero en *La doble historia del doctor Valmy* (1976), hasta la respuesta masiva a una obra como *Diálogo secreto,* de ese mismo autor, de la que se llegaron a ofrecer 500 representaciones (en Alicante se estrenó en 1985).

Alguno de los textos de Gala constituyó un revés de público en la ciudad (por ejemplo *La vieja señorita del Paraíso,* en 1982), pero, en conjunto, es un nombre enormemente atractivo para los aficionados alicantinos. Su *Petra Regalada* (1980) es, junto con la ya citada *La taberna fantástica,* uno de los éxitos de público más importantes de entre todos los textos de los autores realistas representados en Alicante. A propósito de la presentación de *Los buenos días perdidos,* en 1974, R. Núñez explicaba en *La Verdad* cuáles eran las características de la producción del granadino que la

hacían tan sugestiva para el público: «Es una obra que hace pensar, sin ser pesada; resulta amena, sin ser superficial; es actual sin vanguardismos; es crítica, pero sin acidez.»

De manera muy distinta a lo que sucedió con la producción de los realistas, siempre alejada del público -aunque no por deseo propio-, el teatro independiente quiso ser ante todo, y lo fue muchas veces, asequible al público en todos los sentidos. Tal acercamiento interesó incluso los aspectos materiales: se abarató el precio de las entradas (se recurrió a locales alternativos, a la inclusión de los espectáculos en ciclos y encuentros, al uso de escenografías funcionales y económicas...) Pero no fue ésta la única vía de aproximación: la agresividad, el humor, la diversión y la provocación fueron otras estrategias utilizadas hasta sus últimas posibilidades.

Mover al público a la reflexión, hacerle pensar, era otro de los fines perseguidos por este movimiento teatral. A este propósito condujeron tanto la elección de los textos como los enfoques dados a los montajes. Todo ello en el marco de una especie de «misión cultural» que se proponían estos colectivos. La relación espectador-artista traspasó ampliamente los límites del mero compromiso vendedor-cliente e ingresó en el terreno de un intercambio enriquecedor de experiencias, sentimientos y conocimientos.

El público, la búsqueda de la unión con el mismo, se convirtió en el eje básico que determinó todos los aspectos de las realizaciones de esta tendencia. No es extraño, pues, que se tratara incluso de lograr la proximidad corporal con el espectador: muchos montajes difuminaron las barreras físicas, y la huida del teatro «a la italiana» fue un hecho frecuente.

Siguiendo el camino que señala la lógica, el público del teatro universitario en Alicante parece fácilmente caracterizable, al menos en términos globales: se trata de un público joven y universitario, ya que los espectadores de esta tendencia teatral en la ciudad fueron, normalmente, los mismos compañeros de sus artífices. De todas formas, no podemos opinar con total seguridad acerca de la importancia que tuvo la asistencia de espectadores de otras procedencias a las representaciones celebradas en la Universidad o en el marco de certámenes teatrales. Algo semejante ocurre respecto al teatro en la docencia: es de suponer que en las representaciones celebradas en los centros de enseñanza el público estaría formado en su mayoría por los mismos alumnos; pero determinados encuentros y muestras como, por ejemplo,

Alicante a Escena, que se celebran en escenarios públicos, y que incluyen en su programación a grupos de la enseñanza, cuentan con espectadores de diversas edades y procedencias.

Pero aunque las representaciones del teatro de la enseñanza, desde el universitario hasta el de la docencia primaria, sólo fueran presenciadas por estudiantes, pensamos que se estaría cumpliendo una labor muy relevante: la de formar espectadores, habituando a los más jóvenes a esta vertiente del arte.

Como señalaba el crítico musical de *La Verdad,* Sergio Balseyro, en la cita que abría el capítulo correspondiente a la zarzuela, el público alicantino siempre ha apoyado firmemente este género, que cuenta en la ciudad, en grandes dosis, con lo que Balseyro denominaba «calor popular». No es infrecuente, por tanto, encontrar en las reseñas y críticas expresiones relacionadas con el público tales como: «un llenazo imponente», «un gran llenazo», «un agradable éxito», «se prodigaron los aplausos», «insistentes aplausos», «el público se arrancó entusiasmado con aplausos y gritos de *bravo* en más de una ocasión»... Ningún otro género, autor o tendencia teatral contó en sus ecos periodísticos en la ciudad con tantos datos acerca de la positiva respuesta del público.

Poco importa que la compañía sea profesional o *amateur:* se produjeron grandes afluencias tanto durante las visitas de la madrileña Compañía José de Luna como a un espectáculo del alicantino Tomás Valcárcel. Éste último tuvo a su favor el hecho de frecuentar las representaciones benéficas, muy habituales en este género y que tradicionalmente convocan a un público numeroso.

Siguiendo las observaciones de sus realizadores (directores, intérpretes), dijimos que este popularísimo género convocó en Alicante, de manera similar a lo que sucedió en el resto del país, a un público variado, susceptible de ser dividido básicamente en dos grupos: uno de un *status* económico y social medio-alto y otro de un nivel adquisitivo bajo (espectadores «humildes», decía José Tamayo).

Teniendo en cuenta todo ello, la tan nombrada (y discutible) crisis del género lírico no sólo puede justificarse por la ausencia o la insatisfacción del público (que sí puede existir, cuando el espectáculo no ofrece los oportunos niveles de calidad), sino que hay otros motivos: básicamente, el progresivo declive de un género que, por su naturaleza

necesariamente espectacular, no puede mantenerse en unos niveles óptimos de calidad sin ayuda oficial. A ello se suman la carencia de piezas nuevas, de nuevos dramaturgos y músicos especializados en zarzuela, y la escasa formación de los intérpretes.

Las revistas musicales fueron durante un buen número de años, en esta ciudad como en el resto de España, uno de los géneros preferidos por el público. Una especie teatral definitivamente popular respecto al cual no es del todo incierto lo que vaticinaba la actriz Esperanza Roy en Alicante, en 1988: «va a pasar a la historia como género clásico, al igual que la ópera o la zarzuela.»

Un elemento caracterizador del género es la importancia de la complicidad del espectador, al que, en determinados momentos del espectáculo, se provoca o se «obliga» a intervenir. Esta práctica es habitual en los montajes de variedades, e imprescindible en los de los teatros ambulantes, auténticos reinos de la participación.

Para seducir al público, la revista dispuso de un importante aparato publicitario, basado en tres elementos clave: el humor, la espectacularidad y la belleza femenina. La prensa alicantina de determinados años está plagada, en sus páginas de «espectáculos», de estos reclamos. Los títulos de las revistas son también muestras inconfundibles de la índole del género: dobles sentidos, derroche de «ingenio» y, a veces, verdadero mal gusto.

El tema de la crisis de la revista fue tan nombrado en Alicante como el de la crisis de la zarzuela. Se habla de inestabilidad en los años sesenta, setenta, ochenta y noventa. También hay coincidencia con el género lírico en el hecho de que la crisis parece responder en buena parte a la proliferación de ciertos espectáculos que son auténticas estafas, que embaucan al aficionado con vistosa publicidad y cuya visión sólo produce bochorno. Todo ello es a veces el producto de una serie de modificaciones operadas sobre el espectáculo para su gira por provincias; pero también en ocasiones se adivina que la función fue tan desoladora en Madrid como en Alicante. Lo cierto es que la revista, como la zarzuela, cuenta con un público, tal vez cada temporada algo más menguado, pero leal al fin y al cabo, al que, lamentablemente, algunas compañías «premian» con espectáculos deficientes, construidos a base de malos textos, pésimas músicas, bailarinas descoordinadas, *vedettes* sumidas en la decadencia física, etc.

A lo largo de nuestro trabajo ha quedado bastante claro que el público alicantino no es un gran seguidor del teatro representado en catalán. En Alicante capital, y de forma muy diferente a lo que sucede en otras localidades de la provincia, el uso cotidiano de dicha lengua es reducido; incluso determinados directores de montajes en catalán manifestaron en la ciudad que la respuesta del espectador de la capital era muy diferente a la del aficionado de ciudades como Alcoy y Denia. Sin embargo, la lengua de representación no siempre era un problema para las compañías que actuaban en catalán: algunos de sus miembros aseguraron en Alicante que sus espectáculos habían sido escenificados con éxito en puntos de la península muy alejados del ámbito de habla catalana. En tales circunstancias los elementos visuales del espectáculo en cuestión compensaban la incomprensión del texto.

Auténticos éxitos de público, entre las obras representadas en catalán, fueron sólo los montajes de compañías como Els Joglars o Dagoll-Dagom (y esto es válido sólo en cierta medida: cuando se ofrecía la posibilidad de escoger entre la versión catalana y la castellana de un mismo espectáculo, incluso en el caso de estas compañías el público se decantaba preferiblemente por la segunda opción). Además de éstos, merece la pena volver a recordar aquí, por su carácter casi simbólico, el éxito que cosechó en la ciudad un texto bilingüe, *Per davant i per darrere,* que se estrenó en Alicante en 1987.

En lo que respecta al teatro de autor extranjero, nuestro trabajo se ha centrado en el análisis de los mejores espectáculos, pues dado el gran volumen de representaciones incluidas en este apartado el criterio de la calidad ha funcionado como un utilísimo tamiz. Lógicamente, en estos casos los espectáculos reunían una serie de atractivos para el público: autores llamativos (Brecht, Tennessee Williams, Shakespeare...), compañías importantes (Compañía Lope de Vega, Compañía del Teatro Español, C.D.N...), actores populares por sus trabajos en teatro, cine y televisión, etc. No es de extrañar, pues, que la asistencia fuera, en la mayoría de los espectáculos en que nos hemos detenido, importante, y, al mismo tiempo, que el público aplaudiera a unos montajes de verdadera calidad.

El crítico teatral, un elemento en rigor ajeno a la nómina escénica, dentro de nuestro trabajo ha funcionado como una especie de llave maestra, pues nos ha permitido entrar en contacto con todos los componentes, ya mencionados, del concepto «mimema»: buena parte de lo que en este trabajo se recoge acerca de autores, textos, compañías, directores y actores, e incluso acerca de escenografías y salas de representación, ha sido tomado de las críticas periodísticas a los espectáculos. Y si ya en la introducción de la presente tesis anunciamos que la prensa había sido al mismo tiempo aliada y enemiga durante el desarrollo de la investigación, tal afirmación no deja de ser cierta en lo que respecta a las críticas de teatro. Las peculiares características de dicha especialidad periodística[14] hacen que no siempre hayamos encontrado en ella ni el rigor ni la profundidad en la información que precisábamos para nuestros objetivos.

Pese a todo, ésta ha sido una de nuestras herramientas de trabajo cotidianas. Nos interesa, pues, recapitular ahora, y proponer algunas reflexiones acerca de la actitud de la crítica alicantina respecto a cada una de las vertientes de la realidad escénica analizadas en las páginas precedentes.

Globalmente, el teatro del Siglo de Oro español escenificado en Alicante cosechó mayor volumen de críticas positivas que negativas. Tal hecho responde a dos factores esenciales: en primer lugar, la deferencia que parecen merecer los espectáculos de teatro clásico simplemente por el hecho de ser sus autores quienes son; en segundo lugar, la indulgencia que genera la penuria de obras clásicas representadas (la sensación que tiene muchas veces el lector de una reseña de esta etapa es la de que el crítico se autocensura: «ya que apenas se representa teatro clásico, no seamos demasiado severos con las pocas realizaciones que nos llegan»).

Los críticos alicantinos suelen subrayar sobre todo los componentes técnicos de esta clase de espectáculos (la escenografía, la luminotecnia), así como el trabajo de dirección o la interpretación (dentro de la cual es básico en casi todos los comentarios el problema de «cómo se dice el verso»). Es verdaderamente difícil encontrar una reseña donde todos y cada uno de estos elementos sean valorados positivamente, hasta el punto de que casi pueden contarse los casos, durante estas veintisiete temporadas, con los

[14] En este aspecto nos detenemos bastante más en el apéndice correspondiente a los periodistas que escribieron sobre teatro en los diarios locales (ver apéndice V.1.).

dedos de una mano. Cuando esto sucede la crítica tiene un tono apasionado, que deja ver de modo diáfano que el periodista se siente feliz por partida doble: ha sido testigo de una representación de teatro clásico y, además, bien realizado.

En la prensa local el número de reseñas críticas a espectáculos del teatro clásico español del Siglo de Oro es reducido, puesto que reducida es también la presencia de estas obras en la programación teatral. Además, sin ser moneda común, tampoco escasea la superficialidad: el crítico alicantino no se arriesga demasiado cuando comenta uno de estos espectáculos. ¿Respeto mal entendido o ausencia de los conocimientos suficientes?

Las obras del siglo XVIII representadas en Alicante (sólo tres, y todas de Leandro Fernández de Moratín), recibieron críticas en general favorables, debido esencialmente a que las compañías que las representaron fueron colectivos de calidad. Por otra parte, de entre los textos del siglo XIX escenificados sobresale el *Tenorio* de Zorrilla. En este caso la mayor parte de las realizaciones corrieron a cargo de aficionados y tuvieron fines benéficos, con lo cual la crítica difícilmente pudo ser, pensamos, objetiva. Peor suerte corrió Benavente: la crítica alicantina consideró sus pocas obras presentadas en la ciudad «desfasadas», e incluso alguno de sus montajes llevó a ciertos críticos locales a reflexionar acerca de la vigencia del conjunto del teatro decimonónico. Galdós, en cambio, con una sola comparecencia en los escenarios alicantinos, recibió de Ferrándiz Casares y Juan Luis Mira ciertos elogios (el trabajo de adaptación realizado por Francisco Nieva sobre el original galdosiano tuvo mucho que ver en esta favorable acogida del espectáculo). Joaquín Dicenta y su Juan José también cosecharon un comentario positivo de Ferrándiz Casares, quien al menos consideraba que el tema de la obra seguía vigente: «Anoche [...] era la conclusión descorazonadora comprobar cuánto del siglo anterior resulta aplicable en éste.»

La actitud de la crítica alicantina hacia los dos autores más representativos de la dramaturgia producida entre 1898 y 1936, Jardiel y Arniches, ha evolucionado de forma acentuada a lo largo del período que estudiamos. Sólo en fechas muy recientes se les ha valorado siguiendo criterios rigurosamente teatrales y venciendo prejuicios. Dejando a un lado la concreta valoración de los textos, la de sus puestas en escena en la ciudad

abarca todos los grados posibles, desde el extremo más positivo hasta el más negativo; no existe aquí ese respeto casi reverencial que merecen los montajes de los clásicos del Siglo de Oro: si un espectáculo es malo, el crítico lo expresará sin tapujos en su reseña.

Las funciones de Arniches suscitaron abundantes crónicas, de diverso tono, y algunas manifestaciones interesantes. Ernesto Contreras, a finales de los años sesenta, reclamaba para Arniches, a quien atribuía «ciertas virtudes», una revisión, hecha con seriedad y profundidad, sobre la esencia de su dramaturgia; consideraba que, mientras tal revisión siguiera pendiente, tanto los estudiosos de Arniches como los profesionales que lo llevaran a escena continuarían moviéndose en el terreno de la improvisación. A lo largo de los años, Contreras siguió mostrando en sus críticas un sentimiento cercano a la aversión respecto a la producción del dramaturgo alicantino, hasta el punto de que ni siquiera su obra maestra, *La señorita de Trevélez,* escapó a sus juicios negativos. Años después, ya en la década de los noventa, fue un profesor universitario, Juan A. Ríos, quien reivindicó en Alicante a Carlos Arniches; y lo hizo de modo sencillo: ubicándolo en el lugar que le corresponde dentro de la dramaturgia de su momento y, simultáneamente, reconociendo su capacidad para convertir cada uno de sus textos en un éxito de público. Una frase resume la actitud del citado profesor y, pensamos, el sentido global de la creación arnichesca: «Sólo intentó, y consiguió, ser un autor de éxito en una época en la que el teatro dependía casi exclusivamente del público, poco inclinado por lo general a innovaciones o rarezas.»

Jardiel Poncela, por fortuna, fue más tempranamente reconocido en la ciudad. El propio Ernesto Contreras defiende la vigencia del humor de este dramaturgo y, todavía más, su novedad incluso para sus contemporáneos (los de Contreras). Lo define, además, como uno de los pioneros de la comedia española y como «El más puro de nuestros humoristas.» Críticos cuyo trabajo en Alicante se desarrolló en fechas posteriores al de Contreras continuaron elogiando la producción de Jardiel.

Ante montajes de textos habitualmente problemáticos, como lo son los de Lorca y Valle, los críticos mantienen una actitud bastante peculiar (y cercana a la que referíamos a propósito del teatro del Siglo de Oro): cuando un montaje es bueno de verdad, se deshacen en alabanzas y elogian la inteligencia y la capacidad del director; en cambio, cuando es deficiente, el

periodista acostumbra a evaluar positivamente el esfuerzo de la compañía y el trabajo que se deja entrever tras el espectáculo.

La seriedad y el riesgo han sido cualidades bien valoradas en los espectáculos de estos dos autores escenificados en Alicante. Contreras, por ejemplo, las consideraba imprescindibles, al tiempo que estimaba positiva la autenticidad, sobre todo en cuanto a la «actualización» de las obras se refería: autenticidad de la actualización frente al culto gratuito y superficial a la novedad, más frecuente de lo deseable.

Los montajes de los textos de los autores pertenecientes al denominado grupo realista presentados en Alicante generaron abundantes reseñas, pobladas de interesantes reflexiones, de los críticos locales. En este caso, además, los textos de los programas de mano son especialmente densos de contenido. Los pronunciamientos no se referían sólo a los montajes y textos puntuales, sino también al conjunto de las producciones de estos autores, y a la personalidad dramática de los mismos (sus influencias, las conexiones de sus obras con las de otros dramaturgos nacionales y extranjeros, etc.), así como a su trascendencia dentro de la historia del teatro español. Nos encontramos en este punto, pues, con abundante información.

Pero en lo tocante a los comentarios específicos de las funciones ofrecidas en la ciudad, las críticas íntegramente positivas casi no existen. Son más frecuentes las reseñas pésimas o las que no se inclinan abiertamente ni hacia lo positivo ni hacia lo negativo. Para Antonio Gala, sin embargo, no hubo palabras demasiado duras en la prensa local: los periodistas siempre vieron, o creyeron ver, algo positivo en el conjunto del espectáculo.

El teatro independiente es el apartado de la realidad teatral alicantina (por encima de cualquier otra tendencia teatral, autor o género) que disfrutó de mayor atención entre los críticos y periodistas autóctonos. Entre las manifestaciones del teatro independiente en Alicante hubo, como ya se ha dicho, bastantes espectáculos mediocres y algunos francamente destacables. La crítica local dejó numerosos testimonios sobre uno y otro tipo de realizaciones. Compañías como Teatro Lebrijano, Els Joglars, Los Goliardos o Dagoll-Dagom ofrecieron en Alicante, según los comentarios aparecidos en la prensa, «espectáculos extraordinarios», «lecciones interpretativas de la más alta calidad», «muestras de virtuosismo interpretativo» o «los ingredientes del teatro total», entre otras cosas.

Sin llegar a la total indulgencia con la que contaron los colectivos *amateurs* locales que realizaron en estos años representaciones benéficas, la crítica alicantina fue bastante flexible y condescendiente con los espectáculos de teatro universitario. Recibieron buenas (y, aparentemente, sinceras) críticas el Teatro Universitario de Murcia, el Teatro Universitario de Alicante y el Aula de Teatro de la Universidad de Alicante.

En cuanto al teatro en la enseñanza, hay que recordar que, sobre todo en los primeros años que abarca el presente trabajo, muchas de las críticas a espectáculos realizados por alumnos de centros docentes acogen sintagmas como «un empeño ambicioso», «una elección de excesiva responsabilidad» y otros semejantes. Ya nos hemos referido a la dificultad de muchos de los textos elegidos por estos grupos. Las críticas, pues, como dejan adivinar tales sintagmas, fundieron en bastantes casos la condescendencia ante los tropiezos que generaban las difíciles piezas elegidas y el elogio ante la valentía de la opción.

Lo que llama poderosamente la atención es el hecho de que las reseñas, sobre todo durante las décadas de los sesenta y setenta, fueran casi tan serias y detalladas cuando de espectáculos realizados por jóvenes estudiantes se trataba como cuando la compañía en cuestión era profesional. Esta situación, pensamos, ha cambiado en los últimos años, en los que a menudo la crítica de estas líneas teatrales parece considerarse un género «menor», e incluso se deja en manos de críticos ocasionales, desentendiéndose del tema el crítico titular del diario.

Algo parecido sucede con los espectáculos de zarzuela, que no siempre contaron en la ciudad con críticos especializados en el género. Evidentemente, se trata de un género teatral, pero también es cierto que tal vez el crítico de teatro requiera, en este caso, ciertos conocimientos musicales, sobre canto, etc. Recientemente Sergio Balseyro, crítico de música de *La Verdad,* se ha hecho cargo en ese diario de estos espectáculos. Tampoco pensamos que un crítico musical pueda juzgar un espectáculo teatral completo como es la zarzuela. El problema, como se ve, no tiene fácil solución -al menos con el personal disponible en un periódico de provincias-.

No debemos olvidar, sin embargo, que un crítico de teatro como Ernesto Contreras supo ofrecer durante años tanta seriedad y profundidad en sus comentarios de zarzuela como en los de cualquier otro género.

Desconocemos si este periodista tenía o no preparación o conocimientos específicamente musicales, pero es innegable que sus críticas eran, también en este área, especiales. Fueron interesantísimos, por citar sólo un ejemplo, algunos de los comentarios que publicó en 1967 a raíz de la representación de una *Antología de la zarzuela* de Tamayo, donde, más allá de lo concreto, Contreras ofrecía sus ideas sobre la esencia del género lírico y sobre su relación con otros sectores de la realidad escénica española.

La revista musical fue la gran olvidada de la crítica alicantina, más todavía en las fechas iniciales del período que analizamos. Compañías de renombre pasaron por el Principal sin dejar en la prensa más huella que un cartel publicitario. No obstante, ya en fechas tempranas (desde 1967) el actor y ocasional crítico Rafael Mas ofrecía en *Información* algún comentario de cierta extensión, en especial cuando se trataba de compañías que contaban en sus nóminas con algún nombre popular. Pocos años más tarde el siempre eficaz Ernesto Contreras sustituyó a Mas. Contreras no era demasiado amigo del género revistil, pero llevó a cabo su labor, como siempre, con profesionalidad: reconocía la calidad o la dignidad de determinados aspectos de los espectáculos, y lamentaba la pobreza de otros. Aun siendo contrario al género, este periodista redactó críticas abiertamente favorables sobre aquellos espectáculos que mostraron niveles de calidad descollantes.

Lo primero que sorprende respecto a la crítica de las obras representadas en la ciudad en catalán es la ausencia de comentarios redactados en la lengua del espectáculo objeto de crítica. Otro hecho curioso dentro de este ámbito es que la utilización del catalán en una representación dé lugar a menudo a comentarios vacíos de contenido que parecen querer «premiar» con alguna palabra de encomio, más por un sentido de la obligación que por libre deseo del crítico, el uso de dicha lengua. Parece que lo poco frecuente de estas representaciones casi exija la mención del dato. Dejando a un lado tales observaciones, hemos de reconocer que hubo también críticas rigurosas y prolijas, que nos informaron de manera adecuada acerca de grandes montajes: Rafa Hernandez y José Ferrándiz Casares fueron autores de algunas de ellas.

Por último, hay que admitir que no pocos de los textos extranjeros representados en Alicante planteaban, por su novedad o su dificultad, serios retos para su montaje. La crítica alicantina supo reconocer

tales inconvenientes, como supo si habían sido salvados o no airosamente. Las reseñas a los espectáculos más sobresalientes, que son aquéllas en las que nos deteníamos más durante nuestro análisis en el capítulo correspondiente, fueron escrupulosas. El sincero interés del crítico por el espectáculo es evidente para cualquier lector que se acerque a ellas.

Esto es cuanto podemos decir del teatro representado en la ciudad de Alicante durante las veintisiete temporadas comprendidas entre 1966 y 1993. Hemos acopiado en esta Tesis Doctoral la información que nos parecía más relevante, y hemos vertido nuestra opinión en los casos en que pensamos que era oportuno.

En definitiva, y como ya anunciábamos en la introducción, nuestro objetivo ha sido reconstruir un panorama completo y coherente a partir de las numerosísimas piezas de esta especie de fascinante rompecabezas que es la vida teatral de la ciudad donde vivimos. Un rompecabezas cuyos fragmentos no estaban absolutamente desordenados, pero sí bastante enmarañados.

Esperamos que, más allá de su inmediato objetivo académico, este trabajo sea provechoso en el terreno de los estudios filológicos y, en general, en el de las diferentes disciplinas relacionadas con el teatro. Deseamos especialmente que los resultados de nuestra investigación sean de alguna utilidad en el ámbito teatral de esta ciudad, y nos sentiríamos realmente satisfechos si nuestro esfuerzo sirviera para mejorar, en cualquier sentido y en cualquier medida, la presente o la futura actividad teatral alicantina.

Porque, finalmente, hemos de confesar que lo que de verdad nos gustaría es que, cuando dentro de dos, tres o cuatro décadas alguien se decida a realizar un estudio similar a éste, se encuentre con un volumen de representaciones en la ciudad todavía mayor al que hemos manejado nosotros. Y que ese incremento no sea sólo cuantitativo, sino también cualitativo. Nuestra investigación se ha desarrollado en todo momento como un trabajo abierto, y desde este momento queda abierto también hacia el futuro. ¿Qué depararán las próximas veintisiete temporadas teatrales alicantinas a quien se decida a estudiar *El teatro en Alicante entre 1993 y 2020?*

IV. BIBLIOGRAFÍA.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

AA.VV., *60 anys de teatre universitari*, Universitat de València, 1993.

AA.VV., *El año literario español, 1974-1979*, Madrid, Castalia, 1980.

ALONSO DE SANTOS, José Luis, «Del teatro independiente a la actualidad», *Acotaciones*, núm. 1 (1990), pp. 195-201.

ALTARES, Pedro, «Aproximación a las llamadas revistas musicales», *Cuadernos para el diálogo*, número extraordinario sobre «Teatro Español» (junio, 1966), pp. 14-16.

AMESTOY EGIGUREN, Ignacio, «Antes que todo es nuestro drama», *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, número 4 (enero-febrero 1988), sin paginar.

AMORÓS, Andrés (ed.), *La zarzuela de cerca*, Madrid, Espasa Calpe, 1987.

Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, núm. 32 (primavera 1994).

CABAL, Fermín y ALONSO DE SANTOS, José Luis, *Teatro español de los 80*, Madrid, Fundamentos, 1985.

Canelobre, revista del Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert» de la Diputación de Alicante, número 28 (verano 1994). Monográfico sobre «El teatro en Alicante».

DIAGO, Nel, «Teatro independiente y autor teatral», en SIRERA, Josep Lluís y VILANOVA, Manuel V. (eds.), *Les arrels del Teatre Valencià Actual*, Vila-Real, Jornades de Debat del Festival de Teatre del Carrer, 1992, pp. 113-125.

DICENTA, Joaquín, *Juan José*, Madrid, Cátedra, 1982. Ed. crít. de Jaime Mas.

DIETZ, Donald T., «Historia de una experiencia apasionante», *Primer Acto*, Número 198 (marzo-abril 1983), pp. 91-94.

DÍEZ BORQUE, José Mª (coord.), *Historia del teatro en España,* Madrid, Taurus, 1983.

DOUGHERTY, Dru y VILCHES, Mª Francisca, *La escena madrileña entre 1918y 1926*, Madrid, Fundamentos, 1990.

ELOLA, Joseba, «Radiografía. Adolfo Marsillach», *El País Semanal,* 25-II-96, p.28.

FERNÁN-GÓMEZ, Fernando, «Cómo deben decirse los versos», *El País Semanal,* 30-IV-89, p. 6.

FERNÁNDEZ TORRES, Alberto (coord.), *Documentos sobre el teatro independiente español,* Madrid, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, 1987.

FLOECK, Wilfried y TORO, Alfonso de (editores), *Teatro español contemporáneo. Tendencias y autores,* Kassel, Ed. Reechenberger, 1995.

FLÓREZ, Sofía, «Los madriles de Madrid», *El Público,* número 85 (julio/agosto 1991), p. 42.

GALÁN, Eduardo y PÉREZ DE LA FUENTE, Juan Carlos, *Reflexiones en torno a una política teatral,* Madrid, Fundación para el Análisis y los Estudios Sociales, 1995.

GIL, Carlos, «Alfonso Sastre: *no tengo nada que ver con el teatro», Escena,* número 25 (noviembre 1995), pp. 11-15.

GOLIARDOS, LOS, «Hacia el teatro independiente», *Primer Acto,* número 120 (mayo 1970), pp. 72-74, y número 121 (junio 1970), pp. 62-68.

GÓMEZ, Rosalía, «La Cuadra de Sevilla. 25 años de *Quejío*», *Primer Acto,* número 262 (I/1996), pp. 111-112.

GÓNGORA, Luis de, *Teatro completo,* Madrid, Cátedra, 1993. Ed. crít. de Laura Dolfi.

HORMIGÓN, Juan Antonio, «Breve diagnosis sobre la situación del teatro español actual», *ADE* (revista de la Asociación de Directores de Escena), números 50-51 (abril-junio 1996), pp. 14-23.

IGLESIAS FEIJOO, Luis, *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo,* Universidad de Santiago de Compostela, 1982.

JARDIEL PONCELA, Enrique, *Obra inédita de Enrique Jardiel Poncela,* Barcelona, A.H.R., 1967.

JARRY, Alfred y MIRA, Juan Luis, *Ubu, director general,* Universidad de Alicante, 1989.

LÓPEZ MOZO, Jerónimo, «Breve panorama del teatro español durante el postfranquismo», *Estreno,* vol. XIII, número 2 (otoño 1987), pp. 25-27.

MARSILLACH, Adolfo, «La Compañía Nacional de Teatro Clásico», *Primer Acto*, número 213 (marzo-abril 1986), pp. 22-23.

MIRALLES, Alberto, «El nuevo teatro español ha muerto ¡Mueran sus asesinos!», *Estreno,* vol. XII, número 2 (otoño 1986), pp. 21-24.

OLIVA, César, *Disidentes de la generación realista,* Universidad de Murcia, 1979.

_____*El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989.

OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco, *Historia básica del arte escénico,* Madrid, Cátedra, 1990.

PARRA VERDÚ, Pedro Juan, *La Cazuela, Compañía de Teatro Estable en la sociedad alcoyana (1950/68)*, Alcoy, Ediciones Ciudad de Alcoy, 1995.

PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología,* Barcelona, Paidós, 1990

PÉREZ, Manuel, *La escena madrileña en la transición política (1975-1982), Teatro (revista de estudios teatrales),* números 3/4 (junio-diciembre 1993).

PÉREZ COTERILLO, Moisés, *Los teatros de Madrid 1982-1994.* Madrid, Fundación para el Análisis y los Estudios Sociales, 1995

PORTES ANDREU, Pablo, *Monografías alicantinas. El Teatro Principal,* Ayuntamiento de Alicante, 1988.

PORTILLO, Rafael y CASADO, Jesús, *Abecedario del teatro,* Sevilla, Centro Andaluz de Teatro, 1992.

Primer Acto, números 210-211 (septiembre-diciembre, 1985). Editorial.

REDACCIÓN DE TEATRO, «La crítica de teatro. El pulso de la vida teatral», *Reseña,* número 248 (marzo 1994), pp. 7-9.

RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (ed.), *Estudios sobre Carlos Arniches,* Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert», 1994.

ROCHE CÁRCEL, Juan Antonio, *El teatro en Alicante, 1976-1994. Una perspectiva cultural,* Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert», 1995.

RUIZ RAMÓN, Francisco, «Fiesta y teatro clásico», *Primer Acto,* número 198 (marzo-abril 1983), pp. 85-86.

_____«El Quijote de Scaparro: utopía y teatro», *Primer Acto,* número 244 (marzo de 1992), pp. 9-11.

_____*Historia del Teatro Español. Siglo XX,* Madrid, Cátedra, 1992.

SALVAT, Ricard, *El teatro como texto, como espectáculo,* Madrid, Montesinos, 1983.

SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio, «La crítica teatral en la prensa española o la inexistencia de una tradición», en PÉREZ, Manuel, *El teatro en Alcalá de Henares: recepción y crítica (1992-1994),* Revista *Teatro* y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1995.

SASTRE, Alfonso, *La taberna fantástica. Tragedia fantástica de la gitana Celestina,* Madrid, Cátedra, 1990. Ed. crít. de Mariano de Paco.

TÁVORA, Salvador, «La Cuadra, veinticinco años. *Quejío*», *Primer Acto,* número 262 (I/1996), pp. 113-114.

VALLS, Fernando, «El teatro español entre 1975-1985», *Las nuevas letras,* número 3-4 (invierno 1985), pp. 109-117.

WELLWART, George E., *Spanish underground drama,* Madrid, Villalar, 1978.

ZATLIN BORING, Phyllis, «Encuesta sobre el teatro madrileño de los años 70», *Estreno,* vol. VI, número 1 (primavera 1980), pp. 11-22.

ZORRILLA, José, *Don Juan Tenorio,* Barcelona, Crítica, 1993. Ed. crít. de Luis Fernández Cifuentes.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

V. APÉNDICES.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

V.1. Críticos y periodistas.

V.1.1. Introducción.

Puesto que el origen de esta Tesis Doctoral es la *Cartelera teatral y de espectáculos de la ciudad de Alicante (1966-1993),* y que dicha cartelera fue elaborada íntegramente a partir de la prensa local -y, aunque de forma secundaria, de los programas de mano conservados en el Archivo Portes del Teatro Principal-, nos parece imprescindible recopilar cierta información relativa a aquellas personas que escribieron sobre teatro en los diarios alicantinos a lo largo de todos estos años.

Nos vamos a centrar únicamente en quienes son citados con una cierta frecuencia en la presente tesis doctoral, pues en la prensa de provincias las colaboraciones esporádicas son abundantísimas, y ciertos nombres aparecen y desaparecen sin mayor trascendencia. Entre las personas que más escribieron sobre teatro en estos rotativos hay, como vamos a ver, profesionales de muy distintas procedencias: bastantes son periodistas, pero encontraremos además profesores, maestros, economistas, delineantes...

Por su edad, y por razones de disponibilidad -económica, temporal-, quien redacta estas páginas, aunque aficionada al teatro, sólo ha presenciado un porcentaje reducido de todos los montajes que se representaron en la ciudad durante estas veintisiete temporadas. Esto significa que prácticamente su único nexo de contacto con los mismos es la voz de quienes reseñaron o evaluaron los espectáculos, así como la de los interesados que fueron entrevistados y, consiguientemente, la de quienes realizaron esas entrevistas o firmaron, en su caso, los reportajes.

Aunque la prudencia ha sido un útil de trabajo de empleo cotidiano, era inevitable admitir como veraces los testimonios, los datos y las informaciones que nos ofrecía la prensa. Guiándonos muchas veces por la intuición, hemos otorgado mayor o menor crédito a los distintos textos periodísticos dependiendo de su procedencia, del tono en que fueron redactados, etc. Por eso a veces el presente trabajo está hasta cierto punto

salpicado de escepticismo. Es palmario, por ejemplo, el hecho de que la crítica teatral -como la cinematográfica, por ejemplo- puede estar determinada por numerosos condicionantes, de forma muy especial en una ciudad relativamente pequeña, como es Alicante. Además, las específicas características del trabajo en un periódico de provincias también nos hacen albergar dudas razonables: salvo en contadas excepciones, los periodistas -como hemos dicho, no siempre titulados- se mueven de una sección a otra, aparecen, desaparecen, son sustituidos temporalmente...

La búsqueda de información sobre este grupo de personas que escribieron en los diarios *Información, La Verdad* y *Primera Página*[1] se ha convertido en una indagación casi detectivesca. Algunos de ellos fueron localizados rápidamente; sin embargo, con otros -especialmente aquéllos que residen desde hace años fuera de Alicante- sólo fue posible contactar después de una larga serie de gestiones. Por último, en el caso de Rafael Mas y Ernesto Contreras, ambos fallecidos, se recabaron datos a través de terceras personas (básicamente Toñi Seva -la viuda de Mas- y el profesor José Carlos Rovira, conocedor de la trayectoria de Contreras). La amabilidad y la buena disposición fueron, con algunas excepciones, la tónica general[2].

Ahora bien: por sus diversas ocupaciones, por su diferente formación o por la distinta procedencia de los datos, la información que finalmente se obtuvo de cada una de estas personas no es demasiado homogénea. Ante nuestra solicitud de material curricular, hubo quien incidió más en los datos relacionados con su formación y sus actividades estrictamente periodísticas; otros presentaron, a grandes rasgos y sin entrar en detalle, esbozos sobre sus actividades en el ámbito del teatro o de la información; otros nos hicieron llegar brevísimos informes sobre su trayectoria personal y profesional... En las páginas que siguen hemos tratado de dar uniformidad a tan diversos tipos de información. En cualquier caso, pensamos que el material puede ser de utilidad.

[1] El semanario *La Hoja del Lunes* se consultó para la confección de la cartelera, pero las escasas reseñas o entrevistas sobre teatro que aparecieron en el mismo no han sido de utilidad para la redacción definitiva de la tesis.

[2] El periodista Enrique Entrena, que en la actualidad trabaja en el diario Sur de Málaga, nunca nos facilitó el curriculum que le pedimos, a pesar de que se lo solicitamos reiteradamente. Lo mismo sucedió con José Vicente Botella, hoy por hoy responsable del diario *Ciudad* de Alcoy.

Pero antes de pasar a la información concreta acerca de los periodistas y críticos que escribieron en Alicante, queremos sintetizar las reflexiones de ciertos autores en torno a la crítica teatral y a sus peculiares características en los diarios de provincias.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

V.1.2. La crítica teatral y sus manifestaciones en provincias.

La crítica teatral tiene, como es lógico, numerosos puntos en común con la crítica de cualquier otra forma artística. Sin embargo, pese a participar de esos rasgos generales, esta vertiente crítica es realmente peculiar. Tal singularidad era expuesta en 1994 por la Redacción de teatro de la revista *Reseña* en los siguientes términos: «La fugacidad del espectáculo teatral le imprime *actualidad* e *individualidad.* Cuando un crítico emite su juicio, lo que hace es criticar ese espectáculo a esa hora y con esos intérpretes. Lo que resulte en la sesión siguiente, o en los días sucesivos, puede ser distinto; de ahí que lo comentado sólo sea válido a niveles generales. No sucede lo mismo con la novela, la pintura, la poesía o el cine, ya que son obras eternizadas sobre soportes y repetidas clónicamente. Sólo el tiempo, conocimientos más profundos, mayor sensibilidad del crítico, podrán dar lugar a comentarios diversos. En el teatro, además de todas esas variedades, hay que añadir la variable continua de los propios seres humanos sobre la escena y el condicionamiento que cada público tiene directamente sobre el propio espectáculo.

Ello lleva a la *precariedad* de la propia crítica y, por tanto, al envejecimiento prematuro del comentario publicado.»[3]

La inmediatez, por otra parte, es un elemento sustancial de esta variante crítica. Ésta tiene una doble vertiente: es beneficiosa -siempre que el comentario sea elogioso- de cara a la publicidad del espectáculo; pero es también dañina en la medida en que la inmediatez es antagónica a la profundidad del comentario, máxime cuando tal rasgo se suma a la premura que exige el trabajo periodístico. Por todo ello, determinados sectores de la profesión teatral y de los estudiosos del teatro reivindican la necesidad de dos tipos diferenciados, pero complementarios, de críticas: la de los periódicos, caracterizada por la inmediatez y la urgencia de su emisión, y la más reflexiva de las revistas especializadas. Los miembros de la Redacción de teatro de *Reseña* van todavía más lejos: «Si la crítica teatral ha de llegar a un público amplio, tiene que ser vertida en un periódico. La revista especializada, por definición, posee un público reducido y elitista. Jamás llegará al gran público. De ahí se impone la necesidad de que sea el periódico el que despliegue dos momentos de la crítica teatral: la inmediata al estreno y, en un segundo

[3] REDACCIÓN DE TEATRO, «La crítica de teatro. El pulso de la vida teatral.», *Reseña,* número 248 (marzo 1994), p. 7.

momento, la ampliación de dicha crítica en días posteriores. Algo de eso se hace en los dominicales de los propios periódicos, pero, habitualmente, más bien se reduce a una cuestión informativa, o a entrevistas con intérpretes y director, pero se obvia el aspecto crítico de la obra.»[4]

Otro peligro que acecha a la crítica teatral y que se menciona en el artículo al que venimos refiriéndonos, es la atención exclusiva al texto, la relegamiento de la puesta en escena y sus múltiples componentes. En realidad, la críticas centradas en el texto dramático (afortunadamente, no demasiado frecuentes) no son verdaderas críticas de teatro, sino meros comentarios literarios. Claro que no es imprescindible examinar en la crítica todos y cada uno de los elementos del espectáculo, pero sí los más distintivos e interesantes en cada caso. Por ejemplo, es innegable que en ciertos espectáculos adscritos a tendencias escénicas recientes, el texto puede incluso carecer de interés para el crítico.

Lo que podríamos denominar «injusticia» es otra de las amenazas que se ciernen sobre la crítica teatral y, al mismo tiempo, sobre el propio teatro. La eventualidad de que una crítica sea injusta está estrechamente relacionada con el nivel de documentación con que cuenta el crítico: «Asentada la afirmación de que la crítica teatral opina sobre el instante representado, ello no excluye que el crítico necesite del entorno de dicho espectáculo: texto escrito, medios de producción, cuadernos de ensayo y demás vicisitudes que acompañan al espectáculo. Es cierto que al espectador medio no le interesan lo que algunos llaman *disculpas*. Pero no se trata de *disculpas*, sino de profundizar en el fenómeno artístico. Por otro lado es hacer *justicia*, situar el juicio valorativo en el momento adecuado. Lo que parece injusto es resolver, mediante un juicio a vuela pluma, el fruto de un trabajo de meses. Ante un resultado negativo de una puesta en escena, no es lo mismo si ésta ha contado con abundantes o escasos medios. Aquí entra la crítica teatral en un nuevo aspecto: el de denuncia ante un dispendio inútil de fondos o bien el de ánimo hacia aquellos espectáculos cuyo éxito queda empañado por la escasez de medios.»[5]

Finalmente, existe un problema que podríamos calificar de «externo» a la crítica teatral, pero que debe ser tenido presente en todo

[4] *Ibid.* p. 8.

[5] *Ibid.* pp. 8-9.

momento: en términos generales, en España (y, naturalmente, en Alicante) no hay críticos teatrales que se dediquen a dicho trabajo en forma exclusiva. Este inconveniente, de difícil solución, determina las características, y sobre todo la calidad, de la crítica teatral española: «La crítica teatral tiene que tomar continuamente el pulso a la vida teatral de un país. [...] La complejidad de la crítica teatral como detectora de la vida teatral de un país conduce a otro tema: la necesidad de que el crítico pueda vivir de su propio trabajo. Condición que en España no se da. Por lo general el crítico español se gana la vida con otro medio y en sus horas libres asiste al espectáculo y redacta su comentario. Incluso los críticos contratados por los periódicos para cubrir la sección, se dedican también a otras actividades periodísticas. Es impensable que el crítico asista a las ruedas de prensa, los ensayos o dialogue con los creadores. No tiene tiempo, y la compensación económica no le cubre ese trabajo. Este olvido del entorno explica que la crítica teatral posea un matiz precipitado y sea vista por los creadores teatrales como una venganza cruel del crítico o como un comentario superficial de lo que tanto esfuerzo les ha costado.»[6]

El resultado de todas estas dificultades y carencias entre las que se ha desarrollado la crítica teatral española de los últimos años parece ser una mediocridad general a la que, no obstante, escapan determinados críticos y cientos de reseñas concretas que sí alcanzan un buen nivel de seriedad y profundidad. Para Antonio Sánchez Trigueros, profesor de la Universidad de Granada, el problema básico es que en nuestro país no ha existido una tradición crítica que progresara de modo paralelo a los avances de las manifestaciones teatrales: «Si bien se puede afirmar con todo rigor que la crítica literaria en los diarios españoles tiene una larga historia apenas interrumpida en la que, con todas las polémicas que se quiera, ha estado a la altura de los movimientos literarios contemporáneos, con los que ha dialogado o a los que ha apoyado desde la militancia, no se podría decir lo mismo de la crítica teatral que se ha ejercido y se ejerce desde las columnas de la prensa diaria.

Este tipo de crítica teatral, salvo muy contadas excepciones -cuya función, por otra parte, ha sido casi nula entre el gran público-, no ha estado a la altura de los cambios que se han producido en el teatro desde la revolución naturalista. En unos casos porque el crítico, aun el especialista, se

[6] *Ibid.* p. 9.

ha mantenido anclado en unos criterios clasicistas, a menudo disfrazados, más apegados al texto que a una concepción del teatro como espectáculo, y en otros porque las labores críticas han sido encomendadas con toda consciencia a aves de paso o críticos circunstanciales que, con nula preparación en el tema, no saben hacer sino crónicas destinadas al rincón de las gacetillas más superficiales con leves apuntaciones críticas de filiación realista. [...] Pero, de todas maneras, la razón de este estado de cosas se sitúa, como siempre, más allá del presente inmediato, porque, aunque es evidente que la actividad crítica existe y en casos muy concretos está llena de interés me resulta más evidente que, una vez cancelado el romanticismo, no se ha construido en España una verdadera tradición crítica asentada y construida en paralelo a la evolución del arte teatral.»[7]

Todos estos problemas de la crítica teatral son también válidos para sus manifestaciones en provincias. Es más, en las ciudades medianas o pequeñas existen todavía nuevos condicionamientos que agravan la situación de los críticos de teatro. El inconveniente central es que la crítica en provincias es menos «anónima» que en las grandes urbes. Difícilmente podrá permanecer en el anonimato el crítico dentro de un ámbito en el que tanto los espectadores habituales como los artífices de los espectáculos constituyen un grupo bastante reducido. En una ciudad de provincias la gran mayoría de los aficionados y todos los actores, directores y autores conocen, directa o indirectamente, al crítico. Los condicionamientos que ello implica son evidentes.

En otro orden de cosas, en la prensa de provincias (nos basamos para esta afirmación en la de Alicante) existen determinados periodistas o colaboradores más o menos ocasionales que ofrecen en sus textos reflexiones francamente interesantes, inteligentes e innovadoras acerca del arte teatral, así como visiones acertadísimas y ecuánimes de los espectáculos que se representan en la ciudad. Pero no escasean las manifestaciones de la otra cara de la moneda: críticas absolutamente tópicas, que incluso repiten un mismo esquema en la organización de su contenido, que se valen de idénticos adjetivos para calificar decenas de espectáculos a veces radicalmente

[7] SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio, «La crítica teatral en la prensa española o la inexistencia de una tradición», en PÉREZ, Manuel, *El teatro en Alcalá de Henares: recepción y crítica (1992-1994),* Revista *Teatro* y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1995, p. 7.

distintos... Evidentemente, si la primera variante de comentarios citada ha facilitado nuestro trabajo diario, y enriquecido el resultado final del mismo, el segundo tipo no sólo no ha sido útil, sino que en más de un caso ha introducido la confusión en la imagen que tratábamos de reconstruir acerca de los diversos montajes.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

V.1.3. Críticos y periodistas de Alicante.

V.1.3.a. Ernesto Contreras Taboada (Tetuán, Marruecos, 1930-Alicante, 1993).

La formación de Ernesto Contreras fue fundamentalmente autodidacta. Llegó a Alicante en 1936, procedente de Marruecos, y empezó a trabajar como albañil, la profesión de su padre. En 1943 se afilia al Frente de Juventudes, y a comienzos de la década de los 50 ocupa ya la Jefatura de Propaganda de la institución falangista. Desde la adolescencia alterna el trabajo manual con sus primeros intentos poéticos.

En 1955 entró a formar parte de la plantilla del diario alicantino *Información,* como colaborador fijo. Primero se encargó de las críticas de música y arte, y más adelante también de las de teatro y cine. Su actividad como crítico de arte en diarios, revistas y libros se convirtió pronto en su dedicación principal, dejando en un segundo plano su actividad poética y, en general, literaria. Sin embargo, en 1973 abandona definitivamente su trabajo en *Información.*

A mediados de los años sesenta dirigió la sala de exposiciones de la Caja de Ahorros del Sureste de España, entidad de la que fue empleado. Fue miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (A.I.C.A.) y de la Comunidad Europea de Escritores (C.O.M.E.S.), además de cofundador del Club de Amigos de la U.N.E.S.C.O., asociación que agrupaba a la disidencia cultural y política durante la última etapa del franquismo. Durante los años setenta fue militante del P.C.E.

Publicó varios libros de poesía: *Suburbios del hombre* (1957), *Interior con figuras* (1961) *y Huidas al mar* (1964). También le fueron publicados dos volúmenes de cuentos: *El paseo y otros relatos* (1961) y *Un día de este invierno* (1962). Publicó, asimismo, la novela *La tierra prometida* (1967). Hizo alguna incursión en el campo del ensayo, y fruto de ello son *Altea* (1972) y el artículo «El arte y la industria de la cultura», incluido en el volumen editado por Fernando Torres bajo el título de *El arte y la sociedad*

contemporánea (1974). Algunas otras de sus creaciones son las que siguen: *El próximo domingo y otros doce cuentos, Pozo perdido* (novela), *Primavera marítima* (poemas), *Memoria de l'illa i altres poemes* (poemas), *Nuevos habitantes* (poemas), *El gusano en la hierba* (novela), *El encuentro* (novela corta), *Homens del sud* (poemas) y *Viaje al Segura* (estudio).

Obtuvo los siguientes premios literarios: Flor Natural en la Justas Literarias de Sueca (1955); Accesit del Premio Adonais de Poesía (1960); Premio Alicante de Poesía (1961); Premio Nacional de Cuentos Biblioteca Gabriel Miró (1962) y Premio Internacional de Novela Ateneo Arnyense (1962).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

V.1.3.b. José Ferrándiz Casares (Alicante, 1917).

José Ferrándiz Casares comenzó su formación en la Escuela Profesional de Comercio de Alicante, donde obtuvo el título de Profesor Mercantil. En 1935 se marchó a Londres para perfeccionar sus conocimientos de inglés. Más adelante ingresó, por oposición, en la Escala Técnico Administrativa de la Excma. Diputación Provincial de Alicante. También por oposición fue nombrado Catedrático de Inglés de la Escuela Profesional de Comercio de Alicante. En 1951 obtuvo el grado de Intendente Mercantil en la Escuela de Altos Estudios Mercantiles de Barcelona y, dos años después, superó los exámenes conducentes a la obtención del título de traductor de la F.A.O., organismo de la Organización de las Naciones Unidas. Posteriormente se trasladó a Estados Unidos, donde, tras seguir un curso para profesores extranjeros de inglés, recibió el certificado de Mérito de la Oficina de Educación de Washington.

Desde los años cincuenta Ferrándiz Casares ha venido colaborando en diversas iniciativas y actividades relacionadas con la vida teatral local. En 1954 fundó, junto a Antonio Rives, Ernesto Contreras, Gaspar Peral y José Alby, y bajo el auspicio del Instituto de Estudios Alicantinos, el Teatro de Cámara de Alicante. Sin embargo, su actividad como crítico teatral de *Información* tiene un origen más cercano, pues se remonta a mayo de 1973. En el momento de redactar estas líneas, por tanto, el crítico lleva más de veinte años desempeñando tal función.

Está en posesión de la encomienda de la Orden de Alfonso X El Sabio, que le fue concedida por el Rey Don Juan Carlos I.

Además de haber publicado diversas obras relacionadas con la enseñanza de la lengua inglesa, tiene editada una *Introducción a la literatura inglesa* y las novelas *Azar de espías* y *Cuando Alicante pudo haber sido otro Gibraltar.*

En 1995, con 78 años, Ferrándiz Casares leyó su Tesis Doctoral en la Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales de la Universidad de Alicante.

V.1.3.c. Juan Luis Mira Candel (Orihuela, Alicante, 1955).

Juan Luis Mira es Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Alicante. Su formación musical se ha desarrollado en el Conservatorio Musical Óscar Esplá de Alicante, donde, desde 1970 a 1977, estudió Solfeo, Armonía, Canto Coral, Guitarra y Flauta.

Entre 1971 y 1980 fue miembro del grupo de música *folk* Mezcla. Ha compuesto más de un centenar de canciones, muchas de ellas recogidas en distintas comedias musicales.

Su vinculación con el teatro comienza en 1974, cuando entró a formar parte, como actor, del Teatro Universitario de Alicante. Dentro de este colectivo asistió a los cursos que, durante un año, impartieron José Monleón, Antonio Malonda y José Estruch. A lo largo de los años ha seguido participando en cursos de formación actoral, dirección teatral y dramaturgia, impartidos, entre otros, por Ángel Facio, Konrad Tziedrich, Fermín Cabal, José Luis Alonso de Santos, Paul Weibel, José Sanchis Sinisterra, etc.

En 1981 funda la compañía de teatro Jácara, colectivo profesional desde 1989, al frente de la cual ha dirigido alrededor de veinte de montajes. Con Jácara ha participado en los más representativos festivales de la escena española y lationamericana: Cabueñes, Gijón, Rentería, Mérida, Almagro, Madrid (Sala Olimpia), Cádiz (F.I.T.), Almada (Portugal), Manizales-Medellín-Bogotá (Colombia) y La Habana (Cuba). Ha recibido en dos ocasiones el Premio a la Mejor Dirección en el Certamen de Teatro de la Comunidad Valenciana (Elda, 1985 y 1987).

Es autor de los siguientes textos teatrales: *Man-iki, Cuando Jack El Destripador bailaba claqué, El Quinto Mosquetero, Los felices años veinte, EME, Noche de perros y girasoles, Malsueño, Alta suciedad, Caso de bola y Violeta y Pantagruel* (ambas en colaboración con Juan Miguel Reig), *Broadguay!!!* (en colaboración con Manuel Ochoa) y *Litrona* (en colaboración con Ignacio del Moral).

En 1986 crea en el I.B. Jaime II Teatro K.O., un taller de teatro que, desde entonces, sirve de «cantera» a la compañía Jácara.

Es director del Aula de Teatro de la Universidad de Alicante desde 1988, y desde 1989 organiza el Encuentro de Teatro en la Universidad,

que recientemente ha celebrado su novena edición. En aquel mismo año fue nombrado vocal del Comité Comunitario Valenciano con motivo del Año Internacional de la Juventud.

Ha sido director artístico de la Muestra de Teatro Local Alicante a Escena (1987-1993), y pertenece al equipo de gestión de la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos.

Actualmente es Catedrático de Lengua y Literatura en el I.B. Jaime II de Alicante, donde imparte la asignatura de E.A.T.P. Teatro.

Al margen de sus actividades teatrales, ha publicado los siguientes libros: *Bibliopoemas o algo así* (1979), *Poemas en caqui* (1980), *Ubu, Director General* (1989) y *Las brujas y lo demás son cuentos chinos* (1992). Es responsable de una edición crítica de *El sí de las niñas,* de Leandro Fernández de Moratín (1991).

En cuanto a su actividad periodística, comenzó como locutor deportivo y colaborador cultural en Radio Alicante (Cadena SER) en 1974. Poco después codirigió y realizó, junto a Teresa Martínez, el programa Radio Universidad, emitido durante el año 1976. Fue co-fundador, en 1982, de la revista literaria *Don Guido,* desaparecida en 1984. Ya en 1981 había comenzado a colaborar con el diario alicantino *La Verdad* como crítico teatral, labor en la que continúa hasta 1990. Paralelamente, colabora con este periódico como articulista en las páginas culturales, a través de las secciones «Hilván de escenas» y «Alicante a Escena». En 1991, y durante más de diez meses, colabora con el suplemento local del diario *ABC* como articulista, en una columna titulada «Calle Mayor». Desde esa fecha sus colaboraciones periodísticas son sólo esporádicas.

V.1.3.d. Rafael Hernández Torres (Alicante, 1960).

Rafael Hernández es licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Alicante. Posee además el título de Entrenador Nacional y es profesor de Educación Física.

Ha sido actor y director en la compañía Aescena-Teatro Elisa desde su fundación, en la temporada 1977-78. Dicha compañía ha realizado hasta la fecha dieciocho montajes.

En 1990 fue codirector del montaje *Nido de ratas,* un texto de Paco Sanguino y Rafael González que montó la Compañía Provisional de Teatro de Alicante para conmemorar el Quinto Centenario de la Ciudad.

En 1994 participó como actor en la producción de Teatres de la Generalitat Valenciana *Poquelin-Poquelen,* de Ximo Llorens.

También como actor, ha interpretado papeles en dos teleseries de Canal 9-Televisió Valenciana: *Benifotrem* (1995) y *Herència de sang* (1996). Ha intervenido asimismo en diversos vídeos, en un cortometraje y en un largometraje, y en la sonorización de anuncios publicitarios.

Ha participado en cursos de interpretación, dirección y dramaturgia impartidos por diversos profesionales: José Luis Alonso de Santos, Guillermo Heras, Sergi Belbel, Paul Weibel, etc.

Es Coordinador de Talleres de Teatro de Enseñanzas Medias y Adultos y miembro de los comités organizadores de diferentes muestras de teatro en Alicante, así como del jurado de los Premios de Teatro de la Generalitat Valenciana (1995 y 1996).

Desde 1990 colabora con el diario *La Verdad* de Alicante como crítico teatral.

V.1.3.e. Alfredo Aracil Aldeguer (Alicante, 1934).

Alfredo Aracil inició su formación en la Escuela de Maestría Industrial de Alicante, dentro de la especialidad de Delineante. Alumno fundador de la Escuela de Bellas Artes de esta ciudad, en la que completó sus estudios, es además Graduado Social por la Escuela Social de Valencia.

En cuanto a su labor profesional dentro del periodismo, fue corresponsal de la agencia EFE durante algunos años. Además, colaboró en el semanario *Sureste* desde su fundación, en el año 1962. Con anterioridad ya había sido redactor de los semanarios *Sábado* y *Así,* y de la revista del mismo nombre, hoy desaparecidos. Ejerció la crítica de arte en el diario *La Verdad* entre los años 1962 y 1972. Desde 1972 es redactor del diario alicantino *Información.* Por otra parte, en 1978 comenzó su colaboración con Radiocadena Española en Alicante.

A todos estos trabajos hay que sumar sus múltiples contribuciones en revistas especializadas españolas, francesas, alemanas e inglesas, así como una larga lista de artículos, comentarios, entrevistas, reportajes y críticas sobre asuntos artísticos, sobre cuestiones relacionadas con las Hogueras de San Juan y sobre temas alicantinos.

Ha desempeñado la labor de jurado en diversos concursos y certámenes artísticos y literarios. Está en posesión de varios premios periodísticos y literarios y es autor de varios libros: *El fenómeno sociológico de las Hogueras de San Juan, Cuentos de Navidad, Diez cartas de amor, Benjamín Palencia y yo, Contraluz de la verdad, Cuentos de Hogueras y Las mejores páginas de las Hogueras.*

Es miembro de las asociaciones españolas de Críticos de Arte, de Escritores de Turismo y de Informadores de RTV. Igualmente, forma parte de la Unión de Periodistas del País Valenciano.

V.1.3.f. Pilar Arderius Casas (Santa Cruz de Tenerife, 1940).

Pilar Arderius obtuvo en 1965 el título de Periodista por la Escuela Oficial de Periodismo de Madrid. Posteriormente se licenció en Periodismo en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense, y consiguió la diplomatura en Prensa Infantil y Juvenil tras la realización de un curso en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Barcelona. Es también diplomada en Lengua Inglesa por la Universidad de Brighton.

Tras un período de colaboración en el diario *Jornada* de Valencia, y de un año de trabajo en el Instituto de la Opinión Pública de Madrid, ingresa en el diario *Información* de Alicante, a comienzos de 1968. Es en este periódico donde ininterrumpidamente ha venido desarrollando su labor periodística a lo largo de estos años, desde distintas áreas informativas de carácter provincial y local, preferentemente entrevistas y reportajes.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

V.1.3.g. Vicente Martínez Carrillo (Alicante, 1954).

Vicente Martínez es licenciado en Ciencias de la Información por la Universidad Autónoma de Barcelona.

Comienza su labor periodística como redactor del diario *Información* de Alicante, función que desempeña desde 1976 hasta 1981. También en 1976 empieza a colaborar con Televisión Española, con la cadena SER de radio y con diversas publicaciones del grupo Zeta, todo ello hasta 1986. Con anterioridad a esta última fecha, entre 1982 y 1984, había sido redactor-jefe de *Información.* Tras la desaparición de la cadena estatal de diarios Medios de Comunicación Social del Estado, es transferido a la Administración, y reclamado por la Generalitat Valenciana. Actualmente se encuentra en situación de excedencia voluntaria de ese puesto.

Fue jefe de la sección política y editor del *magazine* del diario valenciano *Levante* desde 1984 hasta 1986. En este último año fue nombrado por libre designación jefe del Gabinete Técnico de la Presidencia de la Diputación Provincial de Alicante, donde coordinó los gabinetes de asesores, de estudios y de comunicación e imagen hasta mayo de 1988.

Entre 1988 y 1991 dirigió el *Información* de Alicante. Desde junio de 1991 es subdirector general del grupo editorial Prensa Ibérica para los periódicos *Levante, Información, La Opinión, Diario de Mallorca y Diario de Ibiza,* entre otras empresas del grupo, con la función de ejercer el control de gestión de directores y administradores.

Profesionalmente interesado en los asuntos de la Unión Europea, ha realizado algunos trabajos y cursos especializados en torno a este tema: trabajo fin de carrera sobre Relaciones Internacionales *(1970-1980: 10 años de transición hacia Europa),* Seminario para Periodistas sobre el proceso de adhesión de España dirigido por Carlos Westendorp (1980), etc. Además, ha seguido un Curso de Dirección Operativa de Empresas Europeas en el Institut Européen d'Administration des Affaires de Fontainebleau (INSEAD-CEDEP), en el período comprendido entre marzo y mayo de 1993.

V.1.3.h. Antonio Sempere Bernal (Villena, Alicante, 1962).

Antonio Sempere es diplomado en Magisterio, y viene desarrollando su labor docente como profesor de E.G.B. desde el año 1990.

Su relación con el periodismo viene determinada por sus numerosas colaboraciones en prensa, televisión y, en menor medida, radio. En cuanto a prensa se refiere, escribe sobre temas culturales y festivos para el diario alicantino *La Verdad,* es crítico de cine y televisión en el diario Hoy de esta misma ciudad y colaborador de la guía del ocio de la provincia de Alicante *Escápate* (críticas de cine, TV y sección de fiestas). Respecto a la televisión, es guionista de la serie documental *Nostra festa* (recientemente propuesta a Canal Nou TV, y todavía en fase de estudio); es también presentador y director del programa «Alardo», sobre las fiestas de Moros y Cristianos, que emite el Canal 37-Televisión de Alicante; colabora como comentarista en retransmisiones en directo por la televisiones locales Canal 37 (Alicante y comarca), Canal 25 (Medio Vinalopó) y Villena Televisión; participa en la tertulia del programa de la Televisión Valenciana *L'esfera de la cultura.* Su contribución al medio radiofónico se centra, de momento, en su intervención en la tertulia del programa «Revista de cine» de Radio Nou.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

V.1.3.i. Teresiano Rodríguez Núñez (Robledillo de Gata, Cáceres, 1937).

Teresiano Rodríguez estudió Periodismo en la Escuela de Periodismo de la Iglesia de Madrid. Más adelante convalidó dichos estudios en la Escuela Oficial de Periodismo y, finalmente, obtuvo el título de licenciado en Ciencias de la Información. En la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense estudió Filología.

Tras colaborar en diversos medios, decidió dedicarse de lleno al periodismo, y empezó trabajando en el diario *La Verdad,* primero en su Redacción de Murcia y más tarde, durante cinco años, en Alicante. Aunque a lo largo de ese período cultivó diferentes géneros periodísticos, su labor se desenvolvió sobre todo en los campos de la entrevista y el reportaje. En sus escritos siempre firma como R. Núñez.

En noviembre de 1975 se trasladó a Badajoz y se incorporó a la Redacción del periódico *Hoy.* En este diario pasa por los puestos de jefe de la sección regional, redactor jefe de información local y sustituto del director. En esa etapa se dedicó sobre todo al comentario: durante buena parte del período de la transición democrática, y también posteriormente, mantuvo secciones de comentario político, colaborando al mismo tiempo, y estrechamente, en la sección editorial.

En enero de 1977 se hizo cargo de la dirección de *Hoja del Lunes* de Badajoz, simultaneando dicho trabajo con el del diario, hasta que en noviembre de 1979 cesó, a petición propia, como director de la *Hoja.*

En mayo de 1982 se hizo cargo interinamente de la dirección del periódico Hoy, para ser confirmado en el cargo, definitivamente y hasta la actualidad, en el mes de octubre de aquel año.

Ha pronunciado numerosas conferencias en ciudades de Extremadura y de fuera de ella, como Madrid, Barcelona, Bilbao o Sevilla. Ha participado también en congresos y seminarios sobre diferentes vertientes del periodismo, particularmente las referidas al periodismo regional en España y en países hispanoamericanos.

V.1.3.j. María Rosa García Mirasierras (Madrid, 1949).

Mª Rosa Mirasierras se tituló en Periodismo por la Escuela Oficial de Periodismo del Ministerio de Información y Turismo en 1974. En 1986 obtuvo el título de Licenciada en Ciencias de la Información (Sección Periodismo) por la Universidad Complutense de Madrid. Además ha cursado primero de Filosofía y Letras en la Universidad Autónoma de Madrid.

Su experiencia profesional se abre en el año 1973, cuando empieza a trabajar en las secciones de reportajes y municipal del diario madrileño *Arriba,* puesto que desempeña hasta 1974. Entre 1975 y 1984 desarrolla su labor dentro del diario *Información* de Alicante, especialmente en las secciones de reportajes, municipal-urbanismo y educación. Entre 1984 y 1995 desempeña la Dirección del Gabinete de Prensa de la Universidad de Alicante.

Al margen de su dedicación profesional principal, ha prestado sus servicios en otros ámbitos: dirección de la revista *Arquitectura técnica,* editada por el Consejo de Colegios de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Comunidad Valenciana; delegación en la provincia de Alicante de la revista *Mediterranea Magazine,* de la que ha sido redactora durante siete años, hasta su cierre en 1994; Asesora de Comunicación, desde 1984, del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Alicante; Consultora de Comunicación de diversas empresas e instituciones en Alicante; colaboradora literaria en publicaciones del Ayuntamiento y la Diputación Provincial de Alicante.

Ha tomado parte en diversos cursos impartidos por la Escuela Oficial de Periodismo. En 1991 organizó, en colaboración con la Asociación de Prensa de Alicante, el Primer Encuentro de Gabinetes de Prensa de Alicante, en el que además intervino como ponente. En aquel mismo año organizó y participó, desde la Universidad de Alicante, en el Curso de Relaciones Públicas «Administración de la comunicación en el ámbito empresarial». En 1992 organizó y participó en el Primer Curso de Protocolo de la Universidad de Alicante. En 1995 participó en un Curso sobre Dirección de Comunicación en las Organizaciones que se desarrolló en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona.

Pertenece a diversas asociaciones relacionadas con su actividad profesional: Asociación «Dones i Comunicació», de mujeres periodistas de la provincia de Alicante y Asociación Universitaria de Gabinetes de Comunicación de Universidades Españolas (A.U.G.A.C.), entre otras.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

V.1.3.k. Rafael Mas (Alicante, 1928-1984).

Rafael Mas era hijo del célebre actor de teatro valenciano Ángel Mas. Aunque su actividad profesional era la de agente comercial, durante toda su vida mantuvo una estrecha vinculación con el mundo del teatro, ya que la de actor era su auténtica vocación. De hecho, la primera vez que «actuó» tenía sólo seis meses. En una obra del repertorio de la compañía de su padre y Paco Hernández, *Deixam la dona, Pepet,* debía aparecer en escena un niño «de pañales» llorando: «...me sacaron a mí en brazos y me pellizcaron para que lo hiciera.» (*Primera Página,* 15-X-68)

Pero, en rigor, sus primeros papeles los interpretó dentro del Orfeón Alicante, dando vida a los caracteres cómicos de diversas zarzuelas. Después, y a lo largo de su vida, colaboró con el Teatro-Club de la C.A.A.M., con el Teatro de Cámara de Alicante y con otros colectivos locales. Por otro lado, su relación con el teatro valenciano, que había comenzado en el seno de la compañía fundada por su padre y Paco Hernández, tuvo continuidad más adelante con la fundación del Grup Nostre Teatre. Participó incluso en algún montaje profesional, sustituyendo en la ciudad, por ejemplo, a uno de los actores de la compañía de Antonio Paso. A comienzos de la década de los ochenta recibió el premio al mejor actor en un certamen teatral de Fallas celebrado en el Teatro Principal de Valencia.

Escribió sobre temas teatrales en el diario *Información* durante diversos períodos, básicamente en sustitución del crítico teatral de dicho periódico, Ernesto Contreras.

V.1.3.l. José Marín Guerrero (Lorca, Murcia, 1940).

José Marín es periodista por la Escuela Oficial de Periodismo. Ha cursado además estudios de Derecho, y es subinspector del Cuerpo de Aduanas.

Sus tareas periodísticas se han centrado, fundamentalmente, en temas políticos, económicos y culturales. Ha colaborado durante varios años en el diario *La Verdad* de Alicante, ha publicado artículos en diversos periódicos y revistas provinciales y nacionales, y ha intervenido en numerosas tertulias de radio y televisión. Ha sido también miembro de la junta directiva de la Asociación de la Prensa de Alicante. En la actualidad forma parte del consejo de redacción de la revista *Canelobre,* que publica el Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert» de la Diputación de Alicante.

Presidió la Asociación Independiente de Teatro de Alicante desde 1987 hasta 1991. En reconocimiento al trabajo desarrollado dentro de la misma, fue nombrado Socio de Honor.

Es autor de varias novelas y de algún volumen de cuentos. Ponente en congresos de carácter cultural y económico, ha dirigido además debates políticos en la Universidad de Alicante y en otras entidades. Fue nombrado por la Generalitat Valenciana para desempeñar el cargo de Subdirector Territorial de Cultura. Es miembro de la Junta Rectora del Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert», de la Diputación Provincial de Alicante.

V.1.3.m. Asunción Valdés Nicolau (Alicante, 1950).

Asunción Valdés es licenciada en Ciencias Políticas por la Universidad Complutense de Madrid desde 1972. En esa misma ciudad y en ese mismo año obtiene el título oficial de Periodista. En 1974 recibe, en el Colegio de Europa de Brujas (Bélgica), el Diploma de Estudios Superiores Europeos, y en 1978 el Diploma de Sociología Política del Centro de Estudios Constitucionales de Madrid. En 1992 realiza los Cursos de Doctorado en Ciencias Sociales en la Universidad Pontificia de Salamanca.

Su preparación profesional se completa, a lo largo de los años, con diversas becas y con períodos de formación en distintas instituciones o empresas: en 1971 comenzó sus prácticas periodísticas en el diario *Patria* de Granada; en 1974 recibió una beca del Ministerio de Asuntos Exteriores para ampliar sus conocimientos en el Colegio de Europa; en 1975 realizó un *stage* en el Comité Económico y Social de las Comunidades Europeas y otro en la Comisión de las Comunidades Europeas, ambos en Bruselas; en 1985 se le concedió una beca del «German Marshall Fund of the United States» para llevar a cabo un viaje de estudios a EE.UU.

Su experiencia profesional es amplia y variada. Fue redactora en el diario alicantino *Información* durante el período 1972-73. En este último año pasó a colaborar con *La Verdad* en su delegación de Alicante. A lo largo de 1976 fue redactora en la sección de Economía de *El País,* así como en Radio Exterior de España (R.N.E., Madrid). Entre 1977 y 1982 fue corresponsal de Radio Nacional de España en Bonn (R.F.A.), y entre 1982 y 1983, corresponsal para esta misma emisora en Bruselas. Después, y hasta 1986, desarrolla su labor periodística en Televisión Española, donde fue directora del informativo *Telediario* y del programa *En portada* y, más adelante, Jefa de redacción de *Telediarios* y enviada especial de T.V.E. en diversos países nórdicos, de la Europa del Este, de la Comunidad Europea, de Sudamérica y de Asia, así como en EE.UU.

Por concurso-oposición, fue directora de la Oficina del Parlamento Europeo en España durante seis años (1987-1993). En la actualidad, y desde febrero de 1993, es Jefa de Relaciones con los Medios de Comunicación de la Casa de S.M. el Rey.

Es coautora del libro *Die Europa Idee in den Medien (La idea de Europa en los Medios Informativos),* publicado en la R.F.A.. Ha colaborado, además, en diversas revistas (*Triunfo, Ciudadano,* etc.) y diarios (*El Noticiero Universal* de Barcelona y *El Sol* de Madrid). Ha pronunciado conferencias y participado en seminarios sobre la Comunidad Europea en numerosas universidades e instituciones.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

V.1.3.n. Antonio Amorós Sánchez (Callosa del Segura, Alicante, 1945).

Antonio Amorós inició su formación cursando estudios de Filosofía y Letras en la Universidad de Murcia, si bien por diversos motivos éstos no fueron concluidos. Ha realizado los cursos de Protocolo y Relaciones Públicas de la Conselleria de Administración Pública de la Generalitat Valenciana y de la Asociación Profesional de Relaciones Públicas de España.

En cuanto a su formación artística, ha realizado cursos de teatro en la Universidad Libre de Vincennes (París), y ha colaborado en el Departamento de Cine de la Universidad de Censier en esa misma ciudad.

Sus actividades profesionales se dividen en tres vertientes: la teatral, la periodística y la política.

Su vinculación con el teatro, a su vez, abarca varios campos del arte escénico. Empezó como ayudante de dirección en el Grupo de Teatro Independiente Latinoamericano en París. Desempeñó esta misma función (además de la de actor) en los grupos españoles de teatro independiente Nasto y Los Goliardos. Fue director del Grupo de Teatro del Club de Amigos de la Unesco de Alicante, y de las compañías Candilejas y La Mamá Meteco, con las que realizó giras por toda Europa. Creó y dirigió el grupo alicantino La Guadaña y la compañía Tirant Lo Blanc, también en Alicante.

Algunas otras de sus actividades relacionadas con la escena son las siguientes: organizó, con el Dr. Ángel Berenguer, las «Journées Internationales Universitaires sur le Théâtre Espagnol Contemporain», en la Universidad de La Sorbona (París); fue uno de los fundadores de la Asociación de Teatro Independiente del País Valenciano; ha participado, representando a España, en el Festival Internacional de Teatro de París, y fue director y profesor del Departamento de Teatro de la Universidad Popular.

Ha escrito, en francés, en castellano y en catalán, seis piezas de teatro, algunas de las cuales han sido publicadas: *La niña de los ojos llorosos, La dictadura del plutonio, El otro Prometeo encadenado, Carte de séjour, carte de travail, L'Office Nationale d'Inmigration* y *Qui té raó, té raó.* Fue finalista del premio de teatro Ciudad de Alcoy y obtuvo el Premio Carlos Arniches de Teatro con *La dictadura del Plutonio.*

Como periodista, ha colaborado con el diario *La Verdad* de Alicante como crítico cinematográfico y teatral, así como con la revista de teatro *Yorick* de Barcelona. Fue corresponsal de *El Mundo Semanal* de esa misma ciudad. Ha colaborado con Televisión Española en temas teatrales y ha dirigido un programa cultural en la cadena C.O.P.E. Fue creador y director de la revista de teatro *La Tramoia.*

En cuanto a su actividad política, fue concejal de Elche por el P.S.O.E. durante el período 1983-1987, responsabilizándose de la Delegación de Cultura e Imagen y actuando como Portavoz de la Comisión de Gobierno. En 1987 fue elegido asesor del Alcalde de Alicante y Jefe del Departamento de Protocolo y Relaciones sociales de la Alcaldía. Entre 1991 y 1995 fue concejal del Ayuntamiento de Elche y Diputado Provincial de Cultura.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

V.2. Teatro Principal: memorias económicas y artísticas.

V.2.1. Introducción.

En el presente apéndice tratamos de reunir informaciones diversas relacionadas con la explotación de la sala de exhibición teatral más importante de la ciudad: el Teatro Principal[1].

Por ello, en las páginas que siguen repasamos la enrevesada nómina de propietarios y arrendatarios del Teatro desde la década de los sesenta, recopilamos la información fundamental acerca de la compra de la sala por el Ayuntamiento y la Caja de Ahorros del Mediterráneo a mediados de los ochenta y describimos lo esencial de la estructura de propiedad y organizativa del Teatro a partir de dicha compra. De todos modos, lo esencial de este apéndice es que reúne todos los datos disponibles relativos a los balances económicos y artísticos de la principal sala teatral de Alicante. Hemos manejado las memorias artísticas confeccionadas por la Dirección del Teatro, y las memorias económicas elaboradas por su Administración, así como las actas de las reuniones de la Comunidad de Propietarios del Principal. Éstas últimas, por ejemplo, nos han permitido casi «participar» en las sesiones en las que se debaten -o quizá sería mejor decir, como se verá, se *deberían* debatir- los resultados crematísticos y los específicamente teatrales de la gestión de la sala.

Por otro lado, los balances de la actividad del Teatro como es lógico, cifras de espectadores. Se trata de una información a todas luces relevante, pues a través de dichas cantidades sabemos qué géneros son de hecho más favorecidos por el público, qué espectáculos convocan a mayor número de alicantinos y cuáles no interesan en absoluto al público local. Asimismo, estos datos muestran en qué medida la crítica positiva o negativa de

[1] La Sala Arniches, gestionada por la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana, es el segundo recinto teatral en importancia de la ciudad desde su inauguración, en febrero de 1991. Aunque hemos intentado, por diversos medios, obtener información sobre los resultados artísticos de esta sala (no sobre los económicos, pues sólo en fechas muy recientes, que escapan a los límites temporales de nuestra tesis, la entrada ha dejado de ser libre), finalmente nos hemos visto obligados a renunciar a tales datos.

un determinado montaje se relaciona con la mayor o menor afluencia del público. En definitiva, las páginas que siguen reflejan, de forma más objetiva que las apreciaciones formuladas a lo largo de este trabajo, cuáles han sido las preferencias de los espectadores de Alicante en los últimos años.

Todos estos datos que, como señalábamos, proceden del ámbito de la gestión del Principal, tienen dos características globales: son parciales y heterogéneos. La primera de estas características se debe a que sólo se conservan Memorias Económicas y Artísticas desde el año 1987. En cuanto a la heterogeneidad de los datos, sucede que los balances no siguen un esquema idéntico cada año: a veces se ofrecen varios cuadros detallando distintos aspectos de la actividad de la sala (días de utilización y su distribución por actividades, listado de los espectáculos de más éxito, cifras que reflejan la evolución de la actividad teatral a lo largo de ese año y los anteriores, etc.), pero en otras ocasiones algunas de estas informaciones no aparecen, y los balances son incompletos. A ello hay que añadir que los cuadros que resumen la actividad teatral de un determinado año tampoco guardan una coherencia ni siguen un modelo establecido: así, mientras que en una temporada se hace constar, por ejemplo, el número de espectadores por función, en otra aparece únicamente la cifra por día, y en una tercera sólo la cantidad total de espectadores. Si bien es cierto que hasta 1992 no se informatizaron la contabilidad general del Teatro Principal y, en gran parte, los procedimientos de gestión de la venta de entradas, control de taquilla y otras actuaciones administrativas, ni siquiera a partir de esa fecha mejoran los problemas a que venimos aludiendo.

También es ambigua la forma en que son citados los espectáculos en estos informes, unas veces con el título (no siempre completo) del texto representado, otras con la denominación de la compañía, en ocasiones incluso con el nombre del actor protagonista. De cualquier manera, hemos respetado esta forma de citarlos porque nos parece reveladora del aspecto del montaje más llamativo o importante en opinión de la persona encargada de redactar dichos informes (el director-gerente de la sala). Pero como este sistema dificulta la identificación del espectáculo, en nuestros comentarios a los informes, y especialmente respecto a los espectáculos más favorecidos por la asistencia de público, incluimos más información (autor de la obra, título, nombre de la compañía, director, y, siempre que el dato sea de interés, actores protagonistas). Lo que de todas las «irregularidades»

mencionadas se infiere es que, en general, estos informes están confeccionados con escaso rigor en lo que a las cuestiones artísticas se refiere, mientras que la vertiente económica del funcionamiento de la sala parece enfrentarse con mayor seriedad y minuciosidad.

En las páginas siguientes figura, en primer lugar, una síntesis de los avatares por los que ha atravesado la propiedad del Teatro en las últimas décadas; a continuación, un repaso de las actas de las sesiones de la Junta General de la Comunidad de Propietarios del Teatro; por último, una serie de cuadros que prácticamente se comentan por sí solos, pero tras los cuales aparecen un conjunto de conclusiones en las que, además de algunas observaciones sobre las cifras expuestas, incluiremos textos procedentes de las memorias artísticas del Teatro Principal. Como se observará, no existen resúmenes de la actividad teatral de los años 1989 y 1990 en el Teatro Principal; la causa es la realización de las obras de restauración que lo mantuvieron cerrado durante aquellas dos temporadas.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

V.2.2. La propiedad del Teatro Principal: una historia difícil con final feliz.

Comencemos por los años inmediatamente anteriores a la década de los sesenta, que es la que abre también nuestro trabajo[2]. Entre los años 1956 y 1959 fue propietaria del Teatro la empresa PARRIES S.L., constituida por los empresarios José Ripoll Mogica, Fernando Espí Vaello y José Mª Martínez Tercero. En marzo de 1959 el último de los empresarios citados abandonó la empresa, mientras que se sumaron a la misma Gloria Palomares y Luis Martínez Sánchez. Con la llegada de Vicente Espadas Palomares, apoderado de Gloria Palomares, queda constituida la empresa Teatro Principal.

Durante el verano de 1961 se produjeron una serie de desacuerdos entre los empresarios del Teatro, y el resultado fue que Fernando Espí Vaello y José Ripoll Mogica abandonaron la empresa. Gloria Palomares, Luis Martínez Sánchez y Vicente Espada Palomares quedaron, pues, al frente de la sala. Pero unos meses después falleció Luis Martínez, incorporándose como nuevos propietarios su viuda, Ana Ballenilla, y su hermano, Antonio Martínez. Juan Álvarez Vicent fue nombrado representante de la empresa, labor que desempeñó hasta finales de 1967, fecha en la que se jubiló y fue sustituido por Francisco Paya Moll.

La sociedad no experimentó ningún cambio hasta junio de 1979, fecha en que muere Antonio Martínez Sánchez y es sustituido como propietario por su hijo, Antonio Martínez Pérez. Unos meses más tarde, en septiembre de 1980, la empresa que había permanecido durante veintiún años al frente del Teatro se disolvía. A comienzos de octubre, en la Dirección General de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, entidad propietaria del Teatro en aquel momento, firmaba el contrato de arrendamiento la empresa constituida por José Mª Martínez Tercero y sus hijos, José Mª y Juan Martínez Tercero Moya.

En octubre de 1983 la prensa local publicó la información de que el Teatro había acumulado cuarenta millones de pesetas en pérdidas. La empresa José Mª Martínez Tercero S.L. cerraba, el 1 de noviembre de aquel mismo año, su etapa de explotación del Principal.

[2] Buena parte de la información que figura a continuación procede de PORTES ANDREU, Pablo, *Monografías alicantinas. El Teatro Principal,* Ayuntamiento de Alicante, 1988.

Apenas una semana después, el 9 de noviembre, *Información* anticipaba que el Ayuntamiento de Alicante y la C.A.A.M. iban a asumir la propiedad del Teatro. La directiva del Principal se hizo cargo de su explotación provisionalmente: «Desde el pasado 1 de noviembre, Ramón Campos Campos, presidente de la Junta Directiva de la Copropiedad del Teatro Principal, se ha hecho cargo de la gerencia del mismo con carácter transitorio, hasta que en asamblea general la actual propiedad del Teatro decida sobre su futuro.» (*Información,* 9-XI-83)

Un año más tarde, concretamente el día 28 noviembre de 1984, *Información* confirmaba la anunciada noticia: la compra de parte de las acciones del Teatro por el Ayuntamiento se aprobaría aquella misma tarde en un Pleno Extraordinario del gobierno de la ciudad. Cincuenta y tres millones de pesetas fue el coste de aquella adquisición, tras la cual la propiedad del Teatro Principal quedó distribuida en sesenta y cuatro participaciones: treinta y una para el Ayuntamiento, treinta y una para la C.A.A.M. y dos para la Sociedad de Conciertos[3].

El periodista Manuel Dopazo detallaba en la prensa cuáles iban a ser los órganos de gestión de la sala: un Consejo de Gobierno presidido por el Alcalde, una Junta General compuesta por todos los accionistas y la Gerencia, cuya responsabilidad sería la programación. Dopazo explicaba aún más el funcionamiento de los órganos de gestión: «Las normas reguladoras del funcionamiento del Teatro Principal que hoy también aprueba el pleno municipal, establecen el consejo de gobierno como el órgano jerárquico superior. Estará compuesto por un presidente que será el Alcalde de la ciudad y cuatro miembros a elegir por la junta general de entre sus miembros. Esta junta general la compondrán la totalidad de los accionistas.» (Manuel Dopazo, *Información,* 28-XI-84).

La adquisición del Teatro para la ciudad no fue oficial, sin embargo, hasta diciembre de 1984. La Comisión de Gobierno quedó constituida de la siguiente forma:

PRESIDENTE: Excmo. Sr. D. José Luis Lassaletta Cano, Alcalde Presidente.

[3] Quizá esta información aparecida en la prensa sea errónea, pues es más lógico que la distribución sea de cuarenta y nueve participaciones para cada uno de los dos propietarios principales y dos para la Sociedad de Conciertos.

CONSEJEROS: D. Alfonso Arenas Ferri, D. José Antonio Martínez Bernicola, D. Carlos Mateo Martínez y D. Juan Martínez Abarca y Ruz Funes.

SECRETARIO: D. Lorenzo Plaza Arrimadas.

Luis de Castro fue nombrado Director-gerente.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

V.2.3. Las Juntas Generales de la Comunidad de Propietarios del Teatro Principal.

Disponemos de copias de las actas de seis sesiones ordinarias de la Junta General de la Comunidad de Propietarios del Teatro Principal[4]. Dichas actas corresponden a los ejercicios 1987, 1988, 1989, 1990, 1991 y 1993. Es una documentación reducida pero muy valiosa y, sobre todo, muy reveladora. En las actas, que recogen con detalle los informes económicos y artísticos de la sala, se detecta rápidamente, no ya la ausencia de comentarios, deliberaciones, propuestas o preguntas relacionadas con los espectáculos teatrales programados a lo largo de los citados ejercicios, sino incluso la inexistencia de debate en torno a cuestiones económicas. Inexplicablemente, tanto los informes económicos y los proyectos presupuestarios del interventor como los balances artísticos y los proyectos de programación del director-gerente se aprueban por unanimidad, prácticamente en todos los casos, sin que se dé siquiera un mínimo debate.

Repasemos, para respaldar tales afirmaciones, las actas de que disponemos.

En la sesión del día 7 de marzo de 1988 se aprobó el informe de la Dirección-gerencia del Teatro con referencia a los resultados económicos, artísticos y de utilización de la sala durante el ejercicio 1987. El acta recoge que, tras la exposición del interventor, se produjo una amplia deliberación. Ahora bien, esa deliberación estuvo centrada únicamente en el elogio generalizado del trabajo de la Intervención en la elaboración de los documentos económicos presentados a la Junta.

En el punto del Orden del Día referente a Ruegos, preguntas, sugerencias e informaciones, sólo intervino el vocal representante de la Sociedad de Conciertos, Beltrán Dupuy, para manifestar su preocupación por la posible contratación -que había propuesto el director-gerente- de espectáculos de mayor coste, puesto que esa medida podía implicar la producción de resultados deficitarios elevados, a los que la Sociedad de

[4] Los asistentes a tales sesiones son el Presidente de la Comunidad de Propietarios (los alcaldes José Luis Lassaleta y Ángel Luna en las actas que manejamos), los Vocales del Ayuntamiento (la cifra de vocales presentes en las sesiones oscila entre siete y dos), los Vocales de la C.A.M. (entre nueve y dos, según las reuniones), el Vocal de la Sociedad de Conciertos, el Interventor, el Secretario y el Director-Gerente del Teatro.

Conciertos, dada su precaria situación económica, no podría hacer frente. Dupuy planteó, asimismo, la posibilidad de una separación entre la programación ordinaria teatral y la programación cultural deficitaria. Sin perjuicio de todo ello, Dupuy propuso que se felicitara a Luis de Castro por «su inquietud y deseos constantes de elevar la categoría del teatro». Por su parte, Martínez Abarca, vocal de la C.A.M., se adhirió a la propuesta de felicitación al director-gerente, señalando que la única petición posible era que continuara desarrollando su labor en la misma línea. Finalmente, la Junta General, por unanimidad, acordó felicitar a de Castro «por su demostrado interés, celo e inquietud en pro del Teatro Principal».

La sesión del 25 de julio de 1989 fue especialmente relevante: se sometió a aprobación el proyecto de rehabilitación del Teatro Principal. El proyecto fue explicado con detalle por Martínez Bernicola (Concejal de Cultura), Beltrá Martínez (arquitecto municipal) y Luis de Castro. Tras sus intervenciones, ciertos miembros de la Junta General preguntaron sobre pequeños aspectos puntuales relacionados con la reforma del teatro: en qué situación iba a quedar la plaza colindante con el coliseo, si existiría en las instalaciones del mismo una biblioteca teatral, si se informatizaría la taquilla, que uso se daría al ascensor del Teatro, etc.

Por otro lado, el representante de la Sociedad de Conciertos anunció que en la votación se opondría al proyecto, no porque estuviera realmente en desacuerdo con el mismo, sino porque la entidad a la que representaba no disponía de recursos económicos para hacer frente a la parte que le correspondía del gasto de las obras de remodelación. De cualquier forma, tras la votación el proyecto quedó aprobado.

Seguidamente se sometieron a aprobación la Memoria Artística, la Memoria Económica, la Cuenta de Resultados y el Balance de Situación, todo ello referido al ejercicio 1988. Finalizada la exposición del director-gerente, Mª Teresa Revenga, vocal del Ayuntamiento, manifestó que había observado que el nivel de asistencia se mantenía igual al de años anteriores, y que consideraba que había que potenciar una política de acercamiento del público al teatro, mediante la organización de Rutas Culturales de colegios, o a través de la Universidad. De Castro respondió que en la Memoria Artística ya constaba que se estaba realizando una política en ese sentido, orientada especialmente al público escolar y universitario, aunque todavía sin una respuesta visible.

Tras una «deliberación» -el sustantivo figura en el acta, pero no así el contenido de tal deliberación- se acordó por unanimidad la aprobación de todo lo expuesto por el interventor y el director-gerente.

Los resultados del ejercicio 1989 fueron valorados en la sesión celebrada el día 10 de abril de 1990. En ella se aprobaron por unanimidad, sin que figure en acta ningún comentario por parte de los asistentes, la Memoria Económica, la Cuenta de Resultados y el Balance de Situación. Asimismo, se aprobó por unanimidad el Proyecto de Presupuesto Ordinario para 1990 y el Proyecto de Presupuesto Extraordinario de Inversiones para 1990. También fue aceptada de forma unánime la Propuesta de reforma del proyecto de rehabilitación del Teatro Principal, un informe acerca de las obras adicionales a las ya proyectadas.

En el turno de Ruegos y preguntas sólo intervino un vocal de la C.A.M., Sánchez Monllor, para recabar información acerca del proyecto de creación de una Escuela de Ballet en el Teatro Principal, del que había tenido noticia a través de la prensa local. Luis de Castro respondió que no se trataba en absoluto de un proyecto concreto y que, de concretarse, se sometería lógicamente a la aprobación de la Junta.

Semejante a las anteriores fue la sesión celebrada el 29 de abril de 1991. Fueron aprobados sin ningún tipo de discusión ni debate, como cada año, la Memoria Económica, la Cuenta de Resultados y el Balance de Situación del ejercicio 1990. Tampoco mereció ningún comentario el Programa Inaugural del Teatro Principal, es decir, la programación especial para los meses de mayo y junio de 1991 con la que había de inaugurarse la sala tras las obras de rehabilitación.

El vocal de la Sociedad de Conciertos, Beltrán Dupuy, en el turno de Ruegos y preguntas para solicitar que se estudiase la adquisición de la participación de la Sociedad de Conciertos en la propiedad del Teatro. También tomó la palabra Carlos Mateo (vocal de la C.A.M.), quien rogó al Gerente que procurase reducir el déficit previsto, un total de 62.178.514 pesetas. Sánchez Monllor, también representante de la C.A.M., solicitó que en un lugar visible del Teatro se colocase una placa donde figurasen las entidades colaboradoras en la reestructuración y rehabilitación del mismo, y preguntó si las entidades copropietarias de la sala figuraban siempre en las «esponsorizaciones». Intervino por último otro vocal de la C.A.M., Martínez-

Abarca, quien rogó que quedara constancia de que la parte más importante de la financiación de los gastos ocasionados por la inauguración del Teatro Principal correría a cuenta del Ayuntamiento y de la C.A.M. Además, Martínez-Abarca manifestó que, dado que estaba próximo el cese de José Luis Lassaletta como Presidente de la Junta (puesto que cesaría como Alcalde al terminar ese mandato del Ayuntamiento), rogaba a la Junta que acordase que constara expresamente en acta el reconocimiento y agradecimiento al señor Lassaletta por la labor desarrollada durante su gestión como Presidente de la Comunidad de Propietarios del Teatro Principal. Todos los asistentes a la sesión se avinieron a la petición de Martínez-Abarca.

El balance económico y artístico del ejercicio 1991 fue expuesto en la sesión ordinaria que tuvo lugar el 3 de marzo de 1992. Ésta se abrió con el informe del «interventor sobre los resultados económicos de 1991, que fue aprobado por unanimidad. Después el director-gerente resumió la actividad artística de ese mismo, año, y su informe contó con la conformidad de todos los asistentes. El presupuesto y la programación para 1992 fueron, por otra parte, aprobados, sin más intervención que la de la vocal del Ayuntamiento Elsa Mª Martínez, quien preguntó si se podía reducir el precio de las entradas para los estudiantes, aunque asistiesen individualmente, con la mera presentación de algún documento que acreditase con garantías su condición de tales; todos los asistentes se mostraron interesados por esa cuestión, y se encomendó su estudio al director-gerente. Pedro Romero, vocal del Ayuntamiento, planteó una cuestión similar, pero referida a las personas de la tercera edad; se le informó de que a éstas ya se les estaba aplicando, con buenos resultados, un régimen especial de precios.

En la reunión ordinaria del día 21 de febrero de 1994 se aprobaron, en primer lugar, los informes sobre el resultado económico y artístico de 1993. Durante la deliberación previa a la votación, Mª Teresa Molares, vocal del Ayuntamiento, manifestó que, a su juicio, la utilización del Teatro no había alcanzado el mínimo exigible. Indicó, asimismo, que se debía diferenciar, dentro de las representaciones, entre las de promoción directa y las que no lo eran, y manifestó su conformidad con las programaciones de Ballet y ópera. En cambio, los señores Martínez Abarca (vocal de la C.A.M.), Palmer Montes (vocal del Ayuntamiento) y Ángel Luna (Alcalde-Presidente), manifestaron que, en su opinión, la utilización del Teatro había sido óptima en

1993. Por su parte, el Gerente indicó que la explotación de la sala había sido correcta, pues se habían respetado únicamente los días necesarios para el montaje de la escenografía de las obras, los descansos, etc. Molares, por su parte, solicitó que esos datos quedaran reflejados en la Memoria Artística.

El acta recoge a continuación la propuesta de presupuesto y el proyecto artístico de 1994. De nuevo en esta deliberación intervino Mª Teresa Molares para solicitar, primero, que aumentaran las aportaciones para potenciar el teatro infantil y, en segundo lugar, que se incrementara la programación de obras en catalán, a los efectos de una adecuada adaptación al proceso de normalización lingüística. Luis de Castro replicó que la programación se elaboraba, fundamentalmente, por criterios artísticos, al tiempo que manifestó que consideraba que el teatro en catalán quedaba suficientemente representado en el proyecto de programación por la presencia de las compañías Els Joglars y Teatre Lliure. Molares matizó que no pretendía que primara la lengua de representación sobre la calidad como criterio de programación, sino simplemente introducir un criterio de normalización. Finalmente, tanto el presupuesto como el proyecto artístico para 1994 fueron aprobados por unanimidad.

Hemos condensado aquí lo esencial de las actas de las sesiones de la Junta General de la Comunidad de Propietarios del Teatro Principal. Aunque sea un número reducido de períodos los que aquí figuran, la tónica general de las reuniones es, en nuestra opinión, decepcionante. Ni por la parte privada (CAM) ni por la pública (Ayuntamiento) se producen intervenciones interesantes ni debates enriquecedores en ningún sentido. Ya es curioso que las cuestiones económicas apenas merezcan comentarios, cuando en algunos ejercicios el déficit real, y el previsto para el siguiente ejercicio incluso, han sido importantes. Pero lo que nos sorprende más es el hecho de que las líneas que sigue la programación parecen depender exclusivamente del criterio del Gerente. Es obvio que programar espectáculos es su cometido, como es su responsabilidad el éxito o el fracaso de la programación. Pero también cabe esperar, al menos de los vocales del Ayuntamiento, cierta formación teatral global y ciertas nociones sobre la actualidad teatral nacional (que, francamente, dudamos que existan) que les faculten, cuando menos, para cuestionar algunos aspectos de una programación que no ha sido en los últimos años, pensamos, en absoluto indiscutible.

V.2.4. Las cifras del Teatro Principal (1987-1993).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Año 1987.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

CUADRO 1: RESUMEN AÑO 1987

Espectác.	Ingreso bruto	Gastos	Saldo Teatro	Días	Número funciones	Total espectad..	Media día	Media función
Alucinación	4629000	3648859	980.141	6	12	5.747	958	479
¡Oh! qué buenas son las suegras	706900	643788	63112	3	6	1048	349	174
Hasta que el matrimonio nos separe	861400	766995	94112	3	6	1201	400	200
Ací no paga ni Deu	189200	226079	-36879	2	3	362	181	120
Mi amiga Vicki La Gorda	440800	555615	-114815	5	10	659	131	66
La reina cas tiza	1291800	1424402	-132602	3	6	2467	822	411
Samarkanda	1.179.000	1.100.835	78.165	5	9	1.632	326	181
La hoja roja	1.421.400	1458267	-36.867	4	8	2.722	681	340
Una hora sin televisión	800000	802885	-2785	4	8	913	228	114
El manifiesto	3.207.600	2.715.554	492.046	5	7	4.012	802	573
Cía. Lírica Ruperto Chapí	2417700	2731618	-313918	3	6	2176	725	362
Paso a paso	2.154.200	1.906.072	248128	6	11	2.165	361	197
Mamá, quiero ser artista	13.810.200	12423055	1387145	11	19	14.386	1.308	757
Tratamiento de choque	642300	695987	-53687	5	10	802	160	80
Ayer sin ir más lejos	530600	575923	-45323	4	6	707	177	118
Macunaima	1.758.500	2.486.639	-728.139	3	3	3.291	1.097	1.097
*Jornadasde danza	513600	799749	-286149	6	6	786	131	131
Per davant i per darrere	281800	366871	-85071	2	4	885	443	221

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Bye,bye Beethoven	1259300	1838823	-579523	2	2	1709	855	855
La tempestad	904.200	1.376.976	-472.776	3	3	2.224	741	741
Bajarse al moro	1186900	1119254	67646	4	8	2616	654	327
Pato a la naranja	3020400	2361446	658954	6	12	3412	569	284
¿Y yo con quién me acuesto?	1330100	1142534	187566	5	9	1504	301	167
Último desembarco	231100	319971	-88871	2	3	403	202	134
Mujeres y risas	892.900	786.352	106.548	3	6	1.006	336	168
El coronel	904200	806531	97.669	4	8	1.140	285	142
Cuatro corazones con freno y marcha atrás	4029550	3282526	747024	5	10	5380	1076	538
Una hora sin televisión	925700	851824	73876	4	8	1199	300	150
José L. Moreno	3845700	3.025.398	820.302	4	8	3.930	983	491
	55366150	52240828	3125322	129	217	70484	578	325

*En este cuadro, como en algunos de los que siguen, aparecen espectáculos no estrictamente teatrales: danza, recitales de cantantes, actuaciones de humoristas, etc. Mantenemos estos datos, a pesar de que no guardan relación con el tema del trabajo, porque su supresión implicaría el descuadre de las cifras totales.

CUADRO 2: Orden de espectáculos por media de asistencia por día.

lº.- *Mamá, quiero ser artista* (1.308 espectadores); beneficio: 1.387.145 ptas.
2º.- *Macunaima* (1.097 espect.); déficit: -728.139 ptas.
3º. - *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (1. 076 espect.); beneficio: 747.024 ptas.
4º.- José Luis Moreno (983 espect.); beneficio: 820.302 ptas.
5º.- *Alucinación* (958 espect.); beneficio: 980.141 ptas. 6º.- *Bye, bye, Beethoven* (855 espect.); déficit: -579.523 ptas.
7º. - *La reina castiza* (822 espect.); déficit: -132.602 ptas. 8º.- *El manifiesto* (802 espect.); beneficio: 492.046 ptas. 9º.- *La tempestad* (741 espect.); déficit: -472.776 ptas. 10º.- Compañía Lírica Ruperto Chapí (725 espect.); déficit: -313.918 ptas.

CUADRO 3:Orden de espectáculos por media de asistencia por función.

1º.- *Macunaima* (1.097 espectadores).
2º.- *Bye, bye Beethoven* (855 espect.).
3º.- *Mamá, quiero ser artista* (757 espect.).
4º.- *La tempestad* (741 espect.).
5º.- *El manifiesto* (573 espect.).
6º.- *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (538 espect.).
7º.- José Luis Moreno (491espect.).
8º.- *Alucinación* (479 espect.).
9º.- *La reina castiza* (411 espect.).
10º.- Compañía Lírica Ruperto Chapí (362 espect.).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Año 1988.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

CUADRO 4: RESUMEN AÑO 1988

Espect.	Ingreso bruto	Gastos	Saldo Teatro	Días	Número funcion.	Total espect.	Media día	Media función
Cuando yo era niña solía...	1231200	1217689	13511	6	11	1451	242	132
El placer de su compañía	2822800	2318565	504235	4	8	3119	780	390
Séneca	2347200	2.361.280	-14.080	4	8	2.865	716	358
Jugando a vivir	3557600	2953345	604255	6	11	4150	692	377
Teatro Negro Praga	297400	332723	-35323	1	1	481	481	481
Bodas de sangre	482400	707349	-214949	3	5	847	282	169
Cía.Lírica Española	2736300	2771585	-35285	3	6	2675	892	446
Tag Teatro	92000	116.914	-24.714	1	1	152	152	152
Viva la Pepa	4.450.200	3.903.018	547.188	5	9	3.745	749	416
¡Ay, Carmela!	2587500	2.162.987	424.513	4	5	3.196	799	639
Ballet Nacional	2003800	2658227	-654427	2	2	1730	865	865
Abejas en diciembre	1045300	1002916	42384	4	7	1360	340	194
La pasión según San Mateo	415200	478302	-63102	1	1	494	494	494
La extraña pareja	8963600	6793061	2170539	6	12	7255	1209	605
Las damas del jueves	1669900	1655912	55255	5	7	1866	467	267
Enrique IV	1.688.800	3.357.741	-1.668.941	3	3	1.510	503	503
La Chunga	560.000	1.352.961	-792.961	4	8	671	168	84
Ópera 88	1.959.000	463.037	1.495.963	3	3	2.075	692	692

Jornadas danza	697.200	1.108.173	-410.973	4	4	1.048	262	262
Alice	927.200	3.435.728	-2.508.528	2	2	930	465	310
Festiv. Mús. Contemp.	444000	390647	53353	6	6	984	164	164
La marquesa Rosalinda	660700	1477677	-816977	2	2	873	437	218
Cartas de mujeres	1669900	1670932	1032	4	8	2010	503	251
¿Dónde es tán mis pan talones?	2516800	2050035	468765	6	12	2930	488	244
Ahora sí puedo, cariño	4722300	3546534	1175766	7	14	5448	778	389
Pares y nines	920.700	962.199	-13.501	2	4	1.120	560	140
Orquesta Municipal Valenc.	201400	120934	80466	1	1	366	366	366
El placer de tu compañía	2001900	1616176	385724	4	8	2378	595	297
Antol. de la Revista	4259400	3648193	611207	4	8	3754	939	469
Cinco horas con Mario	2021900	1748163	272737	5	8	2850	570	356
¡Vaya jetas!	6.361.600	5.259.050	1.102.550	4	8	5.427	1.357	678
Julio Sabala	2.969.100	2.332.851	636.249	5	8	2.411	482	301
¡Vaya tela!	7.453.400	5.940.507	1.512.893	4	8	6.171	1.543	771
	76778966	71915411	4863557	135	209	88342	627	375

CUADRO 5: Orden de espectáculos por media de asistencia por día.

1º.- *¡Vaya tela!* (1. 543 espectadores); beneficio: 1.512.893 ptas.
2º.-. *¡Vaya jeta!* (1.357 espect.); beneficio: 1.102.550 ptas.
3º.- *La extraña pareja* (1.209 espect.); beneficio: 2.170.539 ptas.
4º.- *Antología de la Revista* (939 espect.); beneficio: 611.207 ptas.
5º.- Compañía Lírica Española (892 espect.); déficit: -35.285 ptas.
6º.- Ballet Nacional (865 espect.); déficit: -654.427 ptas. 7º.- *El placer de su compañía* (780 espect.); beneficio: 504.235 ptas.
8º.- *¡Ay, Carmela!* (799 espect.); beneficio: 424.513 ptas.
9º.- *¡Ahora sí puedo, cariño!* (778 espect.); beneficio: 1.175.766 ptas.
10º.- *¡Viva la Pepa!* (749 espect.); beneficio: 547.188 ptas.

CUADRO 6: Orden de espectáculos por media de asistencia por función.

1º.- Ballet Nacional (865 espectadores).
2.º- *¡Vaya tela!* (771 espect.).
3º.- Ópera-88 (692 espect.).
4º.- *¡Vaya jeta!* (678 espect.).
5.º- *¡Ay, Carmela!* (639 espect.).
6º.- *La extraña pareja* (605 espect.).
7. - *Enrique IV* (503 espect.).
8º.- *La pasión según San Mateo* (494 espect.).
9º.- Teatro Negro de Praga (481 espect.).
10º.- *Antología de la Revista* (469 espect.).

CUADRO 7: EVOLUCIÓN DE LA ACTIVIDAD TEATRAL EN EL PRINCIPAL (1985-1988).

	1985	1986	1987	1988
Días de teatro	95	127	129	135
Número de compañías	24	33	32	33
Número total de espectadores	57.186	78.228	70.484	88.342
Media asistentes/día	707	694	578	327
Media asistentes/función	417	352	325	375
Ingresos brutos	47.592.247	54.009.950	55.366.150	76.778.966
Gastos totales **actividad teatral**	42.458.239	48.405.411	52.240.828	71.915.411
Saldo positivo (a disminuir déficit)	5.134.008	5.604.539	3.125.322	4.863.557

Año 1991.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

CUADRO 8: RESUMEN AÑO 1991

Espectáculo	Nº funciones	Recaudación	Media pts./día	Media pts./ función	Total espectad.	Media espect./func.	Media espect/día
Rosas de otoño	5	3.722.000	1240666	744.400	2.989	598	996
Kean	3	951.500	475.750	317.166	824	274	412
Les Luthiers	3	5.965.500	2.982.750	1.988.500	2.754	918	1.377
Compañía Lírica Española	4	5389000	1349500	1349500	3348	837	837
Ópera de Varsovia	4	5334000	1333500	1333500	2854	713	713
Cía.J.L. Gómez	3	734000	367000	244666	754	251	377
Gala Ópera	1	1.457.500	1.457.500	1.457.500	805	805	805
La Cubana	4	3.500.500	1.166.000	875.125	2.943	735	981
Hamlet	2	1.917.500	958.750	958.750	1.909	954	954
El cántaro roto	3	1088400	544200	362800	1094	365	547
De leyenda	1	166.000	166.000	166.000	186	186	186
El ser de la cera	1	53000	53000	53000	73	73	73
Tres para uno	4	1580000	790000	395000	864	216	432
321... 322	7	4.640.100	1.160.025	662.871	3.381	483	845
La Cuadra	3	1.455.000	485.000	485.000	1.755	585	585
Feliz aniversario	6	3920200	980050	653366	3096	516	774
Nôtre Dame	2	504.000	504.000	270.000	695	347	695
Demasiado para una noche	7	4557000	1139250	651000	3564	509	890
La dama duende	4	2985900	746475	746475	3008	752	752
Exiliados	3	563.300	281.250	187.766	566	189	283
Tú y yo somos tres	5	2419350	806450	483870	2303	460	768
Cía. de Zarzuela Miguel Alonso	4	1820500	910250	455125	1178	295	589
Entre risas anda el juego	12	9631500	1605250	802625	4808	401	801
	91	64355750	21502616	15644005	45.751	11462	11405

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

CUADRO 9: Orden de espectáculos por media de asistencia por función.

1º.- Centro Dramático Nacional, *Hamlet* (954 espectadores).
2º.- Les Luthiers (918 espect.).
3º.- Compañía Lírica Española (837 espect.).
4º.- Gala de la Ópera (Renata Scotto y J. Sempere (805 espect.).
5º.- Compañía Nacional de Teatro Clasico, *La dama duende* (752 espect.).
6º.- La Cubana (735 espect.).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Año 1992.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

CUADRO 10: RESUMEN AÑO 1992

Espectáculo	Ingresos	Funciones	Cachet	Espectadores
Els Joglars	2.977.700	3	3.640.000	2.366
Grupo Rataplán	84.500	1	165.000	169
Cía Lírica Española	4.063.500	6	6.450.000	2.418
Gresca al Palmar	425.000	2	1.000.000	385
Metidos en harina	4.461.000	8	3.240.243	2.052
Palomas intrépidas	3.621.700	8	2.147.990	2.758
Peña Lírica Alicantina	183.100	1	150.000	376
Grupo Paco Hernández	132.600	1	150.000	280
La Cazuela	46.100	1	300.000	105
El largo viaje del día hacia la noche	739400	2	1717000	599
La dama del alba	2.286.250	6	3.300.000	2.023
Comisaría especial para mujeres	1863950	5	2400000	1590
La quinta columna	512.800	4	2.000.000	519
Revista de Fernando Esteso	6090500	8	4022034	2895
*Joan Manuel Serrat	1.290.900	1	---	777
Centro Dramático Nacional	2905450	8	6675339	2197
Una pareja singular	2.344.500	6	2.100.000	2.034
*Manuel Gerena	57.100	1	---	63
Cía. Arturo Fernández	4.013.800	11	2.475.000	2.863
Don Quijote	1.323.500	2	3.500.000	1.114
Tirano Banderas	1.567.800	5	6.000.000	1.300
El viaje infinito de Sancho Panza	640650	3	463338	475
Entre tinieblas	2.218.375	7	2.000.000	1867
La Trotsky	928.000	6	2.050.000	768
Don Juan Tenorio	---	2	---	1.627
A toda luz	3.634.195	5	2.138.263	3.002
Espectáculo infantil	28.200	1	70.000	194
Caprichos	1.864.650	6	1.600.000	1.463

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

La guerra de nuestros antepasados	1974980	5	1500000	1824
Yo amo a Shirley Valentine	1025950	5	1200000	812
Cena para dos	3948216	6	2.798.002	3696
Marido de alquiler	8444125	12	5.064.243	4771

Número de días: 112.
Ingresos: 65.698.491 pts.
Gastos: 71.801.452 pts.
Espectadores (total): 49.382.
Espectadores (media/función): 441.
Porcentaje cubierto por taquilla: 91,50%.

*Espectáculo aportado por Música-92, sin cargo al Teatro.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

CUADRO 11: Orden de espectáculos por media de asistencia por función.

1º.- *Don Juan Tenorio* (813 espectadores).
2º.- Els Joglars (788 espect.).
3º.- *Cena para dos* (612 espect.).
4º.- *A toda luz* (600 espect.).
5º.- *Don Quijote* (557 espect.).
6º.- Compañía Lírica Española (403 espect.).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Año 1993.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

CUADRO 12: RESUMEN ANO 1993

Espectáculo	**Ingresos**	**Días**	***Cachet***	**Espectadores**
Moncho Borrajo	9.760.850	6	6.906.523	4.574
El bufón de la nariz colorada	33679	1	---	119
Los españoles bajo tierra	1275542	3	1560000	1118
El hundimiento del Titanic	98726	1	643478	187
Rodeo	40.142	1	600.000	52
Canción desde Isla Mariana	29340	1	513043	36
Como los griegos	64953	1	690.000	138
Expropiados	39.340	1	686.956	50
El visón volador	1.968.231	3	1.350.000	1.387
La señorita Julia	2.307.406	3	1.500.000	1.615
Por los pelos	1.577.193	3	1.500.000	1.405
Las Veneno	618.916	2	1.200.000	418
Jácara	254.057	1	500.000	619
Las Sorámbulas	213.868	1	---	379
Grupo Paco Hernández	142.830	1	200.000	276
Pícara Comedia	47.453	1	250.000	85
La Cuadra de Sevilla	1.037.123	2	2.160.000	747
Al fin solos	396.786	1	1.000.000	332
Melocotón en almíbar	1.829.929	3	1.500.000	1411
Teatre de l'aigua	107.264	1	434.783	117
El mercader de Venecia	3.454.363	4	5.820.822	3.431
Cuento de invierno	1.127.193	2	793.027	1.245
La muerte y la doncella	1.116.320	3	1.500.000	848
El jardín de las delicias	1.700.236	2	1.297.786	1.460
Espectros	1.190.330	3	1.800.000	904
Orinoco	1.117.996	3	1.500.000	814
El Tricicle	18.027.625	10	16.527.331	10.589
La Cazuela	23.585	1	---	50
Cía de Pedro Osinaga	7.488.444	6	4.777.716	4.926

Perdidos en Yonkers	3.308.962	4	2.400.000	2.544
El alcalde de Zalamea	1.128.561	2	1.200.000	1.246
La bella y la bestia	429.717	2	347.826	911
La venganza de la Petra	4.536.486	4	3.062.130	2.425
Apiti-pitina	216.509	2	275.000	459

Número de días: 83
Ingresos: 66.709.934 pts.
Gastos: 59.096.421 pts.
Espectadores (total): 46.927.
Espectadores (media/día): 565.
Porcentaje cubierto por taquilla: 112,28%.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

CUADRO 13:Orden de espectáculos por cifra total de espectadores.

lº.- El Tricicle (10 días, 10.589 espectadores).
2º.- Moncho Borrajo (6 días, 4.574 espect.).
3º.- *El mercader de Venecia* (4 días, 3.431 espect.).
4º.- Compañía de Pedro Osinaga (6 días, 4.926 espect.). 5º.- *Perdidos en Yonkers* (4 días, 2.544 espect.).
6º.- *La venganza de la Petra* (4 días, 2.425 espect.).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

V.2.5. Conclusiones sobre la actividad del Teatro Principal (1987-1993).

V.2.5.a. Año 1987.

La Memoria elaborada por el director-gerente del Teatro Principal respecto a este año se abre con la constatación de que el número total de espectadores es «ligeramente inferior» a la cifra de 1986 (ver cuadro *7)*. La presencia de 7.744 espectadores menos a lo largo del año es la consecuencia, según Luis de Castro, de «una temporada de un nivel artístico medio: la oferta no ha sido de gran calidad, ni tampoco gran comercialidad.» Tras esta afirmación, el gerente señala dos características que nos parecen oportunísimas para definir el comportamiento global del público alicantino de teatro:

1.- El espectador teatral alicantino «continúa moviéndose principalmente por nombres de actores conocidos.»

2.- «se produce también gran afluencia en espectáculos de mucha calidad.»

Estas dos consideraciones, que por sencillas parecen aportar poco al estudio del público, nos serán de gran provecho al analizar la conducta del respetable local: ambas condicionan notablemente los datos que comentamos a continuación.

Como ejemplos de éxitos determinados por estas dos coordenadas pueden citarse varios espectáculos ya en este primer año (ver cuadro 2). El protagonismo de Concha Velasco (y de Paco Valladares, aunque en menor medida), contribuyó de forma importante a que *¡Mamá, quiero ser artista!,* una comedia musical cuya autoría compartían Juan José Arteche, Ángel F. Montesinos y Augusto Algueró, se convirtiera en el montaje con mayor asistencia de espectadores por día, con una media de 1.308. La obra fue vista por un total de 14.386 personas (un auténtico récord), y resultó realmente rentable, pues dejó al Principal un saldo positivo de más de un millón de pesetas.

En cuanto al otro tipo de montajes, los que ofrecen una calidad avalada por la misma trayectoria de la compañía o por éxitos previos de ese espectáculo concreto, en este año debemos destacar tres: primero, *Macunaima,* una obra de Mario de Andrade que representó con gran éxito (a pesar de que la

función se desarrollaba en portugués y de que su duración era de tres horas) el Grupo de Arte Pau Brasil; en segundo lugar, Els Joglars y otra de sus creaciones colectivas, *Bye, bye, Beethoven;* por último, *La tempestad,* un espectáculo en el que la compañía catalana La Cubana organizaba en el teatro una fiesta colectiva a partir del texto de Shakespeare. No obstante, y como indicaba el gerente del Teatro en su Memoria Artística, estos tres espectáculos, situados entre aquéllos que obtuvieron mayor número de espectadores por función, produjeron el mayor déficit del año (*Macunaima* supuso para la sala unas pérdidas de 728.139 pesetas). Las razones del saldo final negativo eran en este caso, según de Castro, el régimen de contratación de estas compañías, *a tanto alzado,* y, sobre todo, el hecho de que sólo se ofreciese una representación por día[5].

Además de los que pueden clasificarse respondiendo a los dos rasgos globales del público antes mencionados, otros montajes, de características diversas, contaron con una notable respuesta de los alicantinos. Por ejemplo, la revista *Alucinación,* protagonizada por los humoristas Hermanos Calatrava, reunió a una considerable cifra total de espectadores (5.747), aunque hay que especificar que éstos se distribuyeron a lo largo de 12 funciones (dos diarias: una a las 22'30 y otra, «especial», a la 1 de la madrugada)[6].

También convocó a algo más de cinco mil espectadores el montaje de un texto de Enrique Jardiel Poncela, *Cuatro corazones con freno y marcha atrás.* A este espectáculo, en el que intervenían, entre otros, los actores José Sazatornil «Saza» y Rafaela Aparicio, afluyó una media de 538 personas por representación. En este sentido, la media obtenida por *El manifiesto,* un texto del autor británico Brian Clark interpretado por José Luis López Vázquez y Julia Gutiérrez Caba, superó el algo la cantidad anterior, llegando a los 573 espectadores por función. Con una acogida similar a la que obtuvieron estos dos montajes, la obra de Valle *Farsa y licencia de la reina castiza,* dirigida por César Oliva, fue vista por un total de 2.467 personas a lo

[5] El gerente del Principal explicaba en este texto, anticipándose a lo que después ha sucedido en efecto, que la representación única por día, perfectamente lógica desde el punto de vista artístico, y que empezaba a ser frecuente, terminaría generalizándose: «La tónica general mira a la representación única con doble función sólo los sábados.»

[6] La afluencia de público en este caso estuvo con seguridad condicionada por las fechas navideñas: del 1 al 6 de enero. En las páginas que siguen tendremos oportunidad de comprobar cómo las fechas en que se programan las obras determinan de forma importantísima la asistencia a las mismas.

largo de seis representaciones (es decir, 411 espectadores por función de media).

En lo que concierne al género musical, merece destacarse el nivel de aceptación que tuvo la visita a la ciudad de la Compañía Lírica Ruperto Chapí: 2.176 espectadores para un total de seis funciones, es decir, 362 por función. Esta media, que coloca a dicha compañía en un meritorio décimo puesto en el orden de espectáculos más vistos ese año según la asistencia por función (ver cuadro 3), no evitó, sin embargo, que sus actuaciones fueran deficitarias: si la compañía generó bastantes ingresos para el Teatro, también los gastos fueron importantes, con lo que el saldo final resultó negativo en 313.918 pesetas. Esta situación, que veremos repetirse de forma similar en años sucesivos, confirma las observaciones presentes en el capítulo de este trabajo dedicado a la zarzuela: es un género que inevitablemente genera pérdidas, y que precisa del apoyo de las instituciones incluso contando con el sustento del público.

A todos estos espectáculos hay que añadir un grupo de comedias y revistas protagonizadas por actores familiares al público, que mantienen el equilibrio entre ingresos y gastos de la sala y generan beneficios que aseguran al menos una aceptable marcha de la economía del teatro. Respecto a las revistas, a la ya citada *Alucinación* hay que sumar *Mujeres y risas,* un espectáculo producido por Juan Ruiz Navarro y que, a pesar de no contar con actores populares, obtuvo una aceptable taquilla. En el género de la comedia, junto a las compañías más clásicas (la de Arturo Fernández con *Pato a la naranja* y la de Paco Morán con *El coronel*), tenemos en este año a la Compañía de Comedias Cómicas de Florinda Chico con el vodevil *¿Y yo con quién me acuesto?* (ver cuadro 1).

Puede deducirse de todas estas informaciones que la programación del Teatro Principal ha venido respondiendo durante estos últimos años a una exigencia económica fundamental (a la que necesariamente ha de ajustarse la cuestión artística): la de reducir al mínimo las pérdidas. Aunque oficialmente no está establecido un límite para el déficit, sí existe para el director-gerente del Teatro una obligación implícita de acotarlo en la medida de lo posible. Las entidades copropietarias del Teatro (Ayuntamiento, C.A.M. y Sociedad de Conciertos) se comprometen a cubrir el déficit al final

de cada ejercicio, pero, lógicamente, al mismo tiempo obligan a la sala a cuadrar al máximo las cuentas.

A esta cuestión se añade el hecho de que el Teatro no cuenta con una ayuda económica pública suficiente, lo cual implica una carencia que no llega a compensar la aportación de las entidades copropietarias. De este modo, el Teatro difícilmente puede asumir riesgos relevantes a favor de la calidad teatral[7].

Y es que el grado mayor de riesgo aparece estrechamente ligado, en general, a los grandes espectáculos, a aquellos de gran calidad, a los realizados por compañías prestigiosas: son montajes con un *cachet* tan alto que ni siquiera la asistencia masiva de espectadores compensa los gastos. Un buen ejemplo sería, en el año que nos ocupa, el ya citado *Macunaima:* un magnífico espectáculo que llegó a la ciudad precedido de abundantes noticias sobre su calidad y su éxito en otros lugares, y que atrajo a una excelente cifra de espectadores (una media por función de 1.097), pero que era interpretado por

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[7] Al examinar los informes económicos del Teatro Principal referidos a los ejercicios 1987, 1988 y 1989, comprobamos que no aparece de forma expresa ningún ingreso en concepto de subvención o ayuda pública. En el año 1990 esta sala percibió una subvención de 212.691 pesetas, pero dicha cantidad correspondía a una «Ayuda al cine español» concedida para el ejercicio 1988. En el acta de la Sesión Ordinaria de la Junta General de la Comunidad de Propietarios celebrada en abril de 1991 sí se mencionan, en cambio, las subvenciones previstas para el año en curso. No obstante, dichas subvenciones están relacionadas con las obras de rehabilitación del teatro, y no constituyen un tipo de ayuda específica a la programación. En el acta correspondiente, la información aparece en los siguientes términos: «A través del Excmo. Ayuntamiento de Alicante, se gestionan diversas subvenciones para el ejercicio 1991, con los organismos o instituciones públicas que se detallan a continuación:

1) CONSELLERIA DE CULTURA: Subvención de 20 millones de pesetas para la dotación técnica del teatro. Se ha justificado mediante proyecto de iluminación y sonido.

2) MINISTERIO DE CULTURA: A través del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (I.N.A.E.M.): 30 millones de pesetas. Se justifica mediante el proyecto de maquinaria escénica.

Pero, al margen de las subvenciones solicitadas durante aquel ejercicio, en el informe de Resultados del año 1991 figura, por primera vez, un apartado dedicado a «Subvenciones», En ese epígrafe se incluye una ayuda de 30 millones de pesetas correspondiente a «Música-92» y la cantidad de 19.958.310 pesetas en concepto de «Ayudas al precio (Patroc.)»,

Durante el ejercicio de 1992 el Principal ingresó dos subvenciones, pero ninguna relacionada directamente con el teatro: una de cincuenta millones correspondiente a «Música-92» y otra de 12.750. 000 pesetas como ayuda para el «Ciclo Mozart» celebrado en el año 1991.

Por fin, en el año 1993 la Conselleria de Cultura concedió al Teatro Principal una subvención de quince millones de pesetas. Esta cantidad, según consta en el acta correspondiente de la reunión de la Junta del Teatro, no había sido ingresada todavía al cierre del ejercicio. De ahí que el Ayuntamiento hubiera anticipado cinco millones de pesetas a la sala. Estaba previsto el abono, por parte de la Conselleria, de los diez millones restantes en marzo de 1994.

una compañía numerosísima y generó unos gastos tan elevados que, finalmente, su programación resultó deficitaria.

Los espectáculos que ofrecen mayor seguridad, en cambio, suelen ser las comedias convencionales, que aparecen tradicionalmente ligadas a nombres como los de Pedro Osinaga, Arturo Fernández, etc. Este tipo de montajes genera unos gastos menores, y el espectador interesado puede elegir entre diferentes días de la semana y horarios. Al final, la media de espectadores por función es baja, pero el espectáculo resulta rentable. Por poner un ejemplo, *Pato a la naranja,* que reunió sólo a 284 espectadores de media por función (compárese con la media de 1.097 obtenida por *Macunaima*), generó para el Teatro un saldo muy semejante al del Grupo de Arte Pau Brasil, aunque con signo distinto: positivo para *Pato a la naranja* y negativo para *Macunaima.*

Es comprensible, por tanto, que el principal responsable del Teatro confeccione la programación tratando de alternar espectáculos de calidad poco rentables con otros de menor categoría que garanticen una seguridad económica.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

V.2.5.b. Año 1988.

El informe de Luis de Castro sobre este año comienza con un dato positivo: «El año 1988, con 88.342 espectadores en la actividad específica del Teatro Principal (lo que no incluye los espectadores asistentes a manifestaciones artísticas organizadas por los diversos colectivos a quienes se cede o alquila el Teatro), marca el punto más alto desde que en febrero de 1985 se formara la Comunidad de Propietarios de dicho Teatro.» (ver cuadro 7). Después, el gerente de la sala pasa a definir globalmente el comportamiento del público durante el ejercicio: «Tanto desde el punto de vista artístico como en el número de asistentes a las diversas compañías, se reproducen las constantes de los últimos años: asistencia masiva a espectáculos *seguros* (bien avalados por críticas madrileñas), que ofrezcan calidad garantizada o que tengan un soporte interpretativo *de gancho.*»

Lo primero que llama la atención del cuadro-resumen de esta temporada (ver cuadro 4) es la presencia de revistas con una excelente respuesta del público. En concreto, dos títulos de este género consiguieron las mayores cifras de espectadores por día ese año: *¡Vaya tela!*, a cargo de la Compañía de Revistas de Juan Ruiz Navarro e interpretada por Beatriz Carvajal y los Hermanos Calatrava, fue vista por 1.543 personas, mientras que *¡Vaya jetas!*, por la Compañía de Juanito Navarro, y que contaba con éste, con Fedra Lorente y con Simón Cabido como principales atractivos, hizo pasar por taquilla a 1.357 espectadores (ver cuadro 5). Si sumamos las cifras totales de público para ambas revistas con la del que asistió a las representaciones de *Antología de la Revista,* obtendremos un total de 15.352 aficionados al género (o, al menos, interesados ocasionalmente por él) en la ciudad. Difícil resulta, a la vista de tales cifras, hablar de decadencia de la revista más rancia.

El otro gran puntal de este período teatral son los espectáculos que llegaban a nuestro primer escenario bien avalados por el prestigio de sus realizadores o por las críticas recibidas en Madrid. Así, el renombre del Teatro Negro de Praga atrajo a 481 espectadores a la función única de *El Clown Negro.* Sin ser una cifra demasiado alta, esta cantidad sitúa al colectivo checo en el noveno lugar en cuanto a media de espectadores por función (cuadro 6);

lo cual no evita que su presencia en la programación revierta negativamente en la economía del Teatro.

Curiosamente, sin embargo, *Freak (La caravana de las maravillas),* un montaje realizado conjuntamente por el célebre TAG de Venecia y el Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana, que obtuvo buenas críticas en la ciudad (ver capítulo sobre teatro extranjero) es el espectáculo con la menor cifra media de espectadores por día: 152. Además, puesto que sólo se ofreció una función, esta cifra corresponde al número total de espectadores más bajo del año[8].

Por otra parte, montajes como *Enrique IV* (de Pirandello) y *Alice* (basado en *Alicia en el País de las Maravillas),* ambos de una calidad más que aceptable, y avalados por el prestigio de sus realizadores (la Compañía Lope de Vega con José Mª Rodero como primer actor y la Lindsay Kemp Company, respectivamente), se alzaron con el triste récord de los mayores déficits de año (1.668.941 y 2.508.528 pesetas), pese a que tuvieron una media de espectadores por representación no del todo mala.

En la Memoria que venimos usando en estas páginas, Luis de Castro atribuye la escasa respuesta del público local a espectáculos como *Alice* o *La marquesa Rosalinda,* de Valle-Inclán, a la ausencia de «curiosidad por la innovación» entre los espectadores. Esta afirmación no es del todo cierta. Pensamos que la innovación, siempre que vaya unida a la calidad y a la seriedad de las propuestas, no es un obstáculo para el aficionado alicantino medio. Pero montajes como el realizado por el C.D.G.V. con el texto de Valle no pueden de ningún modo satisfacer al público: se trataba, en este caso, y como observaron en sus comentarios Ferrándiz Casares, Juan Luis Mira o Alberto Olaizola (ver capítulo II.4.), de un espectáculo en el que una escenografía apabullante, millonaria, pretendía ocultar la escasa profundización en los aspectos fundamentales del montaje de un autor tan complejo como Valle. El resultado: un saldo negativo de 816.977 pesetas para el Teatro Principal, y poco más de doscientos aburridos espectadores en cada función.

En cambio, otros espectáculos llegaban a la ciudad precedidos por un merecido éxito en Madrid y por la popularidad -y la calidad- de sus

[8] Pese a las especiales características de este espectáculo (la colaboración T.A.G.-C.D.G V). pensamos que este fracaso puede conectarse con los malos resultados, de taquilla o de crítica. que acostumbra a obtener el C.D.G.V. en Alicante.

intérpretes. Montajes como *¡Ay, Carmela!* (que reunía en su nómina a cuatro excelentes profesionales: Sanchis Sinisterra como autor, José Luis Gómez como director y Verónica Forqué y Manuel Galiana como actores) o *Cinco horas con Mario* (versión teatral de la obra de Delibes interpretada por Lola Herrera) contaron con una muy buena media de espectadores por función (639 en el primer caso y 356 en el segundo), y generaron ciertos beneficios para la sala (424.513 y 272.737 pesetas, respectivamente).

Pero la rentabilidad más elevada del año (por encima incluso de las revistas citadas más arriba, que también fueron altamente provechosas) la proporcionaron al Teatro las doce representaciones de *La extraña pareja,* la comedia de Nell Simon popularizada por el cine y que en este caso protagonizaban Andrés Pajares y Fernando Esteso. Un total de 7.255 espectadores pasaron por la taquilla del Principal, que vio engrosadas sus arcas con un saldo positivo de 2.170.539 pesetas. Una vez más, la comedia contribuye al equilibrio en la contabilidad de nuestra primera sala.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

V.2.5.c. Año 1991.

Este es el año de la reapertura del Teatro Principal, que volvió a acoger a los aficionados de la ciudad el día 6 de mayo, tras unas largas y costosas obras de restauración. Según señalaba el director de la sala en la Memoria Artística correspondiente, la mencionada fecha marcaba «el inicio de una nueva época». Con las palabras siguientes, de Castro explicaba a qué hacía referencia con tal declaración: «Las nuevas instalaciones permiten -todavía con límites de espacio irresolubles- cualquier tipo de programación, y así se aborda la misma: ópera, grandes conciertos o complicadas producciones teatrales tienen cabida en el nuevo escenario, que, desde un punto de vista técnico [...] dispone de la funcionalidad mínima necesaria.

La prueba de fuego fue la presentación del Centro Dramático Nacional con *Hamlet,* y también el Ballet Nacional de Marsella Roland Petit: en ambos casos se midió la capacidad técnica de las nuevas instalaciones -tanto de maquinaria como de iluminación-, y en los dos casos respondieron aceptablemente, con la ayuda resaltable del personal del teatro, francamente entregado a sacar adelante cualquier montaje, por complicado que fuese.»

También en su informe, el gerente exponía que, mientras que en los cuarenta días del Ciclo Inaugural del Teatro todas las modalidades artísticas tuvieron cabida casi sin interrupción, la programación del último trimestre del año había sido dividida en dos ciclos, uno de música (en la modalidad de conciertos sinfónicos) y otro de teatro (que incluyó obras clásicas y contemporáneas, comedias y musicales).

En cuanto a la respuesta del público local a lo largo de los seis meses de utilización real del Teatro Principal en ese año (un total de 85 días de uso propio de la sala), a las 114 sesiones asistieron una suma de 57.936 espectadores, es decir, una media de asistencia del 68'2% por día[9].

Como veíamos respecto a años anteriores, las compañías de renombre y calidad reconocidos obtienen importantes cifras de espectadores en éste (ver cuadro 9): el C.D.N. consigue, con sus representaciones de *Hamlet* (un montaje de cuatro horas de duración dirigido por José Carlos Plaza), la media más alta de espectadores por función (954), mientras que *El reír de los*

[9] Aunque estas cifras incluyen toda la programación del teatro, no sólo las representaciones teatrales, nos parece oportuna su mención.

cantares, de Les Luthiers, una compañía cuyos espectáculos están a medio camino entre el recital musical y la representación teatral, alcanza una media ligeramente más baja en cada una de sus actuaciones (918). La otra compañía nacional que nos visitó, la de Teatro Clásico, obtuvo para *La dama duende* de Calderón, montada por José Luis Alonso, una media lo suficientemente alta (752 espectadores por función) como para sustentar de manera firme la idea de que el teatro de nuestro Siglo de Oro sí interesa al público de hoy, especialmente cuando éste dispone de datos que avalan la realización.

Pero mayor concurrencia por función que el texto calderoniano registraron espectáculos pertenecientes a otros géneros, fundamentalmente los que participan del teatro y la música a partes iguales: la zarzuela, a cargo de la Compañía Lírica Española y con las inmortales *Doña Francisquita* y *La rosa del azafrán,* ocupa un honroso tercer puesto (tras el C.D.N. y Les Luthiers) en cuanto a espectadores por función (837)[10]; la ópera obtuvo algo más de 700 espectadores de media en las funciones ofrecidas bajo el título de *Gala Ópera*[11], por una parte, y en las actuaciones de la ópera de Varsovia (con los popularísimos títulos *El barbero de Sevilla y Don Giovanni),* por otra.

No podemos olvidarnos, tampoco en este año, de la importante respuesta del público alicantino a la revista y la comedia, sobre todo cuando cuentan con el protagonismo de los «eternos nombres» de ambos géneros. Como vamos viendo, este tipo de espectáculos no aparece normalmente en la nómina de obras con mayor asistencia media por representación -dado que se suelen ofrecer durante varios días y, casi siempre, con dos funciones diarias-[12], pero lo cierto es que, en último término, son los espectáculos con mayor cifra total de espectadores (ver cuadro 8). *Entre risas anda el juego,*

[10] Una media notablemente más baja (295 espectadores por función) se adjudicaron las actuaciones de la Compañía de Zarzuela Miguel Alonso. Esta diferencia puede deberse al menor prestigio del grupo, pero también puede atribuirse al hecho de que -pensamos- el aficionado alicantino ya había saciado su *sed de zarzuela* con la visita previa de la Compañía Lírica Española.

[11] Probablemente este espectáculo estaba más cercano al recital que a la representación teatral, por lo que no aparece recogido en nuestra cartelera.

[12] En este año, sin embargo, tenemos una peculiar excepción: la revista de Jordi Milán *Cómeme el coco, negro,* atrajo a un buen número de aficionados, hasta el punto de ocupar el sexto puesto en el orden de montajes por media de asistencia por función (735). Pero no era ésta una revista convencional, sino que llegaba de mano de La Cubana, una compañía tan prestigiosa como polifacética.

creada por Juanito Navarro e interpretada por su compañía, llevó al Principal a 4.808 alicantinos en total, aunque distribuidos en doce funciones (la media es de 401), y proporcionó al Teatro la más alta recaudación del año: 9.631.500 pesetas, lo cual supone unos ingresos por función comparables, por ejemplo, a los de La Cubana o la C.N.T.C.

En lo que respecta a la comedia, y por brindar sólo una muestra, *Demasiado para una noche,* de Ray Cooney, ostenta, naturalmente gracias al nombre de Pedro Osinaga, la segunda cifra total de espectadores más alta (tras *Entre risas anda...*), y una de las recaudaciones más elevadas del año (aunque una vez más hay que señalar que se dieron siete funciones).

Además de todos estos grandes éxitos, podemos detenernos en una lista no demasiado larga de espectáculos que atrajeron a espectadores en unas cantidades hasta cierto punto importantes (entre 400 y 500 de media por función, aproximadamente), debido sobre todo a la popularidad de sus intérpretes y, en dos de los casos, de los autores de los textos. A este grupo pertenecerían de *El cántaro roto,* un texto de Heinrich Von Kleist cuyo montaje dirigió Pedro Mª Sánchez e interpretó Agustín González; *321, 322...*, de Ana Diosdado[13], que contaba con los populares actores Mª Luisa Merlo y Manuel Tejada; o *Feliz aniversario,* una obra escrita y dirigida por Adolfo Marsillach y protagonizada por Julia Gutiérrez Caba.

Pero veamos cuál fue la otra cara de la moneda en este año. Según hace constar Luis de Castro, los espectáculos menos valorados, si a la media por función nos atenemos, fueron básicamente tres. El peor parado fue un montaje vanguardista coproducido por Festival de la Tardor y Olimpiada Cultural y titulado *El ser de la cera* (73 espectadores); en segundo lugar un texto de James Joyce, *Exiliados,* que interpretó la Compañía PTM Caballeira-Creus (189 personas); por último, una revista interpretada por Quique Camoiras, *Tres para uno,* que no obtuvo una asistencia media alta (sólo 216

[13] No existe ninguna monografía específica acerca de la obra de Ana Diosdado, una autora de cierta relevancia dentro de la dramaturgia española de las últimas décadas; para tener una visión de conjunto de la misma es útil la lectura del artículo de Phyllis Zatlin «El teatro de Ana Diosdado ¿Conformista?», en FLOECK. Wilfried y TORO. Alfonso de (eds.), *Teatro español contemporáneo. Tendencias y autores,* Kassel, Ed. Reechenberger, 1995.

espectadores) debido a que, por problemas de programación, fue representada entre semana.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

V.2.5.d. Año 1992.

Este año, como en tantos otros ámbitos de la vida española, fue especial en el terreno teatral. Alicante no quedó al margen de las celebraciones. Así lo explicaba Luis de Castro en su Memoria anual: «1992 ha sido, sin duda, el año más completo en programación; todos los géneros sin excepción pasaron por nuestro escenario, y se ofreció una panorámica completísima. Creo que ése es el planteamiento correcto para el único teatro de la ciudad[14] y que, además, puede considerarse de titularidad pública.»

Se centraba después el gerente en el análisis del resultado obtenido en los cuatro apartados generales de la programación de la sala (teatro, música, ópera y ballet), y, respecto a lo que a nosotros nos incumbe, se mostraba muy satisfecho: «1992 ha sido, teatralmente hablando, un año histórico y, probablemente, irrepetible por la calidad de algunas compañías que *giraron* a raíz de la programación de la Expo-92; bastaría con citar como ejemplos *Comedias Bárbaras, Don Quijote, Tirano Banderas o Yo tengo un tío en América* para confirmar aquella opinión. Prácticamente todos los espectáculos teatrales importantes pasaron por Alicante.»

A pesar de ello, y como también admite en su comentario el director del Principal, la taquilla respondió irregularmente (ver cuadro 10). Las *Comedias Bárbaras* de Valle-Inclán, montadas por José Carlos Plaza para el C.D.N., concebidas como un macroespectáculo (intervenían 43 actores), y para las que se podía prever gran afluencia de público, sólo convocaron a 2.197 personas en ocho funciones. En este caso, la pobre respuesta se debió con toda seguridad a que el espectáculo se programó en unas fechas eminentemente vacacionales, la Semana Santa (el director del Principal aclara en su informe que tan inadecuadas fechas vienen impuestas por las propias compañías, y no son una elección del responsable de la sala).

Al fracaso de este montaje en la ciudad hay que añadir el escaso eco que tuvo otra obra de Valle-Inclán, *Tirano Banderas,* que a lo largo de cinco funciones no logró convocar más que a 1.300 espectadores en total, pese a haber sido dirigida por un gran profesional, Lluís Pasqual. Si al hecho de que los ingresos por estos dos montajes fueron más bien bajos (2.905.450 pesetas

[14] Tal aseveración no es en rigor cierta: la Sala Arniches, que funcionaba a pleno rendimiento ya en esas fechas, es también un teatro, aunque de características muy, diferentes.

para *Comedias Bárbaras* y 1.576.800 para *Tirano Banderas*) sumamos que las tarifas de contratación de ambos eran altas (un total de 6.675.339 y 6.000.000, respectivamente), resulta que sólo estos dos espectáculos desequilibraron ya de manera importante el presupuesto del Teatro para aquel año: «En general, la respuesta ha sido aceptable, quebrada por la inesperada reacción ante los dos espectáculos más caros de la temporada: *Comedias Bárbaras* y *Tirano Banderas,* curiosamente las dos de Valle-Inclán. De no haber sido por ellos, la autofinanciación del apartado teatral habría sido total, e incluso con superávit. A pesar de ello, el 91% de autofinanciación puede considerarse más que aceptable.»

Dejando a un lado estas excepciones, las compañías consagradas y los espectáculos de calidad obtuvieron, en general, una buena respuesta del público (ver cuadro 11); pero, como ya sucedía en años anteriores, incluso así éstas fueron representaciones deficitarias. Els Joglars, durante las tres representaciones de su creación colectiva *Yo tengo un tío en América,* atrajeron a un total de 2.366 espectadores, lo cual supuso unos «ingresos de 2.977.700 pesetas; pero su *cachet* ascendía a 3.640.000 pesetas. El montaje de *Don Quijote* (un guión de Rafael Azcona a partir de la obra de Cervantes), realizado por el director Maurizio Scaparro, contó con 1.114 espectadores para sus dos funciones (buena parte de ellos atraídos, tal vez, por la presencia en el reparto de Josep Mª Flotats y Juan Echanove), pero los ingresos (1.323.500 pesetas) no compensaron en absoluto los 3.500.000 pesetas del *cachet.* Otro espectáculo inspirado en el *Quijote, El viaje infinito de Sancho Panza,* de Alfonso Sastre, sin obtener una cifra alta de espectadores (475 en total), sí logró sin embargo compensar con los ingresos unos gastos bastante humildes (463.338 pesetas). Quizá en este caso la presencia de Pedro Ruiz en el reparto influyó en alguna medida en la respuesta de los alicantinos, que, de todas formas, fue escasa.

Como auténtico fracaso de público (pero no de crítica, como veíamos en el capítulo II.11.) debe catalogarse el espectáculo presentado ese año en el Teatro Principal por el C.D.G.V., *Gresca al Palmar,* basado en un texto de Carlo Goldoni. 385 espectadores sumaron las dos funciones ofrecidas, por las que la compañía cobró unos honorarios de 1.000.000 de pesetas y que, a cambio, sólo ingresaron en las arcas del Principal 425.000 pesetas. La lista de espectáculos deficitarios se alarga bastante en este año: *El largo viaje del*

día hacia la noche, de Eugene O'Neill, interpretado por Julieta Serrano y Héctor Alterio bajo la dirección de John Strasberg (739.400 pesetas ingresadas frente a 1.717.000 de *cachet)*; *Comisaría especial para mujeres,* de Alberto Miralles y con dirección de Ángel F. Montesinos (1.863.950 pesetas de ingresos y 2.400.000 de gastos); o *La quinta columna,* de Ernest Hemingway, un espectáculo del C.D.G.V. en que el desfase entre beneficios y gastos fue especialmente pronunciado (512.800 pesetas ingresadas en taquilla frente a 2.000.000 cobradas por las compañía).

Al igual que en otros ejercicios del Principal, también en 1992 la predilección del público por la revista más tradicional y por la comedia a cargo de actores ya clásicos en el panorama español, siguió permitiendo al Teatro proporcionar su habitual desequilibrio entre ingresos y gastos: estos dos bloques de la programación de la sala, además de no presentar *cachets* demasiado elevados, fueron los que dieron más pingües beneficios. Respecto a la revista, un buen ejemplo sería *¡Tu cita con la risa!,* escrita, dirigida y protagonizada por Fernando Esteso (con Florinda Chico como *partenaire),* que generó, en ocho funciones, unos ingresos de 6.090.500 pesetas (mientras que la compañía cobró 4.022.034). Por su parte, *¡¡¡Metidos en harina!!!,* interpretada por el archipopular trío Zori-Santos-Codeso, ingresó 4.461.000 pesetas, también en 8 funciones (el *cachet* total era de 3.240.243 pesetas).

La comedia vino de la mano de las compañías de Arturo Fernández y Pedro Osinaga, entre otras. La primera, con la obra de Mª Manuela Reina *Un hombre de cinco estrellas,* consiguió 4.013.800 pesetas en 11 representaciones que sólo costaron al Teatro 2.475.000 pesetas- Pedro Osinaga y *Demasiado para una noche,* de Ray Cooney, dieron a esta sala los ingresos más altos del año, 8.444.125 pesetas durante 12 representaciones (el *cachet* fue de 5.064. 243 pesetas).

La zarzuela también tuvo su lugar en la cartelera de aquel año. Resulta curioso constatar que la Peña Lírica Alicantina, un grupo local y vocacional, obtuvo en su única actuación en el Principal de ese año una cifra de espectadores (376) que se aproxima bastante a la media obtenida por la Compañía Lírica Española, que convocó a un total de 2.418 espectadores a lo largo de 6 funciones (ver cuadro 11). La diferencia estriba en que, mientras que la actuación de la Peña no fue deficitaria (el teatro obtuvo un pequeño beneficio), la presencia de la Compañía Lírica Española en la ciudad costó

dinero al Principal (se ingresaron 4.063.500 pesetas, pero el *cachet* ascendió a 6.450.000 pesetas). Estos datos respaldan, una vez más, las afirmaciones de los protagonistas del género que, a lo largo de los años que engloba nuestro estudio, insistían en que las giras de compañías madrileñas a provincias no eran rentables, pues éstas, debido a lo voluminoso de las escenografías y a lo numeroso de los repartos, debían necesariamente cobrar unos honorarios que sobrepasaban lo que después se cubría con la taquilla.

No debemos cerrar este apartado sin mencionar el éxito en la ciudad del clásico teatral español por excelencia, Porque si la respuesta de los alicantinos al tradicional género lírico fue positiva en aquel año, mucho más lo sería ante el *Tenorio* que, con carácter benéfico (de ahí que no figuren en el cuadro correspondiente ni ingresos ni gastos), y como en tantas otras ocasiones, montó el alicantino Tomás Valcárcel con la colaboración de conocidos personajes de la vida pública alicantina como intérpretes. Acudieron a las dos representaciones ofrecidas un total de 1.627 espectadores, es decir, una media por función de 813 personas (la media más alta, por delante incluso de Els Joglars) (ver cuadro 11)[15].

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[15] Este dato tiene más bien un valor anecdótico, pues se trata de un acto de mayor relevancia social que teatral, de manera que buena parte del público asistente estaría constituido por los familiares y amigos de los numerosos intérpretes.

V.2.5.e. Año 1993.

En el año 1992 hubo, como hemos dicho, bastantes espectáculos deficitarios en la programación del Principal. De ahí que en la Memoria Artística de 1993, Luis de Castro empezara explicando que 1993 ha sido un año de extremo cuidado en la programación, ante lo ajustado del presupuesto y también ante la necesidad de enjugar la deuda pendiente del año anterior.» El objetivo se había cumplido, ya que el gerente añadía: «Afortunadamente, el resultado final aparece como bastante satisfactorio, tanto en la media de espectadores como en el balance artístico, en mi opinión más que aceptable.»

En aquel año se ofrecieron 83 días de programación estrictamente teatral (frente a los 112 del año anterior), con un total de 46.927 espectadores (menos que los 49.382 de 1992); la media de asistencia, sin embargo, es más alta que en el período anterior (565 frente a 441).

Los seis espectáculos con mayor afluencia total de público pertenecen a muy diversos géneros, tendencias y autores (ver cuadro 13). Más de 10.000 espectadores siguieron en sus diez días de programación *Terrífic,* el espectáculo montado aquel año por la compañía catalana El Tricicle. Las actuaciones del humorista Moncho Borrajo (con un espectáculo titulado *Ni a tontas ni a locas),* aunque no estrictamente teatrales, ocupan en la clasificación incluida en la Memoria Artística de la sala un segundo puesto (4.574 espectadores para seis días). Por su parte, la calidad de la shakespereana *El mercader de Venecia,* interpretada por el C.D.N. bajo la dirección de José Carlos Plaza, atrajo a 3.431 alicantinos en cuatro días. Los otros espectáculos con una destacada afluencia de público fueron *Un marido de alquiler,* un texto de Leslie Douckton a cargo de la Compañía de Pedro Osiaga, *Perdidos en Yonkers,* de Neil Simon, dirigida por Ángel García Moreno, y la popular creación de Arniches *La venganza de la Petra,* que llegaba a Alicante avalada por su éxito en el Teatro La Latina de Madrid. A pesar de que *El mercader de Venecia* obligó al teatro a desembolsar una cantidad superior en más de dos millones de pesetas al ingreso en taquilla, el éxito económico de los otros espectáculos enumerados permitió que la programación teatral de la sala se autofinanciara y generase, además, un beneficio del 12’88%.

Según expone Luis de Castro en su informe, otros montajes, «de indudable calidad, pero con menos gancho» que los citados, convocaron a menos espectadores, pero, incluso así, contaron con una asistencia respetable: es el caso de *La señorita Julia,* de August Strindberg, una obra maestra del teatro contemporáneo que interpretaban Magüi Mira y José Coronado; *La muerte y la doncella,* del chileno Ariel Dorfman; *Cuento de invierno,* de Shakespeare, que trajo a Alicante la compañía Joven Escena del Centro Dramático Nacional; *Espectros,* de Ibsen; y el espectáculo de La Cuadra de Sevilla titulado *Picasso andaluz o La muerte del Minotauro* y cuyo autor y director era Salvador Távora.

Consultando el cuadro-resumen de este año (ver cuadro 12), puede comprobarse que algunos de los espectáculos que acabamos de citar generaron un saldo positivo relativamente alto (*La señorita Julia* o *Cuento de invierno*), otros se saldaron con pequeñas pérdidas *(La muerte y la doncella),* y alguno dejó tras de sí un balance marcadamente deficitario *(Espectros)*. Pero de cualquier forma, en última instancia, y como afirmaba el director de la sala más arriba, el saldo de la actividad teatral resultó positivo[16].

Y eso que hubo algunas representaciones en las que muy pocas butacas del Principal fueron ocupadas. Las cifras más bajas de espectadores pueden agruparse este año en dos bloques. Por una parte, las actuaciones de algunos colectivos locales y provinciales: Pícara Comedia, de Alicante, sólo convocó a 85 espectadores con la obra de Vicente de Ramón *El cerrojazo,* y el grupo alcoyano La Cazuela reunió en el Principal únicamente a 50 personas. En segundo término, algunas de las representaciones incluidas en la I Muestra de Teatro Contemporáneo Español -siendo todas las asistencias bajas dentro de este ciclo-, dieron lugar a cifras de taquilla francamente escandalosas: *Rodeo,* de Lluïsa Cunillé, interpretada por el Teatro Fronterizo, registró el paso por taquilla de 52 personas; la obra de Esteve Graset montada por Arena Teatro, *Expropiados,* de 50; *Canción desde Isla Mariana,* de óscar Gómez, representada por Legaleón Teatro, de 36 espectadores[17]. Por fortuna, y si bien

[16] Y es que en esta temporada, como en la mayor parte de las analizadas, el apartado teatral de la programación fue el más rentable para el Teatro Principal: el déficit más elevado corresponde siempre a la programación musical y a los espectáculos de danza.

[17] Subrayamos aquí el hecho de que se trata de cifras de taquilla porque tenemos constancia de que, en este caso concreto, la venta de entradas no coincide con el número real de espectadores se distribuyeron numerosas invitaciones.

los precios de contratación de estos montajes no eran excesivos (todos en torno a las 600.000 pesetas), el pago de los mismos no como a cargo del Principal, sino del propio presupuesto de la Muestra. De no ser así, las pérdidas hubieran supuesto un importante descalabro para el presupuesto del coliseo alicantino.

De todas formas, el procedimiento a seguir para evitar estas situaciones parece sencillo: los grupos locales y los espectáculos de pequeño formato y/u orientación vanguardista reúnen habitualmente a un número tan reducido de espectadores que nos parece increíble que una sala de tan amplio aforo como el Principal reincida temporada tras temporada en su programación, olvidando que la Sala Arniches es el lugar idóneo para que estos espectáculos sean vistos por los alicantinos con resultados económicos menos gravosos. En este sentido, sería deseable una mayor coordinación entre ambas salas; pero, lamentablemente, la descoordinación suele ser la tónica general cuando los responsables políticos de los organismos gestores (en este caso, Ayuntamiento y Teatres de la Generalitat) son distintos.

Esta peculiar situación de «trabajo por libre» de cada una de estas dos salas se ha agravado en los últimos años a causa del bajón económico y, artístico que ha experimentado la Arniches, un local que cada vez está más lejos de ocupar el sitio que le corresponde dentro de la vida teatral de la ciudad. Por si todo ello no fuese suficiente, otras programaciones alternativas, como las financiadas por las obras sociales y fundaciones culturales de bancos y cajas de ahorros, han desaparecido hoy por completo[18].

MIGUEL DE CERVANTES

[18] Recientemente se ha producido un brusco cambio de actitud de estas entidades privadas hacia el teatro: la Caja de Ahorros Provincial de Alicante y Valencia (C.A.P.A.V.), ya desaparecida, y la Caja de Ahorros del Mediterráneo (C.A.M.) y Bancaixa, que intervinieron durante la década pasada de forma destacada en la vida teatral de la ciudad (especialmente la primera), en la actualidad no promueven ninguna actividad de este tipo (Juan Antonio Roche Cárcel analiza el papel desempeñado por la iniciativa privada dentro de la vida teatral alicantina de los últimos años en su libro *El teatro en Alicante, 1976-94. Una perspectiva cultural.* Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert» 1995).