

III. CONCLUSIONES.

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, aquellas 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) público². 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 M^a (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 ellas³; 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 descolante 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 teatro⁴. 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 *Cassandra*, 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 ello⁵. 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 movimiento⁶. 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 Estes). 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 diáfananamente, 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 M^a, *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 M^a, *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 amplia 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 M^a 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 compañías 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 Cultura¹⁰. 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-Gómez¹¹, 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 *Cassandra*, de Galdós, por José M^a 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, M^a 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 plantearse 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 polémicas 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 diáfananamente.

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 categoría 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), M^a 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 M^a 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 Christopher 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, M^a 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 M^a 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 irrepitibles 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 irrepitible, 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 M^a, *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 Comédie 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 «aburrimento».

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 atraerlos¹³.

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 M^a 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 concurren 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 presencié 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 «preman» con espectáculos deficientes, contruidos 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 incompreensión 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 periodística¹⁴ 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 descolantes.

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?*