

Fecha de recepción: 9-11-2017
Fecha de aceptación: 17-12-2017

Link para este artículo: <http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2018.29-30.08>

Puede citar este artículo como:

BRAVO ROZAS, Cristina, «Los teatros universitarios hispanoamericanos y el TEU entre 1940-1950», *Anales de Literatura Española*, n.º 29-30 (2018), pp. 175-189.

LOS TEATROS UNIVERSITARIOS HISPANOAMERICANOS Y EL TEU ENTRE 1940-1950

CRISTINA BRAVO ROZAS
ITEM/UCM

Resumen

Los Teatros Universitarios Hispanoamericanos fueron en su mayoría herederos de La Barraca de García Lorca y de la experiencia de dramaturgos, actores y actrices exiliados en Hispanoamérica como Margarita Xirgu. Este artículo pretende ahondar en las diferencias y similitudes entre estos teatros universitarios y el TEU en su primera andadura (1940-1950) y mostrar la gran importancia que alcanzan para los teatros nacionales, así como la poca relación que existía entre los Teatros Universitarios Hispanoamericanos y el TEU.

Palabras clave: Teatros Universitarios Hispanoamericanos, TEU, Teatro Experimental.

Abstract

The Hispano-American University Theaters were mostly heirs of La Barraca de García Lorca and the experience of dramatists, actors and actresses exiled in Latin America as Margarita Xirgu. This article aims to delve into the differences and similarities between these university theaters and the TEU in its first career (1940-1950) and show the great importance they attain for national theaters, as well as the little relationship that existed between the Hispanic-American University Theaters and The TEU.

Keywords: Hispano-American University Theaters, TEU.

Introducción

Mi propósito inicial era realizar un estudio de las obras de teatro hispanoamericano que se habían representado en el Teatro Español Universitario (TEU) durante el período de 1940 a 1950, así como las posibles relaciones e

influencias entre el TEU y los Teatros Universitarios Hispanoamericanos. Sin embargo, al consultar las carteleras de los TEU españoles, observé que durante la década del 40 al 50 apenas aparecía en cartel una obra hispanoamericana. *El pacto de Cristina* del argentino Conrado Nalé Roxlo¹ (Premio Nacional de Cultura en 1945) era una de las pocas excepciones. Se estrenó en el teatro del Círculo de Bellas Artes el 25 de mayo de 1949 «con la asistencia del embajador de la República Argentina, pues se trataba de rendir un homenaje al conocido autor argentino. Entre los intérpretes estaban Carmen Vázquez Vigo, María Luisa Romero y la dirección estaba firmada por José Franco» (José María del Quinto 1999:78).

La aparición de grupos universitarios y representaciones de obras hispanoamericanas se produjo, sobre todo, en la etapa de los 60 y 70. Esto se debe quizás a que en este momento la economía del país comienza a desarrollarse y esta circunstancia repercute en la política del franquismo que empieza a modificar la censura y a mostrar un cierto aperturismo ante los países democráticos de Europa e Hispanoamérica.

En 1960, el grupo de teatro universitario hispanoamericano dirigido por José A. Romero Díaz representó *La muerte de Atahualpa*, de Bernardo Roca Rey, el 5 de diciembre de 1962. El TEU de la Facultad de Ciencias hizo una lectura de *Historias para ser contadas*, de Osvaldo Dragún, el 2 de mayo de 1962. El grupo Cronopios (en la semana de estudiantes peruanos en el colegio Loyola) representó *La noche de los asesinos*, de José Triana. En el Colegio Mayor San Bartolomé, en 1963, el TEU de San Sebastián representó *El delantero centro murió al amanecer*, de Agustín Cuzzani.

Directores españoles como Alberto Castilla no sólo vuelven a representar a través del TEU a autores como Lorca, Brecht o *Fuenteovejuna* de Lope de Vega en clave poética e incluso acaban dirigiendo Teatros Universitarios en Hispanoamérica, en este caso, el Teatro-Estudio de la Universidad de Colombia (1966) y organizando festivales como el Festival Nacional de Teatro Universitario (1967) y el I Festival Latinoamericano de Teatro Universitario de Manizales (1968). En ese momento, Alberto Castilla emplea procedimientos ya utilizados en los TEU y acude a los narradores más genuinos hispanoamericanos como Rulfo, Neruda o García Márquez para aprovechar sus cualidades dramáticas y estrena obras como *Anacleto Morones* o *Comala* (Castilla 1999: 265-266).

1. Dramaturgo argentino que rompe con las reglas del realismo y apuesta por la imaginación y por la ambigüedad entre la ficción y la realidad.

La presencia del teatro hispanoamericano en los escenarios españoles anteriores a 1960 era prácticamente inexistente y las relaciones entre los TEU y los Teatros Universitarios Hispanoamericanos tampoco fraguaron hasta los años sesenta. Las razones de esta falta de conexión tenían que ver con causas fundamentalmente políticas.

Aunque a partir de 1948, la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* incluyera en sus números diferentes artículos sobre la cultura hispánica y las relaciones con Hispanoamérica, al igual que en la revista del SEU, *La Hora*. Se hacen muy pocas referencias a los Teatros Universitarios Hispanoamericanos; tan solo en 1950 en un ejemplar de *La Hora* se habla del Teatro Universitario en México y de las representaciones de Sartre que se hicieron en sus escenarios. Por esta razón, decidí investigar los Teatros Universitarios Hispanoamericanos en su primera etapa entre 1940 y 1950 y hacer un paralelismo con el Teatro Español Universitario.

Teatros Universitarios Hispanoamericanos

Existen muchos teatros universitarios en Hispanoamérica, por lo que yo me voy a centrar en los que han tenido más repercusión en el ámbito teatral de sus respectivos países. Los Teatros Universitarios Hispanoamericanos suelen iniciar su andadura en la década de los cuarenta y tienen la particularidad de considerarse el origen del teatro independiente y experimental en sus teatros nacionales. La actividad teatral universitaria se convierte en la raíz y la génesis del teatro experimental en Hispanoamérica. La Universidad es el centro de la comunidad cultural, la que impulsa los laboratorios teatrales y, en definitiva, el signo del cambio y el progreso. Por otra parte, estos teatros universitarios también significan una apuesta pedagógica y de compromiso con la sociedad, convirtiéndose en grandes centros de enseñanza teatral tanto teórica como práctica.

Historiadores de América Latina como Halperin (1998: 371) consideran que el periodo que va desde los treinta hasta los sesenta del siglo XX se caracteriza como el «agotamiento del orden neocolonial», y que a partir de los años treinta y sobre todo de 1945 a 1959 se van produciendo crisis del poder oligárquico y un posicionamiento de los países hispanoamericanos ante las Guerras Mundiales. Los gobiernos y las instituciones tienden a utilizar el teatro como una herramienta pedagógica, surgen así las Misiones Pedagógicas en México o en España los vínculos del Instituto Libre de Enseñanza (ILE), La Barraca de Federico García Lorca y El Teatro Popular de Alejandro Casona. En la década de los treinta el germen del teatro como instrumento pedagógico

y social queda instaurado tanto en España como en la mayoría de los países hispanoamericanos.

Según Pía Gutiérrez (2017: 3):

Educación y actividad teatral son así proyectos de formación nacional. Al revisar las principales fuentes de historiografía teatral (Piña, Pradenas, Hurtado, Cánepa, Durán), se tiende a insistir en un relato en que el teatro chileno nace, o al menos se instala como tal, a partir de los teatros universitarios que proyectarían una representación o autorrepresentación del teatro como relato de la nación y que con el tiempo pone cualquier actividad teatral fuera de esta esfera en una escala de menor valor, como aficionado o incluso fuera del orden de lo propiamente teatral.

Los teatros universitarios contribuyeron a la educación y consolidaron el desarrollo de la dramaturgia nacional en la segunda mitad del siglo XX, pues dieron paso a nuevas temáticas nacionales, que abarcaron dramas sociales, teatro psicológico, comedia criollista y el rescate de lo folclórico. En el caso del TEU, se recuperan los clásicos del Siglo de Oro y de la Edad Media y los dramas católicos para consolidar aún más la ideología predominante.

La relación con la tradición hispánica a través del teatro de La Barraca de García Lorca, el teatro de Alejandro Casona y con grandes directores, actrices e intelectuales españoles exiliados, provocan la aparición de un Teatro Universitario Hispanoamericano que se convierte en baluarte del teatro español, conservando casi de forma rigurosa el repertorio de estos teatros hispánicos. Considero que hay cuatro teatros universitarios hispanoamericanos que continúan la herencia de La Barraca y que destacan especialmente: El Teatro Experimental de Chile, El Teatro de La Universidad Católica de Chile, El Teatro Rodante de Puerto Rico, El Teatro Universitario (La Habana) y El Teatro Universitario de la UNAM. No obstante, hay muchos otros que tuvieron también un alcance importante.

En Cuba, el Teatro Universitario nace en 1941 con la puesta en escena de *Antígona* de Sófocles bajo la dirección de Ludwig Schajowicz. Su principal labor era la promoción cultural y la formación de actores, directores y técnicos en las modernas concepciones de actuación y puesta en escena. En 1946, lo sustituye en el puesto Luis Alejandro Baralt, que sigue montando clásicos, por lo que durante los diez años sólo se montaron tres obras cubanas. En 1948, el Teatro Universitario crea su Teatro Experimental.

El Teatro Experimental de la Universidad Nacional, fundado por Bernardo Romero Lozano² en 1945, que desde 1930 hasta fines de 1960 apostaba por

2. Director del Teatro Colón en 1938

la cualificación del arte teatral en Colombia. Los integrantes del grupo fueron estudiantes de medicina, ingeniería y arquitectura sin experiencia teatral. El grupo desarrolló diferentes trabajos con obras clásicas y contemporáneas, presentándolas en el Colón. Según (Duarte 2013: 18):

En 1956 reanudó sus actividades patrocinado por el Departamento de Extensión cultural con apoyo del Ministerio de Educación, bajo la dirección del actor Enrique Pontón. Y otra vez sus integrantes fueron estudiantes con poca experiencia, pero con apoyo e interés por parte de diferentes intelectuales.

En Uruguay no parece haber un Teatro Universitario como tal, pero sí una Escuela Municipal de Teatro que tenía como objetivo la enseñanza teatral. A comienzos de la década del 40, se intentó instaurar un teatro oficial de alto nivel artístico, como lo fue la Escuela Dramática del SODRE (Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica) dirigida por Margarita Xirgu,³ que posteriormente también dirigió la Comedia Nacional, actuando como actriz en frecuentes oportunidades.

El Teatro Experimental de Chile

En la década de los treinta empieza a desarrollarse el teatro universitario chileno, gracias al apoyo que el gobierno del Frente Popular, encabezado por Pedro Aguirre Cerda, le dio a la educación. Su lema era «gobernar es educar». A través del Ministerio de Educación y la Universidad de Chile, se creó el Conservatorio de Música y una Escuela de Ballet. Se empezó a desarrollar un teatro moderno que pretendía acercarse a la vanguardia del momento, pero también a los clásicos del Siglo de Oro, pero desde una visión nacional aunque con las técnicas teatrales europeas y norteamericanas.

La Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial provocaron el exilio a Chile de compañías extranjeras –Margarita Xirgu, Louis Jouvet y el Ballet de Joss, entre otros– que fueron enriqueciendo la escena teatral chilena. En este contexto nacieron los teatros universitarios, que van a renovar, sin duda, el teatro chileno.

El origen del Teatro Universitario parte de varios acontecimientos: la existencia de una orquesta sinfónica con un conjunto coral estudiantil que animaba las veladas bufas; dirigidos escénicamente por Pedro de la Barra y Moisés Miranda, compilaban la música y en su coro estaban Edmundo de la Parra y Fernando Alegría. En mayo de 1934, la orquesta hace una pequeña

3. Actriz española exiliada y afincada en Uruguay desde los años cuarenta.

representación y una cantata y debido a su éxito presentaron el espectáculo en escuelas universitarias y en pueblos y ciudades.

También existía el CADIP (Centro de Arte Dramático del Instituto Pedagógico) fundado por Pedro de la Barra. Esta asociación participaba en concursos de conjuntos teatrales universitarios que organizaba la federación de estudiantes y se dedicó a agrupar los teatros de las escuelas universitarias (grupos del Pedagógico, Bellas Artes, Leyes, Ingeniería, Medicina).

Se organizaban ferias del libro frente al edificio histórico de la Universidad de Chile, en el que se congregaban jóvenes interesados en renovación teatral. Luego se reunían en el café en el que discutían los siguientes postulados:

- Crear un público teatral.
- Organizar una escuela de teatro.
- Difundir a través de la representación autores clásicos y modernos.
- Presentar nuevos valores (autores y actores).

En febrero de 1940, en los bancos de la feria del libro nace el Teatro Experimental de Chile. La iniciativa fue apoyada por el rector Juvenal Hernández. Gustavo Erazo sugirió llamarlo Teatro experimental, «pues pone a cubierto de los pedantes; todo lo que hagamos, bueno o malo, será experimentación». Héctor del Campo, Pedro de la Barra y José Ricardo García Morales fueron los responsables de la creación del Teatro Experimental, siguiendo el modelo de las Misiones Pedagógicas y de La Barraca de García Lorca. Aunque finalmente el director fue Pedro de la Barra.⁴

Pía Gutiérrez (2017: 3) comenta que:

La emergencia de los grupos teatrales universitarios marcó un punto de inflexión en la concepción y la práctica teatral, las nociones de profesional y experimental empezaron a ser parte de los grupos en gestación de una dramaturgia nacional que pudiera dialogar con el panorama mundial. Dichos hitos marcaron esos primeros años tanto del Teatro Experimental Universitario de la Universidad de Chile como del Teatro Experimental de la Universidad Católica, ambos fundados durante la década de 1940. La denominada generación de dramaturgos y creadores del 50 nació precisamente al alero de estas

4. Los fundadores del Teatro Experimental fueron Eloísa Alarcón, Chela Álvarez, José Angulo, María Cánepa, Bélgica Castro, Abelardo Clariana, Pedro de la Barra (director), Héctor y Santiago del Campo, Edmundo de la Parra, Gustavo Erazo, Fanny Fischer, Enrique Gajardo, Héctor González, Kerry Keller, Hilda Larrondo, Luis H. Leiva, Jorge Lillo, María Maluenda, Coca Melnick, Moisés Miranda, José Ricardo Morales, Inés Navarrete, Óscar Navarro, Flora Núñez, Pedro Orthus, Oscar Oyarzo, Roberto Parada, Domingo Piga, Oreste Plath, Héctor Rogers, Agustín Siré, Rubén Sotoconil, Domingo Tessier y Aminta Torres...

políticas y resumen el deseo que anima a sus fundadores de cambiar el estado del teatro que los precede, de sentar nuevas bases para construir una expresión “artística” teatral propiamente chilena que pudiera estar a la vanguardia de corrientes internacionales.

La presentación pública de El Teatro Experimental de la Universidad de Chile se hace el 22 de junio de 1940 a las once de la mañana en el Teatro Imperio. Se inicia con un programa de obras españolas: *Ligazón*, de Valle-Inclán (22 de junio de 1941) dirigido por José Ricardo Morales y los decorados por Héctor del Campo, *La guarda cuidadosa*, de Cervantes, dirigida por Pedro de la Barra y decorados por H.E. Rogers.

Estaba conformado por un grupo de estudiantes del Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile. Su antecedente directo fue el Conjunto Artístico del Pedagógico (CADIP), creado y dirigido por Pedro de la Barra, cuyo primer estreno, el 1 de agosto de 1934, fue *Estudiantina*, de Edmundo de la Parra. En el año 1941, la actriz española Margarita Xirgu visitó Chile por tercera vez. En su repertorio incluía obras como *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca. Estos montajes influyeron decididamente en los estudiantes del grupo CADIP, que contaba con una importante trayectoria teatral.

Pedro de la Barra, primer director del Teatro Experimental, señalaba acerca de su visión del teatro:

El espectáculo teatral no es obra de uno como en la poesía o la novela. Intervienen directores, actores, autores, escenógrafos, electricistas, etc., también participa el público como materia importantísima. ¿Tenemos nosotros estos elementos? La respuesta sería, están, existen, pero en potencia. Formémoslos, pero no haciendo trabajar mecánicamente a los aficionados en obras grotescas e insubstanciales que no estimulan la sensibilidad ni dejan enseñanza alguna. Se necesita gente nueva que recupere esta generación e inspirarla en valores de alta calidad estético-moral. Es preciso promover un sentimiento amplio y serio que no quede en el autor o el actor sino que abarque los múltiples problemas del teatro (Cánepa Guzmán, 1995: 291).

Pedro de la Barra desde la revista *Teatro* (1946:1) explica los objetivos que persigue el Teatro Experimental de Chile:

Desde que fuera fundado en 1941, el Teatro Experimental de la Universidad de Chile ha conformado su trayectoria al cumplimiento de cuatro puntos que constituyen su razón permanente de existir. Ellos son, como es sabido, la difusión del teatro clásico y moderno, la creación de un ambiente teatral, la formación de nuevos valores y la creación de la Escuela del Teatro. La satisfacción gradual de estos propósitos ha hecho aparecer obstáculos que es imprescindible salvar, toda vez que ya no es posible continuar la marcha emprendida sin ampliar los marcos primitivos en que la actividad de nuestra

organización comenzó a desenvolverse. Es así como la profesionalización de todos sus componentes y el teatro propio, en el cual albergar y presentar las futuras creaciones, son dos necesidades cuya cumplida satisfacción aparece hoy como objetivo inmediato.

La creación del Teatro Experimental de la Universidad de Chile fue el inicio de la actividad teatral universitaria, pero también el origen de un movimiento que atravesó el territorio nacional. En un principio el objetivo era representar obras clásicas del Siglo de Oro, pero también de la vanguardia norteamericana y europea, después se añadirá el lema «sin dramaturgia chilena no hay teatro chileno». Se dan premios, se organizan talleres y se montan obras de jóvenes autores para promocionarlos. La revista *Teatro* se convierte en instrumento de difusión y discusión de la actividad teatral desarrollada en el país. Dos años después nació el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica (1943), que tuvo entre sus iniciativas la publicación de la revista *Apuntes*.

Su segundo programa incluía *El mancebo que casó con mujer brava*, cuento de Don Juan Manuel en adaptación teatral de Alejandro Casona. *La égloga séptima* de Juan de la Encina y *El paso quinto* de Lope de Rueda, *Fuenteovejuna* y *El Caballero de Olmedo*. En etapas posteriores estrenó de Federico García Lorca: *La zapatera prodigiosa* (1953, 1996, 1998), *Doña Rosita la soltera* (1954, 1955). *La casa de Bernarda Alba* (1960, 1979) y *Bodas de Sangre* (1974).

La construcción de los Teatros Universitarios Chilenos no habría sido posible sin la llegada de exiliados españoles después de la Guerra Civil en el barco canadiense Winnipeg que llegó a Valparaíso. Entre ellos nos encontramos con directores como José Ricardo Morales, director del departamento de cultura de la FUE (Federación Universitaria Escolar) en Valencia, que incluía el teatro El Búho dirigido por Max Aub, y el escenógrafo Héctor del Campo. El elemento esencial para este teatro fue la influencia de La Barraca, de García Lorca (1932). El repertorio del teatro experimental de Chile tenía muchas similitudes con el de La Barraca: *Entremeses* de Cervantes, *Fuenteovejuna*, *El caballero de Olmedo* y *El burlador de Sevilla*. Tampoco hay que olvidar la presencia de Margarita Xirgu en Hispanoamérica, que desde 1913 hace sus primeras giras y que vuelve a Chile en 1923. En 1937, convierte a su compañía en la más brillante y completa en el Teatro Municipal de Santiago y rematará su éxito en 1939. Pero el gran director español al que admirarán los jóvenes universitarios por su manera de concebir el teatro será Cipriano Rivas Cherif.

En 1943, se funda el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica de Santiago y se estrena en 1948 *El burlador de Sevilla* para conmemorar el tercer centenario de la muerte de Tirso de Molina y se presenta *El retablo de las*

Maravillas, entremés que García Lorca estrenó en La Barraca con sus propias canciones. También en 1943 comienzan a programarse obras chilenas: *Elsa Margarita*, de Zlatko Brncic, y *Un velero sale del puerto*, de Enrique Bunster. También se pone en escena *Sueño de una noche de verano*, de Shakespeare y *Nuestro pueblo*, de Thornton Wilder (1944).

El propósito o finalidad del Teatro Experimental era organizar y desarrollar todos los aspectos del arte teatral: «Como todo movimiento renovador, surgió para llenar una necesidad que se dejaba sentir en la vida universitaria, y por tanto, en la atmósfera intelectual y artística del país entero» (*Teatro*, nº1, noviembre 1945).

Se fue más allá y en los folletos o programas además de los participantes, antecedentes del autor y su época, aparecían tres objetivos básicos:

- Impulsar la dramaturgia (obtener un teatro propio, desde 1954).
- Profesionalización de los actores (1946).
- Creación de una Escuela de Arte dramático (1947-1949).

Otra institución creada en 1946 y que bebe de las fuentes del Teatro Universitario es la Escuela Popular de Arte Escénico, dependiente de la Dirección de Informaciones y Cultura (DIC) y que encabezaron grupos de formación que difundieron la práctica teatral entre estudiantes, empleados y obreros para mostrar su realidad.

En enero de 1959, el Teatro Experimental se fusionó con el Departamento de Teatro Nacional, constituyendo el Instituto del Teatro de la Universidad de Chile. En 1968, pasó a llamarse Departamento de Teatro de la Universidad de Chile y posteriormente fue conocido como Teatro Nacional Chileno. Durante el gobierno de la Unidad Popular, a finales de los sesenta el Teatro Universitario goza de gran prestigio realizando giras por el país y realizando talleres populares. Todo este fenómeno teatral se desmoronó con el golpe de Estado de 1973 provocando la expulsión de la Universidad y la persecución del régimen militar dando lugar al exilio o a la formación de grupos independientes.

El Teatro Rodante de Puerto Rico

Durante los años veinte y treinta había un clima de gran inestabilidad política en Puerto Rico debido a que el gobierno en la isla quería reprimir el nacionalismo que defendía la identidad puertorriqueña ante el impacto de la cultura estadounidense. Los espectadores acudían al teatro para evadirse, pero también para identificarse con los problemas de la realidad puertorriqueña que

se reflejaban en algunos montajes. En 1939, Emilio Belaval⁵ quería un «gran teatro puertorriqueño donde todo nos pertenezca: el tema, el actor, los motivos decorativos, las ideas, la estética». Por ello convocó en el ateneo un concurso de dramaturgia en el que se premiaron dos obras de autores puertorriqueños: *Esta noche juega el jóker*, de Fernando Sierra Berdecía y *El clamor de los surcos*, de Manuel Méndez Ballester. Este último junto a Belaval y otros autores teatrales formaron la Sociedad Dramática Areyto, para defender la puesta en escena de autores puertorriqueños contemporáneos y fomentar las nuevas técnicas teatrales y atraer a un público interesado. El grupo Areyto (1940-1941) empieza llevando a escena dos de las obras más significativas del teatro puertorriqueño: *Mi señoría*, de Luis Rechani Agrait y *Tiempo muerto*, de Manuel Méndez Ballester, que mostraban la tesis de Belaval de que «nuestro teatro tiene que ser antes que nada un teatro social, un teatro que se acerque al pueblo».

María J. Collazo Rivera en su tesis doctoral *Rueda la historia: El Teatro Rodante Universitario como herramienta pedagógica en el contexto de la Ley de Reforma Universitaria de 1942 (1940-1950)* considera que:

El Teatro Rodante Universitario fue una de las herramientas que el gobierno del Partido Popular Democrático⁶ utilizó como medio de expansión y educación cultural. La expresión de aquella educación cultural cuando visitaban las comunidades fue más allá de la institucionalización de la educación cultural comunitaria. El PPD se interesó y se esforzó en la coordinación del trabajo comunitario. Desde el centro de poder relativo de esta colectividad política fueron acomodándose estructuras de todo tipo; administrativo, económicas, políticas, educativas y culturales que terminaron conformando la imagen particular de un gobierno local o insular. La Ley de Reforma, fue un proyecto atado a uno de los propósitos de gobierno del PPD: la legitimación de su poder partiendo desde el concepto de la democracia (2010: VII).

Jose Luis Ramos Escobar (2007:4) cree que «como forma de difusión cultural, de educación popular y de enriquecimiento comunitario, el Teatro Rodante contribuyó a establecer las simientes del Puerto Rico moderno».

5. Como director del Club Artístico del Casino de Puerto Rico y presidente del Ateneo Puertorriqueño, Belaval propició el desarrollo de una actividad teatral netamente puertorriqueña.

6. Según Rosalina Perales (1992: 168): «Durante veinte años (1948-1968) hubo una continuidad en la política puertorriqueña bajo el gobierno del Partido Popular, partido autonomista que ganaba elecciones tras elecciones sin mayor competencia. Bajo esta administración se había empezado a celebrar el Festival de Teatro Puertorriqueño en el que siempre representaban los mismos autores –ya consagrados– obras que versaban sobre los mismos temas: la nostalgia por el jíbaro, el conflicto de nuestra identidad, la evocación del pasado perdido, el eclecticismo social, etc. Las técnicas y estructuras eran tradicionales y las puestas en escena satisfacían a un público ya oficializado».

Tras la II Guerra Mundial y en su situación de estado libre asociado, Puerto Rico intentaba transformar la situación económica del país. El teatro se convertiría en un arma pedagógica y cultural. En 1941, el director artístico del Areyto, Leopoldo Santiago Lavandero, funda el Teatro Universitario, pero es en 1946⁷ cuando con Rafael Cruz Eméric y con el asesoramiento de Pedro Salinas que estaba exiliado en el país, crearon el Teatro Rodante tomando como modelo La Barraca, de Federico García Lorca, para acercar al público popular el teatro. Estaba compuesto por estudiantes del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, y junto a sus profesores salían de gira durante fines de semana y días de fiesta para «llevar el teatro al campo para así estimular a los estudiantes a que ingresaran al Departamento de Drama» (Rafael Cruz Eméric). En un primer momento las obras representadas eran universales y había poco teatro puertorriqueño. *Sancho Panza en la Ínsula Barataria*, de Alejandro Casona y *Declaración amorosa*, de Anton Chejov, fueron las primeras obras escenificadas por el Teatro Rodante Universitario bajo la dirección de Leopoldo Santiago Lavandero.

Se da mucha importancia a las obras de García Lorca. Así se representan *Doña Rosita la soltera* en 1942, *La zapatera prodigiosa* en 1945, *Amor de don Perlimplim con Belisa en su jardín* de 1951, bajo la dirección de Cipriano Rivas Cherif.⁸ En 1954, la Biblioteca de autores puertorriqueños publica *El mundo poético de García Lorca*, de María Teresa Babín, al mismo tiempo que se estrena mundialmente en Puerto Rico *Así que pasen cinco años*.

El Teatro Universitario, El Teatro Rodante, y más tarde, el Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico en la Facultad de Humanidades, tuvieron una función fundamentalmente didáctica, formando a directores, escenógrafos, actores, técnicos etc... Entre los más conocidos los directores y profesores Victoria Espinosa y Dean Zayas; el escenógrafo Checo Cuevas, el afamado escritor Luis Rafael Sánchez; los actores Eugenio Iglesias, María Judith Franco, Rafael Enrique Saldaña, Chavito Marrero, Juan Ortiz Jiménez, Idalia Pérez Garay, José Félix Gómez, Carola García, Linnette Tores, Georgina Borri y Miriam Colón, quien posteriormente fundó el famoso Teatro Rodante en Nueva York. Pretendía además impulsar la dramaturgia, profesionalizar los actores y la creación de una Escuela de Arte Dramático. Crear en definitiva un teatro

7. En 1946, también se funda el Teatro Infantil Universitario, Comedieta Universitaria que dirigió Victoria Espinosa hasta su desaparición en 1964, que estimulaba la creación artística en los niños y adolescentes.

8. Cipriano Rivas Cherif fundó también el TEA (Teatro Español en América). En éste se representaron *La casa de Bernarda Alba* (1950) y *Yerma* (1951).

experimental, laboratorio que da lugar al avance de los teatros nacionales, crear un teatro comprometido socialmente.

No hay que olvidar que tanto el Teatro Universitario como el Teatro Rodante y El Teatro Infantil han sido siempre un laboratorio y han tenido como función esencial el ofrecer talleres desde el Departamento de Drama. Una contribución muy importante a esta propuesta es la creación de un espacio propio, El Teatro de la UPR, ya inaugurado en 1939.⁹ Pero lo más importante, sin duda, fue la creación por parte de García de un Teatro Repertorio que crea no solamente artistas, también crea audiencias.

El Teatro Universitario de la UNAM

Según Antonio Crestani (2004: 119),

El teatro de la UNAM ha desarrollado un movimiento artístico que no tiene comparación en nuestra historia teatral [...] su crecimiento y su impulso no podrían explicarse sin la participación universitaria. En sus aulas y en sus teatros se han formado los mejores actores, dramaturgos, escenógrafos y directores de escena mexicanos y su discurso ha trascendido los escenarios universitarios para reformar la escena nacional. El ámbito de absoluta libertad de expresión y de creación en el que siempre se ha desarrollado, es su mayor distintivo. Es ciertamente esta característica la que ha garantizado al teatro universitario la búsqueda continua de lenguajes escénicos como común denominador de su proceso, pues es la Universidad la que permite, sin ambages, el arrojo y el compromiso estético e ideológico en sus proyectos.

En 1935, se realiza la primera puesta en escena del Teatro Universitario de la UNAM. Fernando Wagner dirigió *Peribáñez y el comendador de Ocaña* en conmemoración del tricentenario de la muerte de Lope de Vega y fue interpretada por los alumnos de la asignatura de Práctica Teatral. En 1936, Julio Bracho funda la compañía de teatro de la Universidad Nacional, y estrenó, también en Bellas Artes, diversas obras del teatro griego y contemporáneo.

9. Con la creación de la Administración para la Reconstrucción de Puerto Rico (PRRA, por sus siglas en inglés) y una asignación de doce millones de dólares aproximadamente, las paredes del Teatro comenzaron a edificarse bajo la supervisión de Rafael Carmoega, aunque fue el arquitecto Francisco Gardón quien plasmó en papel el diseño exterior e interior de la estructura, que evoca el periodo renacentista español.

Su actividad, sin embargo, se vio interrumpida en el año 1992, cuando el deterioro y falta de mantenimiento obligara el cierre de sus puertas. No fue hasta el 2006 que el Teatro reabre su sala, evento que no estuvo exento de protestas estudiantiles que alegaban que la estructura sería privatizada y que la comunidad universitaria no podría disfrutarla. «Se ha ido disipando la noción de que el Teatro no le pertenece a la Universidad», declaró en entrevista con *Diálogo* el director ejecutivo del Teatro, Edgar García.T

En 1952, Carlos Solórzano fundó un Teatro Universitario que pretendía sobre todo la difusión de la dramaturgia europea contemporánea. A diferencia de otros teatros como el experimental de Chile o el de Puerto Rico, la UNAM no tenía un espacio teatral propio y tuvo que alquilar diversas salas: la de Ródano, del Sindicato de Electricistas; el actualmente abandonado teatro Reforma del IMSS; el teatro de la Esfera (después cine Hermanos Alva), y el teatro Orientación. Otros teatros de carácter experimental fundados en los años cincuenta y partiendo de la experiencia del Teatro Universitario serían: En 1954, Héctor Azar crea Teatro en Coapa, con sede en la Preparatoria número 5 y, en 1956, Juan José Arreola, Octavio Paz, Juan Soriano, Leonora Carrington, Héctor Mendoza y José Luis Ibáñez, entre otros, formaron el grupo Poesía en Voz Alta. En 1979, se construyeron el teatro Juan Ruiz de Alarcón y el foro Sor Juana Inés de la Cruz para proteger y dar continuidad al teatro universitario y consolidar su carácter vanguardista (Crestani, 2004:120).

Conclusiones

La relación entre los Teatros Universitarios Hispanoamericanos y el TEU durante su primera etapa de 1940-1955 parece en un principio no ser muy intensa. Sin embargo, si tenemos en cuenta su génesis, su cartelera y las revistas que publican comprendemos la intrínseca conexión que existe entre ellos.

Si bien el TEU surge en 1940 con una intención primordialmente política: tener reunificados a los estudiantes de la Universidad en una actividad lúdica que permitiera mantener el ideario del régimen franquista, recuperando el valor de ese espíritu nacional mediante la resurrección de los clásicos españoles. Sin embargo, tras sus primeras representaciones el TEU se va afianzando en su plano artístico, al revalorizar la escena, proponiendo obras de vanguardia.

Los Teatros Universitarios Hispanoamericanos adquieren, en realidad, una relación mucho más profunda debido a que materializan, sin querer a veces, el espíritu hispánico cuando recuperan el repertorio del teatro del Siglo de Oro, pero a la vez toman la voz de aquellos teatristas exiliados, que se habían arraigado en Hispanoamérica, como la actriz Margarita Xirgu, el director Cipriano Rivas Cherif o Alberto Castilla, que a su vez habían conseguido implantar en Hispanoamérica ese espíritu de La Barraca, de García Lorca. Los Teatros Universitarios Hispanoamericanos se forjan al igual que los españoles en una época convulsa con cambios políticos e ideológicos en sus gobiernos. Pero en la mayoría de los casos, estos gobiernos como el de Chile o México propugnan como consigna la educación teatral. A este propósito se une la reposición de los clásicos del Siglo de Oro (Lope de Vega...) y la de otros autores censurados en España (Valle Inclán, Lorca...). Pero sobre todo la creación de un repertorio que

acoya el de La Barraca de García Lorca hace que la comunión con el TEU sea muy profunda. La tradición hispánica queda salvaguardada en Hispanoamérica, pero además los Teatros Universitarios Hispanoamericanos se convierten en experimentales, en verdaderos laboratorios teatrales que desembocan en los Teatros Independientes de los años sesenta, al igual que en España. Estos teatros del otro lado del charco son la encarnación de lo que el TEU quiso ser en España. El espíritu del Teatro de Ensayo o del Teatro de Agitación Social (TAS) de Alfonso Sastre se materializa en El Teatro Experimental de Chile o en El Teatro Universitario de la UNAM. Estos teatros del nuevo mundo no sólo implican a los alumnos realizando una labor pedagógica, sino que realizan talleres y laboratorios para instaurar las enseñanzas prácticas teatrales en la universidad, crean obras de repertorio, construyen teatros en las universidades y también convierten el espacio universitario en un espacio de debate, de reflejo de la realidad y de impulso de creación. En cambio en España el espíritu lorquiano no se consolida tanto, la censura apenas permite representar las obras de Lorca o Valle-Inclán hasta casi los sesenta y no se construyen más espacios teatrales en la universidad, ni se va perdiendo el concepto del taller hasta llegar a la transformación del grupo de teatro universitario al grupo independiente. En definitiva, los dos cumplieron en esa década del 40-50 la ardua tarea de la renovación teatral, de intentar agitar las conciencias, de buscar la identidad, pero también la libertad de crear en el escenario.

Bibliografía citada

- COLLAZO RIVERA, María J., *Rueda la historia: El Teatro Rodante Universitario como herramienta pedagógica en el contexto de la Ley de Reforma Universitaria de 1942 (1940-1950)*. Tesis doctoral, 2010.
- CRESTANI, Antonio, «Setenta años en el teatro universitario», en *Revista de la Universidad de México*, nº1, 2004, pp.118-120.
- CÁNEPA GUZMÁN, Mario. *Historia de los teatros universitarios*. Santiago, Eds. Mauro, 1995.
- DE QUINTO, José María, *Aproximación al Teatro Español Universitario (TEU)*, Madrid, CSIC, 1999.
- DE LA BARRA, Pedro, «La Escuela de Teatro», en *Teatro. Publicación oficial del Teatro Experimental de la Universidad de Chile*, AÑO 1, nº 3, mayo -junio 1946, pp. 1-3.
- , «Teatro experimental», en *Teatro, publicación oficial del Teatro Experimental de la Universidad de Chile*, nº1, 1945, pp. 5-20.
- GUTIÉRREZ, Pía: «Revelaciones de archivo: representación y autorrepresentación del pueblo Mapuche en algunas manifestaciones teatrales chilenas a partir de 1940», *Palimpsesto*, n.º 11 (enero-junio, 2017), 191-205.

- HALPERIN DONGHI, Tulio. *Historia Contemporánea de América Latina*, Madrid, Alianza Ed. 1998.
- PERALES, Rosalina, «La dramaturgia moderna en Puerto Rico: su verdadera historia», en *Teatro: Revista de Estudios Culturales /A Journal of Cultural Studies*, N°. 2, 1992, pp. 167-177.
- RAMOS ESCOBAR, José Luis, «El Teatro Rodante y La Barraca», en: Victoria Espinosa, *El Teatro Rodante, sesenta años después*, San Juan, Seminario Multidisciplinario José Emilio González, Facultad de Humanidades, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, 2007, p. 4.