

## LA INFLUENCIA ESPAÑOLA EN EL TEATRO UNIVERSITARIO

**JOSÉ PINEDA D.**

Dramaturgo y Profesor del

Departamento de Teatro, Universidad de Chile

Con ocasión de los 500 años del descubrimiento de América por los europeos y de 50 de la fundación del Teatro de la Universidad Católica, es interesante hacer una reflexión de lo español en la escena chilena en la mitad de este siglo. Para iniciar este análisis es necesario ubicar dos vertientes: una, el rechazo que hacen los renovadores universitarios de la década del cuarenta a lo peninsular y otra, el nutrimiento que hacen del gran teatro español. Este aparente odio-amor va a servir de savia para que los dos teatros estudiantiles de la época, el Experimental de la Universidad de Chile y el de Ensayo de la Universidad Católica, realicen sus primeros intentos aproximándose en sus propuestas a los grandes clásicos del siglo de oro ibérico. No es casualidad que el conjunto de la Chile inicie su vida artística en 1941, con la presentación de **La guarda cuidadosa** de Cervantes y el de la Católica, en 1943, con **El peregrino**, autosacramental de Josef de Valdivielso. Para captar este interés, se hace ineludible entender el medio en que se desarrolla la escena chilena en el periodo que nos preocupa.

### EL TEATRO PROFESIONAL

Las compañías independientes, algunas de ellas de bastante renombre, giran en torno al lu-



cimiento del primer actor-director, de gran brillantez histriónica y personalidad magnetizante. Alejandro Flores (1896-1962), representante de dicha tendencia, es el actor paradigmático que muchos intentan imitar. Poeta, recitador, galán, elige los repertorios de su compañía en base a dramaturgos

nacionales, franceses y españoles. De estos últimos, sólo frecuenta a Jacinto Grau, Linares Rivas, Jacinto Benavente, Carlos Arniches, los hermanos Álvarez Quinteros y en algunas ocasiones a Alejandro Casona. Hay muy pocos antecedentes que permitan asegurar que Flores haya excursionado en el teatro clásico español o en otras voces autorales que ya se mencionan con alguna frecuencia en la escena española contemporánea. Casi todas las obras pertenecen al género de comedia dramática, estilo tan querido por el público de la época, donde ni por asomo aparecen las nuevas tendencias renovadoras que en Europa ya son bastante aceptadas. Aparentemente, las compañías chilenas no están en condiciones de innovar, ya que viven exclusivamente de la taquilla.

La escena nacional sigue los patrones de las viejas compañías españolas de fin de siglo. Los grandes actores imponen los gustos, no siendo dirigidos por nadie. "Divos" más del siglo XIX que de éste, sin escuelas ni centros donde aprender. Como son empresarios, muchas veces no



arriesgan en programaciones novedosas. Aunque sus cercanías a Benavente y sus dramas burgueses, o al efectismo de Echegaray o al drama social de Dicenta, les pueden otorgar cierta categoría, la manera de hacerlos los ubica en viejos moldes interpretativos que impide avizorar lo que sucede en Europa con Pirandello en Italia, O'Neill en Estados Unidos o el mismo Valle-Inclán en España.

Parece ser, ésta, una de las razones más válidas para opinar que el teatro profesional no se renueva. Hay un anquilosamiento, un conformarse con lo que se hace, a pesar de voces autorizadas de dramaturgos nacionales que protestan desde hace varios años de esta monotonía creativa. El mismo Antonio Acevedo Hernández exige en forma perentoria un cambio a esta molición en cuanto a la manera de hacer y escribir teatro:

“Nosotros no escribimos para la posteridad; una vez que el público paga, el negocio está hecho. La única verdad es la taquilla... He dicho, he insinuado, que nuestros autores carecen en su totalidad de personalidad, siempre han hecho un teatro de imitación, para cuyo fin han elegido los peores modelos. No quiero exigirles esfuerzos ni grandes orientaciones; los dispense de estudiar psicología, antropología, biología, ciencias sociales, estética; los dispense de conocer el teatro mundial; los dejo con los españoles que han imitado tan mal, con tan poco amor a su nacionalidad, tan sin sentido de la existencia propia”.

Sin embargo, estos intentos no encuentran el eco suficiente, pues el círculo vicioso se mantiene: repertorios convencionales, obras conocidas como “de Boulevard”, especialmente francesas, transitan por las compañías profesionales. Y aun así, éstas se presentan sin ninguna rigurosidad, privilegiando más que nada el carisma del primer actor, con los vicios de una escena decadente: abuso de la improvisación, descuido en el decir, uso del apuntador, poca intensidad en los ensayos, confianza en el gracejo de los intérpretes, uso de telones más que de escenografías coherentes con el estilo y la época de la obra. El público no exige

más. Piensa que ésta es la única manera de hacer teatro, a pesar que ya tiene el cine como posibilidad de comparación. La bohemia aún se mantiene en forma intensa y el romanticismo de generaciones anteriores aún lo practican los artistas teatrales. Naturalmente que el teatro clásico no entra en estas posiciones en que prima más la entretención, algunas veces algo chabacana, que el deseo de interrogarse acerca de una posible renovación. Entonces, ¿es posible pensar que esta molición es producto de la falta de comunicación que hay con el resto del mundo? ¿Acaso el artista chileno no se siente influido por los ecos, aunque lejanos, de la Segunda Guerra Mundial o en último caso de los horrores de la Guerra Civil Española? Aparentemente están impermeabilizados a ese acontecer, y el público también, que en una actitud escapista, les exige con su asistencia obras muchas de ellas banales. Por cierto, no se pueden desmerecer ciertos valores mostrados por los dramaturgos españoles que abundan en la cartelera, mas en ellos no predomina lo que precisamente poseen los clásicos peninsulares: lirismo en el verso, temáticas existenciales, personajes profundos, amor al honor y a la justicia, por nombrar algunos. Lo español se traduce más bien en el entusiasmo por la zarzuela, el sainete frívolo, la española superflua. Sin embargo, ya hay en la atmósfera un leve aire de acercamiento a los clásicos y al pensar nuevo de España.

## **EL TEATRO EXPERIMENTAL DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE**

Pedro de la Barra, estudiante de Castellano del Pedagógico de la Universidad de Chile, siente nacer el deseo de acercarse a los clásicos. Quizá debido a la influencia del literato Mariano Latorre, que en las clases que imparte, recomienda reactualizar especialmente a Lope de Vega y Cervantes. Así, en 1935, el conjunto aficionado del Pedagógico realiza una gira a la zona de Concepción, donde presenta obras del teatro clásico español: “Con trajes de la época y explicaciones



previas acerca de las obras, mostramos a los estudiantes sureños las costumbres, la historia, la idiosincrasia e ingenio del pueblo español”<sup>1</sup>.

Ya aquí se denota algún germen de interés por hacer algo que no aparece ni por asomo en las compañías de la época. Este germen va a fructificar notablemente en los años posteriores, cuando De la Barra junto a un grupo de compañeros inicie la vida del “Teatro Experimental”. Así lo informa: “Si no tenemos tradición teatral, estructuraremos una. Tomemos como antecedente técnico y formal lo bueno del teatro que más cerca está de nosotros: el teatro español”<sup>2</sup>.

Pedro de la Barra creía en los clásicos. Entendía sus dificultades pero también intuía que le pertenecían al patrimonio americano, porque a pesar de los escollos estilísticos, encontraba un mismo idioma, costumbres parecidas y por lo tanto: identificación. En forma muy inteligente, él y sus camaradas no partieron por montar obras complejas en su presentación, sino entremeses, églogas y pasos. Así, Cervantes, Juan de la Encina y Lope de Rueda ingresaron en sus repertorios. Indudablemente que estos universitarios, por sus mismos estudios de historia o literatura, captaron la esencia, el gracejo de un mundo hispano, que aunque lejano, sentían más cercano que las obras de la cartelera santiaguina.

Este deseo inicial no fue un capricho escolar. Hubo un auténtico convencimiento en los postulados y así se puede denotar en los títulos posteriores:

- 1941: **El deseoso de casarse**, de Lope de Rueda.  
**Egloga Séptima**, de Juan del Encina.
- 1942: **El caballero de Olmedo**, de Lope de Vega.
- 1946: **Los habladores**, de Cervantes.
- 1948: **Don Gil de las calzas verdes**,  
de Tirso de Molina.
- 1949: **La Celestina**, de Fernando de Rojas.

1. De la Barra, Pedro. **La feria**. Edic. Yunque. Santiago, 1939.

2. Ob Cit.

1952: **Fuenteovejuna**, de Lope de Vega.

1954: **El retablo de las maravillas**, de Cervantes.

1956: **El alcalde de Zalamea**, de Calderón de la Barca.

1958: **La verdad sospechosa**, de Juan Ruiz de Alarcón.

Es interesante acotar que **El caballero de Olmedo** es una especie de examen que realizan los integrantes del “Teatro Experimental” a las autoridades superiores de la Universidad de Chile en el Teatro Municipal, con motivo del centenario de dicha casa de estudios superiores. Y a sólo un año de su fundación. Los jóvenes estudiantes se atreven a enfrentarse con la macidez de Lope, produciendo un enorme impacto en el rector de ese momento, Juvenal Hernández, que va a prohiñar algún tiempo después a los entusiastas actores. Con el tiempo, se van a especializar en el decir del verso clásico, apoyado por una dirección escénica coherente, vestuario preciosista y escenografía que ya se ha alejado del telón pintado tan usado por los profesionales.

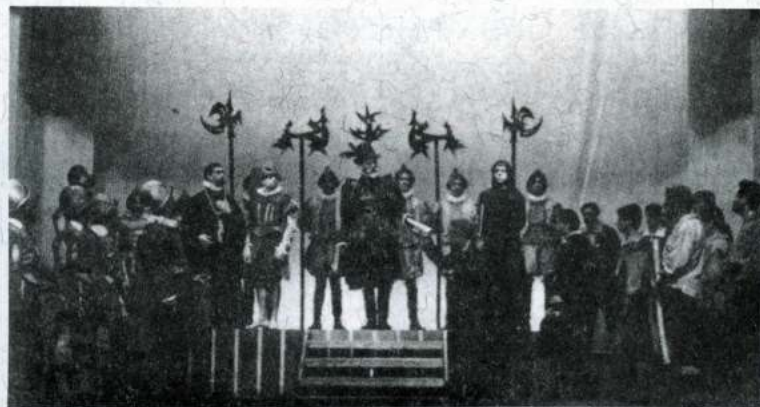
En estas someras reflexiones nos asalta una pregunta: ¿Qué habría pasado si estos teatristas tan entusiasmados en sus balbuceos primeros hubieran continuado en esta senda? ¿Quizá tendríamos una pequeña tradición clásica como poseen los países europeos? ¿Tal vez los grandes dramaturgos no serían solamente materia de estudio en la Enseñanza Media, sino que estarían integrados de mejor manera a nuestro acervo cultural? Nuestros actores, ¿podrían transitar con tranquilidad técnica en las dificultades del verso?

## **EL TEATRO DE ENSAYO DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA**

Así como el “Teatro Experimental”, también los universitarios católicos se inician al rescate del idioma. Un autosacramental es el punto de partida. Por supuesto, dicha experiencia es inédita, jamás el género ha sido tocado por los profesionales, entendiéndose que una compañía que sobre-



vive de la taquilla, no puede tener el menor interés en una obra breve, sin mayores lucimientos interpretativos. ¿De dónde nace la motivación de los estudiantes de la Católica? Por datos obtenidos, se puede pensar que es preparada para celebrar una fiesta religiosa, mas, lo concreto es que se



"El alcalde de Zalamea", de Calderón de la Barca.

presenta el 12 de Octubre de 1943 en Valdivia, con ocasión de una gira de la Federación de Estudiantes, donde se incluyen también recitales del Coro y partidos de basket-ball. La obra se repite dos veces en el Teatro Miraflores de Santiago.

El literato y entonces profesor de la Universidad Católica, Roque Esteban Scarpa, dirige una carta al rector, donde da a conocer las intencionalidades del grupo: "En 1942 me acerqué a Ud. para expresarle la necesidad que la Universidad Católica tuviese un teatro específicamente universitario para darle realce y sentido espiritual a sus grandes festividades, tomando como precedente lo que estaban realizando en España los estudiantes, quienes representaban las obras clásicas de pensamiento católico, dándole un carácter moderno y una gran calidad estética...". "A comienzos del año universitario de 1943, Ud. me llamó y me puso en contacto con Pedro Mortheiru, a quien expliqué la concepción de un teatro universitario, orientado hacia finalidades muy concretas y puse a su disposición el

texto que había escogido para iniciarlo. El autosacramental **El peregrino** de un autor clásico poco conocido, pero valioso, el maestro Josef de Valdivielso, de la línea de Lope"<sup>3</sup>.

Aunque las intencionalidades son diferentes a los universitarios del Experimental, ya que buscan la simbología católica, es notorio el interés en mirar a un clásico como primer intento. Fernando Debesa, uno de los fundadores del Teatro de Ensayo, lo comenta: "Roque Esteban Scarpa, que tenía gran erudición, eligió **El peregrino** como primera obra. Curiosamente, él presintió que éste era un comienzo de algo y su elección recayó en una obra anterior al



"El caballero de Olmedo", de Lope de Vega.

3. Munizaga, Giselle y Hurtado, María de la Luz. **Testimonios del Teatro**. Edic. Nueva Universidad, 1980.



momento cúspide que marcó Lope de Vega, es decir, una obra que también era de comienzo. Entonces, para un comienzo se eligió una obra de comienzo: una obra primitiva en muchos sentidos<sup>4</sup>.

Sin embargo, lo que predomina en todos ellos es una cercanía al idioma español. Teodoro Lowey, también fundador, así lo explicita: "Nos gustaba la literatura, nos gustaba Machado, Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti: leíamos constantemente **Marinero en guerra**, una obra maravillosa de Alberti... Un día Pedro Orthous me regaló un libro que se llamaba **Poetas en el destierro**, en el cual se conoció por primera vez en Chile todos esos poetas que ya no estaban en España, pero que eran grandes como León Felipe, Pedro Salinas, Altolaguirre, Jorge Guillén y otros"<sup>5</sup>.

Se puede concluir que ambos equipos universitarios, de manera diferente, tuvieron la inspiración creadora en los grandes españoles, pero no sólo en lo referente a las obras, sino también en la enorme influencia de dos artistas teatrales peninsulares: la actriz Margarita Xirgu y el poeta-dramaturgo Federico García Lorca.

### **MARGARITA XIRGU, FEDERICO GARCÍA LORCA Y LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA**

Esta dupla artística, por lo menos en Chile, es indisoluble. La gran influencia que reciben los jóvenes teatristas nacionales va a ser marcadora, no sólo por las novedosas propuestas escénicas de la actriz, sino también por el conocimiento que, gracias a ella, se hace del valioso autor granadino.

4. Ibid.

5. Ibid.

Margarita Xirgu es la gran actriz catalana que aparece por primera vez en 1939 en temporadas memorables del Teatro Municipal, produciendo un revuelo inusitado en la época. Revisando su larga trayectoria, se puede opinar que la Xirgu es la actriz más revolucionaria del teatro español de postguerra. Estrena innumerables autores de su país y da a conocer a valiosos dramaturgos europeos contemporáneos. Combativa y combatida, apasionada de la causa republicana no trepida en



"Doña Rosita la soltera", de Federico García Lorca.

ser la portadora de las nuevas tendencias que en el mundo europeo luchan por imponerse. Brecht ya es aclamado con su **Opera de tres centavos**. Buñuel ha filmado **El perro andaluz**, por nombrar sólo a dos importantes renovadores. A causa de la guerra civil debe exiliarse en Latinoamérica, donde inicia verdaderas campañas teatrales. Sus giras por el continente revolucionan el ambiente: Argentina, México, Uruguay y Chile la reciben con gran beneplácito. No se conforma con mostrar sus producciones en el escenario sino que, en un afán incansable, se destaca como docente y fundadora de escuelas de interpretación. ¿Qué imán poseía esta actriz para deslumbrar a los jóvenes? Por comentarios de personas que presenciaron sus actuaciones, se destaca, por su personalidad avasallante, su decir novedoso, sus prestancia escénica, una especie de llamarada divina, un áurea inconfundible. Gran defensora del teatro clásico español, no desdeña a sus contemporáneos, que presenta



de manera impecable. Directora-actriz, configura en sus puestas en escena una gran impronta estilística: escenografías novedosas y plásticamente muy hermosas, vestuario estudiado para cada intérprete, planta de movimientos lógica, aporte musical, intensidad rítmica; es decir, una nueva forma de enfrentar las obras. Desde la galería del Teatro Municipal, los jóvenes vibran intensamente. Han encontrado por fin lo que intuitivamente andan buscando. Les ha llegado una voz autorizada, una genial actriz, que les insinúa el amor a la escena, el respecto al texto sin improvisaciones indeseables, el lucimiento del personaje más que el del actor. Su influencia va a ingresar en las mentes de los teatristas jóvenes que quedan impactados por las obras de García Lorca.

Nuevamente, lo español se hace presente. **Bodas de sangre**, **Doña Rosita la soltera**, **Yerma**, **La zapatera prodigiosa**, remecen. No sólo por las grandes pasiones que muestran sino también por la nueva técnica en la construcción de sus dramas y comedias. Lorca es un poeta prestado al teatro. Lo lírico se traduce en mostrar el universo

de las manolas, de los muñecos del tinglado popular, de la tragedia de los pueblos de España, donde la pasión se esconde tras la fachada de la respetabilidad. Lo tradicional se alía con innovaciones en donde se segmenta la acción en cuadros, más que en largos actos típicos del realismo decimonónico. Incluye tramas derivadas, fuera de la central. Lorca se puede adscribir en el surrealismo y en algunas de sus obras más relevantes, como **Bodas de sangre** y **Yerma**, hasta se puede encontrar la tragicidad de los clásicos griegos.

Mas Lorca no es sólo el autor de la Xirgu. El mismo busca en España la aceptación de un público popular y realiza presentaciones a nivel masivo y fuera del circuito comercial. Fundador de "La Barraca", muestra a sus clásicos en giras por pueblos y aldeas de su país en escenarios improvisados, donde el entusiasmo juvenil de sus integrantes suple el fasto de las producciones comerciales.

Pero la Xirgu y Lorca no son los únicos impulsores que remecen a los universitarios nacionales. También está la Guerra Civil Española

"La zapatera prodigiosa", de Federico García Lorca.





que, con su reguero de sangre y espanto, va a producir un gran impacto a los jóvenes chilenos. Así lo informa uno de los fundadores del "Teatro Experimental": "Nacimos adustos y viriles al arte dramático, porque dramáticos fueron los gérmenes que nos engendraron y dramático el momento histórico. La Xirgu y otros artistas e intelectuales españoles llegaban trayéndonos el arte y el pensamiento nuevo de España... Las palabras de García Lorca fueron el gran germen promotor que gestó el 'Teatro Experimental', heredero americano de 'La barraca', juvenil, combativo, vanguardista"<sup>6</sup>.

Hay que mencionar que entre los exiliados viene José Ricardo Morales, compañero de ruta de García Lorca que, de alguna manera, revive con los muchachos del Experimental las experiencias realizadas en "La barraca". Morales es el primer director de este novel conjunto al poner en escena en la sala Imperio Ligazón, de Valle-Inclán y el adaptador de *La Celestina*, también presentada por el conjunto de la Universidad de Chile. Junto a él, participan los hermanos Héctor y Santiago del Campo, que realizan una activa labor.

Fuera de los autores consignados, existen otros dramaturgos en el exilio que efectúan una prolífica labor en las tierras americanas: León Felipe es uno, y así el "Teatro Experimental" presenta su versión de *Noche de Reyes* de Shakespeare en la inauguración de la sala Antonio Varas.

## CONCLUSIÓN

Por todos los antecedentes recopilados, no hay duda alguna de esa gran influencia española, y que ayuda enormemente en el quehacer de los universitarios nuestros, ya sea por el descubrimiento de los clásicos como por el conocimiento

de García Lorca y las actuaciones de Margarita Xirgu.

Por cierto que ese ímpetu está acompañado del ideario revolucionario de la Guerra Civil de España, especialmente en los muchachos de la Universidad de Chile. En sus contemporáneos de la Universidad Católica prima más que nada un afán esteticista, producto de su sensibilidad plástica y musical.

Naturalmente que hay otros antecedentes, ya sean socio-políticos y de cultura gubernamental, que también van a ser importantes y que sirven de catapulta a la renovación de esos años.

Lo que es lamentable es la falta de continuidad en este interés. Con el transcurrir del tiempo, los conjuntos universitarios se van alejando de los grandes autores del siglo español y en estos cincuenta años son muy esporádicos los montajes. La excepción son las compañías independientes que muchas veces se estructuran para satisfacer las expectativas de los alumnos de la Enseñanza Media primando, más que nada, el rescate de un público casi obligado a asistir a tales representaciones, en adaptaciones a veces odiosas por su baja calidad literaria y de presentación. Sin duda que la intención es loable, ya que siempre va ser mejor que el alumnado conozca a Lope, Calderón o Tirso en un escenario que en lánguidas y tediosas lecturas obligatorias, mas eso no supone que los grandes valores lleguen en su máxima expresividad. Aparentemente, entre los teatristas chilenos no aparece el interés por proponer nuevas formas de montaje, actuales y de una gran vitalidad, que atraigan al público en general, retomando la senda iniciada por los teatros universitarios.

Se hace necesario repensar el tema, pues en el amplio y valioso abanico de tendencias que se aprecia en la cartelera escénica actual, se hace notar esta carencia, de por lo menos una compañía profesional que se dedique con absoluto rigor a fomentar la tradición española del cual somos legítimos herederos.

---

6. Piga, Domingo. *Dos generaciones del Teatro Chileno*. Publicaciones Escuela de Teatro. U. de Chile. Santiago, 1963.