

NOTAS

EL TEATRO UNIVERSITARIO ESPAÑOL EN LOS ÚLTIMOS TREINTA AÑOS

La Barraca es un nuevo concepto del teatro ambulante en el siglo xx, que lleva la tramoya, sus actores y directores sobre ruedas a los lejanos rincones de los pueblos españoles. La fundación de este grupo corresponde a los primeros años de la segunda República Española. Mildred Adams, de unas declaraciones tomadas de García Lorca, la define como "a theatrical venture, undertaken with government sanction by students at the University of Madrid who are planning to revive the old Spanish classics and produce the newest experimental plays"¹. García Lorca, en una entrevista hecha por José María Salaverría durante la representación de *La vida es sueño* en el Paraninfo de la Universidad de Madrid, describe La Barraca como "una cosa que se monta y se desmonta, que rueda y marcha por los caminos del mundo" (LORCA, pág. 1.667), y cuya misión es la de "dar funciones del teatro clásico por todos los pueblos de España" (LORCA, pág. 1.710).

Aun cuando la realización teatral de este grupo presenta una orientación nueva, sus raíces hemos de buscarlas en los orígenes del teatro español y en su momento de máximo esplendor en el Siglo de Oro. Los carros ambulantes de la farándula aparecen en las representaciones teatrales de las fiestas del Corpus, en el reinado de Felipe III². Lope de Rueda, al frente de su compañía de actores recorre las villas españolas, sirviéndole de recinto teatral "las corralizas de las posadas" (MUÑOZ, pág. 30). El propio Cervantes, que le conoció en sus años de niñez, nos dice que "en el tiempo de este célebre español, todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal y se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado, y en cuatro barbas y pelucas y cuatro cayados, poco más o menos" (MUÑOZ, pág. 30).

¹ F. GARCÍA LORCA, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1960. En lo sucesivo citado en el texto como LORCA.

² M. MUÑOZ, *Historia del teatro dramático en España*, Madrid, Tesoro, 1948, pág. 20. En lo sucesivo citado en el texto como MUÑOZ.

El propio Cervantes, en su episodio del Quijote en que se describe el retablo de la libertad de Melisendra, muestra a Maese Pedro en su aparición en la venta, acompañado de "la carreta donde vienen el mono y el retablo"³. El ventero explica su condición de cómico ambulante al decirle a Don Quijote que "éste es un famoso titiritero, que ha muchos días que anda por esta Mancha de Aragón enseñando un retablo de la libertad de Melisendra, dada por el famoso don Gai-feros, que es una de las mejores y más bien representadas historias que de muchos años a esta parte en este reino se han visto" (CERVANTES, pág. 677).

El ventero acoge benévolutamente al titiritero diciéndole: "llegue ... el retablo; que gente hay esta noche en la venta que pagará el verle" (CERVANTES, pág. 677) y con tan buenos auspicios y para "dar placer a cuantos están en la venta" (CERVANTES, pág. 679) Maese Pedro procede a la instalación del tinglado. Su sencilla tramoya queda ante don Quijote y Sancho cuando "vinieron donde ya estaba el retablo puesto y descubierto, lleno por todas partes de candelillas de cera encendidas, que le hacían vistoso y resplandeciente" (CERVANTES, pág. 682). La compañía era igualmente simple: Maese Pedro, que se metió dentro del retablo, porque "era el que había de manejar las figuras del artificio", un muchacho, criado de Maese Pedro, "para servir de intérprete y declarador de los misterios del tal retablo: tenía una varilla en la mano, con que señalaba las figuras que salían" (CERVANTES, pág. 682), es decir, los personajes del retablo.

En la Universidad Internacional de Santander, en unas palabras dirigidas al auditorio antes de una representación de *La Barraca* (1934) García Lorca dice cómo ésta es una "agrupación... creada por el maestro don Fernando de los Ríos" (LORCA, pág. 1.710). Sin embargo, el alma de este grupo parece centrarse en el propio García Lorca. Mildred Adams en 1932 supone que la idea probablemente nació del propio García Lorca: "No one person has taken credit for it, but one of its moving spirits is Federico García Lorca, and anyone who knows the sociable ways of that young poet can set the scene in which the plan was probably evolved — a Madrid café after midnight, blue smoke blurring the lights, a group of students around a marble-topped table spotted with tall glasses of café con leche, everybody bursting with ideas, talking all together, until gradually the conversation and the attention focussed on the theatre, the things García Lorca was saying about it, the possibility of having one of their own" (LORCA, págs. 1.660-1.661).

La dirección del grupo parece estar esencialmente en manos de García Lorca. Dámaso Alonso, refiriéndose a una representación de

³ M. CERVANTES SAAVEDRA, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Afrodisio Aguado, s. f., pág. 677. En lo sucesivo citado en el texto como CERVANTES.

La Barraca, de la que él fue espectador, nos dice: "A todo atiende Federico, al tono de voz, a la posición en escena, al efecto del conjunto. Nunca más patente su talento que en aquellos vacíos de la literatura dramática escrita, de la letra muerta, que sólo un gran hombre de teatro sabe llenar" ⁴. El propio Federico, en una entrevista periodística dada a José María Salaverría (1932) durante una representación en el Paraninfo de la Universidad de Madrid, dice a su interlocutor que no es "más que un director de escena" (LORCA, pág. 1.667), a pesar de su indumentaria de maquinista u obrero en aquel momento. Y dos años más tarde (1934), hablando con Octavio Ramírez se refiere a La Barraca como a "mi teatro" (LORCA, pág. 1.703). Aquí hace referencia a la colaboración de Eduardo Ugarte: "... no lo dirijo sólo. Compartimos la dirección con Eduardo Ugarte, el colaborador de López Rubio, en la bella pieza *De la noche a la mañana*, premiada en el concurso teatral. Pero la verdad es que el que dirige soy yo, y Ugarte es mi control. Yo hago todo; él lo observa todo y me va diciendo si está bien o mal, y yo siempre hago caso a su consejo, porque sé que siempre es acertado. Es el crítico que necesita siempre todo artista llevar consigo" (LORCA, pág. 1.703). Su encomio a Ugarte aparece nuevamente en una conversación con J. Chabás en 1934, a su vuelta de Granada, después de terminar su actuación con La Barraca en la Universidad Internacional de Santander: "Ugarte es un gran colaborador. Dirige admirablemente. Y es trabajador, e inteligente y bueno. No, no me distrae de mi trabajo. Yo sigo escribiendo y ocupándome de mi obra. ¡Si todo es lo mismo! Todo viene a ser alegría de crear, de hacer cosas" (LORCA, pág. 1.711).

Federico reconoce los frutos de su trabajo con este grupo experimental: "esta labor mía en La Barraca es una gran enseñanza. Yo he aprendido mucho. Ahora me siento verdadero director" (LORCA, págs. 1.711 - 1.712). No tiene la rigidez de una compañía profesional; aquí el esfuerzo colectivo es lo que interesa: "Aquí no hay ni primeras ni segundas figuras; no se admiten los divos. Formamos una especie de falansterio en que todos somos iguales y cada cual arrima el hombro según sus aptitudes" (LORCA, pág. 1.668).

Este grupo de La Barraca operaba con una subvención del Estado de trescientas mil pesetas (LORCA, pág. 1.661) "que, sin pagar a nadie, porque nadie gana un centavo, nos permite montar las obras a todo coste" (LORCA, págs. 1.704-1705) afirmaba Federico en una entrevista con Octavio Ramírez. Este experimento teatral contaba con una base segura para sus operaciones, a lo que posiblemente debió su mayor estabilidad y duración.

⁴ D. ALONSO, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1952. pág. 278.

Inicialmente y de acuerdo con declaraciones hechas por Federico García Lorca a la prensa, el repertorio teatral de La Barraca consistirá en obras clásicas del Siglo de Oro juntamente con obras de autores contemporáneos. "I myself will be writing new things and helping with the old ones. So will Vicente Aleixandre, our critic, all serenity and sense of balance. So will Manolo Altolaguirre, the angel of La Barraca... And Luis Cernuda, and many others" (LORCA, pág. 1.661). Para las obras contemporáneas, el tablado de La Barraca sería un teatro de experimento. A este respecto García Lorca dice a la prensa: "We are also going to give them plays, plays of today, done in the modern manner, explained ahead of time very simply, and presented with that extreme simplification which will be necessary for the success of our plan and which makes the experimental theatre so interesting" (LORCA, pág. 1.662).

A la vista de la documentación consultada, parece ser que las obras representadas por el grupo La Barraca fueron esencialmente de dramaturgos del Siglo de Oro. *La vida es sueño* de Calderón, presentada en el Paraninfo de la Universidad de Madrid, tuvo una pequeña introducción a cargo de Federico García Lorca: "Calderón es el poeta del cielo; Cervantes es el poeta de la tierra. Los personajes de Calderón son ángeles; los de Cervantes son hombres" (LORCA, pág. 1.666). De Lope de Vega se hicieron representaciones de *Fuenteovejuna* (LORCA, pág. 1.704) y *El caballero de Olmedo* (LORCA, pág. 1.744); también figuró la obra de Lope de Rueda (LORCA, pág. 1.704), y de Cervantes, hasta ocho entremeses, entre los que se cuentan *La guarda cuidadosa* y *La cueva de Salamanca*, seleccionados especialmente "para los públicos puramente rurales" (LORCA, pág. 1.670). *El burlador de Sevilla* de Tirso fue representado en la Universidad Internacional de Santander y nuevamente en Zamora (LORCA, pág. 1.710). Unamuno, que presenció ambas, quedó entusiasmado y Dámaso Alonso quedó tan "prendado viendo una égloga de Juan del Encina" que pensó en "fundar un teatro como el de La Barraca en la Universidad de Barcelona" (LORCA, pág. 1.711).

En la entrevista periodística, reseñada por Mildred Adams (1932), expresa ya el planeado itinerario a seguir por su grupo de teatro: "La Barraca... will be really two barracas, one permanent, in Madrid, placed preferably in a public park, where plays will be presented while the students are at work in the winter time; the other, the wandering barraca, the caravan theatre, will go on wheels through the outskirts of Madrid and into La Mancha on week-ends and holidays" (LORCA, pág. 1.661). Y más adelante elabora un poco más ampliamente sus proyectos para esa Barraca errante: "We will take God and Evil, God and Faith into the towns of Spain again, stop our caravan, and set them to play their parts in the old Roman the-

atre in Mérida, in the Alhambra, in those plazas all over Spain that are the centre of the people's life, those plazas that see markets and bullfights, that are marked by a lantern or a cross" (LORCA, pág. 1.662).

Efectivamente, en el año 1932, Federico dirige la representación de *La vida es sueño* de Calderón en el Paraninfo de la Universidad de Madrid (LORCA, págs. 1.665-1.667). En 1934 García Lorca habla de su trabajo de esta manera: "Estoy ensayando con La Barraca. Estamos preparando los programas para las representaciones que hemos de dar en la Universidad de Santander" (LORCA, pág. 1.708). Y a su vuelta a Granada en aquel verano, habla con gran satisfacción de su trabajo con La Barraca: "Todo el mundo ... ha quedado entusiasmado. Hemos hecho una labor magnífica" (LORCA, pág. 1.710). Y Jorge Guillén, en su prólogo a las *Obras completas* de Lorca, menciona con encomio una de las representaciones rurales: "¡Aquella Barraca! Yo tuve la fortuna de asistir a su primera aparición, una noche, en la plaza del Burgo de Osma" (LORCA, pág. XLIV). Sirvan estos ejemplos de ilustración a la difusión geográfica de La Barraca, con su radio de acción en invierno, fija en Madrid, y durante el verano, en provincias.

¿Cuál es la acogida del público a este teatro deambuante, peregrino, en manos de universitarios? La reacción provocada no parece tener puntos medios. Extasia y encanta al pueblo, al hombre del campo, al lugareño, porque los clásicos le hablan directamente, su voz es la del propio pueblo. A García Lorca no le pasa desapercibido este fenómeno cuando nos dice: "Donde más me gusta trabajar es en los pueblos. De pronto ver un aldeano que se queda admirado ante un romance de Lope, y no puede contenerse y exclama: '¡Qué bien se expresa!'" (LORCA, pág. 1.711). Aquí, en la aldea, la receptividad es mayor: "el público de los pueblos muestra siempre un respeto, una curiosidad y un deseo de comprender como los espectadores de las grandes ciudades no suelen presentar siempre" (LORCA, pág. 1.668).

Dos testimonios tenemos de la atención y el silencio religioso con que las representaciones son recogidas en las aldeas. Uno nos lo proporciona el propio García Lorca en las siguientes palabras: "...es curioso el íntimo placer, la atención recogida de los aldeanos, que le pegarían al que hiciera el menor ruido que les hiciera perder una palabra, con que en los pueblos aparentemente más atrasados de España se escuchan nuestras representaciones, que son el verdadero trasunto, la más fiel y revivida versión de nuestro teatro clásico" (LORCA, pág. 1.704). El otro testimonio se lo debemos a Dámaso Alonso, que presenta el estoicismo de los espectadores ante las inclemencias del tiempo: "En la plaza de un pueblo, a poco de comenzar la representación a cielo abierto, se pone a llover implacablemente, bien cer-

nido y menudo. Los actores se calan sobre las tablas, las mujeres del pueblo se echan las sayas por la cabeza, los hombres se encogen y hacen compactos: el agua resbala, la representación sigue; nadie se ha movido" ⁵.

Vemos, pues, la gran receptividad del pueblo, pero también hay otro grupo, en apariencia distante de éste, a quien este teatro de La Barraca interesa: son los intelectuales, el hombre culto, el hombre de sensibilidad artística, y así lo expresa García Lorca: "Nuestro público, los verdaderos captadores del arte teatral, están en los dos extremos: las clases cultas, universitarias, de formación intelectual o artística espontánea, y el pueblo, el pueblo más pobre y más rudo, incontaminado, virgen, terreno fértil a todos los estremecimientos del dolor y a todos los giros de la gracia" (LORCA, pág. 1.704). Es este público, en otras palabras de García Lorca, obreros, gente sencilla de los pueblos, hasta los más chicos, y estudiantes y gentes que trabajan y estudian" (LORCA, pág. 1.711).

Hay, sin embargo, un grupo reacio a quien La Barraca y su carteramento artístico deja insensible: son los señoritos y los elegantes, "a esos no les gusta mucho, ni nos importa a nosotros. Van a vernos y salen luego comentando: 'Pues no trabajan mal'. Ni se enteran. Ni saben lo que es el gran teatro español" (LORCA, pág. 1.711). El desdén de García Lorca hacia ellos es completo. Es un público al que Lorca llama intermedio, es la "burguesía frívola y materializada" (LORCA, pág. 1.704).

Los actores de esta pequeña compañía son universitarios de la Universidad de Madrid (LORCA, pág. 1.703), que están en diversos estadios de su carrera universitaria: "Uno está acabando su carrera, otro tiene que hacer el servicio militar, otro se prepara para unas oposiciones... lo que por el momento les entusiasma es la gloria del actor. Y lo cierto es que han conseguido su deseo. Resultan unos actores formidables" (LORCA, pág. 1.668). Para García Lorca estos muchachos presentan características muy ventajosas a los cómicos profesionales, y la razón de ello está, en su opinión, en que "se precisa, junto a la vocación, la cultura literaria y el hondo sentido profesional de esos muchachos universitarios" (LORCA, pág. 1.668).

La elección de actores supone un trabajo previo de selección, que se llevó a cabo con "una serie escalonada de pruebas", llevadas a efecto en la forma siguiente: "Primero llamamos a todos los que sientan vocación por el arte a la primera prueba, en la que les hacemos leer un trozo de prosa o un trozo de versos. Producida la eliminación de los que evidentemente no tienen condiciones, pasan, los que quedan, una segunda prueba, en la que les hacemos recitar, ya de memoria, la poesía o la prosa que ellos elijan. Después de esta

⁵ *Ibid.*, pág. 278.

segunda eliminación de los que no acusan dotes, los que parecen tenerlas pasan a una tercera prueba, en la que cada cual representa, en una obra, el personaje que prefiere. Luego los hacemos representar, a cada uno, todos los tipos de una pieza" (LORCA, págs. 1.703-1.704). Tras este proceso cada intérprete queda catalogado en un fichero "de acuerdo con el tipo de cada uno, para llamarlo cada vez que se presente un personaje que se adapte a sus condiciones" (LORCA, pág. 1.704). Entre los diferentes tipos se encuentran: "galán", "seductor", "mujer peligrosa", "novia tierna", "hombre infeliz", "traidor", "canalla", "monstruo". Es, pues, un proceso organizado de selección.

García Lorca proyectaba, para La Barraca, alguna salida al extranjero. Es verdad que había teatros "análogos en las Universidades de Oxford, de Cambridge, de Columbia, de Yale" (LORCA, pág. 1.703), pero Lorca quería llevar este nuevo grupo del teatro universitario. En 1932 dice en una entrevista: "Es posible que vayamos a París, y que de París pasemos a Londres" (LORCA, pág. 1.669). La Universidad Internacional de Santander sirve para avivar contactos con otros países. El entusiasmo de Jean Prevost en una de las representaciones hace nacer el proyecto de un viaje a París en el invierno del curso 1934-1935 con asistencia a la inauguración del Colegio Español en aquella ciudad (LORCA, pág. 1.711). El profesor Ezio Levi, de la Universidad de Nápoles sugiere, en la misma ocasión, un viaje a la universidad en que profesa. Dámaso Alonso quiere fundar un grupo análogo en la Universidad de Barcelona.

García Lorca tuvo interés profundo en La Barraca, a la que llama con hondo afecto "mi teatro" (LORCA, pág. 1.703). Este grupo fue un ensayo íntegro de teatro que le permitió poner a prueba y en juego elementos fundamentales que constituyen el fenómeno total del teatro, como resultado de la relación: público, autores y obras. En su conferencia titulada *Charla sobre el teatro* señala la gran importancia del teatro como fenómeno colectivo de un pueblo, porque marca el grado de vitalidad de aquel: "El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso". Su fuerza educadora es tan fuerte que "puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo" (LORCA, pág. 34), pero también puede tener una influencia nefasta: "un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacaná y adormecer a una nación entera" (LORCA, pág. 34). Esta influencia del teatro en el pueblo idealmente debe ser una colaboración mutua de ambos, si es un pueblo verdaderamente vigoroso: "Un pueblo que no ayuda y no fomenta su teatro, si no está muerto, está moribundo". Por su parte, el teatro debe ser un reflejo del pueblo, o si no, perderá su esencia de teatro: "el teatro que no recoge el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el color genuino

de su paisaje y de su espíritu, con risa o con lágrimas, no tiene derecho a llamarse teatro, sino sala de juego o sitio para hacer esa horrible cosa que se llama 'matar el tiempo'" (LORCA, pág. 34).

Pero es necesario que el teatro sea vigoroso, para que pueda arrastrar al público, y no sea éste el que imponga sus gustos: "El teatro se debe imponer al público y no el público al teatro". La responsabilidad debe estar en manos de los autores y actores que deben saber imponerse al público, "porque el público de teatro es como los niños en las escuelas: adora al maestro grave y austero que exige y hace justicia, y llena de crueles agujas las sillas donde se sientan los maestros tímidos y adulones, que ni enseñan ni dejan enseñar" (LORCA, pág. 35).

La responsabilidad de la crisis teatral viene a caer sobre las empresas comercializadas que tiranizan a autores y actores, "empresas ayunas de todo criterio y sin garantía de ninguna clase" (LORCA, págs. 34-35).

De estas consideraciones podemos deducir que La Barraca representaba un punto de partida ideal y largamente ansiado, para poder comenzar a hacer teatro de una manera seria. De aquí que este grupo artístico buscara al pueblo como uno de sus públicos predilectos, de aquí su selección de los clásicos cuyo mensaje era directo y claro a los espectadores, de aquí la exigencia del teatro a un público en la selección de las obras representadas y la respuesta del público al teatro con su asistencia religiosa. Y también las condiciones ideales con la exclusión de todo interés comercial: la subvención oficial, los servicios gratuitos de actores y directores, la ausencia de una empresa tiránica, y con esto, un control literario en la elección de las obras a representar.

El interés de García Lorca en aliviar la crisis del teatro le lleva a empresas como los llamados clubes teatrales, que si bien están fuera de la Universidad, poseen un cierto carácter de ensayo. Tal es el Club Teatral de Cultura, cuya finalidad, definida por García Lorca, es "hacer arte. Pero arte al alcance de todo el mundo", y como contraposición a otras sociedades, al gusto de la época, "meramente recreativas, donde el baile o la cachupinada teatral son la principal razón de existencia", y continúa: "Tanto daño como el teatro en general, este teatro de ahora, ñoño y cursi por un lado, por el otro grosero y zafio; tanto como este teatro, repito, originan daño esas agrupaciones que vienen a ser su propia continuación" (LORCA, pág. 1.677). Opina García Lorca en el año de 1933 que deben fundarse más de estos clubes, "tantos como sean precisos para desplazar a las falsas sociedades domésticas que ya existen" (LORCA, pág. 1.678). Y su finalidad debe ser "representar obras que no admiten las empresas" para mantener al público a la vanguardia de las nuevas obras del teatro moderno: "De otra manera, a la guisa de las sociedades

actuales de aficionados, resulta que el público que acude a ellas vive con varios años de retraso respecto de los espectáculos públicos", porque en ellas "sólo representan obras ya caducadas, fáciles, sin interés alguno". Y no sólo es un gran perjuicio que el público esté mal informado, sino que de esa forma "no pueden surgir buenos intérpretes, ni menos autores" (LORCA, pág. 1.679).

García Lorca, en sus declaraciones a *El Sol* en 1933, se refiere a la apertura del Club Teatral de Cultura, en el Teatro Español de Madrid, con la representación de *La zapatera prodigiosa*, que había sido estrenada por Margarita Xirgu, y el estreno de la hasta aquel momento inédita *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (LORCA, pág. 1.678).

Otros grupos semejantes a éste son el Club Anfistora, dirigido por Pura Maortua de Ucelay, cuyas reuniones tenían lugar en el cine Capitol de Madrid. Cipriano Rivas Cherif se reúne en el Teatro de la Princesa con el grupo de T. E. A., cuya corta vida es reemplazada por la agrupación El Caracol, y cuyos miembros se daban cita en los sótanos del Café María Cristina y montaban sus representaciones en un tablادillo portable (Muñoz, págs. 327-328).

Alejandro Casona, con relación al teatro universitario, presenta un caso muy análogo al de García Lorca. Su primera actividad en el manejo de un teatro tiene lugar con *La Pájara Pinta*, un teatrito para niños durante su estancia como maestro en el Valle de Arán (1929). El carácter de pedagogo que aparece en la obra dramática de Casona podemos encontrarlo de una manera incipiente en ese teatro para niños. Esos niños de escuela aparecen en su poema *Tormenta de verano*, subtítulo *Ventana de la escuela*:

La tarde es de palomas
y de yerba segada.
Cabecea en la siesta
la voz de las campanas,
y una escuela de niños
zumba Historia Sagrada.
Es la historia de Moisés;
corre el Nilo por los mapas.
"En una cesta de mimbres...".
Cuando salgamos... ¡al agua!
De pronto tiembla la tarde,
rueda un trueno entre las ramas,
el viento se sube a un árbol
de manzanas asustadas;
tres relámpagos calientes
se asoman a la ventana...
Los niños rezan y lloran
sobre el Nilo de los mapas:

Santa Bárbara bendita,
 pastora de nubes bajas,
 ¡todo el pan de la merienda,
 para tus perros que ladran!
 Santa Bárbara sonrío.
 Toda la tarde se aclara.
 ¡Santa Bárbara bendita,
 pastora de nubes altas! °.

El Teatro del Pueblo, de las Misiones Pedagógicas, cuya dirección le fue confiada a Casona, es muy semejante a La Barraca. El propio Casona las compara, al afirmar que era "el Teatro del Pueblo, escena andariega que, paralelamente a La Barraca de García Lorca, recorría el mapa rural de la Península" ⁷. Como en aquella, su finalidad era llevar "los gozos del arte a los más apartados rincones campesinos" (CASONA, pág. 817). Sus actores, estudiantes misioneros, representaron a los clásicos ante públicos rurales, "auditorios sin letras", no con un "propósito cultista" sino que "lavados de pedantería libresca, si se amparaban en tan ilustres firmas era precisamente por lo que en sus temas tienen de milagrosa sencillez y fresca perdurable". Y Casona refuerza su aserto con un dicho de Cossío, creador de las Misiones Pedagógicas: "No hacemos más que devolver al pueblo lo que es del pueblo". En su forma externa esta comparsa era hermana de La Barraca; "una farándula ambulante, sobria de decorados y ropajes, saludable de aire libre, primitiva y jovial de repertorio", como nos dice el propio Casona, que se lanzó por los caminos de España "en aspa desde Sanabria a la Mancha, y desde Aragón a Extremadura, con su centro en la paramera castellana". Usaban por escenario las calles y plazas de los pueblos que "nos vieron llegar a sus ejidos, sus plazas o sus porches, levantar nuestros bártulos al aire libre y representar el sazonado repertorio ante el feliz asombro de la aldea" (CASONA, págs. 817-818).

Este grupo artístico tuvo una vida de cinco años, con itinerarios que cubrieron más de trescientos pueblos y su director recuerda, después de pasados los años, que aquella experiencia fue en extremo fructuosa. Este experimento teatral convierte a su director en experimentador, y así llama a su trabajo al frente de este grupo "una educadora experiencia", un verdadero aprendizaje: "Si alguna obra bella puedo enorgullecerme de haber hecho en mi vida, fue aquella; si algo serio he aprendido sobre pueblo y teatro, fue allí donde lo aprendí" (CASONA, pág. 818).

La selección de obras a representar está adaptada al público y también al carácter de los actores, de acuerdo con el criterio de su

° A. CASONA, *Obras completas*, vol. II, Madrid, Aguilar, 1961, pág. 871.

⁷ *Op. cit.*, vol. I, pág. 817. En lo sucesivo citado en el texto como CASONA.

director. Así la comedia y el drama solían evitarse porque “hubieran resultado géneros demasiado evolucionados”. Sin embargo, “la farsa, el proverbio y la fábula, con su juego violento y su sabor agraz, eran su expresión natural, así como lo eran en la música el romance coral, la cantiga y la serranilla” (CASONA, pág. 817). Y Casona se deleita al comprobar “una vez más que los grandes autores cómicos universales pueden divertir noblemente a un auditorio rural, y acaso más profundamente que a un público cultivado”, porque el aldeano muestra una “espontánea adhesión al tema fértil, a la expresión jocunda, a esa mezcla de honradez esencial y sabrosa malicia que le es tan familiar”, sin sentirse impresionado de antemano por el autor que ni conoce. En estos auditorios rurales “la obra vive con total independencia del autor y con vida más fuerte que la suya” (CASONA, pág. 818).

Fueron representados Juan del Encina, Lope de Rueda, los entremeses de Cervantes, piezas festivas de Calderón y de Ramón de la Cruz. Siguiendo la sugerencia de Cossío: “Habría que escenificar para nuestro teatro ambulante algún capítulo del Quijote” (CASONA, pág. 819), Casona pone manos a la obra y prepara su *Retablo jovial*, que consta de tres adaptaciones y dos relatos tradicionales. Sus títulos se citan a continuación: *Sancho Panza en la Insula*, recapitulación escénica de páginas del Quijote; *Entremés del mancebo que casó con mujer brava*, según el Ejemplo XXXV de El Conde Lucanor; *Farsa del cornudo apaleado*, según la historia LXXXVII del *Decamerón*; *Fablilla del secreto bien guardado*, tradición popular; *Farsa y justicia del corregidor*, tradición popular.

Casona indica claramente cuál es la intención de estas sus adaptaciones. No las cree aptas para un público serio, es decir, el público de los teatros profesionales “por la ingenuidad primitiva de sus temas como por el retozo elemental de su juego — chafarrinón de feria, dislocación de farsa, socarronería y desplante campesinos”. Pero no nos dejemos engañar, estas obras están dedicadas al pueblo, lleno de sabiduría sencilla, y a los estudiosos de cualquier edad: “Si a alguien puede interesar será a las farándulas universitarias, eternamente jóvenes dentro de sus libros, o al buen pueblo agreste sin fórmulas ni letras, que siempre conserva una risa verde entre la madurez secular de su sabiduría” (CASONA, pág. 821). No es este criterio muy distinto del público que, según hemos visto, García Lorca busca con La Barraca.

Pasaremos a continuación a las actividades del teatro universitario durante los últimos veinte años. La escasez de fuentes es grande, ya que los pocos datos en existencia han de andar diseminados en periódicos y revistas de difícil acceso, y en el caso presente, aun imposible. La actuación de estos grupos es, en gran parte, callada y efímera. Pérez Minik parece corroborar este punto de vista al

afirmar: "Tenemos a la vista una cartelera de espectáculos de los años 1939 a 1950, la que se veía en los coliseos de la capital de España. En esta cartelera faltan los trabajos realizados por los teatros de cámara, los universitarios y los de aficionados en general". A pesar de esta ausencia — señala el mismo crítico — son un fenómeno importante para la vida del teatro: "Sin duda, este quehacer minoritario hecho a base de traducciones supera en mucho al de los teatros comerciales. Y son ellos los que han mantenido en vilo y en alza, elevándolo todo con su continua presencia, la dignidad, la preocupación y las buenas formas de nuestro arte dramático" ⁸.

Alfonso Sastre ha escrito en 1956 un libro de ensayo bajo el título *Drama y sociedad*, cuyo tema es el teatro. En la revista *Índice*, en el número de agosto de 1958, aparece una reseña favorable en la que se define la obra como un "hervidero de ideas. Y de ideas precisadas con profundidad y decisión". Se indica que, a pesar de la falta de rigidez en la estructura, el contenido del libro es altamente interesante.

Encontramos tratado el tema del teatro universitario, aunque brevemente, ya que éste no es sino un aspecto menor dentro del tema general que concierne al autor en su libro. Sastre es juntamente universitario y hombre de teatro, con la peculiaridad de que en estas actividades simultáneas, al llegar a sus años universitarios ya traía una experiencia previa de la vida del teatro: "Cuando fui a la Universidad, ya me dedicaba de un modo grave y definitivo al teatro. Llegué a las aulas un poco tardíamente, después de haber experimentado ya la emoción, el asco y la alegría de la escena y sus circunstancias" ⁹. Pero gracias a esta simultaneidad hallamos su presencia en la relación Teatro-Universidad, relación que en opinión de Sastre "se ha producido casi siempre para bien de las dos partes" (SASTRE, pág. 173).

Podríamos señalar en el teatro universitario de estos años dos fases: la primera con actividades predominantemente dentro de la universidad y la segunda con un mayor radio de acción en los escenarios de fuera del recinto universitario. Consideraremos como término de la primera y arranque de la segunda fase el estreno de *Tres sombreros de copa* de Mihura, en el Teatro Español, bajo los auspicios del Teatro Español Universitario en 1952.

Señala Sastre que en 1947 existía la organización nacional del T. E. U. (Teatro Español Universitario), pero sus actividades eran

⁸ D. PÉREZ MINIK, *Teatro europeo contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1962, pág. 362.

⁹ A. SASTRE, *Drama y sociedad*, Madrid, Taurus, 1956, pág. 173. En lo sucesivo citado en el texto como SASTRE.

muy limitadas y por ello "su acción resultaba insuficiente" (SASTRE, pág. 173) para estimular la relación entre el teatro y la universidad. Posteriormente se crea el Aula Teatral dentro de la Facultad de Filosofía y Letras, en cuyo Paraninfo se representan *Jinetes hacia el mar*, de John Synge, y una obra inédita de Julio Alejandro. Este grupo tiene una vida efímera, después de un intento de salir al mundo teatral con la representación parcial de este programa en el Teatro de Cámara del Teatro Español de Madrid. Algunos componentes de Aula Teatral se reorganizan en el T. U. D. E. (Teatro Universitario de Ensayo), también dentro del recinto de la Facultad de Filosofía y Letras. Ya el grupo presenta mayor consistencia con un número más sustancial de representaciones, en las que figuran juntamente con obras traducidas, otras de escritores noveles. Entre las primeras, se representan *La Anunciación a María*, de Paul Claudel y los dramas de Tennessee Williams: *27 vagones de algodón*, *La dama del insecticida Larkspur* y *Auto de fe*, y de escritores jóvenes: Jesús Fernández Santos, *Mientras cae la lluvia*; Alfonso Paso, *Cena para dos* y Carlos José Costas, *Cuando llegue la luz*.

Alfonso Sastre habla con optimismo de este nuevo grupo: "estaban dados, con estas representaciones, los primeros pasos para que hubiera teatro dentro de la Universidad, lo cual nos parecía — a pesar de las resistencias que encontrábamos para ello — lícito, agradable y hasta conveniente". Sin embargo, éste no era sino el punto de arranque, porque el teatro, para tener radio de acción, tenía que salir de la universidad: "Nos dábamos cuenta de que el fin del Teatro Universitario estaba fuera de la universidad, pero había que empezar con algo" (SASTRE, pág. 174). Sin embargo y a pesar de sus limitaciones, este grupo tenía elementos de valor: "si aquellas representaciones no significaban nada para el teatro español, significaban algo para la universidad, y significaban mucho para nosotros, que estábamos adiestrándonos en el oficio" (SASTRE, pág. 174).

El año de 1952 presenta mayor actividad teatral en estos grupos. Por una parte se celebra la Semana del Teatro Universitario, con la participación de distintas agrupaciones, procedentes de las facultades y escuelas especiales. Por otra parte, el Teatro Español Universitario (T. E. U.), que es de todos ellos la agrupación más estable por contar con una subvención, consigue lanzar este teatro de ensayo dentro de la vida teatral pública del momento con el estreno en el Teatro Español de la obra de Mihura antes mencionada. Después de esta primera representación en teatro de cámara, *Tres sombreros de copa* es aceptada por una compañía titular, que la incorpora inmediatamente a su cartel. El teatro universitario aquí ha servido eficazmente como intermediario entre el autor y el público, al probar la obra ante un grupo crítico, antes de lanzarla al contacto con el espectador

que llena los teatros comerciales. El teatro universitario ha servido de plataforma intermedia de experimentación.

En el año de 1953 se hacen representaciones con grupos procedentes de las Facultades de Filosofía y Letras, Medicina, Veterinaria, Ciencias Políticas y Económicas, y la Escuela de Periodismo. Suenan los nombres de Diego Moreno, Antonio Prieto, José Antonio Novais, Carlos Talamás Lope, Rafael Benzo, entre los nuevos dramaturgos, y los alumnos de la Escuela de Veterinaria presentan *Música en la noche*, de Priestley. El T. E. U. ha presentado otra obra de Mihura, *El caso de la mujer asesinadita*, y entre las obras de teatro clásico, *La vida es sueño*.

A estas actividades de grupos ya en existencia, se une la creación de una nueva organización. Nos referimos al Teatro Popular Universitario, que obedece a un deseo de expansión dentro del ámbito teatral de ensayo. Nos dice Sastre a este respecto que el T. P. U. "es la expresión de un momento en el que todo lo que se ha hecho resulta insuficiente. Hay que salir no sólo a la calle de la ciudad — desde los limitados y asépticos recintos universitarios — sino al campo de España" (SASTRE, pág. 175). Vemos aquí el intento de una nueva dimensión en el teatro de cámara de esta década: su deseo de llegar al público rural. Esta nueva agrupación tiene sus representaciones en el Teatro María Guerrero de Madrid. La primera obra representada fue *Escuadra hacia la muerte*, de Sastre, a la que siguen *Tres ventanas*, de Delgado Benavente, cuya obra fue premiada con el premio Ciudad de Barcelona; *Una bomba llamada Abelardo*, de Alfonso Paso y finalmente *El jugador*, de Ugo Betti. Con la llegada del verano, el T. P. U. suspende sus actividades que se reanudan en el otoño, y a partir de este momento bajo los auspicios de la Delegación Nacional de Educación. En un viaje por Extremadura se representaron *Cargamento de sueños*, de Sastre, y *Fedra* de Séneca. En la serie de obras representadas hay un predominio de escritores jóvenes españoles, juntamente con los clásicos españoles y la obra dramática contemporánea de otros países.

Termina Sastre su capítulo sobre el Teatro Universitario con un breve análisis, en forma de resumen, del problema: las dificultades por que atraviesan estas organizaciones si no están dotadas de subvención, y casi todas no lo están, pero al fin y al cabo cómo estas vicisitudes sirven para depurar "la concentración... de elementos con verdadera vocación teatral" (SASTRE, pág. 177); la diferenciación esencial entre el teatro universitario y el teatro de *amateurs* por su criterio selectivo; el carácter pasajero que, por su propia naturaleza, debe de tener todo teatro universitario que debe ser "un lugar de paso: un lugar de estudio y de preparación, donde el futuro hombre de teatro hace sus primeras armas, con todas sus consecuencias, ante

un público que desde entonces puede seguir su trabajo o rechazarlo” (SASTRE, pág. 178).

En cuanto a la función mutua de Teatro-Universidad, su punto de vista es que el teatro necesita de “la gente docta y honesta que debería dar la universidad” para salir de “las manos de gente torpe indocta, egoísta, inmoral”. Por su parte la universidad podría contribuir al arte dramático, proveyéndole de una enseñanza del teatro dentro del seno universitario. Y se lamenta de que “la educación dramática de las nuevas generaciones se realice caóticamente en el seno de las compañías constituidas y en el transcurso de las jiras por los pueblos: el teatro queda así confundido con la picardía; y el noble oficio de actor exige la degradación de un comienzo en el que los que verdaderamente podrían ser los maestros, son inaccesibles” (SASTRE, pág. 179).

De todo lo expuesto anteriormente podemos deducir tres aspectos del teatro universitario, cuyo fin a la larga es común — dar vida al teatro — pero con ciertos puntos de enfoque diferentes. García Lorca ve en el teatro universitario una finalidad de divulgación y experimentación, como podemos observar, en primer lugar, en sus métodos: representaciones teatrales con un fin divulgativo, que buscan exponer la obra dramática, sin adaptar, ante un público extenso y procedente de diversos grupos en el país (teatro en los pueblos, en los parques públicos, en el ámbito universitario). El aspecto experimental lo encontramos en el contenido de ese teatro: la selección de obras, que en un principio se planeó como una combinación de obras clásicas y autores noveles. Parece ser que en definitiva hubo un predominio de las primeras sobre estas últimas.

Casona orienta su teatro a una función divulgadora esencialmente. Las obras representadas por el Teatro del Pueblo son adaptaciones de los clásicos españoles y extranjeros. Su finalidad es alcanzar al mayor número posible dentro del auditorio rural y campesino. La forma de exposición de este teatro es semejante a La Barraca, aunque limita sus representaciones a escenarios rurales, aprovechando las plazas y fachadas de edificios históricos en los pueblos.

Sastre ve el teatro universitario como una forma experimental. En este caso el fin esencial del teatro de cámara universitario es el de actuar como vehículo para el desarrollo del teatro. El aspecto de divulgación es muy limitado, o mejor dicho, dirigido a un grupo selecto y restringido, con la intención de extenderse después a un auditorio más numeroso.

PILAR G. SUELTO DE SÁENZ.

University of Maryland.