

La descentralización teatral francesa y la dramaturgia del pasado

POR

FRANCISCO TORRES MONREAL

Que el lector informado nos disculpe por esta sumaria nota aclaratoria sobre la *Descentralización teatral francesa* antes de pasar al tema concreto que nos ocupa: su repertorio, desde los inicios de la empresa (1946) hasta la temporada 1971-1972. Nuestro artículo se enmarca entre esas dos fechas y pretende sintetizar los pareceres de la crítica francesa en torno al problema del repertorio de los teatros de provincias.

El término *Descentralización* se entendió en un doble sentido: *geográfico* y *social*. Se trataba, en lo geográfico, de sacar el teatro fuera de París o, mejor, fuera del sector teatral de París (*de la Place de la République à la Place de l'Etoile, et de Montmartre au Quartier Latin*, precisa Dullin). Había que llevar el teatro a los distritos periféricos de la capital, a su *banlieue* y, evidentemente, a provincias, donde la actividad teatral era nula o esporádica (1). Pero a la *Descentralización* se le encomendaba igualmente otra misión: la de llevar el teatro a un público que, por razones de tipo socio-cultural, no lo frecuentaba (ca-

(1) Sobre la creación de los teatros descentralizados, *extramuros* de París, cfr. PHILIPPE MADRAL, *Le théâtre hors les murs*, París, Seuil, 1969. La bibliografía sobre la *Descentralización teatral francesa* es actualmente abrumadora. Citemos sólo, como la obra más importante, la voluminosa Tesis de Estado de DENIS GONTARD: *La Décentralisation théâtrale en France, 1895-1952*, publicada por S.E.D.E.S., París, 1972.

rácter de ceremonia elitista del teatro; contenidos y lenguajes dramáticos alejados de la cultura popular, etc.).

Del análisis de D. Gontard parece deducirse con claridad esta conclusión: Hubo Descentralización porque, antes, hubo pre-Descentralización. Los predescentralizadores de la primera hora —Pottecher, Gémier, Copeau y sus Copiaus— propugnaron un teatro *popular*, entendiendo por tal el teatro capaz de agrupar, en torno al hecho escénico, a toda una población, sin diferencias ni de tipo político ni de tipo social o cultural (2).

Oficialmente, la Descentralización nace con el Decreto de la *Dirección de Espectáculos y de la Música* (agosto, 1945) que le atribuye *l'administration des théâtres nationaux, la Décentralisation Théâtrale...* Jeanne Laurent, miembro de la citada Dirección, pone en marcha el motor creando las primeras fundaciones: *Centro Dramático del Este*, 1946; *Centro Dramático de Saint-Etienne*, 1947; *Centro Dramático del Sudoeste*, sobre el *Grenier de Toulouse*, 1949; *Centro Dramático del Oeste*, nacido de los *Jeunes comédiens de Rennes*, 1949, y el *C. D. de Aix-en-Provence*, encomendado a G. Baty, 1951.

Se inicia así la época heroica de la Descentralización que va hasta 1958, fecha en que se crea, con A. Malraux como titular, el *Ministerio de Asuntos Culturales*. Es el comienzo de la época dorada. El Ministerio y los Municipios harán frente a las deudas que se desprenden de su compleja organización: creación de compañías fijas en provincia, construcción de salas; configuración en *Centros Dramáticos*, *Compañías permanentes*, *Festivales de verano*, *Casas de Cultura* y *Centros de Animación cultural*. En 1972, la Descentralización cuenta con doce Centros Dramáticos (hoy son ya diecinueve), nueve Compañías permanentes, quince Casas de Cultura, nueve Centros de animación cultural y veinticinco Festivales. Todo este tinglado exige una muy variada colaboración: juristas que regulen las relaciones de los Centros con la Administración, sociólogos que estudien las necesidades culturales de los núcleos urbanos, organizaciones locales y departamentales que se arriesguen a completar la labor ministerial, economistas, arquitectos, animadores culturales, directores, actores, etc.

Al espectador sólo llegaba el resultado final: unos nombres (director, autor, actores y escenógrafos) y un título, el de la obra en cartel. ¿Qué dramaturgos seleccionó la Descentralización?

(2) Los Copiaus L. Chancérel, J. Dasté, M. Jacquemont, E. Decroux así como otros muchos grupos «independientes» actuarán como predescentralizadores durante los años treinta e inicio de los cuarenta. Es de señalar que es a ellos a quienes se les confían los primeros Centros Dramáticos.

CIFRAS Y PRIMERAS CONSTATAIONES

Comencemos por una exposición fría, estadística, de las categorías de dramaturgos seleccionados. (Un estudio minucioso debería tener también en cuenta los nombres de los dramaturgos y los títulos de sus obras; la tarea sería ingente y rebasaría los límites de este trabajo.)

Hasta 1965 sólo haremos una doble clasificación de los dramaturgos en *clásicos* y *modernos*, subdivididos, a su vez, en *franceses* (primera cifra horizontal) y *extranjeros* (cifra que le sigue). Así,

Temp. 1945-46 — 1948-49 : Clásicos 35 + 10 = 45 : Porcentaje 61,6 %
se leerá: En la temporada indicada se produjeron 45 estrenos de obras de autores clásicos, de los cuales 35 fueron franceses y 10 extranjeros, lo que arroja un porcentaje del 61,6 % de la suma total (clásicos más modernos) representados en esas temporadas.

Por *clásico* entendemos al autor *consagrado* (autores anteriores a nuestro siglo desde los antiguos griegos hasta los últimos realistas decimonónicos, pasando por alto las clasificaciones establecidas por la Historia literaria). A partir de 1965, hemos creído conveniente introducir una nueva denominación, la de *clásicos modernos*, entendiéndolo por tales a los dramaturgos más cercanos a nosotros cuya obra era ya sobradamente conocida en la Descentralización. Se trataba, en definitiva, de dramaturgias *asimiladas*. Hemos sido muy cautelosos a la hora de hacer la relación de estos clásicos modernos y sólo hemos considerado como tales, a partir de 1965, a los franceses Claudel, Giraudoux, Giono, Jarry, Sartre y Camus, y a los extranjeros Brecht, Gorki, Ibsen, Lorca, Pirandello, B. Shaw y Strindberg.

<i>Temporadas</i>	<i>Cifras reales</i>	<i>Porcentajes</i>
1945-46	Clásicos... .. 35 + 10 = 45	61,6 %
1948-49	Modernos 22 + 6 = 28	38,4 %
	TOTAL = 73	
1950-51	Clásicos... .. 48 + 23 = 71	67,6 %
1954-55	Modernos 26 + 8 = 34	32,4 %
	TOTAL = 105	
1955-56	Clásicos... .. 63 + 29 = 92	50,2 %
1959-60	Modernos 56 + 35 = 91	49,8 %
	TOTAL = 183	

<i>Temporadas</i>	<i>Cifras reales</i>			<i>Porcentajes</i>
1960-61	Clásicos... ..	10 + 7 =	17	50 %
	Modernos	11 + 6 =	17	50 %
	TOTAL		= 34	
1961-62	Clásicos... ..	27 + 16 =	43	52,5 %
	Modernos	28 + 11 =	39	47,5 %
	TOTAL		= 82	
1962-63	Clásicos... ..	25 + 19 =	44	59,5 %
	Modernos	17 + 13 =	30	40,5 %
	TOTAL		= 74	
1963-64	Clásicos... ..	41 + 26 =	67	56,3 %
	Modernos	40 + 12 =	52	43,7 %
	TOTAL		+ 119	
1964-65	Clásicos... ..	34 + 11 =	45	44,1 %
	Modernos	32 + 25 =	57	55,9 %
	TOTAL		= 102	
1965-66	Clásicos... ..	27 + 20 =	47	40,5 %
	Clásic. Mod.	8 + 7 =	15	13 %
	Modernos	35 + 19 =	54	46,5 %
	TOTAL		= 116	
1966-67	Clásicos... ..	34 + 22 =	56	40,9 %
	Clásic. Mod.	1 + 6 =	7	5,1 %
	Modernos	56 + 18 =	74	54 %
	TOTAL		= 137	
1967-68	Clásicos... ..	26 + 15 =	41	33,6 %
	Clásic. Mod.	5 + 12 =	17	13,9 %
	Modernos	47 + 17 =	64	52,5 %
	TOTAL		= 122	
1968-69	Clásicos... ..	24 + 15 =	39	28,9 %
	Clásic. Mod.	7 + 9 =	16	11,9 %
	Modernos	50 + 30 =	80	59,2 %
	TOTAL		= 135	
1969-70	Clásicos... ..	27 + 20 =	47	31,3 %
	Clásic. Mod.	3 + 12 =	15	10 %
	Modernos	56 + 32 =	88	58,7 %
	TOTAL		= 150	

Temporadas	Cifras reales	Porcentajes
1970-71	Clásicos... .. 24 + 16 = 40	29,6 %
	Clásic. Mod. 4 + 8 = 12	8,9 %
	Modernos 62 + 21 = 83	61,5 %
	TOTAL = 135	
1971-72	Clásicos... .. 17 + 10 = 27	33,5 %
	Clásic. Mod. 3 + 10 = 13	11,3 %
	Modernos 60 + 15 = 75	65,2 %
	TOTAL = 115	
COMPUTO TOTAL (de 1945 a 1972)	Clásicos... .. 462 + 259 = 721	42,8 %
	Clásic. Mod. 31 + 64 = 95	5,6 %
	Modernos 598 + 268 = 866	51,6 %
	TOTAL = 1.682	

Todos estos datos (3) ponen en evidencia una doble oposición: *Teatro clásico // Teatro moderno* (mejor, quizá, contemporáneo) y *Teatro francés // Teatro extranjero*. En lo concerniente a esta última, es evidente el número superior de estrenos franceses frente al de estrenos extranjeros. La suma total de 1.682 estrenos se reparte entre 491 extranjeros (259 clásicos, 268 modernos y 64 clásicos modernos) y 1.091 franceses (462 clásicos, 598 modernos y 31 clásicos modernos). Los franceses ocupan casi los dos tercios del cómputo total: 64,9 % frente al 35,1 % de extranjeros. No hacía falta, para ello, que la legislación regulara el problema del repertorio en favor de los franceses (4).

(3) La confección de estos cómputos ha sido posible gracias a la relación de estrenos llevada a cabo por D. Gontard, op. cit., págs. 440 y ss., para las temporadas 46-51, y a las listas de autores y obras representadas por el A.T.A.C. (órgano de la *Asociation technique pour l'Action culturelle*), número especial, septiembre, 1972. Entre nuestro cómputo y el de A.T.A.C. (que nos ofrece la suma total de 1.619 estrenos de 412 autores), las diferencias se deben a la consulta más detallada de otras fuentes, así como a la de un suplemento de la misma Asociación.

Por estas mismas razones es posible que, en posteriores estadísticas, aún siga habiendo otras discrepancias. Por otra parte, no negamos que nuestra clasificación tenga algo de subjetivo, pese a su intento de razonamiento, y que no coincida absolutamente con otras ya ofrecidas o por ofrecer. Por poner un ejemplo de discrepancia, cuyas razones no vamos a analizar, por mucho que nos tiene hacerlo, aduciremos aquí la cuádruple clasificación de BERNARD DORT (para las temporadas 1964-65 y 1965-66), en *Clásicos franceses y extranjeros; Clásicos modernos; Autores nuevos; Jóvenes autores*. Entre los Clásicos modernos sitúa a Claudel, Giraudoux, Gorki y Chejov; entre los autores nuevos a Brecht, O'Casey y Boris Vian. Cfr. B. DORT: *Théâtre public*, París, Seuil, 1967, cap. *Les «nouveaux théâtres» à l'heure du choix*, pág. 354.

La fecha de publicación no nos es válida si a ella no se une una cierta frecuencia de representaciones. Esto explicará que autores como Kafka, adaptado por Gide y Barrault, no entren en el apartado de Clásicos modernos.

(4) Ya en 1946, Vilar se quejaba: *La Société des auteurs nous interdit, en effet, de représenter plus d'une pièce d'un auteur étranger sur quatre. Mesure libérale,*

No había, por parte francesa, ninguna intención de descubrir a los autores no nativos. Cuando éstos aparecen en el panorama teatral galo, las razones que explican su aceptación son muy variadas y complejas. Es la principal que el autor en cuestión se presente como un *valor seguro* tanto en lo comercial como en lo estético o en lo concerniente a la política propia de la Descentralización (5). Naturalmente, cuando el autor extranjero es un valor seguro fuera de Francia, o cuando éste interesa particularmente por caer dentro de unas coordenadas en las que se mueve el teatro francés, al autor extranjero no se le regatea nada. Este sería el caso de Shakespeare o Calderón (cuyos estrenos simultanean con los clásicos franceses), y será, a medida que el tiempo vaya pasando, el caso de Brecht, quien al relato histórico —*distanciado* o no— y a la exposición historiado-argumental unía una crítica y un análisis marxistas muy del gusto de un sector de críticos y dramaturgos. Notemos que Shakespeare y Brecht ocupan, respectivamente, el segundo y el tercer puesto entre los dramaturgos más representados por la Descentralización en las fechas que nos ocupan: Shakespeare con 84 estrenos, Brecht con 48.

Otra consideración se impone: en las dos primeras décadas de rodaje de la Descentralización, el *valor seguro* del dramaturgo extranjero moderno no se mide sólo por su aceptación más allá de las fronteras francesas; necesita, además, el espaldarazo de París. Esto es igualmente cierto tratándose de autores y movimientos franceses vanguardistas. Para que el Absurdo pase a la Descentralización es preciso que, antes, haya sido aceptado y asimilado por París (6).

Cuando la Descentralización alcanza su época de madurez, estos esquemas se rompen. París, entonces, suele mirar hacia la Descentralización. Notemos que es en la Descentralización donde Planchon hace sus creaciones y adaptaciones, que algunos animadores como J. Gillibert no

ne trouvez-vous pas? J. Vilar, entrevista recogida en *De la tradition théâtrale*, París, Gallimard, 1955, pág. 51.

(5) Las razones son, en efecto, muy variadas y complejas. En mi Tesis, *El teatro español en Francia (1935-1973). Análisis de la penetración y de sus mediaciones*, estudié detenidamente los factores que posibilitaron la representación de los dramaturgos españoles en Francia. Distinguía, entre otras, la *mediación universitaria* (análisis y promoción, por los hispanistas franceses, de nuestro teatro) y la *mediación ideológica* (presentación y revalorización de una cierta cultura desterrada por el franquismo). Cfr. *Introducción*. El trabajo se encuentra a disposición del público en la Biblioteca de la Fundación March. La citada Fundación lo ha publicado en compendio (*Serie Universitaria*, núm. 10, 1966).

(6) En 1960, el Absurdo había sido asimilado en París, cfr. R. BARTHES: *Le théâtre français d'aujourd'hui*, in *Le Français dans le Monde*, núm. 2, junio-julio, 1961. Y, no obstante, hay que esperar hasta 1963 para que Ionesco, Beckett o Arrabal con su primer teatro, lleguen a la Descentralización. Cfr. mi libro *El teatro de Arrabal*, cap. VI, *Arrabal y Francia*, Ediciones 23/27, 1979.

temen, fuera de París, al teatro vanguardista, etc. Los Festivales provincianos, en la mayoría de los casos, es cierto, presentan un repertorio muy en la línea del resto de teatros descentralizados. En algunas ocasiones, no obstante, el Festival se convierte en un banco de experiencias osadas que, a medio plazo, han podido ser decisivas en la evolución del arte dramático francés. Lógico que así ocurra con el Festival Mundial de Nancy, auténtico festín teatral organizado por y para la gente de teatro. Pero existen otros festivales influyentes en la vida dramática francesa entre los que tendríamos que citar al de Aviñón, sin olvidarnos del de Burdeos o de Châteauevallon (7).

En lo referente a la oposición *Clásicos // Modernos*, sorprende, a primera vista, el elevado porcentaje de clásicos, siendo éstos, tras la selección y diezmación a que han sido sometidos por la historia (8), muchos menos que los autores modernos de que disponían los animadores dramáticos. El gráfico estadístico nos hace ver que, durante los diez primeros años, los clásicos superan con creces a los modernos. De 1955-56 a 1959-60 las cifras tienden a igualarse; en la temporada 1960-61 se consigue ya la nivelación. Vuelven a ser mayoritarios los estrenos clásicos durante las tres siguientes temporadas. A partir de la temporada 1964-65, los modernos se imponen ya con cierta claridad.

En las cifras anteriores no se incluían los estrenos del T.N.P. Creemos, por nuestra parte, que el T.N.P., al menos durante la dirección de Vilar, debe ser considerado como un Teatro descentralizado, como el primer Teatro descentralizado francés. En efecto, el T.N.P. de Vilar, pese a estar ubicado en París hasta fecha reciente —su traslado a Lyon viene a confirmar su carácter de Teatro descentralizado—, se propone los mismos objetivos que la Descentralización: hacer llegar el teatro al mayor número de personas y, particularmente, acercar al teatro a quienes no lo frecuentan. No en vano Vilar procede de la Pre-descentralización y se inscribe en ella, en 1947, con la creación de Aviñón. Las cifras del T.N.P.-Vilar (1951-1963) fueron éstas:

Clásicos	24 + 9 = 33 = 57,8 %
Modernos	13 + 11 = 24 = 42,2 %
TOTAL					... = 57

(7) Los Estatutos de la Descentralización obligan a los Centros Dr. y Comp. permanentes a representar un mínimo de tres espectáculos por año, de los cuales uno debe ser un clásico, y, de ser posible, otro debe ser una *creación*. Cfr. G. ROZENTAL, *Le théâtre en France, La Documentation française*, núms. 3.907-8, julio, 1972, pág. 48.

(8) Rigor selectivo de la historia: ¿Qué director se acuerda hoy en día de Rojas Zorrilla, Diego de Torres, Castillo Solórzano..., o de los franceses Rotrou, Chappuis, Scarron, Boisrobert, Quinault, Montfleury..., por citar sólo unos nombres?

El balance se inclina elocuentemente a favor de los clásicos. Pero hay otros datos complementarios y reveladores: el mayor número de representaciones de esos estrenos de autores del pasado. El esquema que hemos elaborado, a partir de la información ofrecida por Guy Léclerc (9), lo pone de manifiesto:

	Media de re- presentaciones por estreno	Total represen- taciones del total de es- trenos	Media especta- dores por re- presentación	Total especta- dores en total de representa- ciones
Clásicos	66,5	2.197	1.705	3.747.296
Modernos	46,6	1.120	1.302	1.458.424

Otras aclaraciones hablarían aún de las preferencias de Vilar por los clásicos. Permítasenos indicar que Vilar sólo se arriesga a presentar a los «jóvenes autores» a partir de la temporada 1959-60, es decir, cuando ya habían obtenido, tras dura batalla, el reconocimiento de la crítica de París. Es más, cuando Vilar se atreve a montarlos, no lo hace en el T.N.P., sino en la sala *Recamier*, frecuentada ya por el público vanguardista (10).

Se ha dicho que los animadores de la Descentralización volvieron su mirada hacia Vilar, autoridad indiscutible —junto con J.-L. Barrault— tras la desaparición de los grandes directores de la primera mitad del siglo xx. Se ha dicho igualmente que, tanto Vilar como los primeros descentralizadores, volvieron su mirada hacia Copeau y los *Cuatro del Cartel*, hacia Dullin en particular. Y no faltan razones y confesiones que prueban las coincidencias, al menos parciales, entre los primeros descentralizadores y los directores citados (misión confiada al teatro, necesidad de popularizarlo y difundirlo, reformas escénicas y de arquitectura de las salas, estilística del hecho teatral, etc.). ¿Fueron también estos célebres predecesores los que dictaron los criterios de selección del repertorio? Guy Léclerc parece admitirlo como evidente en el caso de Vilar (11). La curiosidad y la conveniencia de esclarecer estas relaciones, con lo que quedaría aclarada una de las razones de la génesis del repertorio de la Descentralización, me ha llevado a consultar las listas de estrenos de Copeau y de los *Cuatro del Cartel*. Estas son las cifras:

— *Coupeau: Vieux Colombier*, 1913-1924: 83 estrenos de los cuales sólo 26 clásicos (21 franceses y 5 extranjeros).

(9) G. LÉCLERC: *Le T.N.P. de Jean Vilar*, París, U.G.E., 1971, págs. 81 y ss.

(10) En la sala Recamier presentó Vilar *Crapaud-buffle*, de GATTI; *Les bâtisseurs d'Empire*, de B. VIAN; *La dernière bande*, de BECKETT; *Genousie*, de OBALDIA, y *La bonne âme de Se-Tchuan*, de BRECHT.

(11) G. LÉCLERC: *op. cit.*, págs. 77-78.

- *Jouvet*: De 1922 a 1951: 64 estrenos de los cuales sólo 10 clásicos franceses.
- *Dullin*: De 1921 a 1949: 100 estrenos, de los cuales 11 clásicos franceses y 17 clásicos extranjeros.
- *Baty*: De 1920 a 1948: 89 estrenos, de los cuales 11 clásicos franceses y 3 clásicos extranjeros.
- *Pitoëff*: De 1915 a 1939: 153 estrenos, de los cuales 5 clásicos franceses y 3 clásicos extranjeros.

Cifras un poco sorprendidas, pues de un total de 489 estrenos sólo se dan 91 clásicos (19,2 %). Esto no impide que Copeau, Baty o Dullin expresaran frecuentemente su fervor por los clásicos y que los propusieran como modelos del arte dramático (12). Pero estos reconocidos predecesores fueron, al mismo tiempo, rabiosamente modernos al montar, en su momento, obras de Claudel, Gide, R. Benjamin, Giraudoux, H. Bernstein, Roger Vitrac, Genêt, Sartre, Arnoux, o de autores ignorados hoy que suponían siempre un riesgo evidente. ¿Venía justificado ese riesgo en el hecho de trabajar para el público de París? ¿Les ayudaba la ya tópica y reconocida *supremacía del director sobre el autor* que los historiadores reconocen al *Cartel* y a Copeau? Volvamos de nuevo a la Descentralización.

¿POR QUE LOS CLASICOS?

En 1946, primer año de la Descentralización, Vilar confesaba:

Si l'Etat ou des Entreprises privées voulaient bien nous prendre en charge et nous donner ainsi les moyens, en nous contrôlant financièrement bien sûr, de mettre en oeuvre un programme général, l'étude et la réalisation des pièces classiques seraient notre tâche fondamentale. Je ne crois pas que mes camarades puissent penser autrement (13).

Y no se equivocó Vilar al hacer extensivos sus sentimientos a sus compañeros de camino. He aquí, entre otras, las razones que justificaban sus preferencias:

- a) Los clásicos son un banco de pruebas del actor, la mejor cantera para iniciar su formación. La Descentralización necesitaba actores.
- b) Por el ritmo que imponen a la dicción, por su lenguaje poético o hasta versificado, por los personajes que hacen salir a escena,

(12) Cfr. Apéndices de Cl. BORGAL: *Metteurs en scène*, París, Ed. Lanoré, 1963.

(13) J. VILAR: *Op. cit.*, pág. 48.

por el vestuario, etc., lo clásicos proporcionan al espectador una sensación de «evasión», de *dépaysement* en el tiempo y en el espacio. (Más adelante veremos que, a la hora de justificar los estrenos del pasado, se acude a un razonamiento distinto o complementario —¿quién sabe?— del aquí enunciado: Los mensajes del pasado son *transportables* a nuestro presente histórico.)

- c) Los clásicos enlazan con la historia, nos sitúan frente a referentes tópicos. En el teatro francés, la historia o la leyenda son una constante de su repertorio, incluso en las creaciones más actuales.
- d) Toda una larga tradición ha ido preparando al público para el reconocimiento de las estructuras narrativas y poéticas de este teatro.
- e) A la hora de implantar el teatro en los nuevos centros, era preciso andar sobre seguro. Nada mejor que presentar los éxitos confirmados en París por los grandes directores. De ahí, por ejemplo, que Molière sea el autor más representado por la Descentralización. (Nótese que de los 57 estrenos del T.N.P. de Vilar 9 son de Molière, y que, en la Descentralización, se dan 136 del mismo dramaturgo, en las fechas que nos ocupan, frente a 36 de Musset, 34 de Marivaux, 26 de Racine, 17 de Beaumarchais y 12 de V. Hugo, por compararlo sólo con los clásicos franceses más representados.)

Por todas estas razones, los descentralizadores piensan que, a la hora de emprender sus campañas de captación de un nuevo público, se hacía de todo punto indispensable recurrir al repertorio del pasado. H. Gignoux y D. Béraud, del Centro Dramático del Este, distinguen tres etapas dentro de estas campañas: En un principio era necesario acudir a los clásicos; en una segunda etapa se ofrecería un repertorio ecléctico; finalmente, en 1964, inician la última de estas etapas confiando en que el público se encuentra ya capacitado para participar *au mouvement théâtral de l'époque en créant des oeuvres nouvelles, réclamées par la partie la plus évoluée, de plus en plus importante de son public* (14). Bernard Dort afirmará que estas tácticas fueron comunes en todos los Centros Dramáticos.

No faltaron los detractores del pasado. Hubo críticas feroces junto a otras más mitigadas. Un ejemplo de las primeras nos lo ofrece Pierre Francastel:

(14) H. GIGNOUX y D. BÉRAUD: *Le Centre Dramatique de l'Est*, in *Théâtre populaire*, núm. 54, 2.º trimestre, 1964. Cit. por B. DORT: *Op. cit.*, id.

C'est le musée imaginaire. (...) Si le théâtre d'aujourd'hui vise simplement à être une sorte de conservatoire de beauté, vous intéresserez un petit nombre d'individus, mais vous n'intéresserez pas les masses. Je crois que c'est là que se situe à l'heure actuelle le problème fondamental (15).

Unos años antes se sitúa la entrevista que B. Dort sostiene con J. P. Sartre, entrevista que hemos de citar una vez más. La crítica de Sartre va dirigida al T.N.P. de Vilar, pero puede ser aplicada al repertorio de la Descentralización.

D'abord —dise Sartre—, le T.N.P. est un théâtre subventionné. Cela signifie: un théâtre qui présente des pièces qu'il est obligé de choisir dans le répertoire, et ceci avec la plus grande prudence. Des pièces qui n'ont pas été écrites pour les masses d'aujourd'hui. Des pièces qui, sans doute, autrefois —et je pense ici à Shakespeare— relevaient d'un authentique théâtre populaire, qui avaient été écrites pour les gens de ce temps-là, mais qui, maintenant, sont devenues des formes culturelles, font partie de l'héritage culturel bourgeois.

Sin embargo, Sartre no cree conveniente la ruptura entre la Tradición y el teatro actual. Sartre distinguirá, además, varias etapas en la gestación del teatro clásico francés. Tras este análisis, sus opiniones son más miradas:

Notre théâtre classique n'est populaire que dans une certaine mesure. Entre Corneille et Racine il y a une cassure, un changement politique et social: l'apparition de la monarchie absolue. Mais le phénomène n'a été que momentané. Le théâtre au XVIII^e siècle (excepté Marivaux qui est une séquelle du XVII^eme.) redevient populaire. Oui, Voltaire, même les tragédies de Voltaire, ç'a été du théâtre populaire. Comme Corneille. Il n'y a eu de coupure qu'entre 1660 et 1730 (16)

(15) P. FRANCASTEL: *Le Théâtre est-il un art visuel?*, Colloque de Royaumont, junio, 1961, cit. por G. LÉCLERC: *Op. cit.*, pág. 88.

(16) Cfr. Jean-Paul Sartre *nous parle de théâtre*, in *Théâtre populaire*, núm. 15, septiembre-octubre, 1955. La entrevista ha sido recogida por M. CONTAT y M. RYBALKA en *Sartre, un théâtre de situations*, París, Gallimard, 1973, págs. 68 y ss. Vilar le respondería que él no entendía por teatro popular un teatro obrero, sino un teatro para el mayor número de espectadores posible. *L'Express*, 24, nov., 1955.

En París, críticos como J. Hébertot o autores como Andrés Roussin y Marcel Achard, criticarán igualmente el repertorio de la Descentralización en sus primeros años. A. Roussin volverá al ataque en 1965, dolido, sin duda, por el olvido a que los animadores de provincias han relegado sus obras y las de algunos de sus compañeros; en un duro artículo, titulado *Nous, les maudits du théâtre!*, escribe:

Ils (estos autores) attendent depuis vingt ans et on ne leur montre toujours rien. Ils voient venir à Paris les troupes culturelles de province. Que jouent-elles? Marivaux, Shakespeare, Hugo, Molière, Brecht (17).

El problema intentó ser explicado igualmente desde un ángulo crítico histórico-sociológico. Francia acababa de salir de la segunda gran guerra. Una guerra en que los vencedores tuvieron un doble objetivo: derrotar al fascismo europeo y derrocar a los propios franceses que pactaron con el invasor nazi. El movimiento patriótico —tanto en la Resistencia como en la Liberación— unió a socialistas y comunistas con republicanos. La Liberación se inicia con gobiernos de concentración. Los comunistas olvidan sus principios marxistas y revolucionarios para colaborar en la restauración nacional. El arte debía servir a las clases políticas en el poder. Nada, pues, de teatro subversivo, de teatro al estilo de los grupos de la F.T.O.F. durante los años que preceden a la guerra; nada de teatro que separase a los ciudadanos con propuestas de lucha de clases.

Se exaltan las glorias de un pasado triunfante, artífice de los logros del presente. Entre estas glorias del pasado ocupan un lugar preferente los grandes dramaturgos. Hay que restablecer la cultura francesa sobre los pilares de la Tradición. Es lo que Démarcy llama *le poids mythique de la nation sur la culture*. Démarcy alude, en apoyo de su tesis, a toda una serie de documentos políticos entre los que ocupan un lugar preferente los discursos y alocuciones de A. Malraux como ministro de Asuntos Culturales (18). A los clásicos se les asigna desde el Poder,

(17) *Le Figaro Littéraire*, 18-24, febrero, 1965. Cit. por D. GONTARD: Op. cit. página 334.

(18) La declaración de Malraux en la inauguración de la Casa de la Cultura de Bourges resumiría todo el programa asignado al teatro descentralizado-subvencionado: *Rendre accessibles les oeuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français, assurer la vaste audience du patrimoine culturel et favoriser la création des oeuvres d'art et de l'esprit qui les enrichissent*. Cit. por DÉMARCY: *Éléments d'une sociologie du spectacle*, París, U.G.E. col. 10/18, 1973, págs. 127-128. Son muchos los críticos que han abordado este problema desde el ángulo histórico-sociológico. Citemos, entre ellos, a E. COPFERMANN: *Le théâtre populaire, pourquoi?*, París, Maspero, 1969.

más que una función de compromiso, una función de restitución, de conservación:

Parallèlement à la fonction d'évasion est assigné au théâtre, quand il s'agit des oeuvres du «patrimoine» et particulièrement du «patrimoine classique», une fonction de restitution, fonction de conservation (19).

Démarcy ve otra de las razones de esta aspiración hacia el teatro clásico en lo que él llama *l'école et une certaine image de la culture*:

Associé à l'école, coeur du programme, porté par elle, le répertoire classique se voit jouir des qualités et vertus qu'on attribue à celle-ci. L'attitude de profonde respectabilité du public vis-à-vis du répertoire classique provient souvent de cette association inconsciente entre l'institution et ses produits (20).

A continuación, el crítico hace un análisis de los vehículos de comunicación cultural-educativo: programas de enseñanza, textos escolares e incluso universitarios, espectáculos teatrales ofrecidos por la Televisión francesa e, igualmente, por algunos Teatros, sobre los programas escolares, etc. De donde deducimos que el Ministerio de Asuntos Culturales se estaba convirtiendo en un sirviente del Ministerio de Educación. Pero ¿era, acaso, esa su misión?

UNA VIA POSIBLE: LA ACTUALIZACION

Frente a los detractores estaban los partidarios, defensores del carácter de perenne modernidad de los autores de pasado, incluso del pasado más remoto. Modernidad del pasado. *¿Contradictio in terminis?* La modernidad se justificaba por la presencia en las grandes obras de un substrato humano ahistórico o transhistórico, concepto que abarcaba cuanto en el hombre —con o sin mayúscula— podía existir de pasional y metafísico. Ese perenne substrato humano se convertía así en

(19) DÉMARCY, id., pág. 116. El crítico cita, intencionadamente, un buen número de testimonios de dirigentes comunistas que no tienen que envidiar, ni en el fondo ni en la forma, a los de sus colegas parlamentarios.

(20) ...*une certaine image de la culture*. Sospechamos que Démarcy está rememorando, irónicamente, la antológica declaración del general de Gaulle: *Je me suis fait une certaine image de la France*. Imagen que debía apoyarse, para no peligrar, en una *certaine image de la culture*.

cajón de sastre donde cabía tanto el sentimiento de culpabilidad, la duda, el odio, el amor o los celos, como la aspiración al Poder, el desgarramiento del héroe entre el goce de lo particular o su renuncia ante el bien general; la constatación íntima de lo efímero de la existencia, el sentido de nuestros actos, la amenaza de la muerte, etc. Lo esencialmente humano era aprehensible en su inmutabilidad. Estos supuestos básicos ya eran más que suficientes para un gran sector de la crítica tradicional.

Por su parte, la crítica progresista —o, al menos, un núcleo importante de la crítica progresista— se creyó en el derecho de hacer ciertas puntualizaciones que, por nuestra parte, nos tomamos la libertad de condensar:

- Ciertamente que esos sentimientos *humanos* son perdurables. Lo que ya no es tan cierto es que su interiorización, su explicitación y, sobre todo, la toma de conciencia de los mismos hayan sido idénticas a través del tiempo.
- Los imponderables se hacían mayores al pretender dejar constancia de lo humano en su momento histórico. Duvignaud que, como sociólogo, había advertido lo difícil y hasta imposible que resulta la reconstrucción de una sociedad del pasado o de una sociedad actual alejada de la sociedad en que se mueve el investigador, era igualmente tajante en lo que a sus culturas —en este caso, al teatro— se refiere:

Que savent vraiment les dramaturges concernant le théâtre d'hier ou les formes passées de la dramaturgie? (...) Dans le meilleur des cas, celui des Grecs, cette action est littéraire et mythique. A diverses époques, on reconstruit le théâtre antique comme les anciens anthropologues reconstruisaient la vie des sociétés «sauvages» en projetant sur elles nos catégories européennes, ou leur contraire. Robert Jaulin a très bien dit que cette intégration était un aspect de l'«ethnocide», c'est-à-dire de la destruction des différences spécifiques (21).

Entre estas dos posturas extremas se intentó buscar un punto medio eficaz: la escena moderna debía actuar como puente de unión entre el pasado y el presente en un intento de aproximación. La palabra mágica era ésta: *actualización*. La actualización podía concretarse en la *creación*

(21) JEAN DUVIGNAUD: *Le théâtre et après*, París, Casterman, 1971, pág. 13.

y en la *adaptación* dramáticas. Para la primera, la historia y los mitos del pasado (algunos de los cuales habían sido ya acaparados en su nomenclatura, metonímicamente, por la ciencia médica) podían pasar al drama para definir al hombre actual en su doble dimensión, individual y social. El texto histórico-mitológico se convertía, a su vez, en pretexto por cuanto el re-creador se tomaba con él todas las libertades a su alcance: cambiar el lenguaje, transmutar las viejas preocupaciones de los antiguos héroes; convertir la leyenda en parábola; rebajar los atributos de valor, de autoridad, etc., de los personajes —dioses, guerreros, reyes, nobles...—, que los definían como actantes enmarcados en un universo familiar para el espectador, y convertirlos, dado el caso, en símbolos o casos ejemplares de las alternativas que definen al Yo contradictorio del hombre moderno o en catalizadores de opciones sociales y políticas actuales. Según esto, lo anecdótico, que cabría interpretar, a primera vista, como un proceso irónico e iconoclastico gratuito de desmitificación histórica (Orfeo en pantalón y chaqueta, Elena en minifalda; presentación peculiar del objeto escénico; manifestaciones gestuales, etc.) no era, en realidad, más que la exteriorización material —y sólo en algunos casos— de planteamientos radicales de actualización. No hay que decir que esta fórmula primera fue la practicada por Cocteau, por Giraudoux, por Sartre... y hasta por los dramaturgos del Absurdo (22).

La *adaptación* era la segunda fórmula. El concepto es muy amplio y ambiguo. Está, por un lado, la adaptación textual, la más evidente; pero cabe hablar de otras muchas formas de adaptación escénica (23). La adaptación pretende conseguir que el espectador no sólo entienda la historia escenificada, sino que la traslade a su circunstancia presente y se sienta preocupado por ella.

No nos ocuparemos aquí —tampoco es éste lugar para hacerlo— de las discusiones en torno a la licitud o ilicitud de la adaptación. Por lo demás, es este un problema que desborda los límites del teatro. Los intransigentes que quieran enjuiciar a A. Arnoux o a Planchon tendrían que enjuiciar igualmente, en otros dominios del arte, a Picasso, Dalí, A. Segovia, etc. Por lo demás, hoy en día, la batalla parece ganada para

(22) Montherlant merecería otras explicaciones complementarias. Se diría que Montherlant sigue conservando aún al héroe a la antigua bañado en su lenguaje histórico. Su integración rápida en el repertorio de la *Comedia Francesa* vendría a confirmarlo. Tenemos, no obstante, nuestras dudas de que la sociolingüística o, simplemente, la sociología, pueda dar enteramente la razón a ese sector de la crítica, marxista o no, que se ensañó ferozmente contra Montherlant en razón de su paseísmo, de su escapismo al presente.

(23) Permítasenos citar —para un análisis de las formas de la adaptación— nuestro estudio, *El teatro español en Francia...*, op. cit., págs. 49-69.

los partidarios de la adaptación. Pero los debates no están cerrados. Planchon, que fue menos discutido en sus montajes de Racine, en los que el respeto al texto era total, desencadenó una gran polémica con su atrevida adaptación del *Cid*, de Corneille (*Théâtre de Villeurbanne*, 1968-69). Giraudon escribirá en su recuerdo:

Le texte, lui, perdra tout à ce jeu. Le Théâtre tend à se débarrasser de son essence ambiguë. On le voit encore plus nettement avec l'irrespect dont fait preuve Planchon à l'égard du Cid et de Corneille en général. Planchon assume un héritage culturel pour le détruire plus sûrement. A quoi bon se déchaîner contre un tel théâtre? On ne hurle pas aux oreilles d'un mourant: on le regrette et on espère qu'il vivra ailleurs et autrement. Ainsi du théâtre qui passe au spectacle total (24).

Si la afirmación de Giraudon —*montar el teatro del pasado para destruirlo*— estuvo en la mente de algún animador en los albores de los años sesenta (tras el Mayo francés y los golpes de pecho de Villeurbanne, precisamente), no hay que decir que estas opciones fructificasen y, por supuesto, hay que afirmar que fueron inhabituales en todo el período anterior (25). Durante este largo período —y por las razones ya apuntadas— se pretendió la *restitución* del repertorio clásico, fórmula que, al ser criticada, dio paso a la de *restitución-actualización*, admitida ya por la mayoría de los críticos, pese a que muchos de ellos, particularmente los universitarios de *Théâtre populaire*, juzgasen severamente algunos de los modos de actualización.

Creemos que, en la aceptación de esta vía, jugó un papel importante el criterio de autoridad. La autoridad indiscutible se llamaba B. Brecht. Sus montajes empiezan a producirse con elevada frecuencia, a partir de 1959, por toda la geografía de la Descentralización (26). El interés por el dramaturgo alemán crece inusitadamente. Se dan las fanáticas y peligrosas conversiones al brechtismo, como la de Roland Barthes a

(24) RENÉ GIRAUDON: *Démence et mort du théâtre*, París, Casterman, 1971, página 130. El título de la adpt. de PLANCHON —*La mise en pièces du Cid*— era ya elocuente.

(25) Las adaptaciones, eso sí, fueron más osadas e «irrespetuosas». Vayan como ejemplo las adaptaciones de Ceccaldi sobre comedias de CALDERÓN y de J. GILLIBERT sobre LA CELESTINA (Festivales de Marais y de Châteaувallon, 1972).

(26) ¿Por qué Vilar, que empezó su carrera en el T.N.P. con *Madre Coraje*, obteniendo con esta obra uno de sus mejores resultados de público (141.114 espectadores en 104 representaciones), tarda diez años en volver a ocuparse de Brecht? En la Descentralización, sólo dos Brecht antes de 1959: *El círculo de tiza* y *El tercer Reich*, por el Teatro de la Comuna y el Teatro popular de Flandes, respectivamente.

raíz de la representación, en 1954, en el Teatro de las Naciones, de *Madre Coraje*, por el *Berliner Ensemble*. Son brechtianos los críticos de mayor prestigio: Giselsbrecht, B. Dort, Copfernann, Guy Dumur y, en general, todo el equipo de *Théâtre populaire*. Pululan los germanistas «identificados» con el dramaturgo, que lo imponen en los programas de enseñanza. Ser, entonces, anti-brechtiano habría sido suficiente como para ser tachado de hereje en cuestiones dramáticas.

Pues bien, Brecht además de un creador y adaptador (en el sentido que le damos a los términos) era un teórico en la materia. Frente a Artaud, que quiso relegar a las bibliotecas todos los textos dramáticos fijados por la literatura, Brecht piensa que es posible y hasta necesario adaptar esos textos. En sus *Escritos sobre el teatro*, particularmente en *La compra del cobre*, el DRAMATURGO pregunta al FILOSOFO si hay que rechazar todas las bellas obras del pasado. La respuesta es negativa. El FILOSOFO añadirá que *El rey Lear*, por ejemplo, puede actualmente ser representado en su totalidad con sólo ponerle algunas *addendas* que permitan al espectador *conservar su razón*. Brecht cree que, sobre esas obras del pasado, el espectador debe proyectar sus juicios del presente (exigencias de la *distanciación*). Pero, para conseguirlo, para no confundir las épocas, es preciso que el espectador posea un conocimiento suficiente de la Historia. Démarcy, de quien extraemos estos propósitos, puntualizará, con cierta ironía, que esta vía brechtiana exige *en fait que le spectateur dispose de solides connaissances historiques sur la société à l'époque de l'oeuvre* (27), lo que convierte la operación *teatro popular* en algo verdaderamente complejo.

Por su parte, los severos y dogmáticos brechtianos de *Théâtre populaire* criticarán los montajes clásicos cuando en ellos no quede patente ese sentido de la historia de que hablamos. Los ataques dirigidos a Vilar serían extensivos a otros muchos animadores de la Descentralización.

No contamos aún con suficientes estudios que analicen la programada actualización de los repertorios de la Descentralización. Nos permitimos sólo extraer de G. Léclerc la aproximación de algunos estrenos clásicos del T.N.P. con temas de actualidad:

- LA GUERRA: *El Cid*, de Corneille, 1951. *Lorenzaccio*, de Musset, 1952. *El príncipe de Homburgo*, de Kleist, 1952.
- EL ESTALINISMO: *La muerte de Danton*, de Büchner, 1953.
- PODER Y TIRANIA: *Cinna*, de Corneille, 1954. *Macbeth*, de Shakespeare. 1954.

(27) DÉMARCY: *Op. cit.*, págs. 159-162.

- DINERO, CAPITALISMO: *Turcaret*, de Lesage, 1960.
- GUERRA DE ARGELIA, TEMOR A NUEVOS FASCISMOS: *Antígona*, de Sófocles, 1960. *El Alcalde de Zalamea*, de Calderón, 1961. *La paz*, de Aristófanes, 1961.

Veamos sólo una muestra de las aproximaciones hechas por la crítica. Nos serviremos precisamente de *El Alcalde de Zalamea* (Aviñón, julio de 1961, T.N.P., enero de 1962) (28). Destaquemos, como el gran acontecimiento de la actualidad, la guerra de los franceses contra los argelinos que reclaman su derecho a la independencia y, como acontecimientos más destacados, dentro de la guerra, el *proceso Jeanson* (septiembre de 1960, que acabó con la condena a ciento cuarenta y ocho años y ocho meses de prisión de catorce acusados de la *Agrupación Jeanson*, pro ayuda al Frente de Liberación Nacional Argelino), los desmanes de los paracaidistas franceses con la población civil argelina, el terrorismo fascista-militar de la O.A.S....

Vilar explica sus intenciones:

J'ai monté L'Alcalde de Zalamea parce que la pièce de Calderon traite d'un problème très actuel: celui du rapport de la justice militaire avec la Justice (...) Pourquoi une justice différente de la Justice, celle que les lois imposent? C'est là le sujet de l'oeuvre. C'est parce que Calderon a répondu à cette question et ceci trois cents ans avant nous, que ce théâtre populaire joue L'Alcalde de Zalamea. Et cette réponse d'un homme, qui fut aussi un parfait soldat, est claire. Elle est, me semble-t-il, une leçon (29).

Con esta declaración de Vilar estará de acuerdo la prensa de izquierdas que, por su parte, detallará los paralelismos entre la obra y ciertos sucesos franceses del momento (30). Un crítico llegará a esta curiosa reconstrucción:

Un détachement de parachutistes arrive dans une mechta de Constantinois. Le capitaine enlève et viole une tchamila-boubacha

(28) Resumen de G. Léclerc, págs. 190-194, y de nuestro estudio, ya citado, páginas 349-352. En él nos ocupamos del resto de obras del repertorio clásico español estrenadas en Francia de 1935 a 1973.

(29) J. VILAR: *Bref*, programa del T.N.P., núm. 47, junio-julio, 1961.

(30) Cfr. G. LÉCLERC: *L'Humanité*, 26-II-1962; LOUIS COUSSEAU: *Le canard enchaîné*, 31-I-1962; J. Cl. DOUMOULIN: *Libération*, 27-I-1962. Este último va más allá en sus deducciones: ... *dans L'Alcalde de Zalamea c'est la justice non seulement civile, mais populaire, qui est équitable*. Ch. MEGRET: *Carrefour*, 26-VIII-1961. El propio VILAR fue así de incisivo: *L'armée doit défendre la nation, non la violer*, *ib.*

quelconque. Mais le caïd de la mechta fait arrêter le para, le juge et le condamne. Les paras, qui croyaient que tout leur était permis, s'énervent, etc. (31).

Por su parte, la prensa conservadora y de derechas se resistirá a establecer tales paralelos. Estamos ante una obra maestra, dirán, ¿por qué minimizarla con semejantes aproximaciones? Gabriel Marcel escribía:

On voit très bien quelles ont été les arrière-pensées politiques de M. Jean Vilar en montant ce spectacle. Il convient de négliger les assimilations beaucoup trop simplistes et de reconnaître simplement la vertu permanente d'un texte magnifique (32).

Nos alargaríamos mucho en demostrar que las posiciones de la crítica francesa ante este *Alcalde de Zalamea* se repiten, *mutatis mutandis*, con infinidad de estrenos clásicos. Pedimos al lector que dé fe a nuestra investigación paciente. Pero, ante tales reacciones, la duda nos asalta: ¿Era éste el teatro destinado a unir a los franceses? ¿Dónde quedaba ya el viejo teatro «popular»?

MAYO DEL 68. RAZONES PARA EL PESIMISMO

Mayo del 68 afectó a todos los estamentos de la nación y, por supuesto, a las organizaciones detentoras de la llamada CULTURA con mayúsculas, entre ellas al Teatro. Villeurbanne fue el refugio de más de cincuenta directores y animadores teatrales pertenecientes, por lo general, a la Descentralización. Frente al «Public» —espectadores logrados por la política descentralizadora— se planteó el problema del «Non-public» —*immersité humaine composée de tous ceux qui n'ont encore accès ni aucune chance d'accéder prochainement au phénomène culturel*—. *La Culture est dans l'impasse* (33). Pero ¿qué clase de Cultura era ésa que reconocía la presencia del «Non-public»?

Benedetto había sido más radical: Una cultura que permite la pre-

(31) MAX FAVALELLI: *Paris-presse*, 21-I-1962. Dumoulin aducía el caso del Tribunal de Nîmes que, por miedo a sentenciar unos hechos evidentes, había remitido el juicio a los Tribunales militares, siempre indulgentes en estas ocasiones.

(32) G. MARCEL: *Les Nouvelles Littéraires*, 8-II-1962. BÉATRICE SABRAN precisaba: *Il semble qu'on ne veuille plus enseigner le peuple «pour pensement» à la girondine. Aspects de la France*, 1-III-1962.

(33) Extractos sacados de E. COPFERMAN: *Ob. cit.*, págs. 196 y ss.

sencia del «Non-public» no es una Cultura que haya que sacar del impase, es una cultura que hay que proscribir: *La Culture aux égouts*. En su Manifiesto, Benedetto ataca particularmente al teatro clásico, sostenedor, en su opinión, de esa Cultura. En él declara:

Ne vous laissez pas cultiver par n'importe qui avec n'importe quoi.

LES CLASSIQUES AU POTEAU.

Les classiques font le jeu de la réaction (...) Assez d'oeuvres classiques. Molière est un fasciste. Enterrez les cadavres, ils empestent.

«IL FAUT SE GARDER DU DEVANT D'UNE FEMME, DU DERRIERE D'UNE MULE ET D'UN CLASSIQUE DE TOUS CÔTES.»
(...) *La diffusion de la culture est fondée sur le bénévolat, le sacerdoce, la médiocrité, le classique!* (34).

Después de sus declaraciones, ¿qué exigieron los signatarios de Villeurbanne? ¿Que les aumentaran las subvenciones? Parece que sus peticiones no estaban a la altura de los espontáneos planteamientos revolucionarios del Mayo francés; parece que, alejados de la muchedumbre, no les llegaba a los descentralizadores el eco de los slogans de los manifestantes: *La imaginación al poder; sed realistas, pedid lo imposible; solitarios antes de ser solidarios*. Con sus peticiones, quisieran o no, los descentralizadores se estaban atando, cada vez más, a los poderes que los promocionaban. Se olvidaron también de la frase de Marx: *La cultura dominante será la cultura de los dominantes*. No supieron o no quisieron desligarse del sistema burocrático que les apresaba. *La burocracia supone la muerte del arte*, recordará dolorosamente Duvignaud a los descentralizadores:

... appliquée à la culture et à la création, elle ne se contente pas de maintenir et d'institutionnaliser une hiérarchie, elle rapporte au pouvoir, représenté par l'administration, le pouvoir de création, fait du conflit ou de l'opposition entre l'artiste et le système des valeurs établies un simple désordre passager et vite apaisé (35).

Hechos palpables vendrán a confirmarlo. La Administración no permitirá a los descentralizadores que escapen a las normas impuestas,

(34) Extractos del Manifiesto de A. BENEDETTO, publicado, entre otros, por Démarcy: *Op. cit.*, págs. 164-165.

(35) J. DUVIGNAUD: *Op. cit.*, pág. 90.

no tolerarán una libre elección del repertorio, la representación fuera de los centros y salas de rigor, el cambio en las relaciones de dependencia con el Ministerio y los Municipios, etc. Los revolucionarios crean un malestar en los Centros descentralizados. La Administración los sanciona o los licencia, engendrando un estado de cosas que, en ocasiones, llega a sensibilizar a la opinión pública. (En Tours asistimos, tras las huelgas de actores en 1970, al cierre definitivo de la *Comédie de la Loire*.) Disidentes y expulsados forman entonces sus grupos teatrales marginados, verdaderos *teatros de guerrilla*, como los califica Benedetto, en lucha contra la Administración, los poderes locales y el Estado. Pululan por toda Francia estos grupos marginados. Su rechazo del teatro clásico, del teatro psicológico o del repertorio asimilado es total. Se impone entonces la *creación colectiva* —que a tantos ha hecho sonreír— como una exigencia vital de estos grupos que quieren expresar sus propios puntos de vista y reflejar sus inquietudes sociales y políticas.

Entre estos grupos y los teatros descentralizados existe un sector intermedio —cuyo repertorio es sensiblemente diferente del escogido por la Descentralización— que abarca una serie de compañías (*Théâtre du Soleil, Théâtre de la Tempête, Cie. Vincent-Jourdeuil, Action pour le Jeune Théâtre*, agrupadora de más de cuarenta compañías, etc.) que critican el despilfarro del Estado con «sus» teatros, mientras que a ellos, tan profesionales o más que los otros, se les regatean las subvenciones. Estas compañías piden lo imposible: que el Estado les ayude y que, al mismo tiempo, les respete al máximo su libertad de creación. Para explicar su oposición, Maurice Druon, ministro de Asuntos Culturales, tendrá que abultar grosera y ridículamente los hechos acusando a estos profesionales de terroristas organizados:

Les gens qui viennent à la porte de ce ministère avec une sébile dans une main et un cocktail Molotov dans l'autre devront choisir (36).

¿Qué ha ocurrido durante estos últimos años con el repertorio? Pocos nombres nuevos se han incorporado a él. El número de clásicos ha disminuido. Pero aún siguen ahí presentes, con un buen porcentaje. Algunos críticos los siguen denigrando. Otros creen que no es sólo el repertorio lo que hay que cambiar. La crisis es aguda en estos momentos. El tópico-respuesta, «siempre se ha hablado de la crisis del teatro», no parece ya un refugio seguro. Hoy sabemos que el teatro francés está

(36) *Agence France Presse*, 4 de mayo de 1973.

realmente en crisis porque las estadísticas nos afirman que los teatros se están quedando vacíos, porque la Descentralización ya no tiene fórmulas mágicas —nunca las tuvo, en realidad— para hacer extensiva la Cultura a los marginados de la cultura, porque la Descentralización no puede impedir que cunda el desencanto ante la labor realizada. Para salir de la crisis se necesitaría un teatro distinto que interesase más que los otros ocios de nuestra sociedad moderna (37). ¿Un repertorio nuevo? ¿Nuevas actualizaciones? ¿Hombres y nombres nuevos?

Planchon proclama la ruptura con la Administración de la que se beneficia: *El poder a los creadores* (ya lo había advertido a subvencionados y descentralizados en Villeurbanne, en 1968, sin poder vencerles demasiado). Planchon se explica:

... les besoins sont presque inexistantes. Personne ne réclame du théâtre, et si on fait un texte sur la demande à ce sujet, on obtiendra un pourcentage si faible que, apparemment, pour respecter la loi démocratique, on fermera tous les théâtres demain matin. (...) Il n'y a jamais eu de circulation avec le public, quel qu'un offre l'art, le public le reçoit (38).

¿Hay razones para el pesimismo?

(37) *Vers un théâtre différent*. Este es el título, precisamente, del último libro de E. Copferman, París, Maspero, 1976.

(38) *La terre à ceux qui la cultivent, entretien avec Roger Planchon*, in *Théâtre Public*, marzo, 1977, págs. 7-10.