

6-1994

¿Del teatro de dirección al teatro del texto?: Tendencias y problemas del teatro francés

Wilfried Floeck
Universidad de Gessen

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Floek, Wilfried. (1994) "¿Del teatro de dirección al teatro del texto?: Tendencias y problemas del teatro francés," Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 5, pp. 141-157.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

11

¿DEL TEATRO DE DIRECCIÓN AL TEATRO DEL TEXTO? TENDENCIAS Y PROBLEMAS DEL TEATRO FRANCÉS

Wilfried FLOECK
(*Universidad de Gessen*)

El acontecimiento sin duda más importante no sólo de la historia teatral francesa, sino de la historia del teatro en general, es la espectacular irrupción del director de escena en la tríada -válida desde hace siglos- de autor, actor y espectador. La creciente importancia del trabajo de dirección escénica y la idea -derivada de ella- de la singularidad y autonomía de la representación teatral, han modificado de forma decisiva la correlación de fuerzas entre el texto literario y su realización escénica a favor de ésta última. La evolución se extiende desde una absoluta preeminencia del autor y del texto mantenida hasta las postrimerías del siglo XIX, pasando por un tenso equilibrio de fuerzas en la primera mitad del presente siglo, hasta un predominio de los directores de escena a partir de la década de los sesenta. Desde entonces, entre el teatro de texto y el teatro de dirección se ha ido desarrollando una relación cada vez más conflictiva, de la que el último ha surgido como vencedor. Este hecho, hoy generalmente incontrvertido, tuvo como resultado que en Francia, en las décadas de los sesenta y los setenta, dominarían la escena teatral excelentes directores con sus trabajos, mientras que los autores, cada vez más inseguros y relegados a un segundo plano, se retiraron, frustrados y resignados, del trabajo teatral. Desde los tardíos años setenta, las consecuencias negativas de esta evolución se hacen cada vez más evidentes para la crítica teatral. Desde entonces circula en Francia la frase programática de la "crise de l'auteur". Daremos a continuación algunos ejemplos ilustrativos.

En primer lugar, y con especial vehemencia, los autores mismos se rebelaron, naturalmente, contra la tutela de los directores de escena. Hoy reciben a este respecto, de manera creciente, el apoyo de los críticos.

"Il peut y avoir crise du théâtre parce qu'il y a des metteurs en scène orgueilleux qui écrivent, eux, tout le temps la même pièce qui n'est pas celle de leur auteur." Cette violente note de Ionesco - *explica y comenta el crítico teatral Jean-Luc Dejean en su libro Le théâtre français depuis 1945*" del año 1987 - stigmatise une tendance qui s'est établie depuis Copeau, et que le cinéma affirme: le style du metteur en scène compte plus que le texte qui lui est donné. Les abus de pouvoir de cette sorte ne sont pas l'expection. A vouloir être trop original, il arrive souvent que celui qui montre une pièce ne révèle que sa virtuosité, ses convictions ou ses tics.¹

Entre los críticos teatrales fue Alfred Simon quien, en su libro *Le théâtre à bout de souffle?* de 1979, polemizó con mayor energía contra la opresión de los autores por los directores de escena:

En moins de trente ans, le metteur en scène est parvenu [...] à remiser l'auteur au magasin des accessoires pour le jeter avant peu aux poubelles de l'histoire. A cette heure, l'acte est presque consommé. [...] le théâtre est donc surtout malade de la mise en scène, de son goût pour la performance, de son mépris du texte, de son irresponsabilité envers le spectateur.²

Más objetivamente, y con ímpetu menos polémico, precisó M. Corvin en 1989:

En fait, c'est la notion même de texte préalable au texte scénique qui est répudiée: on ne conçoit plus qu'un auteur prenne l'initiative du phénomène théâtral, impose, depuis son cabinet d'écrivain, sa vision du monde.³

1. Los orígenes del teatro de dirección

El surgimiento del teatro de dirección es un fenómeno europeo y se remonta a la época del cambio de siglo. Surgido de la exigencia del naturalismo en favor

¹ Dejean 1987, pág. 114.

² Simon 1979, pág. 11 y 12.

³ Corvin, 1989, pág. 2.

de la presentación de una realidad absolutamente natural en la escena, el teatro de dirección se desarrolló durante los primeros años del siglo XX en oposición frente al realismo/naturalismo y bajo el signo de una declarada liberación de la literatura. Nombres como los de Antoine y Copeau para Francia, Stanislawski y Meyerhold para Rusia, Appia para Suiza, Craig para Inglaterra y Reinhardt para Alemania señalan el surgimiento de la escenificación teatral en camino hacia la conversión en una forma artística autónoma. En Francia, y en la década de los veinte, la evolución alcanza su punto culminante con la fundación del "Cartel" (Baty, Dullin, Pitoëff, Jouvett). La concepción del teatro como obra de arte total en la que la escenografía, la concepción espacial, los decorados, la luminotecnia, los signos acústicos y cinéticos así como el lenguaje corporal de los actores, como formas de expresión específicamente teatrales, aparecen con plena igualdad de derechos junto al lenguaje literario del texto se había impuesto también en Francia durante estos años. "Sire, le mot a achevé sa conquête", había afirmado ya secamente, en 1921, Gaston Baty⁴, y con estas palabras había sugerido al mismo tiempo la idea de una analogía con la gran revolución política de 1789. En el teatro, y más de 100 años después, el Ancien Régime habría de ser sustituido por un Nouveau Régime. La influencia del cine, en el que, desde un principio, dominaron la imagen sobre la palabra y el director sobre el guionista, así como también la crisis general del lenguaje como medio de conocimiento de la verdad, tuvieron sin duda una gran repercusión sobre esta evolución. Ella condujo, de un modo u otro, a una enorme revalorización del papel del director de escena, que en el acto de la puesta en escena fundió en una obra de arte autónoma los diversos medios de expresión teatrales. La escenificación no era ya, simplemente, una transmisión visual y acústica del texto literario a la escena; era, al mismo tiempo, una interpretación personal de dicho texto, y en este sentido también una aportación artística propia. En el caso extremo no era ya el autor, sino el director de escena, el verdadero creador de la obra de arte teatral, para la que el autor le suministraba simplemente la materia prima.

Este desarrollo no fue tan drástico en Francia, desde luego, bajo el predominio del Cartel. Antes bien, puede hablarse de una convergencia armoniosa entre el texto y la representación, así como entre el autor y el director de escena durante la primera mitad de siglo. La concepción de Copeau, para quien el texto tenía aún, evidentemente, una importancia primordial, siguió manteniendo su peso e influencia entre sus discípulos. Pese a las muy elevadas pretensiones que planteaban a su actividad los directores de escena del Cartel, y a pesar también de su convicción del carácter propio e independiente de su aportación artística, entendieron su tarea sin embargo como un servicio al texto en primer lugar. Al

⁴ Cit. según Floeck 1989, pág. 20.

mismo tiempo, consideraron como su verdadera tarea la de interpretar de forma adecuada la intención del autor y del texto y de transmitirla a los espectadores mediante los medios de expresión específicamente teatrales. Las décadas de los treinta y los cuarenta en Francia se caracterizaron precisamente por el predominio de un teatro literario de ideas (Giraudoux, Sartre, Camus, Montherlant, Anouilh), en cuya realización teatral se llegó a veces a una colaboración verdaderamente ideal entre el autor y el director de escena. Baste aquí con citar, como ejemplo más conocido, a la pareja Giraudoux - Juvet. Tales convergencias pueden hallarse hasta muy adentrada la década de los cincuenta y los primeros años sesenta. Piénsese tan sólo en las escenificaciones de Claudel hechas por Barrault o en el equipo formado por Beckett y Blin. También es sobradamente conocido el profundo respeto de Vilar por el texto literario y por los grandes clásicos. En Francia, la convergencia entre el autor y el director de escena se hace añicos sólo a finales de la década de los sesenta.

2. 1968 y sus consecuencias

Los últimos años sesenta y primeros años de la década de los setenta se caracterizan por la toma de poder por parte de una nueva generación de directores de escena que radicalizan la idea del teatro de dirección y que no contemplan ya su propia tarea de dirección como un servicio de interpretación del texto, sino como una creación autónoma cuyo resultado es una obra de arte. El texto literario es utilizado solamente, en muchos casos, como trampolín para la demostración de la visión personal del mundo propio del director de escena, si es que éste no renuncia incluso a una base textual literaria. El teatro de dirección de los años setenta entiende el texto con frecuencia sólo y simplemente como "pré-texte au spectacle", que debe subordinarse a la creación propia del "théâtre-spectacle", una evolución ésta que naturalmente no afecta sólo al teatro francés. "Les spectacles de B. Wilson ou de P. Bausch", escribe por ejemplo Michel Corvin, "sont entièrement 'écrits' par eux, car le théâtre-spectacle consiste à ne plus séparer l'écriture théâtrale de l'écriture scénique, à homogénéiser toutes les composantes du spectacle, donc à considérer le texte (s'il existe encore) comme partie prenante certes du tout spectaculaire, mais au même titre, et pas davantage, que la musique, la chorégraphie ou la lumière."⁵ "El teatro, hoy, es un campo de creación, no de interpretación", así define el director de escena español Ángel Facio su concepción de la dirección escénica; y su colega Alberto Boadella subraya que la vieja tesis de la insoluble coexistencia entre literatura y texto ha perdido su

⁵ Corvin 1989, pág. 4s.

validez hace ya mucho tiempo.⁶ "Muy bien, pero *nosotros* somos el teatro", dice Peymann en 1987, con altiva seguridad en sí mismo. "Naturalmente, no es posible prescindir de los actores. Pero por otra parte nosotros somos demasiado poco conscientes de nuestra función o del sentido de nuestro trabajo. Somos, simplemente, muy poco conscientes de lo que podemos hacer."⁷ Las dos últimas frases muestran, desde luego, que los directores de escena han pasado a la defensiva en tiempos recientes. En los años setenta no era posible hablar de algo semejante. Tales años fueron, sobre todo en Francia, el período de floración del dominio absoluto de los directores de escena. Jean-Luc Dejean describe la situación francesa con las siguientes palabras:

Depuis 1960 cependant, de façon rapidement progressive, la primauté du metteur en scène au théâtre prend des airs de victoire absolue. [...] Peu à peu, le metteur en scène cherche à confisquer à son profit l'oeuvre théâtrale. L'acteur, mais surtout l'auteur deviennent ses instruments. [...] Cette dictature de la mise en scène ne fit que des progrès de 1970 à 1980.⁸

En los años setenta, la conciencia de sí mismos de los "jeunes loups" está todavía intacta. Todos ellos despliegan su propio estilo individual de dirección escénica, al que someten en parte, incondicionalmente, el texto literario, y que se convierte en marchamo de su propia creatividad. Los años setenta son la década de los grandes y famosos directores, ante cuyo brillo palidecen los nombres de los autores. Ya no se acude al teatro para ver a Shakespeare, Molière, Corneille, Marivaux, Hugo o Musset, sino al Shakespeare de Lavaudant, al Molière de Vincent, al Corneille de Planchon, al Marivaux de Chéreau, al Hugo de Vitez o al Musset de Mesguich. Las décadas de los sesenta, setenta y ochenta han sido la época de las grandes escenificaciones de los clásicos. Se realizaron representaciones de máxima calidad artística, creaciones que presentan bajo una nueva luz el texto que les sirve de base y que extraen de algunos autores pretéritos aspectos asombrosamente actuales. Con frecuencia, desde luego, surgen actualizaciones forzadas, que se asemejan más a violaciones que a interpretaciones o recreaciones adecuadas. Actualidad e innovación a cualquier precio, provocación del público, efecto de extrañamiento, *gags* insólitos de dirección escénica son elementos en alza; la visualización del texto predomina sobre su transmisión oral; muchas veces, la necesidad del director de comunicar al público sus propios

⁶ Cit. según Cabal/de Santos 1985, pág. 239 y pág. 111.

⁷ Cit. según Kässens/Gronius 1987, pág. 131.

⁸ Dejean 1987, pág. 178. Cf. además Temkine 1977, pág. 7ss.; 1979, pág. 9ss.

problemas y obsesiones cuenta más que la nueva revelación, para la propia época, de la intención y el sentido del texto y su adecuada realización en la escenificación teatral.

Los autores parecen más bien estorbar esta necesidad de autopresentación, sobre todo los contemporáneos, ya que, al menos, pueden protestar contra el hecho de que su obra sea malentendida, violentada o incluso aplastada por el peso y el esplendor de la escenificación. Sobre todo en esto último ve Michel Vinaver - que se ha ocupado en repetidas ocasiones de la problemática relación entre literatura y teatro- la experiencia típica del autor contemporáneo ante la escenificación de sus obras.

Eh bien, ce qui se passe, c'est tout simplement que le metteur en scène *en fera trop*. Il ne peut pas ne pas en faire trop. Toute sa culture, toute son histoire, l'attente qu'il suscite et l'environnement compétitif dans lequel il baigne, le pouvoir qu'il détient et la dynamique du pouvoir qui le conduit à sans cesse renforcer celui-ci, l'oblige à *ajouter de la valeur*, à *ajouter de l'intérêt* au texte dont il s'est saisi, à le gonfler, à y injecter tout ce qui a fait de lui ce qu'il est en tant que créateur à part entière.⁹

La obligación imperiosa de ofrecer una creación propia sitúa al director de escena bajo una compulsión de éxito, y sobre todo de innovación, que no siempre es capaz de satisfacer debidamente. Es característico de la nueva concepción de la escenificación como una forma de creación la tendencia a las adaptaciones escénicas de textos no dramáticos. En la adaptación libre de textos en prosa de todo género, el director de escena puede dar rienda suelta a su propio impulso creador, sin sentirse perturbado por la crítica de los dramaturgos que han sido mal comprendidos ni padecer bajo el peso de las interpretaciones ejemplares de los grandes textos clásicos.

La evolución arriba bosquejada no es sólo, en manera alguna, el resultado de los empeños de un puñado de jóvenes directores de escena. Antes al contrario, éstos están sometidos - como lo apunta la anterior cita de Vinaver - a una situación cuyas causas son extremadamente heterogéneas, que afectan a la totalidad del mundo del teatro y a la concepción misma de éste desde la Segunda Guerra Mundial, y que además están estrechamente enlazadas con la evolución cultural, tecnológica y social de la época de posguerra. En estas páginas sólo es posible enunciar algunos puntos esenciales.

1. La relación entre autor y director de escena fue por regla general buena en la década de los cincuenta, no obstante el teatro del absurdo había plantado ya,

⁹ Vinaver 1989, pág. 252.

con su nueva concepción estética del drama, la simiente de una revaloración del trabajo de dirección escénica. La puesta en tela de juicio de la función comunicativa del lenguaje, la casi total disolución de la acción dramática, la desestabilización de los personajes, el socavado de la tradicional estética de la verosimilitud, la revalorización de los objetos concretos e individuales así como la cargazón simbólica del acontecer escénico, crearon todos ellos un considerable espacio libre para la interpretación y la presentación escénica espoleando al director a realizar un trabajo bastante autónomo.

2. La competencia que suponía el cine, y después también la televisión, se incrementó considerablemente en la década de los sesenta. La irrupción de nuevas tecnologías, desde la televisión en color hasta el vídeoclip, desde la música electrónica hasta los nuevos avances de la luminotecnia, llevó a profundas transformaciones en los hábitos de percepción de los espectadores. La consecuencia más decisiva fue un desplazamiento general de la percepción verbal a la visual. Tampoco el teatro pudo escapar a este desafío. La casi inevitable consecuencia fue el paso del teatro hablado al teatro de imágenes. La modificación de los viejos ámbitos escénicos y la construcción de otros nuevos basados en las tecnologías más modernas abrieron al director de escena insospechadas posibilidades de ilusión escénica, que condujeron casi inevitablemente a recargar el texto con todos los medios de la moderna técnica escénica, incluso en ocasiones a sobrecargarlo y sofocarlo. Uno de los recientes Teatros Nacionales de Francia, el "Théâtre de la Colline", dotado de una técnica valorada en muchos millones, no niega a su director, Lavelli, la menor posibilidad de entregarse con plena satisfacción a su tendencia a los efectos escénicos deslumbrantes y a las escenificaciones fastuosas. El Grand Magic Circus de Savary o los espectáculos de masas montados por Hossein no le van en absoluto a la zaga.

3. La enorme expansión del teatro francés en todos sus aspectos, como consecuencia de la política de descentralización de la posguerra, el surgimiento entretanto de cerca de treinta Centres Dramatiques Nationaux en el cinturón urbano de París y en las provincias, y sobre todo el sistema de subvenciones vinculado a la persona del director teatral, que aún en sí, por regla general, la dirección teatral y la escénica, han dado un impulso adicional a la revalorización del teatro de dirección y al surgimiento de la figura y el sistema del director escénico "estrella". La expansión de los festivales de teatro, que no están dominados por los autores sino por los directores de escena, apunta en la misma dirección.

4. De importancia decisiva para las transformaciones aludidas en la vida teatral francesa fue, sin duda alguna, la nueva concepción del teatro que se abrió paso paulatinamente como consecuencia de la revolución cultural de Mayo de 1968. En ello desempeñaron también un notable papel los estímulos e incitaciones venidos del exterior, que fueron posibilitados, y no en último término, por la apertura

internacional del teatro francés efectuada por los Festivales de Avignon y Nancy. Bajo el signo de un creciente intercambio cultural, experimentos teatrales tales como el *Living Theatre* y el *Bread and Puppet Theatre*, pasando por las diversas formas del *happening* y de la *performance* hasta llegar a los espectáculos casi circenses de imagen y movimiento de Bob Wilson, no dejaron de tener también su influencia en Francia.

Los sucesos de Mayo significaron para el teatro francés, sin duda alguna, una importante cesura, ya que llevaron a una ruptura radical con la forma del teatro literario de ideas propio de la burguesía. El teatro de la revuelta de Mayo de 1968 emprendió nuevas rutas en todos los terrenos. Abandonó los edificios tradicionales del teatro y buscó la calle, la plaza pública, la nave de la fábrica o el estadio deportivo como escenario de su agitación político-cultural. Provocó al público burgués e intentó abrir el teatro a un nuevo público. Derribó el muro que separaba escena y público e intentó incluir a éste de manera directa e inmediata en su juego. Rechazó el adoctrinamiento racional y el discurso intelectual, colocó en el centro mismo la participación emocional y sensorial y buscó nuevos impulsos recurriendo nuevamente a las formas originarias del teatro popular. Con razón han subrayado Emile Copfermann y otros críticos que Mayo de 1968 no produjo un nuevo teatro unitario, sino un sinnúmero de nuevas formas, y que trajo consigo una revalorización general del carácter de juego y festejo propio del teatro y una transformación radical de las formas de comunicación teatrales.¹⁰

Pese a la radical heterogeneidad del movimiento, esta transformación llevó a una devaluación general de autor y texto así como a un fortalecimiento de la posición del director de escena, que se convirtió ahora en director y coordinador de una "animation" o "agitation culturelle" en la que la puesta en escena del texto sólo significaba un elemento entre otros muchos. Por encima de esto, el "théâtre différent" de la década de los setenta guardaba un escepticismo fundamental ante el texto literario, por lo que gustaba de crearse temas y textos propios o renunciaba totalmente a una base textual literaria previa, para entregarse a la improvisación espontánea y al placer creador colectivo. El teatro surgido de la revuelta de Mayo se consideró a sí mismo como una fiesta celebrada conjuntamente por actores y espectadores, en la que el director de escena se reservaba el papel privilegiado de gran maestro de ceremonia.

5. El espíritu del nuevo teatro halló la expresión más pura, después de 1968, en la forma de la creación colectiva. Ariane Mnouchkine y su Teatro del Sol hicieron de ella el mito del "théâtre différent". En las producciones conjuntas del "Théâtre du Soleil", desde *Les Clowns* (1969), y pasando por las dos piezas revolucionarias, hasta *L'Age d'or* (1975), tanto el autor como el texto literario han

¹⁰ Copfermann 1976; Godard 1980, pág. 19ss.; Eichelberg 1986.

perdido toda significación. La producción escénica colectiva ha vencido definitivamente sobre la producción textual individual. Los actores y el director de escena han ocupado el lugar del autor, si bien es el director a quien incumbe el papel decisivo de coordinar las improvisaciones colectivas, observar los ensayos con mirada crítica, corrigiendo donde fuere preciso, y unirlos por último en una obra de arte total y unitaria. Las producciones colectivas del Théâtre du Soleil y de los demás teatros de la Cartoucherie de Vincennes pueden ser consideradas como punto culminante y de cristalización del movimiento teatral francés en la estela de 1968. El director de escena salió fortalecido también de esta forma de la creación colectiva.

La década de los setenta trajo consigo un enorme enriquecimiento del teatro francés. Se probaron nuevos escenarios, se buscaron nuevas formas de cooperación con el público, se experimentó con nuevas formas de producción y de expresión; impulsos provenientes de la vanguardia internacional del teatro vivificaron la escena francesa; los nombres de grandes directores de escena procuraron fama y aceptación al teatro francés dentro y fuera de sus fronteras. Mas, por otra parte, la evolución antes descrita condujo también a una heterogeneidad inabarcable, al fraccionamiento y la desmembración. En esta época no pudo percibirse por parte alguna un movimiento unitario, acaudillado por unos pocos autores descollantes, como fue el teatro del absurdo en la década de los cincuenta y el teatro de compromiso político a comienzos de los sesenta.

Desde comienzos de los años setenta predominan más bien el desbaratamiento de las formas tradicionales y la búsqueda de lo nuevo, sin que destaque hasta ahora una tendencia formal o temática unitaria. Mignon habla de una "confusion [...] entre un théâtre de jeu collectif et un théâtre d'auteur", Dejean de una "surabondance éparpillée", Corvin de una "atomisation de l'écriture théâtrale" y de un "théâtre désorienté".¹¹ Pese a la expansión cuantitativa y a la gran variedad estética, desde finales de la década de los setenta se expande más y más un creciente "malestar", que sólo pudo ser contenido durante un breve tiempo gracias a los impulsos que recibió el teatro por parte del Estado durante los primeros años del gobierno socialista. El declive del texto literario y del autor dramático son responsables también de esta situación de incoherencia y de desorientación. La crisis del teatro francés actual es de hecho, en primer término, una crisis de sus autores. "La vraie pauvreté du théâtre lui vient d'abord de l'appauvrissement de son écriture dramatique", se lamenta Alfred Simon. "Il souffre d'une crise de textes, d'une crise d'auteurs."¹² Desde comienzos de la década de los ochenta se gana conciencia en Francia, de forma creciente, sobre el hecho de que el

¹¹ Mignon 1980, pág. 265; Dejean 1987, pág. 176; Corvin 1989; pág. 3ss.

¹² Simon 1979, pág. 118.

desplazamiento del texto literario de calidad exigente y de su creador, expulsados de la escena teatral, ha dejado una serie de lagunas que no han podido colmar, con todas sus dotes brillantes, los directores de máxima fama.

Hoy también existen muchos textos y autores dramáticos, sólo que han variado sustancialmente su calidad y la idea de sí mismos. Michel Vinaver ha expuesto de manera rotunda la transformación del productor de textos dramáticos a lo largo de los últimos 20 años en su conocido estudio titulado *Compte rendu d'Avignon*. El antiguo "universalista", afincado en los más diversos géneros, que escribió novelas y piezas teatrales y las consideró como obras de arte literario con pretensión a una autonomía estética propia, se retiró de la producción dramática, indeciso y frustrado. Su lugar fue ocupado por el autor escénico procedente del ambiente teatral, por el actor, el director de escena, el director teatral que escribe además piezas escénicas, aunque éstas, desde luego, le interesen menos como texto literario que como base o materia prima para la escenificación. El dramaturgo autónomo de años pasados se ha convertido en el hombre de teatro procedente del medio profesional, el escritor de piezas escénicas cuyo texto ocupa, frente al teatro, un puesto semejante al del libreto frente a la ópera o al guión frente a la película. La consecuencia es - como escribe Vinaver - "la faible proportion des pièces que j'appelle autonomes littérairement".¹³ Otras consecuencias son el hundimiento del mercado para las ediciones de textos dramáticos, la supresión de las series de obras teatrales de las grandes editoriales literarias ("Le Manteau d'Arlequin" en Gallimard o la serie "Théâtre", en Les Editions du Seuil, por ejemplo), o bien el retroceso de la lectura de textos teatrales en los centros de enseñanza secundaria. El mundo del teatro se ha convertido en Francia en un ámbito cerrado y aislado al que los no iniciados hallan difícilmente acceso y frente al que el escritor de corte tradicional se encuentra con frecuencia en una posición inerme y desvalida. Pierre Laville (redactor-jefe de la antigua revista teatral "Acteurs", crítico teatral y autor dramático él mismo), describe con las siguientes frases la situación actual y el desconcierto de muchos autores dramáticos en 1986:

Nous en arrivons au premier des grands motifs qui gèlent et réduisent nos écrivains de théâtre: l'absence d'intérêts, de curiosité, d'estime. Presque tous les auteurs sont maladroits dans leur façon d'entrer en rapport avec les théâtres, et peu informés de qui est qui, ne sachant pas ni cibler ni choisir. Résultat: méconnus (on ne les lit pas), ignorés (on ne leur répond pas), légèrement traités (quand on leur répond), les auteurs ont la vie dure.¹⁴

¹³ Vinaver 1987, pág. 54s.

¹⁴ *Acteurs*, n° 38/39, 1986, pág. 1.

La encuesta realizada por Vinaver entre conocidos escritores contemporáneos arroja el resultado de que el género dramático los atraerá en principio, sí, pero que todos ellos tienen temor a cualquier contacto con el teatro, y también frente a los directores de escena, "dont la dictature est devenue proprement insupportable", como lo ha formulado uno de ellos.¹⁵ Jean-Claude Grumberg, uno de los dramaturgos contemporáneos que ha sufrido con especial dureza bajo el predominio del teatro de dirección, ha sometido a una sátira ácida y mordaz al ambiente teatral, junto con la burocracia estatal de las subvenciones, en su obra *L'Indien sous Babylone* (1985).

3. Señales de cambio

El punto culminante del dominio ejercido por los directores parece, sin embargo, superado. Desde comienzos de la década de los ochenta se acrecientan los indicios de que la crisis del teatro francés es percibida claramente como una crisis del texto literario y de que es necesaria una nueva determinación de la relación entre literatura y teatro. "La souveraineté des metteurs en scène est un phénomène historique qui a eu un commencement et qui va peut-être vers sa fin", escribe Michel Vinaver en 1989. "Il connaît actuellement une usure, en raison de sa démesure même. Dans les rangs du public, saturé d'exploits, le niveau de fascination baisse [...]. La fatigue gagne. Il y a de l'impatience en l'air." Y Vinaver indica al mismo tiempo la dirección que debería tomar la evolución futura en las postrimerías de nuestro siglo: "c'est le comblement du fossé entre littérature et théâtre."¹⁶ Para explicar este cambio de opinión podrían aducirse las siguientes causas:

1. Desde finales de la década de los setenta se han ido esfumando cada vez más las utopías revolucionarias de Mayo de 1968, que han cedido el puesto a una general desilusión. La fe en los efectos emancipadores del "théâtre différent" ha sido sacudida en sus mismos cimientos; se ha perdido casi totalmente la esperanza en la conquista de un nuevo público y en la institución de un teatro popular como verdadero teatro de masas. El "non-public" de las décadas de los setenta y los ochenta no acude al teatro, lo mismo que el de los años sesenta, sino que va al cine o ve la televisión. Hoy como antes, el teatro es una institución artística elitista, por la que sólo se interesa una minoría. Incluso la pasajera triplicación del público teatral procedente de la clase trabajadora de un 2 a un 6 % en el Théâtre du Soleil resulta más que decepcionante. Tampoco quedó exenta de decepciones

¹⁵ Vinaver 1987, pág. 71.

¹⁶ Vinaver 1989, pág. 254.

la esperanza de numerosos grupos teatrales surgidos del espíritu de Mayo de 1968 sobre la realización práctica de una democracia de base, radical y sin compromisos, en el estrecho círculo del grupo mismo, y la utopía de que la creación colectiva podría convertirse en precursora de una superación de las condiciones de producción, troqueladas por la división del trabajo, típicas de la época del capitalismo. Por el contrario, se ha confirmado una y otra vez la experiencia manifestada por Philippe Caubère, uno de los grandes actores del *Théâtre du Soleil*, ya en el año 1975 y en el programa de mano de *L'Age d'or*: "La création collective n'est pas un procédé miracle qui annule toutes les difficultés". La creación colectiva ha dejado atrás, hace mucho tiempo, su época de esplendor.¹⁷

2. Otra experiencia de los años setenta fue que tanto la democratización en el sistema de producción teatral como la adecuación a un público popular de masas no llevaron sólo a un enriquecimiento, sino en muchos casos también a una pérdida de calidad. Esto se evidenció con singular claridad en las variadas formas del teatro callejero y de agitación político-social y especialmente en las creaciones colectivas. Hoy día impera un consenso general sobre el hecho de que, con excepción de *L'Age d'or* y de las dos piezas revolucionarias del *Théâtre du Soleil*, apenas si tendrá duración histórica una sola obra de creación colectiva escrita en la década de los setenta.¹⁸ El máximo problema con el que tiene que luchar la forma de producción de la creación colectiva es empero, justamente, el problema de la falta de calidad del texto literario. Ariane Mnouchkine fue consciente de esto desde un primer momento. Para *L'Age d'or* se negó incluso, por esta razón, a editar el texto de la obra. "Pero el teatro", escribe Anne Neuschäfer con razón, "tiene que transformarse en literatura si quiere perdurar."¹⁹

3. Las innovaciones del "théâtre différent", sobre todo las provocaciones del público mediante nuevas formas de representación teatral y su incorporación al acontecer escénico, han agotado su eficacia. Los espectadores están hartos de los eternos trucos de dirección, sobre todo allí donde no es posible establecer un nexo de comprensión con la intención del texto literario. Por otra parte, los "jeunes loups" se han hecho maduros y más sosegados. Añádese a ello que la explosión de los costos, sobre todo en el terreno de la técnica, apenas si puede ser abarcada ya por los teatros, y que se incrementa la crítica contra el derroche de gastos de más de una escenificación. Todo ello puede haber contribuido muy bien al hecho de que en la década de los ochenta hayan disminuido evidentemente las escenificaciones provocadoras, espectaculares y dispendiosas.

¹⁷ Cf. Floeck 1988, pág. 33s.

¹⁸ Simon 1979, pág. 97ss.; Godard 1980, pág. 39ss.

¹⁹ Neuschäfer 1983a, pág. 121.

Una consecuencia importante del cambio de opinión antes descrito es el creciente retorno al texto literario y una revalorización de su autonomía estética. Ello se evidencia en todos los sectores del teatro. La burocracia estatal no fomenta ya exclusivamente, desde hace algunos años, a los directores técnicos y los grupos teatrales, sino también la creación de textos dramáticos mediante la creación de un "Fonds d'aide aux projets de création dramatique originaux". Micheline y Lucien Attoun han mejorado considerablemente la comunicación entre autores y gente de teatro a través de una oferta de lecturas públicas escénicas, las llamadas "mise en espace" de textos dramáticos todavía no publicados. Ha recibido nuevos alientos, sobre todo, la edición de textos dramáticos. Instituciones tales como el Centre National des Lettres (CNL) y la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD) han acrecentado sus empeños en apoyo de las ediciones de textos dramáticos. Por parte de los editores han surgido también nuevas iniciativas, entre las que destacan la editorial teatral "Papiers", de Christian Dupeyron, la serie "Théâtrales" de Jean-Pierre Engelbach, en Edilig, y el Théâtre Ouvert del matrimonio Attoun. Junto con la revista "L'Avant-scène", la nueva revista teatral "Acteurs / Acteurs" también se dedica desde hace algunos años a la publicación de textos dramáticos contemporáneos. La tarea editorial ha entrado de nuevo en acción en el terreno de la literatura dramática.²⁰

Es notable el hecho de que también los directores de escena mismos retornen en creciente medida al escenario frontal tradicional y al texto literario. Singularmente espectacular es la evolución de Ariane Mnouchkine, que en 1979 adapta para la escena la novela "Mefisto", de Klaus Mann, a comienzos de la década de los ochenta emprende su gran ciclo Shakespeare y por último, en 1985, encuentra en Hélène Cixous una autora de alma gemela, que escribe los textos literarios para sus más recientes puestas en escena. En una entrevista de prensa con Raymonde Temkine, con ocasión del estreno, realizado por ella, de la *Indiade*, Ariane Mnouchkine expuso con inequívoca rotundidad su retorno a las formas convencionales del teatro:

J'en ai assez, c'est vrai -pour le moment au moins- des scénographies qui font se balader en tous sens. Ce que ça pouvait m'apprendre, j'espère que je l'ai appris. Maintenant, j'ai envie de bien voir les acteurs, de bien les entendre. Dans ce spectacle le texte a tellement d'importance.²¹

²⁰ Vinaver 1987, particularmente pág. 27ss. y 56ss.

²¹ *L'Épopée indienne*, en: *Acteurs*, n. 53 (1987), pág. 10.

Nada podría evidenciar con mayor claridad que la época de la creación colectiva pertenece al pasado, sin duda alguna, también para el Théâtre du Soleil. Por otra parte, una comparación de la escenificación de la *Indiade* con escenificaciones anteriores de Mnouchkine muestra también que el retorno al texto literario no conduce automáticamente, en modo alguno, a una mejor creación escénica. Sin embargo, resulta interesante de todos modos que en la cooperación entre Cixous y Mnouchkine se abra paso un retorno a constelaciones típicas de las décadas de los años treinta y cuarenta, en las que habíamos hablado de una convergencia entre literatura y teatro.

En el curso de los últimos años puede observarse, y no en último término, una creciente conciencia de sí mismos y un creciente éxito de los dramaturgos contemporáneos, que subrayan la autonomía artística del texto literario y de su prioridad frente a todos los demás medios de expresión teatrales. Ello rige - y es cosa interesante - para dramaturgos de edad muy diversa, desde Nathalie Sarraute (nacida en 1902) y Marguerite Duras (nacida en 1914), pasando por Jean-Claude Brisville (nacido en 1922), Micher Vinaver (1927), Jean Audureau (1932) y Hélène Cixous (1937), hasta Danièle Sallenave (1940) y Bernar-Marie Koltès (1948-1989). La creciente atención que se dedica desde hace poco tiempo a los de mayor edad entre ellos muestra al mismo tiempo que también en la década de los sesenta existió un exigente teatro de texto, que sin embargo fue desplazado a un segundo plano por el dominio ejercido entonces por el teatro de dirección. Y es que, en efecto, se olvida con harta frecuencia que Sarraute, Duras y Vinaver iniciaron su producción dramática en los años sesenta o incluso antes y que sus dramas, sin embargo, sólo encuentran la atención que merecen en los años ochenta. No obstante, es común a todos los autores citados la convicción de la absoluta primacía del lenguaje. Hélène Cixous describe un objetivo de su actividad teatral - en una entrevista de "Le Monde" del 28 de abril de 1977 - con las siguientes palabras: "défaire le primat du visuel et insister sur l'auditif". Y Danièle Sallenave proclama, a mediados de los años ochenta, su convicción de que el redescubrimiento de la significación del texto dramático es algo inminente:

Et puis, en bout de course, il y a un texte littéraire à part entière, non moins digne d'être lu et édité qu'un roman. On ne le sait plus assez. Mais la mémoire en reviendra.²²

Resulta notable, sin duda, el hecho de que los citados dramaturgos no procedan, casi sin excepción, del ambiente profesional del teatro, y que casi todos ellos trabajen también como escritores en otros géneros literarios.

²² Cit. según Vinaver 1987, pág. 74.

El retorno al texto literario no tiene nada que ver con una regresión estética ni significa un regreso al drama de ideas, propio de los años treinta y cuarenta, así como tampoco al drama social realista del siglo XIX. El drama de texto autónomo contemporáneo se considera a sí mismo, por regla general, como un teatro experimental, en cuyo centro figura el trabajo con el lenguaje y el diálogo. Ello es válido para Nathalie Sarraute, que intenta captar en palabras el ámbito de realidad del "infracoloquio" previo a toda expresión hablada, y en la misma medida para Marguerite Duras, que con auxilio de determinados procedimientos estilístico-expresivos quiere manifestar una visión del mundo y una percepción de la realidad específicamente femeninas. Esta consideración también puede aplicarse a la "écriture éclatée" de Vinaver y a sus complejos *collages* de diálogos, así como al lenguaje poético de Koltès, en el que se configura con máxima estilización y un lenguaje casi lírico la experiencia de una alienación y una soledad brutales. Común a los autores citados es también la elevada exigencia literaria de sus textos frente al público receptor de los mismos y su negativa a ceder complacientemente ante la facilidad de comprensión y la amplia accesibilidad y eficacia respecto al público.

La impresión de que el teatro francés se encuentra en crisis persiste en los noventa. El teatro francés actual adolece de discontinuidad y desorientación. Parece hallarse en una fase de transición en la que impera la variedad heterogénea y en la que no es posible aún reconocer los perfiles del teatro del mañana. El teatro francés actual sigue padeciendo de una hipertrofia de la dirección de escena y de la administración. Pero fundamentalmente padece bajo la falta de calidad de sus textos y de sus autores.

La revolución del teatro de dirección es algo irreversible, y carecería de sentido exigir un retorno a la pura y simple declamación del texto dramático en el escenario. Tampoco el teatro puede hurtarse a la radical modificación de nuestros hábitos de percepción y a la tendencia a sustituir la comunicación hablada por la visual. Igualmente insensata sería la exigencia de renunciar a la utilización de la tecnología moderna en las escenificaciones. La pretensión de autonomía artística que plantea la creación teatral ha contribuido considerablemente al enriquecimiento del teatro. De todos modos, la autonomía teatral y literaria tendrán que ser llevadas con mayor energía a una relación de equilibrio recíproco y mediatizadas entre sí. Es preciso allanar el foso abierto entre literatura y teatro. Si éste quiere afirmarse en el futuro en su lucha de competencia con el cine y la televisión, no deberá adaptarse totalmente a ellos, sino acentuar con mayor énfasis su singularidad específica. En la pugna competitiva con las posibilidades técnicas de expresión propias del cine y la televisión, el teatro está en situación de absoluta inferioridad, lo mismo que en la lucha por conquistar un público de masas. El teatro tiene que cobrar de nuevo conciencia del hecho de que su fundamento irrenunciable es y será siempre un texto literario de alta calidad. Y al parecer, en la actualidad escasean dichos textos. Pero no basta tampoco con un retorno del teatro al texto

sin plan y orden previos.²³ Un teatro auténtico sólo puede surgir del reto recíproco de un texto de exigente calidad y un proyecto convincente de dirección escénica. Los grandes autores no pueden conseguirse ni mediante una simple apelación ni mediante la oferta de subvenciones. Lo que sí es posible crear, sin duda alguna, es un clima general favorable, en cuyo seno puedan surgir y desarrollarse más fácilmente los grandes textos dramáticos. Y esto ha faltado más bien en Francia durante los años ochenta. Hay que decir, sin embargo, que se han marcado ya los nuevos rumbos hacia un cambio del clima, y con ello hacia una creciente convergencia de teatro y literatura.

Bibliografía

- CABAL, Fermín/ ALONSO DE SANTOS, José (ed.): *Teatro español de los años 80*, Madrid 1985.
- COPFERMANN, Emile: *Vers un théâtre différent*, Paris 1976.
- CORVIN, Michel: "'Otez toute chose que j'y voie.' Vue cavalière sur l'écriture théâtrale contemporaine", en: Floeck 1989, pág. 3-14.
- DEJEAN, Jean-Claude: *Le théâtre français depuis 1945*, Paris 1987.
- EICHELBERG, Ingrid: "Mai 1968 und das Theater", *Lendemains*, 41, 1986, pág. 54-63.
- FLOECK, Wilfried: "'Comment transposer la réalité?' Ariane Mnouchkine und das 'Théâtre du Soleil'", en: W. Floeck (ed.): *Tendenzen des Gegenwartstheaters*, Tübingen 1988, pág. 19-36.
- FLOECK, Wilfried (ed.): *Zeitgenössisches Theater in Deutschland und Frankreich*, Tübingen 1989.
- GODARD, Colette: *Le théâtre depuis 1968*, Paris 1980.
- KÄSSENS, Wend/ GRONIUS, Jörg W. (ed.): *Theatermacher: Gespräche mit Luc Bondy, Jürgen Flimm, Hansgünther Heyme, Hans Neuenfels, Peter Palitzsch, Claus Peymann, Frank-Patrick Steckel, George Tabori, Peter Zadek*, Frankfurt 1987.
- MIGNON, Paul-Louis: *Panorama du théâtre au XX^e siècle*, Paris 1978.
- NEUSCHÄFER, Anne: *Das "Théâtre du Soleil". Commedia dell'arte und création collective*, Rheinfelden 1983.

²³ Cf. Neuschäfer 1983b, pág. 97.

- NEUSCHÄFER, Anne: "Aufbruch zu einem neuen Texttheater? Zur Pariser Theatersaison 1982/83", en: *Lendemain*, n_ 30, 1983, pág. 97-104.
- SIMON, Alfred: *Le théâtre à bout de souffle?*, Paris 1979.
- TEMKINE, Raymonde: *Mettre en scène au présent*, 2 tomos, Lausanne 1977 y 1979.
- VINAVER, Michel: *Le compte rendu d'Avignon. Des mille maux dont souffre l'édition théâtrale et des trente-sept remède pour l'en soulager*, Arles 1987.
- VINAVER, Michel: "L'auteur dramatique face au metteur en scène", en: Floeck 1989, pág. 249-255.