

En abril de 1966, en la Revista *Les temps modernes*, Bernard Dort escribió un artículo titulado *Les «nouveaux théâtres» a l'heure du choix*. En él abordaba la cuestión de la descentralización teatral, la creación de nuevos teatros públicos, la aparición de un nuevo público, los repertorios, etc. Muchos de los datos que allí se ofrecen han quedado periclitados por el desarrollo posterior, pero son muchos los que siguen siendo extraordinariamente reveladores para poder comparar de dónde se partió y a dónde se ha llegado. En cualquier caso, consideramos de interés reproducir algunos pasajes de aquel ensayo, habida cuenta del momento y circunstancias del desarrollo teatral español que nos aproximan más a la situación francesa de aquel entonces que a lo que pueda suceder hoy en el país vecino.

Los nuevos teatros a la hora de la elección

por Bernard Dort
Traducción de Laura Zubiarraín

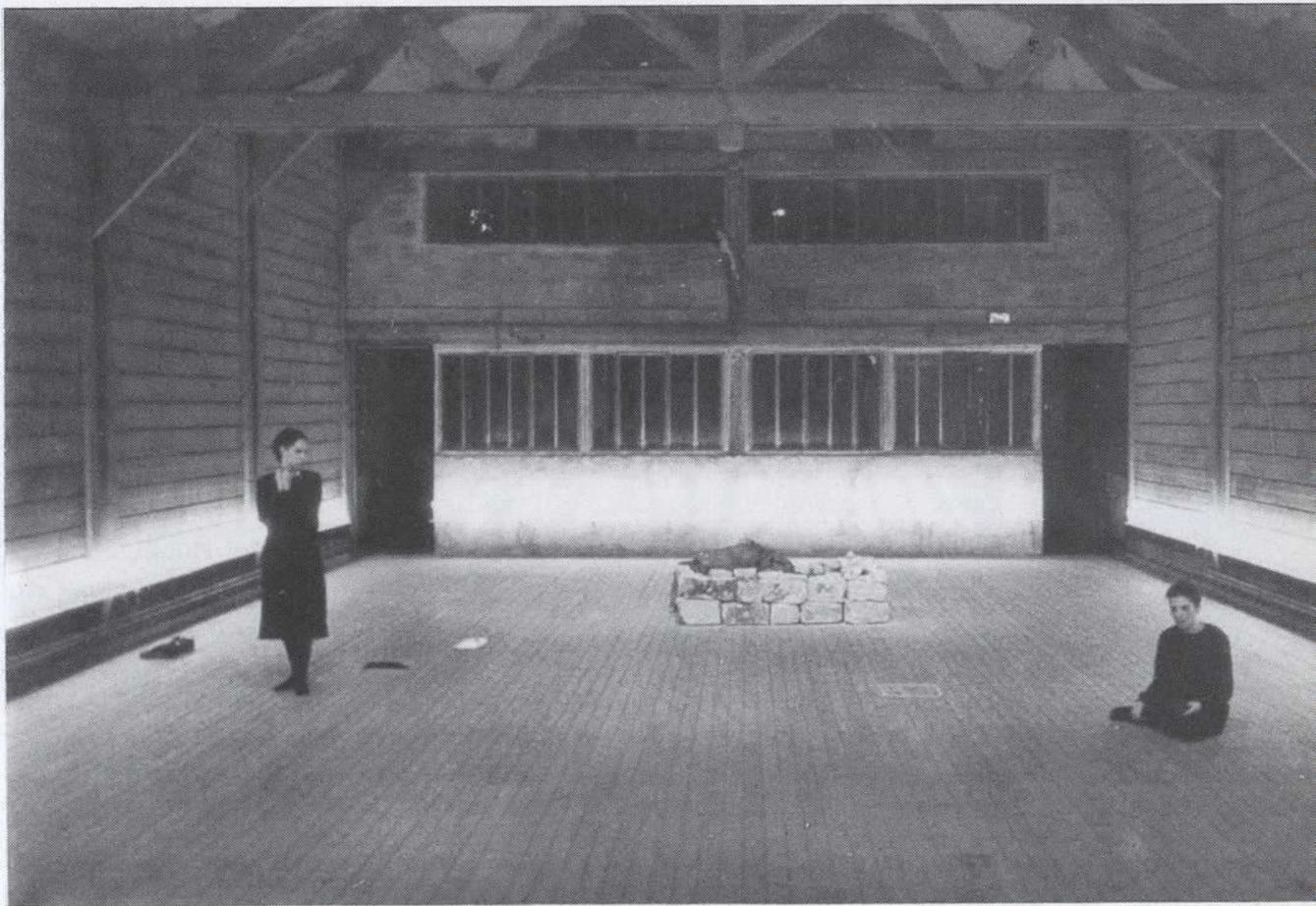
En el transcurso de los últimos veinte años, el teatro francés se ha transformado profundamente. Dicho cambio tiende menos a la aparición de nuevos dramaturgos o a la investigación, todavía titubeante, de nuevas formas de expresión escénica que a las modificaciones que han afectado a su infraestructura. Ciertamente, a diferencia de Italia o Inglaterra, siempre hubo un lugar en Francia para los teatros públicos. Aunque no se beneficiara más, desde la Revolución, de un monopolio de derecho la *Comédie-Française* ha jugado durante largo tiempo un papel de motor en la vida teatral francesa, no sólo conservando el repertorio sino acrecentándolo y renovando las formas de su representación. (...) Si ella desfallecía, el *Odéon* tomaba el relevo: basta mencionar direcciones como las de Porel o Antoine (1) (es gracias a este último, entre 1906 y 1914, que data la era de la puesta en escena moderna de los clásicos).

Hoy, la *Comédie-Française* y el *Odéon*, (...) no son ya plenamente representativos del sector público teatral. Este se ha acrecentado considerablemente al margen de ambos, bajo la especie primero de Centros Dramáticos de Provincia, después del TNP, de la Guilde, del TEP, o de empresas municipales de nuevo tipo como el Théâtre de la Commune de Aubervilliers. Es

difícil avanzar cifras seguras. Cuando menos puede estimarse que si los teatros privados de la capital han sido frecuentados por alrededor de un millón de espectadores, durante la temporada de 1964-65, sus tres grandes teatros subvencionados (es decir la *Comédie-Française*, el *Odéon* y el

TNP) han acogido más de un millón, mientras que con número un millón trescientas cincuenta mil espectadores asistían a las representaciones dadas por los Centros y las Compañías Permanentes.

Se alcanza a observar la amplitud del fenómeno. El teatro en Francia no surge ya, al menos para la mayoría de sus espectadores, de la explotación privada. Su estatuto se ha convertido en ampliamente «público». Además, a los teatros subvencionados de tipo antiguo han venido a añadirse empresas nuevas que se proponen dirigirse a un público nuevo. Y es verdad que el número de espectadores de las salas de «teatro de boulevard» o incluso de los pequeños teatros de la orilla izquierda no ha cesado, estos últimos años,



«Las criadas», de Jean Genet. Dirección: Alain Ollivier. Studio-Théâtre de Vitry. (1991) (Foto: Claude Lê-Anh).



«Edipo en Colona», de Sófocles. Dirección: Jean-Pierre Vincent. Festival de Avignon (1989) (Foto: Claude Bricage).

de disminuir, mientras que la de los «nuevos teatros» no hizo sino aumentar.

Quizás es tiempo de intentar hacer balance. Alegrándonos de la importancia que ha adquirido en la vida dramática francesa, hay que preguntarse en efecto si este sector público o para-público nos propone claramente «un nuevo teatro para un nuevo público».

2

Evoquemos primero, rápidamente, las

características jurídicas y financieras. En materia de estatutos, reina la mayor diversidad, es decir la mayor confusión. Es bien conocido el caso particular de la *Comédie-Française* que todavía hoy es propiedad de una sociedad de comediantes, llamados precisamente los «societarios». Estos últimos, reunidos en Asamblea General o actuando por intermedio de un Comité elegido, deciden ellos mismos en principio la contratación, los ascensos, las remuneraciones (según un régimen de re-

parto de beneficios ficticios prorrateado del número de partes o dozavos), la elección y la realización de las obras. Pero al crecer notablemente los poderes del Administrador (durante mucho tiempo éste sólo fue un delegado o comisario del Gobierno en la Sociedad de los Comediantes-Franceses), los decretos de 1959 modificaron profundamente dicho estatuto: ahora, la *Comédie-Française* «está colocada bajo la dirección del administrador» y el comité no juega apenas más que un papel consultivo. Además, los gastos de la *Comédie-Française* están sometidos a un control muy estricto ejercido por un funcionario del Ministerio de Finanzas. Es decir que su autonomía no es apenas más que una añagaza. De los dos modos de organización de los que procede a la vez su estatuto actual, el más reciente, el de un teatro regido por un director todopoderoso, por un «intendente» a la alemana, domina de hecho sobre el antiguo, el de una empresa administrada por una sociedad de comediantes. Y el administrador actual, Maurice Escande encarna bien esta situación de transición: dispone de todos los poderes reales, pero en su calidad de antiguo societario que fue durante mucho tiempo decano de la *Comédie-Française*, prolonga aún, simbólicamente, una autogestión anacrónica.

El *Odéon* por su parte, no ha disfrutado durante mucho tiempo del mismo estatuto. Ha pasado del régimen de la sociedad de comediantes a la dirección directa. (...)

Algo parecido más o menos sucede con el TNP. Nombrado por el Estado, titular de un contrato de concesión válido por tres años, obligado a respetar un «pliego de condiciones» que prevee claramente el número mínimo de representaciones a realizar cada año y el precio de las localidades, el director del TNP tiene la responsabilidad financiera de la empresa. El Estado no interviene, en principio, con sus subvenciones más que para compensar la diferencia entre la tarifa «popular» de las entradas y la existente habitualmente en los otros teatros parisinos.

En cuanto a los Centros Dramáticos o Compañías Permanentes de Provincia, su situación jurídica es aún más diversa y menos definitiva. De ellos sólo el *Centre Dramatique de L'Est* (CDE) tiene un verdadero estatuto: el de un sindicato intercomunal subvencionado por las colectividades locales y por el Estado, cuya explotación asegurada primero como dirección directa, después como concesión, ha sido en definitiva confiada a una sociedad cooperativa obrera de producción. (...) Las otras empresas teatrales siguen en su mayor parte sometidas al régimen de la ley de 1901. Por ello, el problema de sus rela-

ciones con el Estado no está regulado jurídicamente. Centros y Compañías no son de hecho más que asociaciones o sociedades privadas que reciben subvenciones. Nombra o acepta su dirección. Sus programas y presupuestos están sometidos a la Dirección de Teatro, la Música y la Acción Cultural, así como sus cuentas trimestrales de explotación. Pero dichas prácticas no tiene base reglamentaria: reposan en un acuerdo tácito, lo que permite evaluar su fragilidad. Hace algún tiempo la Dirección de Teatro, la Música y la Acción Cultural intentó establecer un estatuto jurídico tipo que pudiera ser común a los Centros y a las Compañías. Posteriormente abandonó dicho proyecto ante la diversidad de situaciones particulares y de las condiciones locales. Ahora piensa más bien en la transformación de la mayor parte de esos Centros, también de algunas Compañías en Teatros nacionales de Provincia, que ten-

drían, si no un estatuto uniforme, al menos «pliegos de condiciones» comparables a partir del modelo del TNP.

El estudio de la financiación y más en particular, de las subvenciones acordadas a los teatros «públicos», hace aparecer la misma diversidad, por no decir la misma disparidad (...) los diferentes regímenes de subvención han sido definidos y es de hecho según el volumen de subvenciones acordadas, donde reposa la distinción que hemos utilizado entre Centros Dramáticos y Compañías Permanentes.

(...) El total de subvenciones (para los tres Teatros Nacionales) se elevó a más de 11,5 millones de francos en 1964 y a más de 12,5 en 1965; suma que puede tenerse por considerable pero que está destinada más de la mitad a la *Comédie-Française* y que parece bastante escasa si se la compara con el montante de la subvención concedida a la Reunión de Tea-

tros Líricos Nacionales (Opéra-Comique): ¡casi 40 millones!.

Añadamos que estas subvenciones constituyen aproximadamente los dos tercios de la recaudaciones de taquilla para la *Comédie-Française* y la mitad para el *Odéon* y el *TNP*.

(...) Respecto a los ocho Centros Dramáticos de Provincia, la suma global desembolsada por el Estado fue de 4,4 millones de francos para la temporada 1964-65; lo cual representa el 85 por ciento del montante de las subvenciones recibidas, frente al 15 por ciento que emanan de las colectividades locales. Repartida entre ocho Centros, no es apenas superior a la mitad de la subvención otorgada sólo a la *Comédie-Française*. Así, cada Centro recibe una media de alrededor de 500 mil francos del Estado y de las colectividades locales.

«Andrómaca», de Jean Racine. Dirección: Roger Planchon. T.N.P. (1990).



(...) La ayuda del Estado a las Compañías Permanentes alcanza la cifra de 1,7 millones de francos, cuyo montante es inferior a la tercera parte de las subvenciones concedidas a los Centros. Incluso teniendo en cuenta la aportación de las colectividades locales (más importante que para los Centros -las subvenciones están repartidas en este caso, el 63 por ciento frente al 37 por ciento entre el Estado y las colectividades locales- pero con grandes variaciones según las situaciones de hecho), la cifra media de las subvenciones permanece muy baja: menos de 200 mil francos por Compañía, con diferencias netas entre las Compañías y los Centros.

El régimen de subvenciones del Estado, sigue estando en consecuencia notoriamente desequilibrado: La *Comédie-Française* absorbe por sí sola cerca de la mitad de las sumas otorgadas. (...) Sin duda el presupuesto de 1966 prevee un aumento del orden del 40 por ciento de las subvenciones concedidas a los Centros y a las Compañías Permanentes. Pero el desequilibrio subsiste y sobre todo el montante global de la ayuda del Estado sigue siendo por completo insuficiente. Estamos lejos todavía del objetivo que se asigna la Dirección de Teatro, de la Música y de la Acción Cultural: crear una decena de Teatros Nacionales de Provincia y una veintena de Centros y de Compañías. Por el momento el funcionamiento de estas últimas sigue siendo difícil al menos en el plano financiero. En varias ocasiones, sus directores se han visto en la obligación de licenciar sus elencos fijos y contratar actores por espectáculo, incluso de suspender su actividad por un tiempo limitado.

Mencionemos por último, siempre por lo que se refiere a la financiación, la situación de dos empresas nuevas: el *Théâtre de la Commune d'Aubervilliers* y el *Théâtre de la Région* parisina. Este último, fundado por iniciativa del Consejo General del Sena, dispone de una aportación anual concedida por éste del orden de 2,5 millones de francos, mientras que el *Théâtre de la Commune d'Aubervilliers*, que es un proyecto de dicha municipalidad del extrarradio parisino (encargó a René Allio remodelar un teatro que, teniendo en cuenta ciertas servidumbres del edificio ya existente, aparece como modélico) sólo recibe una subvención global de 380 mil francos (200 mil proceden de la municipalidad, 80 del estado y 100 mil del Consejo General del Sena).

3

Por importante que sea el problema de

la financiación por parte del Estado de las colectividades locales, hay que estimar que la piedra de toque de la actividad de dichos teatros es la manera en que han sabido conquistar y vincularse a un nuevo público. (...)

Para ello ha sido imprescindible la experiencia del *TNP* de Jean Vilar que ofrece a los Centros un auténtico modelo de organización de las relaciones público-teatro. Sin duda para Vilar se trató en principio de llenar Chaillot, pero lejos de recurrir como sus predecesores a paliativos y de saldar sus espectáculos entre los consumidores considerados, muy equivocadamente, de segunda categoría (como los «escolares» por ejemplo), puso en pie progresivamente una nueva política de público. De ella formó parte naturalmente, el precio poco elevado de las localidades (inferiores en más de la mitad a las tarifas ordinarias de los teatros parisinos y comparables a las del cine), la suscripción de abonos de grupo, instauración de matinales escolares o para estudiantes a precios todavía más reducidos... pero eso no fue seguramente lo esencial. Lo que Vilar comprendió, mejor aún que los primeros animadores de los Centros, es que era necesario ir a buscar al público, darle el gusto por el teatro, habituarlo al teatro: de ahí las representaciones del *TNP* en el extrarradio, los contactos permanentes con las asociaciones y los comités de empresa, las intervenciones llevadas a cabo por Vilar o por los principales actores en la propia sede de las asociaciones y de los comités; en una palabra, la creación de un diálogo continuo entre espectadores y gentes de teatro en el que se inscribía el espectáculo. Además, era necesario que una vez conducido al *TNP* ese público se sintiera allá como en su casa, no en un lugar extraño en el que no sería admitido más que por negligencia o condescendencia por parte de los propietarios o los usuarios verdaderos, sino en un teatro ampliamente abierto y que pertenece a todos.

(...) Otro animador, Roger Planchon, estuvo incluso obligado a «radicalizar» los métodos utilizados por Vilar: ello se debe a que el *Théâtre de la Cité* no estaba instalado en una ciudad en que existieran ya cuadros o grupos culturales, sino en una gran aglomeración industrial y en cierto modo suburbana, con una fuerte mayoría obrera, que de hecho sólo había conocido hasta entonces el teatro, es decir la cultura, en representaciones de operetas fatigadas, de music-hall. Por ello, no era suficiente ir a buscar al público, había que, literalmente, hacerle descubrir el teatro: de ahí la utilización de «métodos originales de prospección (invitación a los

habitantes de calles enteras, plazas gratuitas obtenidas como recompensa a la respuesta de un cuestionario, etc.)» y sobre todo la multiplicación «de intervenciones en las fábricas, exposiciones itinerantes, distribución de octavillas a la salida de las empresas más importantes de la región (2)».

En Aubervilliers, Gabriel Garran ha realizado una acción análoga: formación de un público al mismo tiempo que construía un teatro. Los términos de la ecuación habitual: primero una empresa teatral, después sus consumidores, fueron trastocados. Cinco años de «agitación cultural» le hicieron falta a Garran, cristalizada cada temporada alrededor de la realización de un espectáculo de Festival, para que la municipalidad de Aubervilliers construyera un teatro y se lo confiara.

(...)

Por el momento, un hiato separa todavía el reparto socio-profesional de los espectadores de nuestros nuevos teatros públicos y la ambición de éstos, al menos tal y como Vilar la definía: «aportar a la parte más viva de la sociedad contemporánea y particularmente a los hombres, mujeres y niños de la tarea ingrata y del trabajo duro, los atractivos de un placer del que ellos no debieron nunca, desde el tiempo de las catedrales y misterios, ser privados (3)». Hay todavía discriminación hacia el teatro. Quizás no sean los animadores, a pesar de todos sus esfuerzos, quienes puedan hacerla desaparecer. Su supresión depende en primer lugar de una modificación real de la estructura de la enseñanza y de la organización del teatro al mismo tiempo. Hacerse demasiadas ilusiones en este terreno es incluso bastante peligroso: los tiempos no están todavía maduros para un amplio teatro de masas. Toda una mitología del teatro popular (surgido de la del «teatro del pueblo» en el siglo XIX) es letra muerta. Pero aún: por crear el problema resuelto cuando está lejos de serlo y hacer pasar el sueño por realidad, ciertos animadores corren el riesgo de hacerlo definitivamente insoluble.

4

(...)

Jean Vilar no cesó de repetir: «un público de masas, un repertorio de alta cultura, una dirección que no aburguese, no falsifique las obras», tales son los tres requerimientos de todo teatro popular.

¿Cómo es hoy en Francia? El caso de los teatros públicos tradicionales, la *Comédie-Française* y el *Odéon*, no sugiere



«Le nature des choses», a partir de Lucrèce. Dirección: Jean Jourdeuil y Jean Françoise Peyret. Coproducción Sapajou Théâtre-MC93 Bobigny (1990) (Foto: Claude Bricage)

apenas comentarios. La *Comédie-Française* tiene una doble misión. Conservar el repertorio perpetuando una tradición, y enriquecer dicho repertorio haciendo entrar en él obras nuevas o al menos contemporáneas. Habría que interrogarse ampliamente sobre lo que significa en el teatro el propio concepto de tradición y más concretamente sobre el sentido que tiene, actualmente, en la *Comédie-Française*. Quizás concluiríamos que dicha tradición no es más que una añagaza ya que la de los Comediantes Franceses que tanto se glorifican, remonta todo lo más al siglo XIX. (...) En cuanto al enriquecimiento del repertorio, recae más sobre las obras del siglo XIX que sobre las actuales. (...)

La misión de consagración, de enriquecimiento del repertorio moderno, es más bien el *Odéon-Théâtre de France* quien la cumple por el momento. (...)

Es en el *TNP* donde el eclecticismo que existe en la *Comédie-Française* y en el *Odéon* comienza a ser un problema. ¿El repertorio de un «teatro popular» debe ser casi idéntico al de nuestras salas más oficiales y consistir en obras maestras clásicas con la adición de algunas obras contemporáneas ya consagradas?

¿Es su misión poner al alcance de su público lo que no ha ido a ver en la *Comédie*? ¿O exige por el contrario desatender sistemáticamente la herencia cultural burguesa en provecho del redescubrimiento de obras antiguas desdeñadas por la burguesía y crear obras nuevas que puedan llamarse populares si no proletarias? En una palabra, ¿conviene oponer al repertorio tradicional un repertorio propiamente popular? Quizás no se trata sino de un falso dilema. Jean Vilar tenía razón al indignarse: «¿dónde están las obras escritas hoy para las masas?», y rehusar todo crédito al argumento según el cual los clásicos estarían desprovistos, porque ahora pertenecen a la herencia cultural burguesa, de todo valor para un público obrero. Pues si fuera así, señalaba, «no habría ya lugar para hacer teatro para el pueblo, por falta de repertorio. Y ya que, por otra parte las obras contemporáneas no aparecen, demos las llaves (4)».

Vilar lo indica también: la cuestión del repertorio no debía plantearse aisladamente. Es inseparable de la del «trabajo del director». Más aún: no hay problema de repertorio en sí, hay sólo un problema de elecciones concretas para un público determinado y en circunstancias concretas. El ejemplo del *TNP* constituye la me-

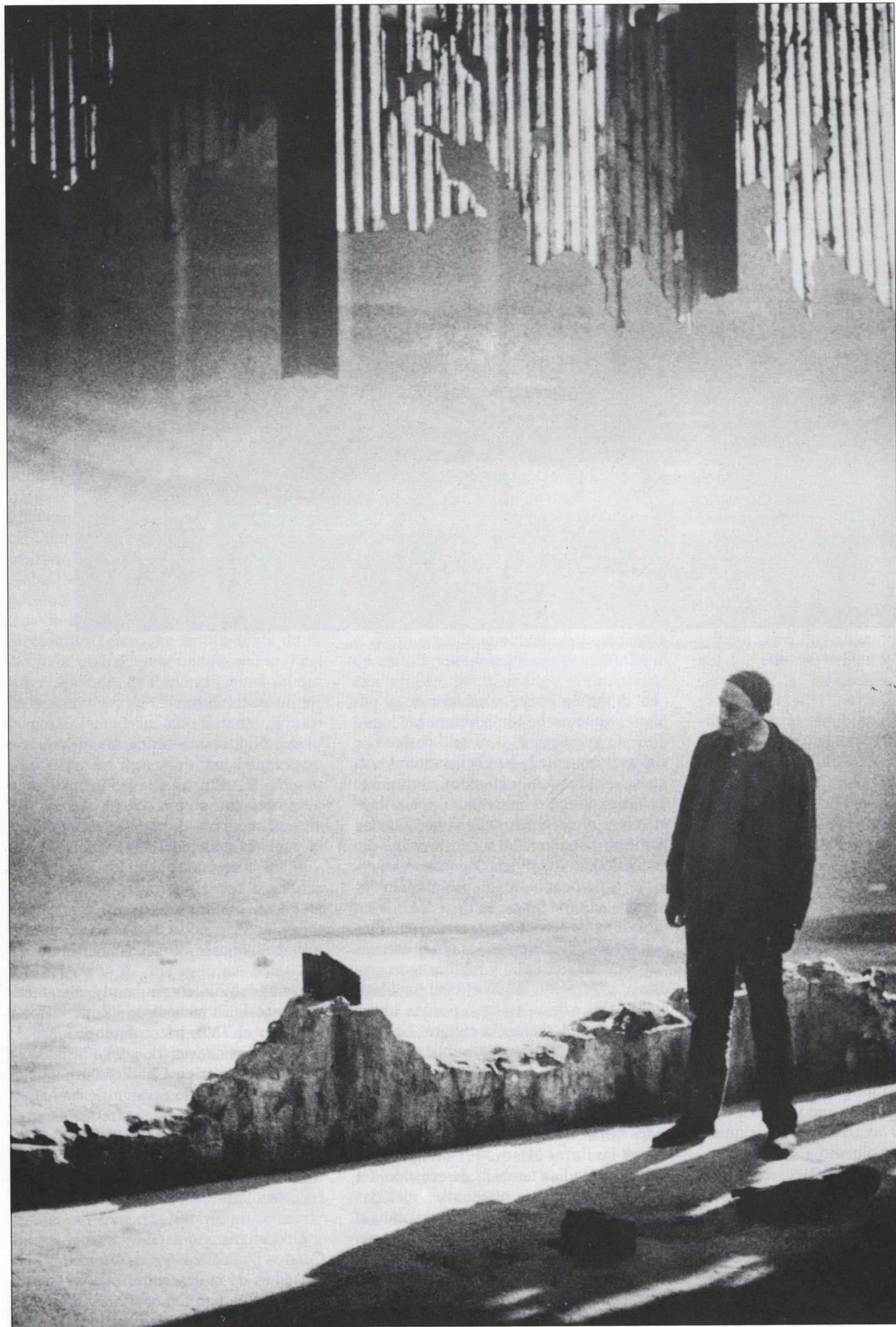
jor ilustración.

(...) Ninguna doctrina (Jean Vilar se contentaba con decir «en un repertorio popular equilibrado, los clásicos deben alternarse con obras contemporáneas hechas para el público popular, escritas para él y que le hablen de él»)(5). Sino sólo la vigilancia de una sensibilidad que no se satisfacía con el ejercicio, aunque fuera altamente cultural, del teatro y mantiene todas las exigencias de lo que a Vilar le gustaba llamar la «conciencia cívica».

(...)

Georges Wilson comprendió claramente que la única manera de suceder a Vilar era abrir el *TNP*, hacer de él el lugar de experiencias nuevas (de ahí su insistencia en acondicionar en Chaillot un pequeño teatro). Pero abrirlo no significaba hacerlo estallar. Ahora bien, es lo que corre el riesgo de sucederle al *TNP*, tentado por una política de gradilocuencia, un repertorio de prestigio y de escenificaciones espectaculares.

Un peligro comparable amenaza a los Centros Dramáticos y las Compañías Permanentes de la descentralización. Ciertamente, éstos han tenido y tienen todavía un itinerario que recorrer antes de encon-



«Esperando a Godot», de S. Beckett. Dirección: Joël Jouanneau. Nanterre-Amandiers (1991) (Foto: Claude Bricage).

trarse situados, por lo que respecta al repertorio, ante una elección decisiva. Como indicaban los dirigentes de la *Comédie de l'Ouest* (6), al principio tuvieron que hacer venir al público presentándole obras clásicas bien montadas y las grandes obras de entre-guerras; este público «extremadamente diverso» una vez agrupado, hizo necesario «abordar un repertorio bastante ecléctico» tanto para satisfacer cada categoría que lo configuraba como «para enriquecer la experiencia de la compañía», y sólo ahora está en condiciones el Centro «de participar en el movimiento teatral creando obras nuevas, reclamadas por la parte más evolucionada, cada vez más importante de su público». De hecho, cada Centro ha pasado por cada una de estas tres fases; cada uno ha seguido o sigue todavía un itinerario similar.

(...)

La elección del repertorio no es determinante: lo es la «puesta en escena», la relación que se establece por intermedio de la representación teatral, entre tal obra o más bien, entre tal sucesión de obras y determinado público. Planchon ha comprendido eso mejor que nadie, incluso mejor que Vilar. No ponemos en cuestión aquí la calidad del trabajo artístico desarrollado, en condiciones a menudo difíciles, por los Centros y Compañías: es ya desde ahora muy superior a todo o casi todo lo que se hace en París, en los teatros privados e incluso en los teatros subvencionados, no sólo por su coherencia estética e ideológica, sino por su valor en tanto que «discurso crítico».

Constatamos en principio, que este trabajo admite en general dos polos de referencia: por una parte la estilización según el «Cartel» (7) tal como, partiendo de Coypeau, lo desarrollaron Dullin y Jouvet y Vilar perfeccionó; por otra parte, un cierto vocabulario (no digo lenguaje) escénico brechtiano. Nada es más legítimo. Pero el aburrimiento consiste en que la combinación de estas dos maneras, conduce con frecuencia no a un nuevo método, sino a un estilo neutro, llave maestra. Ciertamente hay que tener en cuenta la situación concreta de los directores de escena-animadores. En primer lugar, no son solamente uno o dos los espectáculos por temporada que están obligados a montar, sino cuatro o cinco (el ritmo de Vilar en el TNP). Si a ello añadimos las tareas de dirección del Centro o de la Casa de Cultura -sabemos que no se trata de simples tareas administrativas: el destino de los Centros se ha jugado en las relaciones entre teatro y público- y también, en nume-

rosos casos, la interpretación de los primeros papeles, ningún hombre sería capaz de subvenir con todo plenamente. Paralelamente, una especie de culto a la personalidad se establece alrededor de los animadores: fue el caso de Vilar en el TNP y el mismo fenómeno se repite ahora en provincias. Culto por una parte necesario: es un medio de contacto con el público, pero no exento de peligro: Todo depende de un solo hombre y aniquila toda la veleidad de trabajo colectivo, es decir de formación de otros animadores o directores de escena. (...)

La mayor parte de ellos (los animadores-directores de escena) mantienen una incurable timidez ante toda búsqueda de nuevos medios de expresión escénica como ante cualquier compromiso ideológico efectuado, no mediante tomas de posición ruidosas, sino al nivel mismo de la elección de los elementos de la representación teatral. (...)

Por supuesto se pueden mencionar embriones de búsquedas: Guy Rétoré se ocupa más en particular de la utilización de las técnicas escénicas (...); Planchon se preocupa de poner a punto un juego de actores que debe tanto a Stanislavski como a Brecht, y Garran orienta su trabajo en el sentido de un teatro crítico moderno... Pero son raras las empresas sistemáticas de este orden. La tendencia general es más bien la rutina. En la incomodidad material que es todavía su sino, Centros y Compañías aspiran inconscientemente a una especie de comodidad estética e ideológica.

Sin duda el problema del público era el primero: había que reunir, conquistar espectadores nuevos. No está resuelto hoy (el de su composición socio-profesional sigue siendo agudo) pero claramente planteado. Es hora de que estos teatros se pongan a prueba, poniendo a prueba a ese público. La cuestión de su repertorio está ligada a la de una necesaria experimentación. Decir sí a los clásicos, supone también admitir que no hay que dejarse intimidar por ellos y proclamar que conviene transformarlos. El gran ejemplo del teatro soviético de los años veinte (y también del alemán de dicho período) no debe seguir siendo letra muerta. Aunque las condiciones económicas y políticas sean totalmente diferentes, ni utópico ni terrorista, creo poder decir que hoy todavía tenemos necesidad de un *Inspector* de Meyerhold, de un *Coriolano* del Berliner Ensemble -tanto como de los ensayos dramáticos y escénicos comparables a lo que fueron los *Zitstucke* (obras-documento) y los *periódicos vivientes*-. La actividad teatral no es solamente celebración:

debe ser también transformación, es decir provocación. A Brecht le gustaba recordarlo: el mejor teatro no es el que une sino el que divide al público.

5

De hecho, dos nociones están en el centro de lo que podemos llamar la crisis de crecimiento de los teatros públicos franceses: la del teatro como servicio público y la del teatro como dispensador de cultura.

Fue Jean Vilar quien popularizó la fórmula del «teatro como servicio público». Es producto de toda una evolución en las concepciones de la relación teatro-sociedad, evolución que Antoine ha, en buena medida, anticipado. Pero Vilar le ha conferido un vigor nuevo y un comienzo de realización. ¿Qué entendía por ello? «Para mí, hacer teatro es poner al servicio del mayor número y de los más desprovistos, inicialmente, el pan y la sal del conocimiento (8)», pero añadía: «El TNP es un servicio público: impone, me parece, a quien tiene la responsabilidad, el olvido, es decir la indiferencia respecto a ciertas querellas» (9).

Estas declaraciones combinan dos afirmaciones si no opuestas, al menos divergentes. Por una parte, conferir al teatro la cualidad de servicio público, es reconocerle una actividad tan indispensable en la vida del país como la que consiste en proporcionar agua o electricidad a todos los habitantes; es hacer pasar por tanto los criterios de rentabilidad a segundo plano y postular una toma de responsabilidades financieras del teatro por el Estado. El propio Malraux está de acuerdo: el teatro no es un negocio de rentabilidad, debe ser sostenido, financiado, si no organizado por el Estado. Pero, por otra parte, afirmar el teatro como servicio público puede tener consecuencias sobre la definición, no sólo de su estatuto y de sus condiciones de ejercicio, sino también del propio contenido de su actividad. Sin duda es evidente que se encuentran excluidas de él las obras destinadas al divertimento o al adoctrinamiento de grupos restringidos de la población: por ejemplo, los vodeviles burgueses o las obras de agit-prop. Se puede estar de acuerdo sobre la concepción de un repertorio que evocaría lo más ampliamente posible los grandes problemas del hombre y de la sociedad que son, en efecto, comunes a todos. Las dificultades comienzan cuando se trata de definir un repertorio de ese tipo y el riesgo de uniformidad, de esclerosis aparece desde el momento en que el acento se coloca sobre la vocación universalista de un teatro tal. Dar vida y cuerpo a la problemática actual o histórica de las rela-

ciones del hombre y de la sociedad no implica ni imparcialidad ni uniformidad, ni siquiera lo que Vilar denomina «el olvido, es decir la indiferencia respecto a ciertas querellas». Entre teatro-partisano y teatro-de-asentimiento, hay lugar para un teatro-servicio público que no sea ni neutral, ni por encima de la pelea.

Habría ahora que emprender un examen crítico de la noción de teatro como dispensador de cultura y de las relaciones entre la actividad teatral y la difusión cultural. No podemos más que esbozarla aquí. Pierre Moinot, entonces director de Teatro, Música y Acción Cultural en el Ministerio de Asuntos Culturales, evocaba así la función de las Casas de Cultura instaladas en su mayor parte junto a los Centros Dramáticos: «no se educa a un hombre deseoso de cultivarse, si no (...) se le confronta de una sola vez y con sus riesgos y peligros con las formas más elevadas de la cultura. Las Casas de Cultura quieren ser primero y ante todo, el lugar de dicha confrontación, la ocasión para el encuentro de la ciudad, con sus grupos y sus particularismos, y con un exterior que es el de todas las ciudades» (10). Según él, el teatro tendría pues como misión transmitirnos ese «exterior» universal, es decir la Cultura con una gran «C». No hablamos aquí de una cultura «gaulliste», tal como Malraux la concibe. Quizás eso supone sobreestimar a la vez el valor como enseñanza del teatro, que le convierte en dispensador privilegiado de una cultura semejante y al mismo tiempo empobrecer o disminuir su contenido real. Es útil recordarlo; ciertos animadores se engañan sobre este punto: el teatro no tiene que concurrir, ni incluso sustituir a la universidad (11). Puede temerse que ahogando la actividad propia de un director de escena bajo las tareas múltiples de un Director de Casa de Cultura, se hipoteque gravemente lo que constituye el alcance y eficacia de su trabajo. Pues éste no es únicamente difusión de una cultura ya existente, aunque sea la más «elevada» posible, sino creación cultural netamente. No traducción en lenguaje escénico de obras escritas, sino interpretación -en el sentido fuerte de la palabra- de dichas obras.

Hay que tomar conciencia de ello: ahora que han ganado la primera manga de su combate (la de la implantación y consolidación de su empresa con ayuda del Estado y para un público virtualmente lo más amplio posible), los animadores de los nuevos teatros públicos y los mantenedores de un teatro popular tienen que decidir sobre el sentido de su acción: o se orientan cada vez más hacia un teatro de celebración cultural, o bien,

contra viento y marea (incluso si la situación les es aparentemente favorable), profundizan las exigencias de un teatro para despertar la conciencia crítica. Sé que en esta última hipótesis, muchos problemas que han podido considerarse resueltos corren el riesgo de que se les planteen de nuevo: los de las relaciones entre su institución y el Estado (pues el Estado gaullista es ciertamente liberal -a menudo mucho más que la IV República- pero a condición de que no se abandonen las alturas de la cultura), los de las relaciones que han podido establecer con su público, los de la dramaturgia contemporánea... Pero en fin lo que está en juego es evidente: o este movimiento de teatro popular se instalará y se enquistará en el confort de una cultura supuestamente universal que sólo es la última coartada de la cultura burguesa, o la discutirá desde su interior y contribuirá entonces a promover otra cultura. El momento de la elección no podrá ser diferido indefinidamente: elección entre una seguridad relativa y la inseguridad, entre la consagración y la contestación. Eso hará que por fidelidad a ellos mismos, nuestros «nuevos teatros» decidan ponerse ellos mismos en cuestión (12).

1966

(1) Se encontrará una historia del Odéon en la obra de Pierre-Aimé Touchard: *Grandes heures du théâtre à Paris*, París, 1965.

(2) Cf. Emile Copfermann: *Le Théâtre populaire. Pourquoi?*. París, 1965.

(3) Citado por E. Copfermann, obra citada p. 58.

(4) Jean Vilar: «Memorandum», en *Théâtre Populaire*, nº 40, 1960, p. 3.

(5) Ibid. p. 4.

(6) Cf. «Un Centre Dramatique National», en *Théâtre Populaire*, nº 41, 1961.

(7) Antes de la segunda Guerra Mundial, cuatro teatros dirigidos por Jouvet, Dullin, Baty y Pitoeff, constituyeron un «cartel» de teatros, que tenía como objetivo impulsar la calidad teatral y defenderse desde el punto de vista económico. A dichos directores se les conoció como a los «cuatro del cartel».

(8) Jean Vilar, obra citada, p. 17

(9) Citado por E. Copfermann, obra citada, p.58

(10) Citado en el estudio «Le IVe Plan et le Théâtre», *Théâtre populaire*, nº 48, 1962, p.8.

(11) Cf. Respecto a este tema es interesante el estudio de André Gisselbrecht, «Réflexions sur la conception gaulliste de la culture», *La Nouvelle Critique*, nº 170, noviembre de 1965.

(12) Nuestras conclusiones son diferentes a las formuladas por Pierre-Aimé Touchard en su libro citado en la nota 1 y sobre todo en su estudio: *Le théâtre loisir de masse?*, «Democratie nouvelle», enero 1965. Reclamando «un renacimiento de la diversión teatral libre» que es según él «el verdadero objetivo del teatro popular», Pierre Aimé Touchard opone al estetismo (o intelectualismo) de los animadores, los gustos del «público de masas» y llega incluso a escribir: «existe hoy más honestidad y seguramente más coraje intelectual, para un animador de izquierda, en presentar (respetuosamente por supuesto) *Madame Sans Gêne* o *Le Courier de Lyon*, al público del extrarradio o de los barrios populares de París, que determinada obra maestra de Racine, Diderot o Brecht».

PRESUPUESTO DE LA DIRECCION DE TEATRO Y ESPECTACULOS DEL MINISTERIO DE CULTURA DE FRANCIA 1992

Al teatro se destina el 10% del presupuesto total del Ministerio de Cultura, que a su vez representa el 0,97 del general del Estado.

Concepto	%	En millones f.f	Millones pts
Funcionamiento e intervenciones		1.218,3	24.360
Teatros nacionales	26,0%	313,6	6.272
Centros Dramáticos Nacionales	25,5%	309,3	6.186
Escenas Nacionales	18,5%	224,6	4.492
Teatro privado y circo	3,5%	43,6	872
Actividades y creaciones teatrales	23,0%	281,5	5.630
Enseñanza	3,5%	43,5	870
Equipamientos Teatros nacionales		148	2.960
Escenas nacionales		48	960
Salas de teatro		55	1.100
		45	900
TOTAL		1.366,3	27.326