

PANORAMA DEL TEATRO ACTUAL EN FRANCIA: HERENCIAS E INNOVACIONES

Raquel Alvarez-Alvarez*

ABSTRACT

Today in France, the theatre tends to deal with the concerns of all the layers of society, departing from the tragedy of current life and, in that way, attempts to educate the audience. To that end, the alliance of the three basic pillars—text, staging and actors, together with the audience—is unstoppable. For this reason, the contemporary drama in France is located between inheritances and innovations, and continues to be the mirror of present-day society, trying to make people think, maintaining their vigil and propitiating their awakening.

KEYWORDS: Heritage, innovations, immersive theater, everyday tragedy, sociopolitical engagement.

RESUMEN

En Francia hoy, el teatro tiende a tratar las preocupaciones de toda una sociedad a partir de lo trágico de la vida corriente, y de esa forma busca educar al espectador. Con ese fin, la alianza de los tres pilares—texto, puesta en escena y actores—a los que debemos de ahora en adelante añadir el público, es imparable. Por este motivo, el teatro contemporáneo en Francia se sitúa entre herencias e innovaciones. Sigue siendo el espejo de la sociedad contemporánea, buscando hacer reflexionar a sus miembros, manteniendo su vigilia y propiciando su despertar.

PALABRAS CLAVE: herencia, innovaciones, teatro inmersivo, tragedia cotidiana, compromiso sociopolítico.

Desde la Edad Media, y en especial a partir del siglo XVIII, el teatro ha sido un instrumento de expresión, incluso de lucha política y social, y un espejo de la propia sociedad francesa. Este artículo tiene como objetivo ofrecer un panorama general de la oferta teatral contemporánea en Francia, centrándonos particularmente en algunas tendencias. Igualmente, pondremos de relieve los orígenes de dichas tendencias, para lo que nos situaremos en una perspectiva de evolución global desde el medievo hasta nuestros días. Ello

* Raquel Alvarez-Alvarez (raquelalvarez1789@yahoo.fr) estudió lenguas extranjeras y civilizaciones en la Sorbonne Nouvelle de París. Es profesora de francés en la Universidad Europea de Madrid y en el Institut Français d’Espagne, donde también dirige un taller de Historia de Francia. Es doctoranda en Filología Francesa y Francófona en la Universidad Nacional de Educación a Distancia.

nos permitirá ofrecer puntos de referencia y clarificar el conocimiento sobre el tema. A pesar de la tendencia globalizante contenida en el término “arts du spectacle” (teatro, danza, mimo, canto, circo, etc.), a lo largo de la exposición que sigue nos centraremos fundamentalmente en el concepto tradicional de teatro, término en el que la palabra es esencial al drama.

Para lograr dichos objetivos, proponemos un recorrido en tres partes: comenzaremos por un análisis de la historia teatral en Francia desde la Edad Media hasta el siglo XIX, señalando los puntos esenciales que nos permitirán entender la oferta contemporánea; a continuación, abordaremos las aportaciones y ruptura(s) del siglo XX. Por último, nos centraremos en las propuestas contemporáneas, haciendo hincapié en las tendencias más significativas de la actualidad.

EL TEATRO EN FRANCIA: UN BREVE HISTORIAL.

El teatro en Francia no siempre ha gozado del prestigio que conoce hoy en día. A pesar de las intenciones devotas de los “misterios” medievales, aquellas obras religiosas que escenificaban capítulos del Antiguo y del Nuevo Testamento, o de las “pasiones” de la misma época que buscaban proporcionar una educación religiosa a los espectadores agrupados en los atrios de las iglesias, el teatro permanecía asociado a una idea mágica de engaño y, por consiguiente, vinculado al mal, e incluso al diablo. Los comediantes debían renegar de su profesión en su lecho de muerte para poder algún día alcanzar el Paraíso. Sabemos que Molière no cedió ante semejante imposición. Paralelamente a las obras devotas, tenían lugar las “farsas” (“farces”), especie de comedias de humor grosero y a veces obsceno. Habrá que esperar a finales del siglo XVIII para que la comedia pierda la sensación ignominiosa que le venía acompañando tradicionalmente. Previamente, el teatro del Renacimiento sigue los principios de *La poética* de Aristóteles. Exalta la tragedia, mientras desdeña cualquier alternativa humorística, acusada de resaltar lo peor del ser humano. Scaliger (1540-1609) se inspirará de Aristóteles para enunciar el principio de las tres unidades¹ que prevalecerá hasta el siglo XIX y que sigue vigente en ocasiones en las representaciones dramáticas más tradicionales.

Más adelante, entre las postrimerías del siglo XVI y finales del siglo XVII, el teatro europeo se encuentra en su apogeo. Las tres unidades son ineludibles debido a las normas de decencia y de verosimilitud impuestas por el clasicismo. Se proscribía la mezcla de géneros. Acatar estos criterios garantiza la calidad de las obras que están teñidas de referencias a la antigüedad, y cuyo estilo ha sido influido por lo novelesco y lo heroico, procedentes de las literaturas española e italiana de la época.

En Francia son tres los nombres que personifican el período del que tratamos: Pierre Corneille—el fundador de la tragedia clásica francesa—Jean Racine y Jean-Baptiste Poquelin (Molière). Y deberíamos añadir un cuarto personaje: Richelieu, quien proporcionó al teatro cierta consideración, especialmente tras obtener de Luis XIII la rehabilitación del

¹ Unidades de tiempo y acción. La unidad de lugar se desarrollará más adelante durante ese mismo siglo XVI.

oficio de comediante en 1641. Con Luis XIV, un cierto número de “troupes” renunciaron a su itinerancia y se establecieron en París. Aunque no fuera generalizado, este proceso de estabilización es una señal de cambio importante en el sector. La fusión de la “troupe” de Molière con los comediantes del Hôtel de Bourgogne desembocará en la creación de *La Comédie Française* en 1680. Molière elevará el nivel de respetabilidad de la comedia (Viegnes 85).

En el siglo XVIII, la comedia prevalece sobre la tragedia. Este vuelco de tendencia coincide con el progreso y el predominio de la burguesía francesa. Esta última no se siente identificada con los valores aristocráticos inherentes a la tragedia clásica. Nace y se desarrolla a partir de entonces el “drama burgués”, género en el que se sustituye la tragedia clásica por la “tragedia privada de las buenas costumbres”. Marivaux y Beaumarchais innovan y se vuelcan en el análisis psicológico y la crítica política del antiguo régimen, respectivamente. Se trata ya de una revolución en el seno del teatro. Las obras de Marivaux y de Beaumarchais suponen una tímida, pero clara primera insurrección en contra de las reglas clásicas. No obstante, será realmente en los dos siglos posteriores cuando se producirán las dos mayores innovaciones que dejarán una huella considerable, aún palpable hoy en día en el teatro francés.

El siglo XIX marca una ruptura con el pasado “clásico”. El primer giro decisivo se encuentra en el “Prefacio” de *Cromwell* de Victor Hugo (1827). Este manifiesto liberó el teatro, denunciando claramente la naturaleza anticreativa de la regla de las tres unidades y preconizando su supresión. Hugo aboga por la mezcla de géneros que, según él, refleja el carácter auténtico y complejo del hombre. Como representante fidedigno de la vida real, el teatro se acerca al individuo, oponiéndose a los principios clásicos que alaban la moral mitológica significativa para un número reducido de individuos. El “Prefacio”, iniciador del drama romántico, resulta un texto decisivo para la teoría del teatro en Francia, puesto que las propuestas posteriores—y, por consiguiente, las contemporáneas—serán sus herederas. El rechazo del clasicismo no provocó la desaparición de lo trágico. Lo trágico (y no la tragedia) siguió presente en el teatro naturalista de la época. Este resalta cierta fatalidad inherente a la noción de herencia.² Lo trágico forma parte de la vida real y estará siempre presente en el teatro.³ A fin de comprender la evolución del teatro en Francia a partir de aquel momento, debemos subrayar la importancia del texto, pues el teatro sigue siendo un género literario propiamente dicho.

En la segunda mitad del siglo XIX, la oferta teatral oscila entre voluntad de entretenimiento y función pedagógica, incluso cívica y política, una tendencia que cobrará fuerza a partir de 1871. La Comuna de París de dicho año tendrá una consecuencia inesperada sobre el paisaje teatral, marcando el primer paso hacia la descentralización de las manifestaciones dramáticas en Francia. Por otra parte, también se representan obras de autores extranjeros. El teatro de boulevard o comedia de costumbres (“comédie de mœurs

² Una fatalidad vinculada a la noción de herencia genética ya presente en Grecia. Recordemos la maldición de los atridas.

³ Por ejemplo, en el siglo XX se presentará bajo la forma del absurdo, tal y como se verá más adelante.

légères”) conoce un gran éxito. Las obras de Labiche, de Feydeau o de Courteline ofrecen una sátira afilada de la sociedad. Los autores del teatro de boulevard se presentan como dignos herederos de Molière. El simbolismo de fin de siglo transpondrá su propio lenguaje a los escenarios a través de la figura emblemática de Maurice Maeterlinck, al igual que el teatro “d’avant-garde” de las obras provocadoras e inconformistas de Alfred Jarry, las cuales marcan los inicios del teatro del siglo XX.

EL SIGLO XX: RUPTURAS Y CONTINUIDAD HASTA NUESTROS DÍAS.

La primera parte del siglo XX está marcada por un teatro literario y poético, y con frecuencia comprometido. Anouilh y Giraudoux retoman mitos griegos, trasladando el papel protagonista del aristócrata hacia el pueblo y el decorado a la época contemporánea. *Antigone* (Anouilh, 1944), con su vestuario del siglo XX, nos indica de esta manera que los temas de Sófocles (la tiranía de los poderosos, el dilema entre los conceptos de ley y de justicia...) siguen vigentes. Cocteau también propuso reinterpretaciones mitológicas, interesándose especialmente por el mito de Edipo en *La Machine infernale* (1934). Esta tendencia a la adaptación de los mitos seduce en particular por el toque poético con el que permite abordar las preocupaciones políticas que corren por aquellos tiempos. Paralelamente a dicha oferta, Feydeau, Courteline, Romains o Pagnol deleitan al público con sus “vaudevilles” y comedias ligeras y satíricas, a las que debemos añadir las obras de Bernard y de Guitry. En esta época, la puesta en escena evoluciona,⁴ y se observa una tendencia a la sobriedad. El segundo giro del teatro en Francia está vinculado a la libertad de elección de la puesta en escena. En *Le théâtre et son double* (1938), Antonin Artaud pone en tela de juicio el planteamiento artístico teatral tradicional y aboga por situar el juego escénico por encima del texto. Las teorías de Artaud influirán en el teatro de la segunda mitad de siglo y siguen presentes en el teatro de principios del siglo XXI no solo en Francia, sino también en muchos otros países.

La segunda mitad del siglo XX es la era del teatro filosófico y comprometido. El escenario ofrece a autores como Sartre y Camus un medio adicional para expresar sus preocupaciones acerca de la condición humana. Por otra parte, el tratamiento de la risa, hasta entonces muy presente en el teatro francés, evoluciona alejándose del legado de Molière. En gran parte del siglo XX, la risa toma matices más siniestros. Lo cómico cede su lugar a lo grotesco. Así es en el caso de Ionesco, Beckett o Ghelderode, y en la obra de Vian, en la que toma incluso un giro trágico. La risa se vuelve cruel, y refleja un profundo sentimiento de desesperación y de malestar como espejo de una humanidad desorientada en un mundo de posguerra.

En esta misma línea, el teatro del absurdo de los años 50 aparece como una faceta original de la tragedia. Mientras que el decorado queda reducido a su mínima expresión, la interpretación en el escenario toma forma de incomunicabilidad. Es la “tragedia del

⁴ Conviene por otra parte señalar la influencia aún vigente de Brecht sobre el teatro en Francia. La “distanciación” brechtiana seducirá al público francés y se entiende en un contexto de reflexión necesaria y de espíritu crítico acerca de la noción de humanidad, reflejo de la situación dramática a escala internacional.

lenguaje” (Ionesco). La trama está totalmente ausente. El Nuevo Teatro pone de manifiesto la soledad del hombre, así como su crueldad. Autores como Genet, Vauthier, Tardieu, o Duras, y extranjeros residentes en Francia como Beckett, Ionesco, Adamov y Arrabal, contribuyen a otorgar a este tipo de teatro un alcance nacional e internacional.

De igual manera, lo trágico no ha dejado de evolucionar. Ello se manifiesta en la obra de Vinaver o de Koltès, quienes concentran lo trágico en temas sobre la gente corriente y ya no en las grandes familias. Algunas de sus obras se consideran colindantes con el teatro del absurdo. Más recientemente, en esta misma línea, señalaremos una obra como *Le Gardien*, dirigida por Didier Long, premiado con un *Molière* en 2007, y *Le Couloir* (2004) de Philippe Minyana, realizada con *collages* fragmentados que acentúan la confusión de los personajes.

Si bien el texto y el respeto hacia el autor resultaban primordiales en la primera mitad del siglo XX, a partir de los años 60 (y durante las dos décadas siguientes) va aumentando la libertad y el dominio del director sobre su puesta en escena, de forma que se siguen los postulados de Artaud. En esta línea se sitúan Cormann y Novarina, quien aplica dichos principios en su *Monologue d'Adramélech* (1985). También es en esta época cuando se empieza a considerar más seriamente a aquel otro protagonista del ámbito teatral, tradicionalmente mudo y pasivo: el público. Mnouchkine y *Le Théâtre du Soleil* han democratizado, por así decirlo, el lenguaje teatral, por ejemplo al integrar a los espectadores en su obra *1789*. Una nueva escenografía permite la interacción entre los actores y el público. Por otra parte, la dramaturga anima a sus comediantes a improvisar, reduciendo la importancia del texto. Otros directores, como Barrault, Vitez y Chéreau, han adaptado con originalidad algunas obras clásicas.

PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XXI. TENDENCIAS.

Los años 90 marcan el inicio de una especie de alianza cordial en la escena francesa. Entiéndase el apaciguamiento entre los partidarios del texto por un lado, y los de la puesta en escena por el otro. Autores como Vinaver, Cixous, Brisville, Schmitt, Reza o Py, devuelven su importancia al texto y combinan efectos de espectáculo y calidad literaria. A la rebelión preconizada por Artaud, extendida a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, le sucede un período creativo de acogida de todas las nuevas tendencias. Ello se explica también por la ampliación de nuevos espacios, con la apertura y la promoción de salas de teatro en todo el país más allá de la capital; parece que hay sitio para todos.

Por otra parte, la función del comediante ha evolucionado. Por ejemplo, la improvisación impuesta por algunos directores ofrece al actor una libertad que convierte la obra en una creación única que se enriquece a lo largo de cada una de las representaciones, como en el caso de *Notre terreur* de Sylvain Creuzevault (2009). Siguiendo la doctrina de Artaud, el enfoque en la autonomía del actor se expresa igualmente a través de la utilización del desnudo, lo que le obliga a expresarse únicamente con su cuerpo, carente de adorno alguno. Ejemplo de ello es *Privacy* de Warne Winkel y Wunderbaum (2017). *Nu et approuvé* (2019) se presenta como una obra naturista que va más allá, puesto que en ella el

público también debe desnudarse,⁵ siguiendo un experimento realizado con antelación en Quebec y en Japón. Sorprende aún más que la prestigiosa *Comédie Française* se una a esta tendencia al desnudar también a sus comediantes en *Les Damnés*, dirigida por Ivo Van Hove (2016, nuevamente en el escenario en 2019), y en *La Noche de Reyes* de Shakespeare (2019).

En cualquier caso, Patrice Pavis explica esta innovación en *Le théâtre contemporain* (2002): “À la place de l’acteur incarnant et caractérisant son personnage ou de l’acteur s’en distançant selon la technique meyerholdienne ou brechtienne, on a besoin désormais d’un acteur-dramaturge participant aux choix et aux changements dramaturgiques” (Viart y Vercier 498). Más que nunca, el comediante se funde con la creación teatral y participa activamente en ella, abandonando de esa manera una tradicional sumisión al director y al texto. La alianza o pacto de los tres pilares (texto, puesta en escena e intérprete) es una colaboración que incentiva la creación artística. Mencionaremos aquí las interesantes iniciativas de Minyana o de Renaude, dos autores-creadores que apuestan por la interpretación del actor para ultimar su texto mediante su trasposición en el escenario.

EL PÚBLICO, CUARTO PILAR.

Sin duda alguna, el papel del espectador de teatro ha evolucionado. Hoy en día existen muchas propuestas escenográficas que tienden a hacerlo más activo. Ni siquiera *La Comédie Française* logra eludir esta tendencia.⁶ Presente en la oferta de la segunda mitad del siglo XX (*Théâtre du Soleil*), la citada tendencia busca “romper la cuarta pared”. En esta misma línea, Jatahy hace participar al público, grabándolo con una cámara e invitándole a cantar junto con los actores. Es una de las tendencias más significativas del teatro contemporáneo. Más que nunca, el teatro sigue siendo un arte vivo siempre reflejo de su época.⁷

La participación del público o “teatro inmersivo” se muestra con distintas tonalidades que van desde la simple captura de su imagen en vídeo hasta la participación física del espectador, como en *1789* de Mnouchkine, en la que el público es propulsado en medio de los sucesos y pasea por el escenario. Una caída semejante de la cuarta pared tiene lugar en *La Mastication des morts* de Kermann dirigida por Solange Oswald (2012 y 2016), y en *Don Juan* de Morin, en la que los actores se instalan en medio del público mientras interpretan a sus personajes. Realidad y ficción se entremezclan y se confunden. Al igual que en la obra de Mnouchkine ya citada, en *Des Territoires* de Amann (2016) los actores se dirigen al público como si este formara parte de la historia.

⁵ Señalemos que, previamente, el personal del teatro ha proporcionado toallas al público.

⁶ *La Règle du jeu*, dirigida por Christiane Jatahy (2017). Igualmente, la obra ya mencionada, *Les Damnés* dirigida por Van Hove.

⁷ El “podcasting” (“baladodiffusion”) es otra manera notable de inducir el carácter activo del público combinándolo con una función educativa. El público puede preparar o bien prorrogar la reflexión suscitada por la obra. Esto ocurre con *Consentement*, dirigida por Frédéric Blanchette (2018-2019).

El teatro inmersivo está en auge en Francia, e incluso apunta a una renovación desde los primeros años 2000.⁸ Igualmente el “*théâtre de rue*” (teatro en la calle)—como sabemos, ya existente el medieval—forma parte también del deseo de acercamiento al espectador por parte del director y puede considerarse una variante paralela del teatro inmersivo.⁹ Además del teatro en la calle, las escenografías modernas (bifrontales y trifrontales, incluso tetrafrontales) manifiestan una nueva opción de acercamiento al público, ya que permiten distintos ángulos de recepción del juego escenográfico e interpretativo. Todo el público no capta el espectáculo al mismo tiempo, lo que personaliza la experiencia teatral y la hace única para cada espectador.

APUESTA SEGURA POR LOS CLÁSICOS.

Los clásicos siguen seduciendo al público y a la crítica. Las obras de Molière, Marivaux, Feydeau, Labiche y Guitry siguen siendo premiadas en los Molières. Por otra parte, las piezas dramáticas de algunos autores-dramaturgos contemporáneos ya consumados, como Koltès, Lagarce, Pommerat, Reza o Schmitt, siguen siendo representadas en los escenarios franceses.

En ocasiones apenas solo se actualizan las obras clásicas. Por ejemplo, *Le Misanthrope* dirigida por Stein (2019) respeta el texto con un decorado simplificado, combinando el lenguaje del cuerpo. Pero otras veces se va más allá, como cuando algunas obras clásicas son readaptadas para adecuarlas a la época contemporánea (Anouilh y Giraudoux habían iniciado en su momento este tipo de readaptaciones). La reciente propuesta de Baur en la readaptación de *La Puce à l'oreille* de Feydeau (*La Comédie française*, 2019-2020) traslada la obra a los años 60, y Morin viste a sus actores con ropa urbana contemporánea en su *Molière de Vitez* (2016).

Otras veces los clásicos son sometidos a cambios significativos, dando lugar a auténticas creaciones.¹⁰ Es el caso de *Électre/Oreste* de Eurípides dirigida por Van Hove en *La Comédie française* (2019), cuya escenificación acaba siendo violenta y sobrecogedora, con una reescritura parcial del texto, puesto que el final original aparece modificado. Destacamos la propuesta de Lorraine de Sagazan cuando opta por una reinterpretación de *Casa de muñecas* de Ibsen (2018), invirtiendo los papeles de los protagonistas. Este planteamiento resulta particularmente significativo para un público sumido en el debate en torno a la emancipación y al respeto por la condición femenina. Ahí radica el interés por las reinterpretaciones de los clásicos: mostrar que los problemas siguen siendo los mismos que

⁸ En Reino Unido, la compañía *Punchdrunk* ha propuesto en los años 2000 ese tipo de teatro. En Francia, *Le Secret*, creado en 2018, es un espacio exclusivamente dedicado a las experiencias inmersivas.

⁹ En lo que se refiere al compromiso del público, Jean Vilar desempeñó un papel esencial al crear el Festival de Avignon en 1947. Es un lugar de referencia en cuanto a experimentación teatral, más teniendo en cuenta que a partir de 1968 se ha ido desarrollando, al margen del evento oficial, una especie de festival paralelo en las calles y teatros del centro histórico de la ciudad.

¹⁰ Una libertad del director ya presente en los años 80 con “creadores” como Chéreau, Lassalle, Brook, Adrien, Lavelli, Maréchal, Mesguisch, Planchon, Régy, Vincent o Vitez.

se viven en el instante de la representación.¹¹ Se incita al público a reflexionar y, más que nunca, el teatro es espejo de la sociedad.

TEATRO Y CINE: INFLUENCIAS RECÍPROCAS.

El teatro inspira al cine. *Le Prénom* o *Le Dîner de cons* son dos ejemplos famosos que han dado lugar a películas homónimas igual de exitosas que las obras originales. *Juste la fin du monde* (Lagarce, 1990) y su adaptación al cine por Dolan en 2016 es otro ejemplo. No obstante, el fenómeno inverso—la adaptación de una película al teatro—también se lleva a cabo en la actualidad. Suelen ser películas sobradamente conocidas y apreciadas por el público. En definitiva, constituyen una apuesta prudente que conlleva pocos riesgos. Entre los ejemplos cada vez más numerosos, cabe mencionar *La Règle du jeu* (Renoir, 1939), adaptada para el teatro y dirigida por Jatahy (2018-2019). La influencia relativamente nueva del cine sobre el teatro nos lleva a considerar los efectos de la gran pantalla sobre la escena. Cada vez es más frecuente que los directores de teatro compaginen técnicas modernas cinematográficas con la escenografía tradicional del teatro. Ello ya ocurría en el siglo pasado con la utilización del vídeo en algunas obras teatrales. Pero, hoy en día, el experimento va más allá; por ejemplo, Van Hove, en *Les Damnés*, utiliza la cámara para proyectar las caras de los actores en un primer plano, permitiendo al público percibir una serie de emociones que, de otro modo, permanecerían imperceptibles. Así, el público disfruta tanto de una visión de conjunto como de una intimidad psicológica e individual respecto a los personajes. La alianza del lenguaje cinematográfico con el teatral enriquece la experiencia y exploración teatral.

LA HISTORIA EN ESCENA.

La historia ocupa un lugar importante en el corazón de los franceses, una particularidad que el teatro no podía eludir. Pommerat es el creador de *Ça ira (1) Fin de Louis* (2015), que recoge el nacimiento de la revolución francesa, una obra que ha vuelto a los escenarios en 2019. La pieza dramática se hace eco de la actualidad, en especial del movimiento de los Gilets jaunes (chalecos amarillos) y de Nuit Debout.¹² Este “efecto espejo” explica en parte el interés del público hacia las obras históricas. *Les Damnés*, de la que ya hemos hablado, es originalmente una película germano-italiana de 1969 dirigida por Visconti. Van Hove subraya la importancia de lo histórico, poniendo de relieve una de las funciones primordiales del teatro, como es la crítica de la actualidad. Y para ello es necesario escenificar el Mal.¹³ *Les*

¹¹ La protagonista, Nora, se convierte en una ejecutiva, mientras que su marido Torvald se queda en casa. Esta escenificación se acompaña de cierto progreso social, puesto que la mujer goza de una función primordial en el seno de la familia.

¹² Aunque el director se muestra un tanto reservado a la hora de establecer esta conexión (“Joël Pommerat: Révolution(s)”. *Une saison au théâtre*. France Culture, 14/04/2019. Radio).

¹³ Acerca de la obra de teatro *Les Damnés*, Van Hove explica que su escenificación se inspira en gran medida en el *Guernica* de Pablo Picasso para expresar la renuncia a cualquier forma de esperanza <<https://www.youtube.com/watch?v=eJAXb8nZ2PA>>.

Coquelicots des Tranchées, de Jolidon, dirigida por Lemaire, resulta original en su manera de abordar la Historia, pues lo hace a través de los relatos de dolor y sufrimiento de las familias durante la guerra, lo que acerca esta obra a la tendencia intimista que continúa en el teatro francés desde el siglo XIX.

Las obras históricas ocupan tradicionalmente un amplio lugar en los teatros franceses. No pretendemos mostrar una lista de la considerable oferta contemporánea; tan solo citaremos *Des Territoires* de Amman (2016), que presenta una trilogía sobre la Revolución francesa, la Comuna de París y la guerra de Argelia. Amman lleva el público a tomar conciencia de que el pasado sigue arraigado en el presente y que el hombre, incapaz de escarmentar por las lecciones de su pasado, está condenado a sufrir una especie de ineludible estancamiento en su evolución. La representación de la Historia de Francia puede resultar cruel al poner el dedo en las heridas aún presentes en la sociedad francesa; tal es el caso de *Le Repas des Fauves*, readaptada por Sibire en 2011 a partir de la creación original de los años 60, y premiada con tres Molières, o de *Adieu Monsieur Hoffmann*, de Daguerre, dirigida por el mismo autor, también premiada en 2018. *Les oubliés, Alger-Paris* de Bertin y Herbulot (2019) aborda la guerra de Argelia y contribuye a reparar las conciencias abriendo la vía de la comprensión. Para terminar, no queremos dejar de señalar *Le Souper* de Brisville (1989; adaptada en película en 1992 por Molinaro), que ha vuelto al escenario en 2018. Consiste en un chispeante diálogo entre dos personalidades históricas, Talleyrand y Fouché, y lo mismo ocurre en *Le Crépuscule* de Courtot (nuevamente representada en 2019), en la que se escenifica un intercambio igualmente fictivo entre Malraux y De Gaulle. Este tipo de puesta en escena seduce el público francés porque reúne dos características que admira particularmente: la historia de Francia y el debate.

LA TRAGEDIA DE LO COTIDIANO: INTERÉS POR LO SOCIOPOLÍTICO.

Las tragedias de la gente corriente en el escenario, legado de los dos siglos pasados, sigue siendo más que nunca una característica del teatro contemporáneo en Francia. Ello explica que un autor como Claudel sea aún representado a menudo en Francia. Py, tan partidario del texto como Claudel, es considerado como uno de los herederos contemporáneos del gran dramaturgo del siglo XX. Distinto al estilo de Py, Abkarian recoge una mezcla de modernidad y tragedia clásica en su obra *Le Dernier jour du jeûne* (2018), a lo que añade tintes orientales en *Électre des bas-fonds* (2019). Por otra parte, no debemos olvidar los textos modernos, auténticas creaciones de nuestra época, en los que sobresale una tendencia entre los jóvenes autores hacia el intimismo.

Por otra parte, las (in)fidelidades, historias de amistades, de problemas generacionales, y otras historias de familia, siguen atrayendo al público. Los otros grandes temas propios del drama son de naturaleza metafísica (Schmitt, Koltès), o de rebelión en contra de la sociedad (Grumberg, Genet). Los dramaturgos exploran el terreno de lo cotidiano a fin de poner en entredicho el mundo y la sociedad contemporáneos. El sufrimiento social (la precariedad) es abordado por Dominique Wittorski en *Ohne* (2006) y también por Dominique Sarrazin en *Un peu perdus* (2003), así como por Mickaël Allouche en *Jules* (2019).

En la actualidad, los directores se interesan por el tema de lo cotidiano, profundizando en aspectos éticos y sociales unidos a la política del momento. Un director puede decantarse por la readaptación; hemos señalado anteriormente como ejemplo de la inspiración en un contexto social de feminismo la reciente propuesta de la obra *Casa de muñecas* de Ibsen. Por su parte, desde la opción de la creación original, Émilie Rousset y Maya Boquet en *Reconstitution: le procès de Bobigny* (2019)¹⁴ optan por poner de relieve la problemática del aborto, una propuesta que resuena en la actualidad francesa.¹⁵ En esa misma línea, siguiendo la temática de la actualidad social y ética en la obra teatral, citaremos *Hors la loi* (2019) de Pauline Bureau, y *Consentement* de Frédéric Blanchette, ya mencionada, que refleja los movimientos *Me Too* y *Balance Ton Porc*. Simon Abkarian aborda la situación de la mujer en su *Électre des bas-fonds*. Con un tono más popular, la obra *Les Pâtes à l'ail* de Bruno Gaccio y Philippe Giangreco (2019) trata de la delicada cuestión de la eutanasia, haciéndose eco de otro debate de sociedad que ha agitado la sociedad francesa a lo largo de los últimos meses.¹⁶

Dado que lo social y lo ético suelen estar unidos a lo político, los representantes de este ámbito generan en Francia en ocasiones cierto malestar que acaba expresándose en el teatro. En tono satírico, la obra *On en est là* de Jérémy Manesse, dirigida por Odile Huleux (2019), pone de manifiesto la pérdida actual de confianza de los franceses en sus políticos, lo que ha dado lugar a una desorientación generalizada tanto en la esfera política como en la privada. Esta desestabilización queda claramente reflejada en esta obra de orientación futurista.

Llegados a este punto, habremos comprendido que en el teatro francés todo es política, o casi. Una inspiración que incluso tiende a intensificarse, a juzgar por el análisis de Olivier Neveux (2019). Partiendo de los misterios medievales, pasando por las maniobras políticas de Richelieu y la evolución de las comedias a lo largo de los siglos, hasta llegar a los dramaturgos contemporáneos, podemos preguntarnos si el teatro en Francia es artístico, político, o bien ambas cosas a la vez. Lo que resulta innegable es el enfoque intimista del teatro contemporáneo francés, que, partiendo de un planteamiento de índole individual recoge las preocupaciones colectivas del conjunto de la sociedad.

La oferta dramática contemporánea en Francia se muestra como heredera del teatro de los siglos XIX y XX. Entre la ruptura respecto al modelo clásico preconizada por Hugo y la rebelión propuesta por Artaud contra la hegemonía del texto, el teatro francés ha

¹⁴ La película que se estrenó en 2006 *Le Procès de Bobigny* de François Luciani, y la obra de teatro a la que nos referimos, son artísticamente independientes. No se trata, pues, de ninguna adaptación.

¹⁵ Debido al debate en torno a la legislación sobre la reproducción médicamente asistida para todas las mujeres (*Procréation médicalement assistée*, PMA. Estos dos temas—aborto y PMA—remiten a la libertad de la mujer de disponer de su propio cuerpo.

¹⁶ Poco antes del estreno tuvo lugar el caso Vincent Lambert, un asunto muy mediático que pasó por varios giros judiciales. Lambert fue declarado en estado de muerte cerebral a raíz de un accidente. Sus padres y su pareja discreparon respecto a las medidas a tomar, los primeros deseando la continuación de la atención hospitalaria y la segunda el cese de esta. Al final se optó por esta última opción.

acabado optando por la vía del consenso: ni texto, ni puesta en escena, ni interpretación, sino todo a la vez. ¿Debemos deducir de ello la señal de cierta madurez? La pregunta es oportuna, y más teniendo en cuenta que el teatro se ha enriquecido con otros lenguajes escénicos característicos de otras artes como el cine, incluyendo en ocasiones la danza y el canto. Madurez no significa estancamiento creativo. El teatro actual propone de vez en cuando unas pequeñas revoluciones, como demuestran algunas readaptaciones de obras clásicas. Los profesionales del sector continúan explorando nuevos enfoques. El tratamiento del espectador, en el que este es cada vez más incitado a abandonar su confortable asiento, tanto en sentido propio como figurado, es un ejemplo de ello. Los temas abordados en el teatro tratan de problemas cotidianos. En un teatro evidentemente intimista en el que los problemas del yo permiten en realidad hablar de problemas comunes, los profesionales y el público se interesan por las cuestiones del día a día: asuntos de familia, de pareja, de trabajo, de enfermedades o de traumatismos más profundos como las guerras. El teatro ayuda a curar las heridas de la sociedad considerada en su conjunto y también de forma individual, y lo consigue enfrentándose al dolor, o bien mediante la risa, y en ocasiones utilizando las dos formas. Sin olvidar el importante papel de la sátira sobre la escena.

El teatro en Francia está positivamente valorado. Sigue asociado a una noción de prestigio. Además, se ha vuelto más asequible,¹⁷ especialmente gracias a Jean Vilar, que se interesó por democratizarlo, y también mediante instituciones como el Théâtre National Populaire o iniciativas privadas como Le Théâtre du Soleil de Mnouchkine. También influye, ciertamente, la descentralización del sector. El teatro en Francia conserva su papel de espejo y de catarsis de la sociedad, y mantiene como objetivo abrir y educar la mente del público incitándole a reflexionar sobre temas variados. El teatro, más que nunca, nos habla de nosotros mismos.

Obras citadas

Artaud, Antonin. *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard, 1964.

—. “Joël Pommerat : Révolution(s).” *Une saison au théâtre*. France Culture, 14/04/2019. Radio.

—. “Les Damnés enflamment la Comédie française.” *Entrée libre*. France 5, 2016. Televisión. <<https://www.youtube.com/watch?v=eJAXb8nZ2PA>>.

Neveux, Olivier. *Contre le théâtre politique*. Paris: La fabrique éditions, 2019.

Viart, Dominique y Bruno Vercier. *La littérature française au présent*. Paris: Bordas, 2008.

Viegnes, Michel. *Le théâtre: problématiques essentielles*. Paris: Hatier, 1992.

¹⁷ Evidentemente, no aludimos a las obras de teatro retransmitidas en la televisión francesa, que siguen seduciendo al público. Aunque este fenómeno confirma el interés (o la curiosidad) del espectador hacia el teatro, hemos decidido centrarnos en la auténtica experiencia teatral, que, a nuestro parecer, la retransmisión televisiva sesga notablemente.