

La Serie Universitaria de la Fundación Juan March presenta resúmenes, realizados por el propio autor, de algunos estudios e investigaciones llevados a cabo por los becarios de la Fundación y aprobados por los Asesores Secretarios de los distintos Departamentos.

El texto íntegro de las Memorias correspondientes se encuentra en la Biblioteca de la Fundación (Castello, 77. Madrid-6).

La lista completa de los trabajos aprobados se presenta, en forma de fichas, en los Cuadernos Bibliográficos que publica la Fundación Juan March.

Estos trabajos abarcan las siguientes especialidades: Arquitectura y Urbanismo; Artes Plásticas; Biología; Ciencias Agrarias; Ciencias Sociales; Comunicación Social; Derecho; Economía; Filosofía; Física; Geología; Historia; Ingeniería; Literatura y Filología; Matemáticas; Medicina, Farmacia y Veterinaria; Música; Química; Teología. A ellas corresponden los colores de la cubierta.

Edición no venal de 300 ejemplares, que se reparte gratuitamente a investigadores, Bibliotecas y Centros especializados de toda España.

Este trabajo fue realizado con una Beca en el Extranjero, 1971. Departamento de Literatura y Filología.

Fundación Juan March



FJM-Uni 10-Tor
El teatro español en Francia (1935-1973)
Torres Monreal, Francisco, 1943-1031715



Biblioteca FJM

Fundación Juan March (Madrid)

SERIE UNIVERSITARIA



Fundación Juan March

El teatro español en Francia (1935-1973). Análisis de la penetración y de sus mediaciones

Francisco Torres Monreal

FJM
Uni-
10
Tor

10

Fundación Juan March
Serie Universitaria

10

El teatro español en
Francia (1935-1973).
Análisis de la penetración
y de sus mediaciones

Francisco Torres Monreal



Fundación Juan March
Castelló, 77. Teléf. 225 44 55
Madrid - 6

Fundación Juan March (Madrid)

Depósito Legal: M - 36855 - 1976
Ibérica, Tarragona, 34 - Madrid-7

I N D I C E

	Págs.
INTRODUCCION	2
AUTORES Y OBRAS	14
“La Celestina”	14
Cervantes	19
LOS GRANDES DRAMATURGOS DEL SIGLO DE ORO	26
Lope de Vega	28
Calderón de la Barca	29
Tirso de Molina	30
AUTORES DEL SIGLO XX	32
F. García Lorca	32
Fernando Arrabal	38
OTROS AUTORES	46
Valle-Inclán	46
Rafael Alberti	47
Alfonso Sastre	48
Miguel Mihura	49

I N T R O D U C C I O N

La idea de penetración va indisolublemente unida a la de representación . Llamamos integración a la penetración en su grado más definido , artística o comercialmente . La integración implica , por otra parte , el hecho de la repetición : en virtud de una serie de mediaciones (causas o circunstancias que explican la penetración), el autor o sus obras seguirán, dentro de un período suficientemente amplio, siendo actuales.

Distinguiremos dos clases de mediaciones : internas (inherentes a la obra en sí) y externas (ajenas a la obra : técnicas experimentales , circunstancias históricas, propaganda, etc.). Son éstas últimas las que explican , con más claridad , la penetración del teatro español.

Desde estos presupuestos podemos hacer , desde ahora, las siguientes constataciones iniciales :

a) En lo que atañe al teatro clásico español , no puede decirse , con todo rigor , que existan autores integrados . Sólo podemos hablar de un corto número de obras integradas. Pocas son las obras de Lope que logran la penetración ; de ellas sólo cabe hablar de integración en el caso de FUENTEOVEJUNA . De todo el repertorio español hasta el XVIII , éstas serían las obras integradas : Las versiones escénicas de LA CELESTINA y de DON QUIJOTE, LA VIDA ES SUEÑO, EL ALCALDE DE ZALAMEA, FUENTEOVEJUNA, NUMANCIA y EL RETABLO DE LAS MARAVILLAS.

El Catálogo de Horn-Monval nos muestra que , de estas obras, sólo se ha iniciado la penetración y la posterior integración, dentro del período que nos ocupa, con NUMANCIA y EL RETABLO DE LAS MARAVILLAS. De todos los escritores del siglo de Oro , Cervantes ha sido, de 1935 a 1970 , el más actual. Su penetración, en cambio , había sido muy débil en los siglos precedentes. Para el resto de obras y de autores del siglo de Oro , más que de penetración, cabría hablar de continuidad en la penetración.

b) No puede hablarse de integración de los autores españoles de los siglos XVIII y XIX. Lo grave es que tampoco se puede hablar de penetración.

c) Dentro del teatro español de nuestro siglo, la penetración se ha dado en un número de obras y de autores nada despreciable . Lorca y Arrabal son dos dramaturgos plenamente integrados . Los autores restantes,(Valle-Inclán, Alberti, Alfonso Sastre, Buero Vallejo, Lauro Olmo...), han conseguido parcialmente la penetración, pero no se ha dado la integración con ninguna de sus obras.

Dos mediaciones a señalar

De las múltiples mediaciones posibles , señalaremos aquí dos :

a) La mediación universitaria . Es de toda justicia dejar constancia aquí de los profesores de la Universidad Francesa que han contribuido a la difusión del teatro español : R. Marrast , Cl. Couffon, Ch. Aubrun, D. Aubier, J. Camp, N. Salomon, P.Belem, M. Auclair... A ellos se debe la revalorización de nuestro teatro en el ambiente cultural galo : enseñanza e investigación universitarias ; ciclos especiales de conferencias (recuérdese "Les Entretiens d'Arras", en 1957 , y "La Mesa de Blumenthal",1972); un gran porcentaje de las versiones y adaptaciones para la escena; comentarios y traducciones en revistas especializadas como Théâtre Populaire , o en co-

lecciones especiales de teatro (L'Arche , Le Manteau d'Arlequin, Théâtre de tous les temps, etc.); la formación de un círculo de adeptos entre los que cabe contar a hombres de escena como A. Reybaz y J. Deschamps.

Estos mismos profesores han promovido , entre los estudiantes, toda una serie de actividades teatrales o parateatrales . Si en muchas universidades francesas esto no pasa de ser una actividad esporádica, hay que reconocer que es una realidad ejemplar en la Sorbona y en los centros universitarios de Burdeos y Toulouse en donde los Sres. M. Martínez Azaña y Martín Elizondo trabajan con estudiantes y obreros en la adaptación, creación y representación del teatro español. Al mismo tiempo , es en estos centros , -al que últimamente habría que añadir el de Censier , en París- , en donde la enseñanza del teatro español, tanto a nivel literario como a nivel de espectáculo, ocupa un lugar privilegiado.

b) La presencia de lo español en el ambiente cultural francés . Cabría hablar aquí de una mediación ambiental y cultural . El teatro español no se batió sólo en Francia . El ambiente estaba abonado por la presencia de otras manifestaciones hispánicas . Unamuno y Blasco Ibáñez están en la lista de los escri-

tores más leídos en Francia hasta los años sesenta ; en los ambientes universitarios galos se estudia y comenta a Cela , Séndler, los poetas del exilio... El cine con Buñuel , la pintura con Picasso y Dalí , y, últimamente, la canción con los Ismael, Raymon, Paco Ibáñez y otros , siguen manteniendo en Francia la presencia española en un grado muy significativo.

Cabe incluir aquí el hecho de nuestra "exportación" de espectáculos a Francia (jiras Nuria Espert, T.U., grupos independientes como Tábano o La Cuadra, de Sevilla ; participación en Festivales de Teatro, Nancy en particular).

Si el pseudo-flamenco , la exportación de nuestro "nacional-folklorismo" pudo contentar a una masa media de franceses, (que luego buscarán la España "típica" en las salas de teatro) , el auténtico cante llegó a hacer reflexionar a muchos otros sobre las raíces profundas de esta manifestación artístico-popular española. Son elocuentes, a este respecto, las declaraciones de J.- L. Barrault quien , ante QUEJIO (La Cuadra), explica a sus compatriotas el alcance y origen de este cante que brota de las entrañas de un pueblo oprimido , sumido en la esclavitud más indignante.

Es indudable que la proximidad de fronteras , el

auge del turismo francés en España durante este período y la presencia española en Francia constituyen las bases de esta mediación ambiental-cultural. Pero no hay que olvidar otro hecho igualmente significativo : la utilización de lo español por artistas y escritores franceses . En la exposición sobre Arte y literatura francesa del Instituto francés de Madrid, febrero de 1957 , bajo el título TEMAS ESPAÑOLES EN LAS LETRAS Y EL ARTE FRANCES DE HOY, figuraban obras de más de sesenta escritores franceses del siglo XX. Para no ser prolijos, enumeraremos sólo a los dramaturgos Nohain, E. Rostand , Bataille, H. Ghéon, Millosz, Claudel, Supervielle, E. Baty, Montherlant (de cuyo hispanismo se ha ocupado , dentro de nuestras fronteras, el profesor F. Hernández), Arnoux , Camus . En la lista no aparecen el belga M. de Gheldérode , ni, lógicamente , los dramaturgos posteriores a 1957 entre los que hay que citar a A. Gatti.

Los criterios de selección del teatro español moderno

Refiriéndonos únicamente al teatro español del siglo XX , hemos de reconocer que los intermediarios franceses prefirieron las obras cuyos personajes se inscribían en un estrato social popular o burgués.

Es cierto que , en ocasiones , estos intermediarios, con vistas a la comercialización del espectáculo llegaron a confundir "popular" con "populista". La más popular de las obras seleccionadas sería posiblemente DIVINAS PALABRAS ; el drama más burgués sería quizá LA CASA DE BERNARDA ALBA. Entre una y otra cabría situar el resto de las obras seleccionadas.

Se da un abandono del teatro de héroes históricos. Dos salvedades no obstante : INES DE PORTUGAL, de A. Casona, y MARIANA PINEDA, de Lorca. Los intermediarios prefieren un teatro inscrito en la realidad de nuestro siglo . Para el teatro histórico disponen de la gran cantera de los clásicos.

Contra lo que podría pensarse, el teatro político o político-revolucionario, apenas si ha interesado a los franceses . Fracasó con A. Sastre y, si se quiere , con LUCES DE BOHEMIA , de Valle. Sólo puede hablarse de una integración de este teatro a partir de 1968, con las últimas obras de Arrabal.

Al intermediario francés , más que la obra le interesó el dramaturgo progresista , descontento con las líneas de la política española . Esto explica el rechazo total y absoluto de los Pemán , Paso , Calvo Sotelo y demás dramaturgos "asimilados" . Por otro lado, aquí estaría la explicación de la penetración

incomprensible de A. Casona , cuyo "mito del exilio" no encajaba con el contenido ideológico de su obra. Cuando Casona vuelve a España, el mito cae de su pedestal y nadie vuelve a ocuparse más de él en Francia.

El teatro clásico español

En competencia con el teatro italiano , el teatro español del siglo de Oro inicia su penetración en Francia , a través de Rouen , en el s. XVII . En los siglos XVIII y XIX decaen las representaciones de nuestros clásicos . En el siglo XX se da un resurgir a partir de la Liberación.

Esto no quiere decir que , durante los años que preceden a la guerra o durante la Ocupación alemana de París , los clásicos españoles no hayan sido representados . He aquí los títulos estrenados entre 1935 y 1938 : LE MEDECIN DE SON HONNEUR , LE TABLEAU DES MERVEILLES , LE CHIEN DU JARDINIER , NUMANCE, LE MARI SINGULIER, FONT-AUX-CABRES ,DON QUICHOTTE, DULCINEE.

Durante la Ocupación alemana se estrenan en París las siguientes obras :

1940 : LES AMANTS DE GALICE (adapt. de la obra de Lope, EL MEJOR ALCALDE, EL REY).

LES DEUX BAVARDS, atribuido a Cervantes.

1941 : L'ÉTOILE DE SEVILLE

1942 : LEONOR DE SILVA

LA CELESTINE, adapt. de P. Achard.

de nuevo L'ÉTOILE DE SEVILLE y LES AMANTS DE
GALICE

1943 : L'ALCALDE DE ZALAMEA

LA CAVE DE SALAMANQUE y LE VIEUX JALOUX

1944 : LA VIE EST UN SONGE

de nuevo L'ÉTOILE DE SEVILLE

LE DAMNE PAR MANQUE DE CONFIANCE.

Es posible que los ocupantes consideraran inocentes estos estrenos españoles. Con la Liberación, las representaciones de los clásicos españoles en París tienen un carácter esporádico ; por el contrario, nuestros clásicos , de la mano de los clásicos franceses y de Shakespeare , ocupan un lugar importante en los programas de la Descentralización.

Ya hemos indicado el abandono de los clásicos en la primera mitad del siglo , -con la salvedad de los estrenos citados-. Una muestra parcial de este abandono nos la proporciona el siguiente dato estadístico : De las cuatrocientas setenta y cuatro creaciones hechas por Copeau y los directores del "Cartel", (Copeau, 1913-1924; Jovet, 1922-1951; Dullin, 1921-1949; Baty, 1920-1949 ; Pitoeff, 1915-1939), sólo se

dan cuarenta y cinco estrenos de clásicos franceses, —entendiendo por clásicos todos los autores anteriores al naturalismo—, es decir, el 9 por ciento de la suma total, y veintitrés estrenos de autores no franceses del pasado, es decir, el 4'5 por ciento de la misma suma.

Después de la Liberación, con la campaña de la Descentralización (T. N. P., Centros Dramáticos de Provincia, Festivales), los clásicos pasan a un primer plano. ¿Por qué este resurgir? Todo obedece a un vasto programa de exaltación nacional que recurre a las "glorias" inmortales del pasado. Entre estas "glorias" ocupan un lugar preferente los grandes dramaturgos. Es lo que Démarcy llama "le poids mythique de la Nation sur la Culture". No es pura teoría. Démarcy trae, en apoyo de su tesis, toda una serie de documentos probantes que podríamos resumir en la conocida alocución de A. Malraux como ministro de Asuntos Culturales :

"Rendre accessibles les oeuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français...".

Démarcy ve otra de las razones de esta aspiración hacia el clasicismo en lo que él llama "l'école et

une certaine image de la culture".

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

Por su parte, los animadores de la Descentralización , en su afán de hacerse con un público para sus campañas, acuden a los clásicos, dado que sólo éstos podrán atraer a un público no formado teatralmente. Hubert Gignoux y Didier Béraud , del Centre Dramatique de l'Est, distinguen tres etapas dentro de estas campañas . En la primera es absolutamente necesario acudir a los clásicos ; en la segunda el repertorio será ecléctico ; por fin, en 1964 inician la tercera etapa, confiando en que el público ya se halla capacitado para

"participer au mouvement théâtral de l'époque en créant des oeuvres nouvelles , réclamées par la partie la plus évoluée , de plus en plus importante, de son public".

Pese a estas intenciones , las estadísticas nos

muestran que, durante las temporadas 1964-65 y 1965-66, los Centros Dramáticos siguen estrenando casi un 50 por ciento de autores clásicos, si bien hay que dar la razón a H. Gignoux y D. Béraud en lo que se refiere al descenso progresivo de estos montajes.

Un ejemplo brillante de la presencia de los clásicos españoles en los programas de la Descentralización lo constituye el Festival de Montauban, en el que siempre han estado presentes nuestros dramaturgos del siglo de Oro y en el que se dan tres ediciones dedicadas a Lope, Tirso y Calderón.

En 1968, los animadores teatrales de la Descentralización reunidos en Villeurbanne redactan su conocido Manifiesto en el que recitan su "mea culpa". Menos diplomático es, en este mismo año, el Manifiesto del Grupo de André Benedetto donde se leen declaraciones de este tenor :

"Assez d'oeuvres classiques. Molière est un fasciste. Enterrez les cadavres, ils empestent".

Pero pasó Mayo del 68. La Marsellesa volvió a imponerse a la Internacional y los clásicos volvieron a los escenarios. ¿En adaptaciones más osadas? Sí; ahí están para demostrarlo las de Ceccaldi o Gilbert con obras españolas.

O B R A S Y A U T O R E S

L A C E L E S T I N A

Numerosas han sido las traducciones de LA CELESTINA a partir de 1624. Actualmente, en distintas bibliotecas y archivos de París, se conservan once ediciones en francés de la obra de Rojas que datan del s. XVII, tres del s. XVIII y siete del XIX.

El catálogo de Horn-Monval nos da cuenta de trece ediciones francesas aparecidas en lo que va de siglo. A éstas hay que añadir la edición bilingüe de P. Heugas (Ed. Aubier, 1963).

En nuestro siglo la obra ha sido adaptada para la escena por Copeau, Anouilh, Camus, P. Achard, G. Brousse y J. Gillibert.

Germond de Lavigne, cuya traducción fue muy leída en el s. XIX, y Martinenche, en su edición de 1920, insisten sobre las cualidades dramáticas de la obra:

"Il suffirait -nos dice Martinenche- pour pouvoir la porter à la scène de supprimer quelques scènes inutiles et quelques longueurs dans les raisonnements des personnages".

La adaptación de A. Camus fue estrenada por el Théâtre de L'Equipe, de Alger, en 1937. Esta adapta-

ción no fue presentada en Francia.

La adaptación de Paul Achard

Achard nos confiesa, en el Avant-propos de la edición de 1943, su amor por esta obra española. Achard, durante diez años, había hecho siete adaptaciones diferentes. La última de todas ellas fue por fin representada (texto de la primera edición, 1942).

Esta CELESTINA fue uno de los mayores éxitos teatrales durante la Ocupación. La crítica alabó la labor de Meyer y la interpretación de la actriz M. Géniat. Del Montparnasse pasó al teatro de la Renaissance. Dos años en cartel. Durante la temporada 1945-46 volvió con éxito al Palace. Posteriormente fue presentada, en 1968, en el Festival de Saint-Malo.

El mérito innegable de Achard está en haber dado a conocer esta obra maestra de la literatura española a decenas de miles de espectadores. Hay que reconocer que Achard no desfigura la personalidad de los personajes de Rojas. Su mayor fallo habría sido ceder al gusto del público francés queriendo ser, como advierte el hispanista Verdevoye, "plus Espagnol que l'auteur". (El profesor Poyán denuncia igualmente estos defectos de Achard).

Este gusto por resaltar lo "hispanico" se manifiesta en algunas adiciones : prólogo , escena inicial de los padres de Melibea , las llamadas "scènes intercalaires" en las que interviene el Sereno , personaje añadido por el Adaptador .(La función del Sereno consiste en servir de introductor, de hilo conductor de la acción . El Sereno nos advierte igualmente sobre el momento histórico en que ocurren los hechos, 1942, guerras contra los moros de Granada :

"Le Sereno.- Une heure avant minuit . Demandez à Dieu la victoire et la chute de Grenade".

Achard insiste sobre la obsesión religiosa del español y sobre la presencia de la Iglesia como poder negro y amenazante. Ante los ataques de los hispanistas , Achard suprime algunos detalles pintorescos como el desfile de los encapuchados de la Inquisición.

En fin , la adaptación francesa se cierra con la intervención de otro personaje adicionado, el fraile de Santo Domingo que , ante el cadáver de Melibea, predica el verdadero amor a Jesucristo.

La adaptación de J. Gillibert

La adaptación de J. Gillibert fue estrenada en el Festival de Châteauevallon, 1972. Fue dirigida por el propio Gillibert ; el papel de la Celestina fue representado por María Casares . De Châteauevallón pasó a los más diversos escenarios franceses y europeos.

De la actuación sensacional de María Casares escribió Guy Dumur en Le Nouvel Observateur :

"Chèvre, jument, chouette. J. Gillibert a puissamment été secondé dans cette entreprise de libération des formes les plus outrées du baroque par Maria Casarès . Serait-ce parce qu'elle est d'origine espagnole? Cela l'a aidée en tout cas. Mais elle aussi a profité des leçons d'Artaud, remis au goût du jour par le Living Theater, par Victor Garcia et autres dynamitéros".

En la adaptación , J. Gillibert conserva la mayor parte de las acciones de Rojas aunque el "discurso" del texto francés dista mucho del original.

"C'est une adaptation très , très libre. J'ai pris le texte de Rojas et j'ai choisi des morceaux qui me paraissaient , à moi , intéresser certaines de nos préoccupations et avec cela

j'ai, comme on dit, dérivé" ,

nos ha comunicado su autor.

Gillibert suprime las escenas que , en Rojas, siguen a la muerte de Celestina; crea casi un perfecto paralelismo entre dos acciones concretas : la muerte de Celestina a manos de Sempronio , y la escena de amor y de muerte de Calisto y Melibea ; introduce un personaje nuevo : El presentador , sostenedor del clima mítico de la obra . A medida que Celestina se va imponiendo al espectador, la misión del presentador se hace cada vez más innecesaria. Al final de la primera Jornada, él mismo se impone un mutis definitivo :

"Je suis inutile à présent (...)

Je n'ai plus qu'à disparaître

A vrai dire, moi aussi!"

LA CELESTINE de Gillibert ha sido , sin duda, uno de los mejores montajes franceses de estos últimos años.

C E R V A N T E S

Han hablado los franceses de la modernidad de Cervantes. Su penetración y su actualidad podrían explicarse por el impacto de un nombre universalmente conocido , por la riqueza simbólica e interpretativa de algunos de sus temas y por el acierto en los reportos y escenificaciones de que ha sido objeto en el país vecino. Alberti apunta otras razones :

" ... Cervantes es el escritor más actual y el más parecido a un personaje de ahora , que si hablas a cualquier español de esos que han andado estos años fuera de España, te cuentan cosas tan fantásticas como las que cuenta Cervantes en su vida...".

Señalaremos sólo tres de las numerosas creaciones hechas sobre el QUIJOTE o sobre piezas dramáticas cervantinas.

La DULCINEE de G. Baty

Como ya es sabido , el bueno de Sancho no llegó a entregar a Dulcinea la carta de su amo.

Baty se pregunta :

"Que serait-il arrivé si Sancho était allé

jusqu'au Toboso et si , par la fantaisie de quelques mauvais plaisants la belle lettre d'amour avait été vraiment remise à une pauvre fille?"

De la respuesta de Baty nació el argumento de su obra . Aldonza, sirvienta de la venta manchega , recibe esta carta . Las palabras de Don Quijote logran su transformación . Don Quijote morirá sin llegar a reconocerla . Pero el milagro se opera : Aldonza ya no será Aldonza ; convertida en Dulcinea, y a imitación de su caballero , partirá a impartir consuelo a pobres y necesitados... Llevada ante los tribunales como hechicera , Dulcinea se opone a ser graciada. Ella misma se entregará al martirio en manos de la muchedumbre que corea su nombre.

Baty califica su adaptación de tragicomedia . Esto habla ya de la mezcla de tonos que se dan en la misma . La obra se estrenó el 29 de noviembre en el teatro Montparnasse (hoy Montparnasse-Gaston Baty).

Traducida al castellano , fue estrenada el 21 de diciembre de 1941 en el teatro María Guerrero de Madrid (versión de H. Pérez de la Ossa). A la obra de Baty debe igualmente su película DULCINEA (1962) el director español Vicente Escrivá.

NUMANCIA

La primera adaptación data de 1937. El texto es de J.- L. Barrault así como la dirección escénica. Se dieron 15 representaciones, en abril , en el teatro Antoine. Claudel fue uno de los maravillados espectadores de este montaje en el que el joven director quiso poner en práctica los estudios teóricos de A. Artaud . La crítica miope de París no llegó a ver estas intenciones de renovación del teatro francés. Los decorados corrieron a cargo del pintor de tendencias surrealistas, André Masson.

En 1952, en un Concurso de Arte Dramático, J. Lagénie presentó una nueva adaptación de NUMANCIA . En los meses de julio y septiembre de 1953 fue repuesta en varios escenarios de provincias (en Burdeos se dieron cuatro representaciones). El 31 de julio de 1955, la Compañía M.Jacquemont la presenta de nuevo en el Festival de Sarlat . En esta ocasión, la adaptación fue revisada por León y René Charancel.

La puesta en escena de Barrault daría posteriormente origen a otra nueva adaptación . Esta vez se tratará de una ópera . Su autor, Henri Barraud, -que había presenciado en 1937 la NUMANCIA de Barrault junto con Claudel- , quedó conmovido por la fuerza

trágica del espectáculo de la colectividad que resiste y muere en su resistencia. En Londres, Barraud encontró al ensayista español Salvador de Madariaga a quien confió la composición del libreto. Esta ópera de un prólogo y tres actos, considerada por su autor como una "tragedia lírica", se estrenó en la Ópera de París el 15 de abril de 1955. La crítica no fue muy favorable. En vista de ello la reposición, en octubre del mismo año, presentó ciertas modificaciones.

En 1957, R. Marrast y A. Reybaz emprenden una nueva adaptación que se estrena el 9 de enero del año siguiente en Burdeos. En verano de 1962 fue representada por la Compañía de Arte Dramático de Lille en una gira por el Norte y Centro de Francia. En julio del 65 fue de nuevo presentada por A. Reybaz.

Finalmente, en 1965, J.-L. Barrault se decide a acceder a las numerosas peticiones de los que, a lo largo de más de veinte años, le han pedido una nueva presentación de su NUMANCE. Barrault quiso conservar las mismas ideas escénicas de 1937. No obstante, descontento con el texto primitivo, confió esta nueva adaptación al escritor Jean Cau.

La fuerza de NUMANCIA está en su "sentido", en las posibilidades de acercamiento a la realidad actual.

En 1937, en plena guerra española , Alberti en Madrid y Barrault en París montaron esta olvidada tragedia cervantina . Las intenciones de Barrault no fueron distintas de las del poeta español . Barrault declaró en 1955 :

"En avril 1937 , NUMANCE fut à la fois une conduite civique et une vérification professionnelle. Sur la conduite civique, il n'est pas nécessaire de s'étendre . Nous souffrions tous de la révolution espagnole ; la tragique histoire de NUMANCE était le symbole de la liberté. Monter NUMANCE c'était, bien modestement, se solidariser avec le camp que nous aimions".

No hay que explicar que ese "camp que nous aimions" era para Barrault el campo republicano , lo que no impide que en la Francia de L. Blun , donde las opiniones sobre la guerra española eran muy diversas, cada cual pudiese motejar, a su guisa , de romanos o de numantinos a cada una de las partes enfrentadas en el conflicto.

Después de la segunda guerra mundial y durante la década de los cincuenta , Francia se ve envuelta en una serie de conflictos bélicos : Indochina y Norte de África. No había ahora dificultad para identificar a los "romanos" invasores.

En 1965 no faltan tampoco los ejemplos de denuncia dentro y fuera de Francia . Con motivo de su segundo estreno, Barrault declara :

"Aujourd'hui, NUMANCE reste d'une brutale actualité . Les problèmes n'ont pas changé. Les Scipions existent toujours".

LE TABLEAU DES MERVEILLES de Prévert

Esta adaptación del RETABLO DE LAS MARAVILLAS de Cervantes fue estrenada en 1935 por el "Groupe Octobre" y ha sido representada posteriormente en Francia en multitud de ocasiones . El texto , junto con otros escritos y poemas de Prévert, fue publicado por Gallimard en 1949 con el título SPECTACLE.

De los muchos aspectos de esta obra permítasenos resaltar sólo uno de ellos : la acción del pueblo en el Retablo.

En Cervantes, Chanfalla proclama al final del espectáculo :

" El suceso ha sido extraordinario ; la virtud del Retablo queda en su punto, y mañana lo podemos mostrar al pueblo".

La ironía cervantina es evidente : argucia del teatro en el teatro , el pueblo (espectadores) ya ha

adivinado la "virtud del retablo" (cobardía e hipocresía de las clases dirigentes) . Y , no obstante, ese "mañana lo podemos mostrar" queda ahí, hiriendo como un cornetín de alarma el aire de "tranquilas" conciencias.

La presencia del pueblo en el juego de la obra habría puesto a Cervantes ante un dilema de difícil solución : De haber visto las figuras del Retablo habría sido tachado de hipócrita y cobarde; de haber confesado la verdad se le habría motejado de converso y degenerado . Cervantes prefiere que el pueblo quede fuera , para comprender desde sus asientos la intención del autor.

La novedad de Prévert está precisamente en haber hecho que el pueblo , -representado por una multitud de personajes vagamente identificados : picapedrero, viejos...- , entre en la obra , participando en los diálogos y acciones de la misma, acciones y diálogos de enfrentamiento con las fuerzas del orden y con las clases dirigentes.

Se da toda una dialéctica de este enfrentamiento de clases. A la intervención de un aldeano

"Bientôt , tout cela va changer . On n'a rien à perdre , peut-être qu'on a quelque chose à gagner",

responderá un subalterno del Capitán Crampe :

"... à partir d'aujourd'hui , il n'y aura rien de changé et tout se passera comme dorénavant cela s'est toujours passé".

De este enfrentamiento verbal se pasará a los hechos . Los campesinos se sublevan contra las fuerzas del orden, golpeando al Capitán Crampe. Con esta escena acabará el primer cuadro . En paralelo con él, el segundo acabará con la rebelión del pueblo que irrumpe en escena , golpeando esta vez a los altos dignatarios que asisten al espectáculo. La ideología prevertiana no deja lugar a dudas. En estas escenas, juega además su colocación. Concederles el final del primer cuadro y el final de la obra equivale a darles un lugar dramático de preferencia. Con los finales acaba la acción representada y, cara al público, comienza la lección de la obra.

LOS GRANDES DRAMATURGOS DEL SIGLO DE ORO

Dos nombres hay que citar , en toda justicia , al hablar del teatro clásico español en Francia : Charles Dullin y Albert Camus.

Arnoux, que adapta para Dullin LA VIDA ES SUEÑO y EL MEDICO DE SU HONRA, escribirá en 1955 :

"Charles Dullin était l'homme le plus désigné pour monter le théâtre espagnol . Il comprenait

mieux que quiconque , il en éprouvait profondément les beautés et le caractère essentiellement populaire".

El propio Dullin confiesa confidencialmente a su mujer que, en sus momentos más amargos, se acogía al teatro español , reflejo de la vida de un pueblo joven, entusiasta y apasionado . Ante la crítica reticente que, en 1944 , se ocupó del estreno de Dullin, LE MEDECIN DE SON HONNEUR, Sartre denunciará la miopía francesa que no supo reconocer la valía de las obras españolas estrenadas por este gran director.

Por su parte , Camus conocía y apreciaba en su justa medida el teatro español clásico . A él se refiere repetidas veces en su ensayo SUR L'AVENIR DE LA TRAGEDIE y en varias entrevistas sobre teatro :

"Je suis pour la tragédie et non pour le mélodrame, pour la participation totale et non pour l'attitude critique . Pour Shakespeare et le Théâtre espagnol. Et non pour Brecht".

Sus autores preferidos son Calderón y Lope . Pero no desconoce el teatro de Tirso al que se refiere en el capítulo "Le Don Juanisme" de LE MYTHE DE SISYPHE ; su accidente mortal dejó sin acabar la traducción para la escena de EL BUPLADOR DE SEVILLA , y

en promesa su ambicioso proyecto : hacer traducir para la "Bibliothèque de la Fléiade", Ed. Gallimard, el teatro de Lope, Calderón y Tirso.

Dos versiones llevarán la firma de Camus : LA DEVOTION A LA CROIX (Festival de Angers , 1953) y LE CHEVALIER D'OLMEDO (id., 1957).

L O P E D E V E G A

Tres obras merecen ser señaladas : FUENTEOVEJUNA, EL PERRO DEL HORTELANO y LA ESTRELLA DE SEVILLA.

De FUENTEOVEJUNA se han hecho en Francia las más variadas versiones . Diversos han sido los títulos con que se ha representado la obra:FONT-AUX-CABRES fue el adoptado por J. Camp y J. Cassou, (enero de 1938 en el Sarah Bernardt); LA FONTAINE AUX BREVIS el de H. Gordeaux, 1949; LE TRIOMPHE DE L'HONNEUR el de la adpt. de C. Toth a partir de la traducción de R. Marrast,(Arras, 1954, y Teatro de los Campos Elíseos) ; en fin, el título español ha sido respetado por Verdevoye (1958), D. Aubier (Montauban, 1959) y Ch. Joris (T.R.P., 1966). Joris , junto con el FUENTEOVEJUNA del teatro Malakoff, 1974, representan las más modernas versiones de la inmortal obra de Lope.

EL PERRO DEL HORTELANO ha sido durante este período llevado varias veces a la escena en las adapta-

ciones de F. Pottcher (Odeón, 1937), J. Loinel (Petit Marigny, 1955) y G. Neveux (1955) . Esta última adaptación fue montada por J.- L. Barrault y su Compañía, en la que destacaban ya como actores de prestigio J.- P. Granval, M. Renaud , J. Pommier, S. Valère y J. Désailly.

También ha hecho fortuna en Francia LA ESTRELLA DE SEVILLA; inevitables han sido, en la pluma de los críticos franceses , las alusiones al Cid , especialmente a partir de la adaptación de Lebrun, 1825, que le dio el título de LE CID D'ANDALOUSIE y de Balfe , que estrenó en 1845 una ópera basada en la obra de Lope. En nuestro período la adaptan A. Ollivier y J. Supervielle . El estreno del Odeón, 1944, reprodujo el texto de 1911 de C. le Senne y G. de Saix.

C A L D E R O N D E L A B A R C A

Arnoux , que se limita a traducir libremente LA VIDA ES SUEÑO , opera con EL MEDICO DE SU HONRA toda una serie de reformas, que él creyó necesarias, dado el estilo "culterano" de esta obra.

Pese a existir ya esta adpt. de Arnoux, R.Marrast escribió una nueva adaptación para el Festival de Montauban , 1963. ¿Era preciso una nueva adaptación?

Sí , era necesaria esta adaptación para mostrar al público francés toda la fuerza de la poesía castellana sin convertir el drama en un "fait divers".

A R. Marrast y A. Reybaz se debe también la versión de LA CISMA DE INGLATERRA, estrenada en sept. de 1960 por el C.D.N.

EL ALCALDE DE ZALAMEA de J. Vilar,(Festival de Avignon 1961 y T.N.P. 1972), constituye una referencia obligada para los historiadores de la Descentralización.

Por su parte, Daniel Ceccaldi se interesará por la intrigante y divertida comedia calderoniana. MAIS QU'EST-CE QUI FAIT COURIR LES FEMMES LA NUIT A MADRID?, (Fest. del Marais, 1972), representa su última adaptación en la que refunde dos piezas: CASA CON DOS PUERTAS , MALA ES DE GUARDAR y LA DAMA DUENDE. Consciente de su deuda con Calderón y de sus propias innovaciones , la obra se presentará al público con la firma de "Ceccalderón de la Barca".

T I R S O D E M O L I N A

Cuatro piezas de Tirso han sido presentadas en Francia en este período.

EL VERGONZOSO EN PALACIO (LE TIMIDE AU PALAIS), adaptado por Billetdoux y dirigido por R.Dupuy , re-

presentó, en octubre de 1962, uno de los mayores éxitos del teatro Grammont de París . En el Festival de Montauban , 1958 , A. Reybaz presentó EL BURLADOR DE SEVILLA (LE TROMPEUR DE SEVILLE) adaptado por G. Brousse . Clamoroso fue el éxito de DON JUAN , -mezcla de Molière y de la anterior de Tirso- , adaptado por M. Clavel y Cl. H. Roquet para el Festival del Marais, 1965.

Mayor ha sido la resonancia de su drama teológico EL CONDENADO POR DESCONFIADO (LE DAMNE PAR MANQUE DE CONFIANCE) y su divertida comedia DON GIL DE LAS CALZAS VERDES (DON GIL AUX CHAUSSES VERTES , DON GIL DE VERT VETU). La primera, estrenada en el T.N.P. en 1944, fue adaptada por H. Ghéon, dramaturgo de conocido prestigio en la Francia de entre-guerras . La segunda, en versión de R. Marrast y P. Belem, recorre diversos festivales antes de llegar a París, en marzo de 1963, al teatro de la Alianza. A los cultos lectores de "Les Lettres Françaises" , Cl. Olivier les lanzaba este reto :

"Si vous n'y prenez pas un franc plaisir, vraiment dites-moi pourquoi".

A U T O R E S D E L S I G L O X X

F. G A R C I A L O R C A

1 de junio de 1938 : Esta es la fecha en que el "Rideau de Paris", desde el teatro del Atelier , revela a Lorca ante el público de la capital francesa con la obra BODAS DE SANGRE (NOCES DE SANG) , trad. por M. Auclair y J. Prévost . El papel del novio es representado por André Roussin y el de la novia por Germaine Montero.

Con la Liberación , Lorca vuelve a ocupar los escenarios de París. El 29 de diciembre de 1945 se estrena en el Estudio de los Campos Elíseos LA CASA DE BERNARDA ALBA . Desde entonces su antorcha no se ha apagado. Hasta nuestros días, difícil será encontrar una temporada teatral en París sin estrenos Lorca.

En 1951, año en que se dan siete de estos estrenos, escribirá J. Lemarchand :

" A peine s'achève à l'Oeuvre , la série de belles représentations de LA MAISON DE BERNARDA ALBA que le rideau se lève au Studio des Champs Elysées sur la reprise de NOCES DE SANG que fait M. Jacquemont".

Adviértase que las representaciones de París sólo

dan una vaga idea de lo que realmente fue la penetración de Lorca en Francia . A París hay que añadir las creaciones realizadas por los Centros Dramáticos de la Descentralización , Casas de la Cultura, Periferia de París, Festivales , grupos amateurs, grupos independientes y universitarios , refugiados españoles... No es exagerado afirmar con la crítica del momento que, con Lorca, España estaba en Francia "à l'ordre du jour" ; ni nos extrañará la constatación de R. Marrast : Decir Lorca es ya bastante para llenar durante varios meses un teatro de París.

¿Cuáles son los factores que explican este fenómeno?

a) Con anterioridad a 1950 se conoce gran parte de la poesía de Lorca en las traducciones de A. Guibert, M. Pomès, J. Prévost y J. Supervielle, R. Simon, P. Darmangeat, P. Verdevoye y F. Cattegno. Por su parte, la Ed. Seghers publica un LORCA en la Col. "Poètes d'aujourd'hui". Sin embargo, la gran divulgación de su teatro será posterior a este año; entre 1955-1956 lo publicará Gallimard , (Obras Completas de Lorca), en traducción hecha por los más conocidos hispanistas franceses. En 1955, F. Nourrissier publica en L'Arche el primer ensayo sobre Lorca dramaturgo al que sigue , en 1956 , el de M. Laffranque

en Seghers.

Si tenemos en cuenta el escaso alcance de las publicaciones de BODAS DE SANGRE (N.R.F. , 1938, L'es-sor , 1946) y del RETABILLO DE DON CRISTOBAL (ed. Charlot,1946), hemos de concluir que fue la difusión de los poemas de Lorca , más que la del teatro , lo que pudo constituir una mediación favorable de sus numerosos estrenos. Pero, por sí sóla, no explicaría su éxito en Francia.

b) El mito Lorca. El mito se centra en su muerte, en la aureola de martirio con que pasa a Francia el héroe popular fusilado en Granada por haber servido unos ideales progresistas republicanos . Mediación ideológica, el "mito" es también un factor de propaganda comercial.

No se analizan a fondo las causas del martirio. Las obras sobre el particular, A GRENADE SUR LES PAS DE F. G. LORCA , de Couffon , y ENFANCES ET MORT DE GARCIA LORCA, aparecen cuando el mito está ya consolidado, en 1962 y 1968 respectivamente.

En el fondo, el martirio será interpretado diferentemente , según sea el ángulo político en que se sitúe el receptor francés . Son lógicas , desde esta perspectiva, los elogios de Combat y de L'Humanité, (órgano del partido comunista francés), para quienes

Lorca es un mártir del pueblo español, y los denuestos de L'Action française, (órgano del partido anti-democrático y monárquico francés) , a la obra dramática del poeta granadino.

La prisa en la información diaria hace incluso lógicos ciertos errores como el del crítico que , en 1945, informa que LA CASA DE BERNARDA ALBA fue escrita por Lorca en la cárcel en la que estuvo los dos meses antes de ser fusilado , o el de los impresores que hablan del gran dramaturgo Garcialorta.A.-M. Lamachère, en su Memoria inédita, L'INSERTION DE F.G.LORCA EN FRANCE, 1945-1955 (París, 1967) , acusa de precipitación y de desconocimiento grave de las más elementales nociones del léxico y de la sintaxis española a parte de los primeros traductores de Lorca, lo que justificaría el deseo de los hispanistas por presentar las Obras Completas de Gallimard .

c) Se ha hablado de la manipulación comercial que echaría mano, en la presentación del teatro de Lorca en Francia , del socorrido exotismo hispánico , del "tipismo".

"Une des raisons du succès de Lorca en France, c'est ce goût de l'exotisme". (Marrast).

Por mi parte , el análisis de la crítica de las representaciones me inclina a pensar que , hasta 1955,

no se dio, en las representaciones de Lorca, un afán desmedido por lo "exótico" hasta el punto de que esto constituyese una mediación determinante.

d) Otra de las razones del éxito estaría en la apropiación , por parte del espectador francés , del contenido de la obra de Lorca . El público que acude a los estrenos está compuesto en Francia por los supervivientes de dos guerras y por los hijos de estos supervivientes. Este público no amaría el espectáculo que le hiciese "recordar". Semejantes espectáculos sólo habrían servido para crear, más que situaciones de "engagement" , situaciones provocativas de enfrentamiento . Y , no obstante , la guerra estaba presente en el subconsciente de todo espectador. Aubrun recuerda, a propósito del estreno , en 1945, de LA CASA DE BERNARDA ALBA :

"Nous venions de pousser , nous aussi sept cris de douleur et d'espoir et nos nuits étaient hantées par l'image obsédante et consolante de la liberté".

Y refiriéndose al estreno de YERMA :

"Le public opère , à son insu , un transfert révélateur".

En la Francia de la postguerra , inmenso y trágico-

co cementerio de cruces ensangrentadas en donde todos tenían a quién llorar , el lenguaje poético de Lorca debía ser enteramente comprensible . Piénsese en estas réplicas de BODAS DE SANGRE :

"Leñador 1º.- Se estaban engañando uno a otro y al fin la sangre pudo más (...).

La madre.- Ya todos están muertos (...) Dormiré sin que me aterre la escopeta o el cuchillo. Otras madres se asomarán a la ventana, azotadas por la lluvia, para ver el rostro de sus hijos. Yo no. (...)

¿Qué me importa a mí nada de nada? Benditos sean los trigos , porque mis hijos están debajo de ellos; bendita sea la lluvia, porque moja la cara de los muertos...".

M. Jacquemont escribirá en 1946 :

"Je crois que l'oeuvre de Lorca correspond tout à fait aux aspirations actuelles du public qui est un peu las du théâtre tarabiscoté ou fausement poétique et désire entendre des pièces fortes, dépouillées et humaines".

Estas serían las principales mediaciones, capaces de explicar la integración del teatro de G. Lorca en Francia.

FERNANDO ARRABAL

La inclusión de Arrabal en estas páginas exige una respuesta afirmativa a lo que ya se ha convertido en una pregunta-tópico para la crítica : ¿Es Arrabal un autor español?

Para Ramón Ruiz, Arrabal es un autor perdido:

"Perdido, y es lo grave, para el teatro español". No es tan categórico J.-P. Borel, a quien cita Dae-twyler en su ARRABAL (La Cité, 1975).

La rígida aplicación del criterio lingüístico nos haría ver en Arrabal un autor dividido : Español en su primera época , por el hecho de haber escrito sus primeras obras en castellano (LOS SOLDADOS, LOS HOM-BRES DEL TRICICLO), francés en lo que atañe al acto de su creación posterior en esta lengua.

Pero, ¿escribe realmente Arrabal en francés? . En 1969, el autor declara a A. Schiffres :

"Ou bien j'écris en mauvais français et je l'arrange ensuite , ou bien j'écris en espagnol et j'établis la version française avec ma femme".

Y en 1973 (Primer Acto):

"Una vez más debo decir : mis piezas están escritas en español y luego hago la versión fran-

cosa (...) , reprocharme el que no escriba en español es lo mismo que criticar al encarcelado porque no va por las tardes al Retiro".

Es preciso distinguir y aislar estos tres momentos : concepción, redacción y publicación. En rigor, no puede llamarse francés un escritor traducido a esta lengua . Arrabal prepara actualmente la edición castellana. Cuando ésta aparezca, quienes lo catalogan como un autor francés sólo podrán apoyar sus argumentos en criterios de orden cronológico.

Dejando ya este argumento lingüístico podríamos seguir preguntándonos : ¿Se da en Arrabal una temática española? El autor le ha dado a su teatro varias denominaciones : de "ceremonia" , "pánico", "de guerrilla". Los críticos , a su vez , han hablado de teatro "absurdo" , "surrealista" , de "escándalo", "sacrilego"... Con peligro de resultar igualmente simplistas, -pues las excepciones y salvedades a esta nueva clasificación no cabrían en estas páginas-, distinguiríamos, por orden cronológico, tres épocas en el teatro arrabaliano.

a) Primera época : iniciación . Comprendería las obras en castellano. Sólo un análisis profundo podría descubrir las mediaciones autobiográficas.

b) Segunda época : La España del subconsciente.

Los críticos Raymond-Mundschau y B. Gille han explicado las correspondencias entre vida y obra en las piezas que incluimos en esta segunda época (hasta 1968). Despertar del adolescente , la mujer superior al hombre : FANDO Y LIS, LA BICYCLETTE DU CONDAMNE. La madre que intenta proteger al hijo que , cada vez se aleja más de ella : LES ENFANCES DE FANDO. La madre que ha denunciado, posiblemente , a su marido, -idealizado por Arrabal-, y que va a visitarle a la cárcel...; la oposición entre los dos hermanos : LES DEUX BOURREAUX. Una pesadilla en la que se representa a su padre en una absurda prisión: LE LABYRINTHE. Podría pensarse que en CONCERT DANS UN OEUF , la mitología, las referencias artísticas se imponen a la mediación autobiográfica . Pero , ¿qué significa la playa, el resplandor que sale de la arena? , se preguntará B.Gille. ¿No es aun el subconsciente que hace aflorar el recuerdo de su padre en la cálida playa de Melilla?.

La infancia y la adolescencia de Arrabal en Ciudad Rodrigo y Madrid, se ven marcadas por una rígida educación ("anti-éducation") y por la omnipresencia de una religión viejo-testamentaria en la que "sexo" se traduce por "pecado" y éste se conjuga con "infierno". ("La idea de Dios es represiva").

En la "Mesa de Blumenthal", (1972), Arrabal, ante la ironía de muchos de los asistentes , se declara apolítico y creyente. ¿Es esto compatible con el tono "sacrílego" y "blasfemo" del ARCHITECTE ET L'EMPEREUR D'ASSYRIE , ("me cago en Dios" , "en su santo nombre" , "en su santa faz")?. La antropofagia de su teatro representaría para algunos críticos una referencia al auto sacramental español . Dentro del teatro de "ceremonia" , estas secuencias serían , a mi modo de ver, un reflejo del Sacrificio de la Misa en donde a la muerte sigue la Comunión.

El Cristo humano y sensible de ORAISON se convierte en un Cristo "hippi" en LE CIMETIERE DES VOITURES , dando paso a un Cristo "porno" en la tercera época . Frente a los críticos que ven en todo ello provocación y sacrilegio , yo vería más bien la influencia del subconsciente que intenta liberarse de los símbolos de la "religión-educación-opresión" de su infancia española por medio de la escritura dramática.

c) Tercera época : Del subconsciente al realismo político y revolucionario.

La segunda época se alimenta de la biografía . En 1967 , esto suponía ya un grave peligro : la repetición . ¿Solución? ¿Escapar a la biografía o escoger

nuevos aspectos de la misma?. Pero, en Arrabal, ¿era esto posible?. "Felizmente" para el teatro arrabaliano , dos hechos van a resolver inicialmente el problema : La prisión , en 1967 , en Murcia , Las Salesas y Carabanchel, como consecuencia de su dedicatoria "pánica" , ("Me cago en Dios , en la Patra y en todo lo demás"), y la participación , en París, a la "revolución" de Mayo del 68.

De estas experiencias nacerán inmediatamente dos obras : L'AURORE ROUGE ET NOIRE y ...ET ILS PASSE-
 RENT DES MENOTTES AUX FLEURS, donde el "realismo" se justificaría por las referencias históricas (primer hombre que pisa la luna , sacerdote al que arrancan los testículos , asesinato de García Lorca , ajusticiamiento de Grimau...).

A partir de este momento, su teatro se convierte en político-revolucionario. BELLA CIAO, (estrenada en 1972) , es una ilustración de la antológica frase de Marx : "La historia de la Humanidad es la historia de la lucha de clases". En esta obra alegórica, -la alegoría supone , a mi juicio , una superación del realismo particularizante), se escenifica la oposición, la lucha entre el Capital, al que obedecen la Prensa, la Televisión, la Cultura, el Deporte y el Papa, y, del otro bando , el mundo obrero y colonizado. La

lucha se materializa en escena ; en ella, al canto del mundo occidental e imperialista ("Agnus Dei qui tollis peccata mundi , dona nobis pacem") , el mundo explotado opone el himno del Komintern y Bella Ciao.

Dentro de esta línea están las últimas piezas: LA GRANDE REVUE DU XXème. SIECLE, SUR LE FIL, LA MARCHE ROYALE , JEUNES BARBARES D'AUJOURD'HUI. No puede decirse que, en estas obras, esté ausente la mediación autobiográfica; no obstante , se ve ahora desbordada por el nuevo giro de su dramaturgia.

Volvamos de nuevo a la pregunta inicial : ¿Es Arrabal un autor español?. Es innegable que los fantasmas que pueblan su teatro nacen de unas vivencias en el seno de unas micro-sociedades concretas : familia, colegio... Es la psico-sociología la que debe decirnos si estas micro-sociedades constituyen islotes comunicados, compartimentos estancos , o , por el contrario, si las conductas de los grupos minoritarios se explican en razón de unas constantes en interrelación con la macro-sociedad nacional. En este último caso , Arrabal , -sin llegar a ser el tipo representativo único del español de la postguerra-, sería un autor español, español "por los cuatro costados".

Arrabal y Francia

Bajo dos aspectos se puede enfocar este epígrafe: Proceso creador y análisis de la penetración.

La casi totalidad del teatro de Arrabal ha sido publicado en francés. ¿Qué supuso Francia para Arrabal? Francia le separa y, al mismo tiempo, le ata irremisiblemente a España. La separación le hace fijar una etapa anterior. De no haberse instalado en Francia, Arrabal habría seguido necesariamente su propia evolución en España. Esto le habría conducido no a "olvidar", -hipótesis poco probable-, pero sí, posiblemente, a un debilitamiento de sus fantasmas y pesadillas que, como los sueños que con frecuencia los producen, suelen ser más intensos que la propia realidad. A pesar de la fuerte imaginación creadora y del carácter introspectivo, que sin duda debe poseer Arrabal, la carencia de esta perspectiva de "alejamiento" habría impuesto sus leyes.

Arrabal llega a Francia, por primera vez, en 1954. En 1959, J.-M. Serreau estrena en París LOS SOLDADOS, que lleva en francés un título más sugestivo: PIQUE-NIQUE EN CAMPAGNE. Toda la crítica lo celebra. Pese a ello y salvo contadas excepciones, esta misma crítica de París le hará la guerra a muerte durante los años

siguientes. ¿Cómo se explica que Arrabal, que durante estos años se impone en otros países, no llegue a convencer a los eruditos censores parisinos? La crítica de París es, por lo general, retrógrada y conservadora; no es una crítica proyectada hacia el futuro sino, más bien, una crítica anclada en los hechos asimilados. Los mismos que rechazaron, en sus inicios, el teatro del Absurdo, alabarán PIQUE-NIQUE, en el que descubren el mejor ejemplo del irónico humor de este movimiento teatral. En 1959, el Absurdo había sido asimilado.

En 1966, Víctor García monta LE CIMETIERE DES VOITURES y, en 1967, Lavelli presenta L'ARCHITECTE ET L'EMPEREUR D'ASSYRIE. Con estos sorprendentes montajes, (nótese que no son franceses sus creadores), Arrabal gana la partida a los críticos.

A partir de ahora, la integración es un hecho indiscutible. Desde los cinco continentes se vuelve la vista a Francia en la que reside este español universal que ha logrado eclipsar, -sin serlo-, a los autores franceses. De nuevo se repite el caso de Buñuel y de Picasso: esta vez en el ámbito de la dramaturgia.

O T R O S A U T O R E S

Escasa ha sido la penetración del resto de autores modernos en Francia. El estreno de EN LA ARDIEN-TE OBSCURIDAD, de Buero Vallejo, en un reducido teatro de París , apenas si fue comentado por la crítica. El éxito de LA CAMISA, de Lauro Olmo, por la Comédie de Saint-Etienne, en 1972 , tampoco tuvo mayores consecuencias . Como se advirtió anteriormente, Casona pasó de una inicial penetración al olvido más absoluto. Nos detendremos sólo en cuatro autores que fueron objeto de una más amplia atención.

V A L L E - I N C L A N

Hacia 1940, J. Cassou y J. Camp hacen un arreglo, destinado a la escena , de varios textos de Valle unidos por la figura del héroe Don Juan de Montenegro. J. Camp afirma que G. Baty había soñado siempre con llevar este texto a la escena. La muerte de Baty fue la causa de que Valle no fuese montado por estas fechas en Francia . Habrá que esperar a 1946 para que Marcel Herrand dé a conocer en París DIVINAS PALABRAS. Después... diecisiete años de olvido hasta 1963.

1963 fue el año Valle en París. Para el dramaturgo gallego se reservan los dos mayores escenarios :

el Théâtre de France (Odeón) para DIVINAS PALABRAS y el T.N.P. para LUCES DE BOHEMIA . El acontecimiento tuvo su repercusión en España . Primer Acto dedicó este año un número especial al "éxito" de Valle en Francia . La crítica española se forjó demasiadas ilusiones acerca del futuro glorioso que a Valle se le presentaba en el país vecino .

R A F A E L A L B E R T I

Se intentó introducir, al igual que con Lorca, el mito Alberti. Este tenía que bordarse ahora en torno a un hecho concreto : el exilio, un exilio forzado por una ideología específica que , sin duda , favorecía la penetración y de la que se ocupó casi toda la crítica de París. Pero del exilio a la muerte, la distancia era inmensa. Las comparaciones con Lorca no favorecieron a Alberti.

EL ADEFESIO (LE REPOUSSOIR) , traducido por Marrass , fue creado por A. Reybaz en el Festival de Arras , en el verano de 1956 y presentado , después de una larga jira, en el Teatro de la Alianza de París . Las críticas adversas demostraron que Alberti no se ajustaba al tradicionalismo secular de la escena francesa . Con Alberti era difícil llegar a la comercialización. Con su teatro, no obstante, se po-

dfa intentar el experimento dramático. Así lo entendieron el "Centre d'Essai de Théâtre", el grupo de "Trois p'tits Tours" y P. Debauche que montaron EL TREBOL FLORIDO (LE TREFLE FLEURI) en 1958 , 1960 y 1964, respectivamente.

Si EL ADEFESIO consiguió dividir a la crítica en 1957 , EL TREBOL FLORIDO logró enfrentarla en 1958, llegando incluso al insulto personal . Gautier y varios colegas suyos se vieron atacados por críticos como Prévost :

"Ce critique aux vues bornées qui fait tant de mal au nouveau théâtre et qui voulait, en signe de protestation , lâcher son gros chien dans la salle un soir où au défunt théâtre Babylone on jouait du Ionesco (ce même Ionesco dont on donne deux pièces depuis plus d'un an à la Huchette) , ce critique n'ayant rien compris au RE-POUSSOIR et l'ayant dit, l'oeuvre échoua".

A L F O N S O S A S T R E

Alabado por los menos, defendido por unos pocos y criticado por la mayoría , la crítica española y extranjera ha cometido con Sastre una flagrante injusticia : la de juzgar, con las lentes del teatro en vigor, las tentativas dramáticas de un autor en des-

acuerdo con este mismo teatro.

En 1961 se estrenó ANA KLEIBER en el teatro Hebertot de París, trad. de Cl. Planson y Fr. Vincy; en 1963 le tocó el turno a ESCUADRA HACIA LA MUERTE (ESCOUADE VERS LA MORT), trad. de R. Marrast, en el teatro de la Ciudad Universitaria Internacional.

Habló la crítica de París de los problemas de A. Sastre con la censura española, de las veces que había sido encarcelado...

"Le Miller espagnol : Alfonso Sastre (interdit sept fois en Espagne)". (Combat)

Pese a todo ello, Sastre no logró triunfar en París.

M I G U E L M I H U R A

Por fin, -dirían los franceses-, un autor español moderno sin olor a sangre.

El estreno en enero de 1959 , en el teatro de la Alianza Francesa , bajo la dirección de O. Hussenot, de TRES SOMBREROS DE COPA (TROIS CHAPEAUX CLAQUE), mereció las mayores alabanzas y los mayores improperios de la crítica parisina. La obra se asimiló al Teatro del Absurdo y Mihura, -que escribió esta pieza en 1932-, pasó, por esta circunstancia, a ser considerado como un precursor de este movimiento teatral.

Cerraremos estas páginas con la evocación de los grupos teatrales españoles en Francia . Los más importantes son los grupos de Burdeos y Toulouse ("Amigos del teatro español"), dirigidos, -como ya advertimos en la introducción- , por los profesores y escritores Martínez Azaña y Matín Elizondo , y el grupo Candilejas T.E.E. (Teatro Español para la Emigración) fundado por Paco Villegas a quien se une luego A. Amorós.

Gracias a ellos, los españoles residentes en Francia , así como un nutrido público de hispanizantes, han podido ver en escena montajes de clásicos y de modernos autores españoles como Lorca , Alberti, Valle, Miguel Hernández, Lauro Olmo, Carlos Muñiz, Sastre, Oliveros, o de los propios fundadores y directores de estos equipos de trabajo e investigación. Destaquemos las obras escritas y montadas por Elizondo: ANIVERSARIO, LA GUARDA DEL PUENTE, LA GARRA, DURANGO. Del grupo T.E.E. hemos podido juzgar la excelente adaptación del PAYASO DE LAS BOFETADAS , de León Felipe, y de PROMETEO ENCADENADO.



FUNDACION JUAN MARCH
SERIE UNIVERSITARIA

Series Publicadas:

- 1.— *Semántica del lenguaje religioso/ A. Fierro*
- 2.— *Calculador en una operación de rectificación discontinua/A. Mulet*
- 3.— *Skarns en el batolito de Santa Olalla/ F. Velasco*
- 4.— *Combustión de compuestos oxigenados/J. M. Santiuste*
- 5.— *Películas ferromagnéticas a baja temperatura/José Luis Vicent López*
- 6.— *Flujo inestable de los polímeros fundidos/ José Alemán Vega*
- 7.— *Mantenimiento del hígado dador in vitro en cirugía experimental
José Antonio Salva Lacombe*
- 8.— *Estructuras algebraicas de los sistemas lógicos deductivos/José Plá Carrera*
- 9.— *El fenómeno de inercia en la renovación de la estructura urbana.
Francisco Fernández-Longoría Pinazo.*

