



El teatro del pueblo: una historia interminable¹

Jacques Rancière

Julio de 1848. El ciudadano Eugène Delaporte, antiguo alumno del Conservatorio y músico en la ciudad de Sens, presenta a los miembros de la Asamblea nacional un proyecto que cuenta con el visto bueno del ciudadano ministro del Interior. Delaporte les muestra un arma capital para “*propagar la Santa Fraternidad*” y “*disipar con ayuda de la ciencia las tinieblas del fanatismo y la ignorancia*”: el desarrollo de la música coral. Como botón de muestra, la historia de esos obreros del arrabal Saint-Antoine, que llegaron para canalizar el Marne y no fueron bien acogidos por los obreros locales. Las riñas habían comenzado cuando algunos obreros parisinos dieron un paso al frente e interpretaron al aire libre “*algunos de esos coros que conmueven a las masas, disipan los odios y exaltan a las poblaciones, recordándoles el origen celeste común a todos*”. Desde ese instante, la Fraternidad reina en el Marne y reinará pronto sobre toda la República por medio de una organización unificada de la enseñanza musical y por las agrupaciones corales; organización que se dispone a dirigir el ciudadano Delaporte².

Noviembre de 1853. El mismo Delaporte, que en esos cinco años ha organizado las sociedades orfeonistas en Yonne, Aube, Marne y Seine-et-Marne, escribe al Señor ministro del Interior para recordarle una gran verdad: la música es “*el medio más seguro de conseguir la moralización del pueblo*”. Y no porque lo eleve a la fraternidad celestial, sino, más modestamente, porque lo saca del cabaré. Pasados los años, los altos dignatarios de Su Majestad podrán atestiguarlo: los lugares de perdición y las doctrinas perversas han fracasado; la familia y el orden social han conseguido extender el canto coral: ¿acaso no es éste la demostración práctica de la imposibilidad de alcanzar nada bello y grandioso sin la autoridad de un jefe? Un beneficio del que pronto dará fe todo el Imperio gracias a la concesión a M. Delaporte del puesto de inspector general de las sociedades musicales.

Lo que en todo esto se manifiesta no es tanto el oportunismo de un individuo como la especial temporalidad que permite a las grandes iniciativas socializadoras ser siempre oportunas. La armonía social mediante la educación artística del pueblo refleja la lógica de las invenciones sociales. Estas siguen tercamente su propia dinámica, inmediatamente convocadas por la adopción de medidas de reformas por parte de la realeza, o por la revolución gubernamental, si bien es más frecuente que

¹ Publicado por primera vez en 1985 en el recopilatorio *Esthétiques du peuple* (París, La Découverte-PUV). Posteriormente apareció en 2003 en el libro *Las escenas del pueblo. Les Révoltes logiques 1975/1985*, en la editorial Horlieu. Agradecemos a Jacques Rancière su autorización expresa para poder publicar esta traducción [Eel].

² Archivos Nacionales, F²1957.

transiten por las miles de redes que suscita la demanda cotidiana de ideas novedosas para acoger a nuevas poblaciones escolares, distraer a nuevas poblaciones obreras, devolver la vida a los campos abandonados, instruir a los reclutas o moralizar a los detenidos, pero también crear nuevos mercados, asegurar una expansión periodística o dotar de consistencia a alternativas políticas. Donde quiera que haya que crear un vínculo, los inventores sociales están allí, resurgiendo bajo cualquier régimen, convirtiéndolo en un centro neurálgico para nuevas inversiones políticas, menos por oportunismo que por este aristotelismo espontáneo que pretende que todo régimen singular asegure su supervivencia instaurando la sociabilidad que más fácilmente convenga a todos. ¿Qué gobierno no aplaudiría el proyecto de mejorar las costumbres populares por medio del arte? Cada uno perseguirá con eso la fraternidad celestial o la docilidad terrenal según le convenga, y las ideas socializadoras seguirán su propio camino, dispuestas a dibujar el rostro de un socialismo objetivo, a menudo muy alejado de las esperanzas o de los temores políticos. Lo cual no significa que, en este ámbito, tanto monta monta tanto, sino más bien que los roles y las significaciones se encuentran ahí distribuidos según una lógica autónoma, conformando un conjunto finito de soluciones alternativas a las que las novedades teóricas y políticas más triunfantes tendrán que plegarse.

La Interminable historia del “teatro del pueblo” nos ofrece una muy buena ilustración de ello. Desde muy temprano, su misma idea se inscribe en el corazón de las posturas sobre el Arte y el Pueblo, que son a la vez contradictorias entre sí, y que están a disposición tanto de conservadores como de revolucionarios. Tras las sacudidas a las que se ve sometida durante medio siglo por parte de las revoluciones aceleradas del arte y la permanente inmovilidad de quien administra los teatros, hacia 1900 presenta ya un conjunto de posibilidades que la novedad marxista no podía suscribir. Mucho más tarde los críticos brechtianos darán prueba de ello al reprochar al TNP [teatro nacional popular] de Jean Vilar su proyecto de hacer “comulgar” en una misma “ceremonia” a un pueblo socialmente sin distinciones. Le opondrán un teatro que coloque a la distancia crítica precisa a un verdadero pueblo, separado de los consumidores pequeño-burgueses³. El diagnóstico es tan exacto como inútil. De hecho, Jean Vilar, al igual que Copeau, Gemier, Pottecher y tantos otros, actuaba para el pueblo de Michelet. Pero nuestro teatro popular no ha podido conocer otro. Su proyecto se ciñe a la proposición básica de no ser el teatro de una clase. El “buen” pueblo, el pueblo “sin mezcla”, queda fuera del campo en donde pueden alojarse los deseos de un teatro para el pueblo. Pertenece a una tradición distinta, la que precisamente anheló sustraer al pueblo de las mezclas sociales y de las pasiones comunitarias del teatro. El pueblo sin mezcla es el soporte de determinada idea del arte popular, el *arte sin representación*: el de los cuentos y las canciones infantiles, las cerámicas y los bordados que prolongan los gestos de la vida artesanal y los pasatiempos de la vida rústica. En los lugares y no-lugares distribuidos por los esfuerzos contradictorios del arte por el pueblo, un teatro popular sin comunión ni identificación podía hallar su lugar, en efecto, en la crítica y no sobre el escenario.

³ Respecto a esta polémica, particularmente ilustrada por los artículos de la revista *Théâtre populaire*, véase Guy Leclerc, *Le TNP de Jean Vilar*, París, UGE, 1971.

El gusto y el humor: Atenas y Epinald

Vayamos al comienzo, esto es, a la simple intención de moralizar al pueblo difundiendo arte. Las restricciones del estilo petitorio en los tiempos difíciles pueden adornarlo con reconfortantes imágenes de fiestas públicas ordenadas o de hogares regenerados por los sonidos del armonio y las reproducciones de Rafael. Pero estas imágenes nunca han sido suficientes para movilizar un solo deseo de artista. Los músicos más amigos del orden rechazarán siempre aceptar las falsas notas de un orfeonista por la mera satisfacción moral de haberlo sacado del cabaré. Y los políticos más avisados saben que la cuestión es más radical. Moralizar quiere decir crear costumbres. Ahora bien, las costumbres se establecen no por medio de lecciones, sino partiendo de la identificación y la imitación, es decir, mediante el aprendizaje de cierto goce. Y únicamente sostienen el cuerpo social en la medida en que son comunes. En definitiva, moralizar al pueblo significa proporcionarle una cierta comunidad de goce con las clases aristocráticas. Allí donde la sumisión moral a los deberes y la reivindicación política de los derechos no pueden ni confundirse ni excluirse, la moralización a través del arte proporciona su idea fundamental: la del placer que, a la vez que eleva a la altura de los más grandes, somete a la disciplina de los más pequeños, y une a unos y otros en una misma comunidad.

Así concebida, la moralidad popular tiene una patria incuestionable: Atenas; y un lugar privilegiado: su teatro. La imagen emblemática de las educaciones estéticas modernas es la del pueblo legislador, esteta y combativo, que se identifica con el culto de la escena colectiva y el goce de las obras maestras de Esquilo o de Sófocles que llegan a todos. De lo que se tratará, entonces, es de “*adaptar a las condiciones de la vida popular moderna el espíritu que dio a luz y animó las fiestas teatrales de Grecia*”⁴.

Lo que hay que dilucidar es cuál es ese espíritu, en qué lugar y bajo qué modalidad puede crear las costumbres de una sociedad que vuelva a alcanzar armonía.

La primera posibilidad es decididamente urbana y educativa. El secreto de la grandeza ateniense reside en que su Estado confió a los artistas la educación del pueblo. Justo eso es lo que debiera hacer el Estado moderno. Al menos ésa es la tarea que le impone el marqués Léon de Laborde en sus *Quelques idées sur la direction des arts et le maintien du goût public* [algunas ideas sobre la dirección de las artes y el mantenimiento del gusto público]. Acción ejemplar de un personaje igualmente ejemplar. Inventor social, hijo de otro inventor social –promotor, entre otras iniciativas, de la instrucción mutua lancasteriana y de la gimnasia amorosiana–, comisario delegado por la República en la Exposición universal de 1851, cuando rinde cuentas al Imperio de su mandato pretende demostrar que todo está conectado. Así, el declive industrial acechará a Francia si deja que se degrade ese gusto artístico que por su parte sostiene la civilidad pública y la energía nacional:

“Los franceses deben vivir en la buena compañía de las mejores cosas [...]. Así como una persona educada reúne en sus salones a sus iguales en educación y buen tono, así el Estado debe actuar respecto a la nación. La rodeará de obras maestras artísticas, alejará de su vista los productos de la mediocridad, para que el pueblo se impregne sin darse cuenta de ello, por hábito e imitación, de todas las tendencias elegantes que son

⁴ Pottcher, Maurice, *Le Théâtre du peuple*, París, 1899, p. 73.

su comitiva”.⁵

Transformar, cogiéndolo por sorpresa, el gusto del pueblo es el precepto que innumerables educadores progresistas tomarán de este dignatario del Imperio. También cogerán la visión del mundo que lo organiza: la oposición entre lo alto y lo bajo, que es, también, la oposición entre el centro y la periferia: visión que mezcla la República en misión con una corte modelo de elegancias. Un único principio, por tanto, para esta cruzada del gusto: “*Combattir lo que ascende desde abajo; extender y generalizar lo que desciende desde arriba*”⁶. Lo que está abajo son los lamentos de los organillos o las decoraciones de los pasteleros; es, sobre todo, el campo, en donde “*uno se vuelve feo y estúpido*”, y de lo que se compone el museo y la biblioteca. La imaginería de Épinal con sus inmundas imágenes de vidas de santos y de estaciones de Jerusalén, su lenguaje grosero, sus toscos dibujos y sus escandalosos tonos que ridiculizan los episodios más nobles de la historia nacional. Lo que está arriba es el Estado, la ciudad y la corte, que anegarán Francia con productos de buen gusto: obras confiadas a los mejores escritores, actores, directores y decoradores que, en veinte representaciones modélicas, definirán el centro de las conversaciones y los cánones de moda antes de ser exportados a las provincias; reproducciones de Rafael, Leonardo da Vinci, Murillo o Gros que llegan a los rincones de los chamizos más miserables; calendarios dibujados por Daumier y Gavarni, grabados de Vernet o Decamps difundidos en millones de ejemplares a diez céntimos cada uno por vendedores ambulantes elegidos para asfixiar la basura de Épinal⁷ en competencia con ella; y todos los objetos de la vida, incluidas las barajas de cartas, rediseñadas conforme a las normas estéticas. “*Estamos –dice Laborde– en la aurora de la publicidad popular*”⁸. Esta publicidad debe hacer vivir al pueblo en la familiaridad de lo bello, o, al menos, en la comparación constante entre lo bello y lo feo. Y es que lo bello, que es siempre “un extremo y una aspereza”, será siempre, para este conservador progresista, superior a lo mediocre que “*ablanda los sentimientos más vivos y más firmes*”⁹.

La publicidad debe así transformar una multitud rústica en un público de gusto vivo dentro del régimen en expansión de la opinión pública distinguida. De este proyecto educativo radical, los estudiosos se han quedado sobre todo con un aspecto muy concreto: el desarrollo de las artes decorativas como sustituto de los valores artesanales en declive, y como favorecedor de la estofa industrial. El resto del programa apenas convenció a los políticos y a los estetas. Los primeros no se sentían muy proclives a efectuar grandes dispendios para despertar en el pueblo “*los sentimientos más vivos y más firmes*”; mientras que para los segundos, lo que alumbraba la aurora de la publicidad popular era los folletines del *Petit Journal* y las exhibiciones de los cafés con espectáculo. Y puede que la propia penetración de obras de un gusto más “elevado” en los campos no anunciase otra cosa para ambos, políticos y estetas, que la destrucción de los tradicionales modos en que se expresaba

⁵ De Laborde, Léon, *Quelques idées sur la direction des arts et le maintien du goût public*, París, 1856, p. 26.

⁶ *Ibidem*, p. 49.

⁷ Se refiere a los creadores de imágenes populares de Épinal, una ciudad conocida por sus grabados y litografías del siglo XIX, que representaban escenas coloridas y a menudo simplistas dirigidas al público general. Estas imágenes tenían un carácter didáctico, accesible y, a menudo, sentimental. [NdT]

⁸ *Ibidem*, p. 43.

⁹ *Ibidem*, p. 26.

el sabio pueblo rural. Por ese motivo, a la elevación del gusto público comienza a oponérsele una cierta idea del humor popular. Quien marca el tono es Champfleury, un bohemio convertido en sabio. A la mañana siguiente de la Revolución de 1848, se lanza a recopilar canciones, imágenes y cerámicas. Y en su *Histoire de l'imaginerie populaire*, arremete contra los entendidos que encuentran “bárbaras” las coloraciones de Épinal. Su espanto ante tal tosquedad no encierra para él otra cosa que una defensa de las “habilidades” de los hábitos académicos. La imaginaria de Épinal manifiesta por el contrario la virtud común a la naturaleza y al genio: la ingenuidad. “*En el salvaje y en el hombre de genio se observan audacias, una ignorancia, rupturas con todas las reglas que hacen que se armonicen*”¹⁰. Ante la *calidad* de las celebridades parisinas, aquella estética tiene las de perder:

“hoy, un ilustrador de Épinal ha visto los dibujos de Gavarni¹¹. Dejo pensar qué singular elegancia traducen sus lápices [...]. En estas regiones ha penetrado el Judío errante de M. Gustave Doré [...]. A M. Doré se detiene especialmente en el decorado; sacrificó a Ashaverus por las viejas casas brabantinas, a las tempestades, las trombas, los bosques de abetos, a los cocodrilos. No son más que inquietantes luces de bengalas que el decorador enciende durante la representación de su drama [...]”¹².

El mayor vicio del gusto parisino de Doré es hacer entrar al lector rural en el universo de la representación. Por ahí abre la puerta a placeres que ya no son los del gran arte, sino los de los folletines y las cantinelas de cafés de espectáculos: la Grecia de Offenbach y no la de Esquilo. Con la desaparición de la imaginaria ingenua, empieza a corromperse cierto humor popular, cierto régimen normal de la vida popular:

“La imaginaria popular, grabada para el pueblo, le hablaba al pueblo. El castigo del crimen, el recuerdo de los hechos heroicos, eran allí pintados con vistosos colores. Esta enseñanza era clara, visible, eficaz. El buen humor revestía la lección moral. Sería deseable que el pueblo no volviese a ver nunca más cuadros peores”.¹³

La cuestión moral se juega en dos niveles: el Hijo pródigo o el Judío errante de la imaginaria, como el Buen hombre Mísero de los almanaques, proporcionaban al pueblo sanas lecciones de resignación. Pero, ante todo, esta imaginaria instituía entre quien la producía y quien la consumía una relación de circularidad, de reconocimiento mutuo que efectuaba una autorregulación del humor popular.

Así es como se define un modelo alternativo cuyo principio mismo, la ingenuidad, hacía que se comunicasen a distancia el arte popular y la gran poesía. Se trata, en buena medida, de un cierto *genius loci* que asegura los cimientos sociales de la civilización letrada y el principio de su renovación artística. Entre la franca expresividad del arte popular y la “*poderosa poesía de los antiguos*”¹⁴, entre estas dos manifestaciones del

¹⁰ *Histoire de l'imaginerie populaire*, París, 1869, p. XII.

¹¹ Gavarni (seudónimo de Sulpice Guillaume Chevalier) fue un destacado ilustrador y caricaturista francés del siglo XIX. Su obra se caracterizaba por su sofisticación, sutileza y enfoque en temas urbanos, particularmente la vida bohemia y burguesa de París. [NdT]

¹² *Histoire de l'imaginerie populaire*, op. cit., pp. 73-74.

¹³ *Ibidem*, p. XXII.

¹⁴ Champfleury, *Chansons populaires des provinces de France*, p. 11.

genio de la naturaleza, se ha de mantener la distancia que es el recorrido de la savia por el cuerpo social. El principio de la corrupción se encuentra en las composiciones del *entre-dos*¹⁵.

De Salamine a Domrémy: el teatro de la nación

Así comienzan a separarse dos paradigmas: por un lado, la educación del público mediante la impregnación artística; por el otro, la poética del genio del lugar. La luz que desciende desde lo alto; la savia que asciende desde abajo. Entre estos dos paradigmas el teatro popular deberá definir su identidad, incluso a riesgo de cruzar sus efectos y desviar sus trayectorias para asegurar su propio recorrido: el de un gran arte que es educación del público por su propia leyenda. Será Michelet quien proporcione su principio en los cursos del invierno de 1847-1848, en los que enseña a los estudiantes del *Collège de France* sus deberes: “*Alimentad al pueblo con el pueblo*”¹⁶. Pero esta relación del pueblo con el pueblo en la que el estudiante ocupa el lugar del vendedor ambulante, ya no tiene nada que ver con el frío régimen de la regulación de las pasiones pueblerinas. El teatro del pueblo que efectuará tal programa será aquél en el que el pueblo interpretará para sí mismo su propia grandeza. Y no podrá hacerlo más que si es un verdadero pueblo, aboliendo una división de clases cuyo principio no reside en el reparto de propiedades, sino, precisamente, en la separación de lenguas.

Tal es el tema de aquellas lecciones que un poder clarividente suspende al cabo de tres sesiones: el mal que sufre nuestra sociedad reside en el divorcio entre las clases cultivadas y el pueblo. Dicho divorcio se remonta a cinco siglos atrás, cuando los clérigos opusieron su latín y los nobles su francés al habla del pueblo. Pillado entre lo antiguo y lo nuevo, el pueblo dejó de tener lengua. O, lo que es lo mismo, pasó a tener centenares de ellas. Ninguna, en cualquier caso, para hablarles a los hombres de cultura. Tal ausencia de lengua común merece el nombre de barbarie. Se opone al principio de la vida de la ciudad: el movimiento incesante desde la “sabiduría instintiva” a la “sabiduría reflexiva”, “*la iniciación mutua entre clases instintivas y cultivadas*”¹⁷. El “*milagro*” revolucionario que convertirá en leyenda a la unidad a punto de lograrse, no es suficiente para anular la separación entre las dos virtudes que deberían irrigarse mutuamente: la cultura de los hombres cultivados a la que apunta la experiencia de los hombres del pueblo, y la energía de los hombres del pueblo en la que recuperarán vigor los cultivados. Al joven, que aún no se le ha adjudicado una clase, le corresponde la misión de reunir las dos mitades del cuerpo nacional. Al pueblo no habrá que darle libros “*populares*”, pues él mismo será quien los escriba a poco que pueda hablar. Y, para que hable, hay que proporcionarle “*la enseñanza soberana que fue toda la educación de las gloriosas ciudades de la Antigüedad: un teatro verdaderamente del pueblo*”¹⁸. Michelet retoma en este punto, aunque invirtiendo su sentido, el análisis de Platón: son las costumbres del teatro las que conforman las leyes de la democracia. La democracia tiene por esencia la teatrocracia:

¹⁵ *Ibidem*, y *Histoire de l’imagerie populaire*, p. X.

¹⁶ *L’étudiant*, Paris, 1963, p. 163. (Como es sabido, este curso recibió este título una vez fallecido Michelet).

¹⁷ *Ibidem*, p. 140.

¹⁸ *Ibidem*, p. 163.

“Atenas merecía el nombre que los sofistas le dieron sin comprender su alcance: una teatocracia [...]. En el teatro, el Pueblo soberano, a la vez actor y crítico, encontraba incesantemente la unidad que se veía comprometida en las disputas de la plaza pública; se creaba esta comunidad de pensamiento, de sentimientos, este alma idéntica que fue el genio de Atenas y que para la historia sigue siendo la luminosa llama del mundo”¹⁹.

La teatocracia era en Platón el ruido de la masa que, al aplaudir a sus actores, estaba aplaudiéndose a sí misma. En Michelet, es la comunidad de pensamientos fundada en la esencia misma del teatro popular: la reciprocidad de lugares en un espectáculo que es, fundamentalmente, representación de sí: teatro-espejo en el que el pueblo contempla sus propias acciones; escena de la reciprocidad en la que cada uno puede ser el crítico que juzga, el actor que actúa, el coro que dialoga. Representación sin separación en la que el ciudadano combativo escribe e interpreta él mismo su victoria, que es la de la comunidad. Una imagen lo resume todo: la de Esquilo, el soldado de Salamina que, al volver de la batalla, interpreta delante del pueblo la victoria sobre los persas, revelando así su secreto.

Esta emblemática imagen es, también, una imagen-pantalla. El vencedor que interpreta la victoria –resumen del “teatro ciudadano”–, enmascara la cuestión: ¿cómo podría la relación entre la escena y el graderío efectuar la esencia de un teatro en el que cada mitad del pueblo sería alternativamente la representación del otro? El teatro popular de Michelet se topa con el mismo problema que la religión humanitaria de Feuerbach: ¿cómo puede la representación ser al mismo tiempo la esencia inmediatamente vivida de la comunidad? Michelet aborda el escollo de dos formas. Por un lado, dota a la representación de un sobreañadido de moralidad: el teatro no tiene por esencia el prestigio de la ilusión, sino la efectuación del sacrificio: “¿Qué es el teatro? *La abdicación de la persona real, con sus intereses, para poder adoptar un rol mejor*”²⁰. Por otro, esta forma moral del acto teatral sirve a la expresión de un contenido que es la leyenda de la unidad nacional hecha del sacrificio de cada cual.

La solución de la comunión popular cae así del lado de lo representado. Nadie ve con claridad cómo podría el pueblo actuar para sí mismo, pero sí se ve nítidamente cómo podría alimentarse al pueblo de sí mismo: mediante la representación de su leyenda, que es su unidad anticipada. En cierto sentido, en el teatro de la Nueva Atenas no se hará otra cosa que representar en episodios el equivalente a los *Persas*: los sacrificios y las victorias de la nación. Pero del mismo modo, puesto que Francia no es una ciudad que se contempla en el único teatro de la ciudad, sino un organismo animado por la incesante circulación del centro a la periferia, tal latido será su tema esencial.

A este respecto, resultan ejemplares los dos primeros personajes que Michelet propone para el teatro del pueblo. Juana de Arco marca el *estilo*: el encanto de la infancia y el vigor rústico de sus réplicas al tribunal expulsan todo artificio de representación y toda distinción lingüística. Théophile Corret de la Tour d’Auvergne es, seguidamente, el prototipo de sus héroes positivos. Este primer granadero de la Francia republicana es, también, el erudito bajo bretón y el panegirista de la tradición celta. Sus idas y venidas entre su despacho y los campos de batalla no sólo unen al hombre culto y al soldado, sino también al genio del lugar y al de la República. Es así

¹⁹ *Ibidem*, p. 165.

²⁰ *Ibidem*, p. 170.

como se resuelve la oposición entre el arraigamiento rural y la grandeza de antaño. Este teatro del pueblo, destinado a producirse en cualquier ciudad, representará la unión entre las virtudes unitarias de la Convención y las virtudes rurales de la Vendée²¹.

El teatro es así unitario por este poder de la “leyenda incorporada”, en donde la representación que anula la división del público anula también su propia distancia en la historia nacional cuyo público es solidariamente el heredero. Al mismo tiempo, la distancia rousseauiana entre la corrupción del teatro y la salud de la fiesta militante se ve igualmente suprimida. En última instancia, el teatro del pueblo no es sino una fiesta de la Federación representada una y otra vez.

Entre campos y despachos

Si se les diese la oportunidad para hacerlo, puede que los ciudadanos espectadores se entregasen a la fiesta interminable. Pero lo que comienza con las palabras de Michelet es la prehistoria de esta fiesta, la interminable gestación, teórica y administrativa, del teatro popular. Un proyecto que, bullendo en 1848 y diluido en las vicisitudes de la República, reaparece en 1856 bajo una forma más modesta: la de un teatro que ofrece a las clases trabajadoras el confort de los entretenimientos burgueses elevados con una moral adecuada a su condición. La personalidad del director elegido, D’Ennery, uno de los reyes del melodrama, hacía presagiar una moral muy poco ateniense, aunque la ruina de un financiero echó por tierra la feliz idea. Planteado de nuevo en 1867, el superintendente de los Teatros zanja el asunto:

*“Nunca será el teatro una escuela de moral para nadie [...]. Ya es suficientemente difícil impedir a los que existen que hagan más mal del que hacen”*²²

A decir verdad, de este rousseauinismo tan franco, debido tanto a las inercias administrativas como a las restricciones de presupuesto, se hacen eco muchos de quienes desean elevar al pueblo a través del arte. Para ellos, el mundo del teatro revela su verdad justo en la época del gran corruptor, Offenbach: la de un arte sin moral por culpa de la clausura espacial que lo ha separado de los grandes alientos del alma. Es así como el nuevo apóstol de los orfeones, el flautista Jules Simon, se levanta fuertemente contra la corrupción de la religión musical por la especulación teatral.

“Consternada por este estrecho horizonte que la encerraba como en un círculo inflexible, la Musa plegó sus alas, y de su lira, en adelante sin ecos, sus débiles dedos ya sólo sacaban melodías sin almas y acordes sin fuerza y sin calor [...]. La casta y divina Musa fue despojada de su celeste túnica para que manos avaras y profanas la cubrieran con el

²¹ Alusión al enfrentamiento entre la Convención y la Vendée ocurrido durante la Revolución Francesa cuando el gobierno revolucionario central (la Convención Nacional) tuvo que hacer frente a un movimiento contrarrevolucionario originado en la región de la Vendée, al oeste de Francia, zona rural y católica que se oponía a las reformas impuestas –la supresión de la Iglesia católica, la confiscación de bienes eclesiásticos–. La Convención aplacó con dureza el levantamiento. [NdT]

²² Archivos nacionales, F²¹4687.

*jubón brillante del acróbata y del juglar*²³.

No es un diagnóstico circunstancial. Pone de manifiesto una visión distinta de Grecia: su esencia es armoniosa y no dramática. Quienes constituyeron la grandeza literaria de las ciudades antiguas no son Plauto y Terencio, ni siquiera Esquilo, sino Horacio, Cicerón, Platón, Virgilio y Píndaro: el cielo de las armonías filosóficas y la tierra de las poesías bucólicas se unen contra la escena teatral. La sinfonía y el oratorio sintonizan con un pueblo unificado menos por su historia heroica, que por el curso de los trabajos y los días. La música se convertirá en la auténtica leyenda del pueblo acompañándole por donde quiera que éste dé pie e invoque a la gloria de la vida, “*ya sea en la soledad de los campos, o en la bulliciosa actividad del taller, o en la plaza pública, o en la iglesia, o en el hogar*”²⁴.

Aquí, una vez más, las alianzas atraviesan los campos ideológico-políticos: el portavoz de los conservadores orfeones no está lejos de las opiniones del rojo Proudhon. Lo inmoral –la barbarie– es separar las manifestaciones del teatro, de los trabajos y los tiempos de la vida. Si el símbolo de ello es para Simon el teatro, para Proudhon lo es la música de salón o de concierto, a la que él opondrá la “música en situación”, la de las bandas de desfiles, aires de caza en los bosques y los oratorios en las catedrales. Tal es la música del futuro que un día se cantará en todas partes: “*en la cosecha, en la siega, en la vendimia, en la siembra, en la escuela*”²⁵. El arte popular es el arte de las armonías del trabajo. Una vez más, el fin del arte es ese límite en el que se disuelve en lo que debe enaltecer. Aquí habrá alcanzado su término cuando la tierra cultivada sea un inmenso jardín, y el trabajo organizado un inmenso concierto²⁶.

Es así como la idea del teatro popular abraza la dilatada duración de su contradicción. Adquiere su alcance teórico en el momento en que los nuevos espacios urbanos y las nuevas escalas de valores artísticos ponen en marcha el largo proceso de la desvalorización artística del teatro y de su abandono por el pueblo²⁷. Pero esta idea, la del teatro popular, se juntará en adelante con el ambicioso proyecto de la Educación nacional, y todos los momentos fuertes de esta idea y de la empresa progresista la situarán en primer plano: el Imperio liberal de Émile Ollivier y de Victor Duruy; la República laica de los años ochenta; la república de los años 1900; y, después de cada guerra mundial, el aliento de la reconstrucción y el de la Resistencia. A cada momento reaparece con total evidencia la necesidad de un medio alternativo para la educación y la unidad nacionales, para que los más cultivados y letrados se arraiguen en el pueblo y el pueblo participe en las riquezas de la cultura. Y, también a cada momento, el creciente abandono de los espectáculos del gran arte y el crecimiento de los cafés con espectáculo, y luego el cine, el deporte, la radio, la televisión, añadirán la urgencia práctica a la necesidad teórica.

En la lógica administrativa y presupuestaria, el asunto se delimita pronto: el teatro del pueblo sería, en definitiva, un subvencionado más que se suma a los dos grandes escenarios dramáticos y a los dos grandes teatros líricos. El presupuesto

²³ Jules Simon, «De la misión de l'art dans le peuple», en *L'Orphéon*, 15, agosto 1856.

²⁴ *Ibidem*, 15 de septiembre de 1856

²⁵ Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, París, 1865, pp. 332-334.

²⁶ *Ibidem*, p. 335.

²⁷ Sobre la frecuentación popular de los teatros “burgueses”, véase J. Rancière, «Le bon temps ou la barrière des plaisirs», en *Les Révoltes logiques* n° 7, primavera-verano de 1978.

de las Bellas Artes es escaso bajo cualquier régimen, y el Estado menos socialista es partidario siempre de la solución radical: hacer pagar a los ricos. En el proyecto de 1870 está ya definida la doctrina que reinará hasta 1951: el teatro popular será una sala en la que los cuatro teatros subvencionados de los ricos se presentarán por turnos para que las clases pobres se beneficien de las joyas de sus repertorios (los alumnos del Conservatorio encontrarán, al llenar las noches restantes, la mejor iniciación al oficio). Ya en 1870, los artistas y los administradores de esos teatros aportan la prueba de que esas representaciones, además de sobrecargar el pliego de condiciones, presentan siempre condiciones demasiado “precarias” para poder aportar al pueblo manifestaciones de arte dignas de él²⁸.

La idea de la administración de las Bellas Artes también seguirá su propio rumbo. Aún ocupa en 1902 el centro del proyecto de teatro popular cuya iniciativa toma en esta ocasión la ciudad de París. Indudablemente, otras demandas también se harán oír periódicamente, como el proyecto de Viollet-le-Duc de 1882 que insiste en el género que debe hacer del teatro del pueblo “*algo que estimule y, al mismo tiempo, enseñe*” las costumbres públicas²⁹: el drama histórico y social, cuyo desarrollo exige, obviamente, la participación de nuevos autores dramáticos. Asimismo, el director tendrá que montar cada año un mínimo de diez obras inéditas. De ellas, cinco al menos tendrán tres actos, y, de ellas, una deberá ser de un escritor francés del que nunca se haya representado en un teatro de París una obra de más de dos actos. Va de suyo que los autores dramáticos apoyan con fervor esta vocación del teatro popular a la creación histórica y social. En 1902 procurarán inútilmente hacer valer su opinión frente a la del jefe de filas de los conservadores, Adrien Bernheim, gerente del Teatro francés y de los “Treinta años de teatro”, organización de apoyo a los socios jubilados. Para él, la obra del teatro popular consiste en giras periódicas para que en los teatros de barrio o en los de las afueras se puedan escuchar fragmentos escogidos de literatura francesa, presentados por conferenciantes dispuestos a mostrarle al público popular que el tema de Andrómaca no difiere de las peripecias que le suceden a un aprendiz de carnicero. Su doctrina es sencilla: “*para que el teatro sea un medio de instrucción y de educación popular, al pueblo se le deben ofrecer obras maestras y nada más que obras maestras*”³⁰. Y para reconocer a un autor de obras maestras es condición, si no suficiente, sí al menos necesaria, el que esté muerto.

La lógica administrativa zanja de modo natural estas disputas entre facciones. La mentalidad del superintendente de los teatros del decadente Imperio prevalecerá en 1920 en la organización del Teatro nacional popular que había sido confiado a Firmin Gémier: *Werther*, *Fausto* y *Manon* vivirán en aquellas giras días gloriosos antes de que la crisis económica y el envejecimiento de las poblaciones los arrastren juntos al purgatorio³¹.

La comunión poética

Esta lógica es sin duda demasiado mezquina para dar cuenta de todos esos entusiasmos militantes que buscan elevar al pueblo al luminoso templo del arte o

²⁸ Archivos nacionales, F²¹4687.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*, F²¹5269.

revitalizar el arte con el tesoro de las energías populares. Estos entusiasmos, que en los últimos años del siglo se muestran en la *Revue d'art dramatique*, dejan ver no obstante un interesante desplazamiento de prioridades. El militantismo es ahora asunto de estetas más que de políticos, quienes manifiestan un escepticismo que se expresa con rotundidad en el modo en que Jaurès invierte el orden de los argumentos de Michelet:

“El teatro no es –y no puede serlo por su propia constitución– una fuerza de vanguardia. No proclama ideas sino mucho tiempo después de que hayan proclamadas en otros lugares, en el libro [...] es necesario que una idea novedosa posea ya una robusta madurez para que empiece a tomar forma teatral”.³²

Inversamente, los pioneros del arte para el pueblo comparten a menudo el desprecio que la joven generación literaria siente hacia la República parlamentaria. Y tienden a rechazar los “*fragmentos de predicación socialistas*”³³, e incluso estas pinturas de costumbres en las que suelen destacar la crítica social y el teatro “literario”, diseccionando la corrupción de las instituciones y las costumbres burguesas, o esbozando el cuadro de las miserias y los sufrimientos del pueblo. Sea cual sea su valor literario o su alcance social, el público popular encuentra allí la atmósfera moral del melodrama: “*Tristes visiones de una humanidad cruel, ignorante y dolorosa*”³⁴. De ahí procederá una misma moral: la fatalidad de un mundo condenado a la violencia y al odio, y en donde “*infranqueables barreras separan a los humildes y a los poderosos*”³⁵. En definitiva, a pesar de la militante simpatía de algunos autores, como Lucien Descaves, el teatro *popular* no puede identificarse con el teatro *social*. Este es siempre una representación de las clases sociales que ofrece a una u otra de ellas una lección moral. Y es esta misma diferenciación la que es inmoral.

El principio de acción estética deja de hallarse en las necesidades de un pueblo; tampoco en el propósito de juntar a las clases. Se encuentra en la religión de lo bello y la celebración del oficio poético. La palabra clave ya no es teatro o cultura, sino belleza. Y si se habla mucho de culto o de ceremonia, como es el caso de Michelet, se trata menos de la fiesta nacional que de la misa wagneriana o del oficio mallarmeano. Los jóvenes defensores del teatro del pueblo dejan de pertenecer al cenáculo simbolista. Y han experimentado, espíritu de esos tiempos, las lecciones de la *Revue wagnérienne*. La comunión de la que hablan no es tanto la del fervor del grupo que vibra con el espectáculo de su unidad, como la de la participación del gentío en el elevado misterio del arte.

Tal es la lección de Wagner: el pueblo cuyas melodías tomaron Auber y Rossini de los collados alpinos a los mercados napolitanos, para luego devolvérselas convertidas en tonadas de organillos, ahora está desnaturalizado. El escenario aristocrático le ha arrebatado sus melodías y ha agotado su savia. Separado de su esencia, se ha convertido en masa, presta a consumir el espectáculo de los creadores. La tarea del poeta como tal será de ahora en adelante devolver la unidad a su raíz. Esta unidad no es sino el mito, poema de una concepción colectiva de la vida, o inconsciente del

³² Jaurès, Jean, «Le Théâtre social», en *Revue d'art dramatique*, diciembre 1900, pp. 1066-1069.

³³ Auvray, Richard, «Comment fut fondé le théâtre du peuple», en Pottecher, Maurice, *Le Théâtre du peuple*, París, 1903, p. 44.

³⁴ Vignaud, Jean, «Le fait divers au théâtre», *RAD*, enero 1899, p. 126.

³⁵ Souberbielle, Adrien, «Le Voeu de Michelet», *RAD*, marzo 1899, p. 436.

pueblo. El drama es la elaboración del mito, la lengua primitiva reencontrada para decir la concepción esencial de la vida, cuyo fin no es el pueblo en armas, sino la individualidad libre. El autor del drama musical –unión del egoísta entendimiento masculino del poeta con el liberador amor femenino de la música– es él mismo el prototipo de esta individualidad esencial³⁶.

Quien ahora se dirige al pueblo ya no es sólo el escritor militante; es el poeta, porvenir del hombre libre. Y es a él a quien se dirige inicialmente para asistirle en su sacerdocio. Si el teatro es, de nuevo, el lugar de este encuentro, no es en virtud de sus poderes comunales; es, por el contrario, porque el teatro, preso de las digestiones y las distracciones burguesas, es el templo profanado de lo bello al que hay que devolverle su vocación ceremonial. El pueblo desempeñará allí el papel de las vírgenes guardianas del culto, un rol, además, que encuentra su modelo no en la participación del público en el teatro, sino en el silencio que éste guarda en los conciertos. En uno de sus *Offices*, Mallarmé resume todas las conexiones de este wagnerismo sin mitología:

*“¡La multitud que comienza a sorprendernos tanto como elemento virgen, o como nosotros mismos, cumple frente a los sonidos su función por excelencia: la de guardiana del misterio! ¡El suyo! Confronta su rico mutismo con la orquesta, en la que yace la grandeza colectiva”*³⁷.

El concepto de música borra aquí el de drama y proporciona el principio de una comunión que no es ni la divinización del pueblo, ni la popularización del arte, sino la participación que nace de un desplazamiento doble:

*“El milagro de la música es esta mutua penetración del mito y de la sala [...]. La orquesta flota, llena, y la acción en curso no se aísla o se vuelve extraña, y nosotros no permanecemos como simples testigos [...] Un misterio diferente al representativo y que me atrevería a llamar griego”*³⁸.

La vibración se opone de este modo a la representación para definir la nueva relación entre el poeta y la multitud. El nuevo principio del teatro del pueblo será la coincidencia entre la vibración poética de la materia espiritualizada, y la exaltación de la fuerza común de la multitud. Esta coincidencia descansa en un concepto decisivo en este final del siglo XIX: el de energía, fuerza de la materia encaminada a la individualización espiritual. Es el precio a pagar por unir la leyenda simbolista con la leyenda de Michelet, por hacer del poeta wagneriano el oficiante de un nuevo teatro del pueblo. Es lo que se propone el nuevo y fervoroso animador del “Teatro cívico”, Louis Lumet:

*“Una representación teatral es una fiesta religiosa en la que los hombres, celebrando sus pasiones y sus proezas, divinizan su magnificada vida, las peripecias de los ancestros, la existencia de la ciudad.
Es una comunión solemne.*

³⁶ Cf. Wagner, *Opéra et drame*, en *Oeuvres complètes*, T. IV y V.

³⁷ Mallarmé, «Plaisir sacré», en *Oeuvres complètes*, Pléiade, p. 390.

³⁸ Mallarmé, «Catholicisme», en *Ibidem*, p. 393.

*El poeta palpita, ebrio de todas las fuerzas del mundo, y su verbo las revela y las fija en frases que se mecen siguiendo el ritmo universal. El poeta resume en potencia los destinos y el drama brota en medio de paisajes en los que acontecen el amor y la muerte. En él se acumula la energía y debe extenderla, al igual que hace el sol con su luz [...]. Y ahora que la multitud acude recogida, dispuesta a estremecerse, se mezcla con la historia de la raza, con la naturaleza, con las pasiones. Una misma llama alumbra al poeta y a quienes hablan y a quienes escuchan. Verdaderamente están en comunión”.*³⁹

Esta vibración universal de la energía se topa pronto con temas ya conocidos: el del genio del lugar y el de las armonías del trabajo. Cualquiera sitio, dice Lumet, se presta a la ceremonia: “*El palacio de las ciudades bulliciosas, el granero de la apacible aldea, la habitación embaldosada de una granja, o bien una llanura, un camino hundido*”⁴⁰. La aparente incomodidad del teatro cívico en los caminos hundidos indica bastante bien que esta indiferencia es, de hecho, la consagración de una nueva idea del lugar, cuyo dramatismo simbolista descansa en la “teoría del entorno” (*théorie des milieux*) de Taine: el lugar es el territorio de arraigo del misterio en donde la comunidad de la energía y del estremecimiento es la de la raza. Esta última noción remite aquí a sueños de apacibles veladas en las que las mujeres cascan nueces e hilan cáñamo, mientras escuchan cómo el narrador va entremezclando relatos de aventuras remotas con historias de arados y bodas de antaño; veladas en las que, después de las cosechas, se organizan ceremonias en las que cada uno lleva los atributos de su trabajo –hoz, rastrillo o sembradora– para rendir, en compañía de muchachas rubias y sonrojadas adornadas con flores y espigas, un homenaje a la nutritiva tierra. Pero Lumet pronto es devuelto a las vicisitudes urbanas de las reuniones organizadas en los barrios de la periferia para hacer descubrir a los “tristes ojos apagados” del pueblo la luz que debe refulgir para el hombre libre, las grandes palabras de belleza y libertad.

El teatro sobre la montaña

Sueño de unir a Michelet con Champfleury y a Mallarmé con Proudhon, dispuesto a llevar la gran misa wagneriana al orfeón de Jules Simon. El paradigma del teatro cívico es manifiestamente rústico. Hay que decir que, tras medio siglo, el teatro del pueblo comienza a dar sus primeros pasos prácticos, en un lugar muy concreto – excesivamente concreto, incluso–. En 1895 Maurice Pottecher le dio a luz en Bussang, al pie de los Vosgos, que conforman al mismo tiempo el decorado de la Grecia rústica y la frontera del país conquistado por el enemigo. En un día de verano y ante dos mil espectadores –trabajadores de la industria de su familia, campesinos, turistas o aficionados venidos de París–, el telón se levantó delante del único decorado que formaban las montañas cubiertas de pinos y los campos en donde un heno real cae bajo guadañas verdaderas manejadas por auténticos segadores. En ese decorado Maurice Pottecher hace presentar leyenda que él mismo ha inventado, la del *Diable marchand de goutte*, y el milagro se produce:

³⁹ Lumet, Louis, «Le Théâtre civique», *RAD* octubre 1898.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 119.

*“Durante tres horas la montaña escucha a sus pies el murmullo de una multitud que se divierte, que se entenece, que se asombra, se indigna, se rinde, y que expresa con una veintena de actitudes distintas, unas totalmente espontáneas, otras ya medidas y contenidas, las diversas emociones que la agitan: pueblo que vive, pueblo que vibra, que ríe y llora como reiría y lloraría el pueblo de Atenas cuando la gran Musa heroica cubriera con ruido de versos la lejana batalla del mar Egeo”*⁴¹.

Vida, emoción y expresión son las tres palabras clave de esta Grecia montañesa. La fraternidad está fundada menos en la leyenda representada que en la *“comunidad de las emociones patéticas o felices que suscita la magia teatral”*⁴². La popularidad pertenece a la esencia expresiva del arte, *“medio que tiene el hombre de expresar y de hacer compartir con sus semejantes la emoción que en él excita la vida”*. El poder teatral es fundamentalmente la propia expansión de la vida:

*“El arte, el medio de expresión más íntimo y el medio de comunicación más directo de la vida, se prolonga y crece tanto más cuanto más vida contiene y más vidas conquista”*⁴³.

Así concebido, el arte deja de tener necesidad de ocuparse de la moral para el pueblo. Incluso si la obra de Pottecher trata del alcoholismo, no pretende curar a ningún alcohólico. Carece *“de toda pretensión, ni poca ni mucha”*⁴⁴. Se conforma con oponer la propagación de la vida al *entretenimiento* solitario, energía que se convierte de nuevo en materia: la del niño que juega con la arena, la del obrero perezoso que da vueltas a sus objetos, o la del esteta que retoca sus versos y pule su prosa. El verdadero artista convierte, siguiendo el paradigma metafísico del tiempo, la espiritualización de la materia en energía luminosa. Su libertad es así sinónimo de su capacidad de ofrecerse a todos por igual. Esta comunicación conquistadora de la vida es el medio de unir los dos elementos que, en este fin de siglo, constituyen la nueva noción de pueblo: el agrupamiento *“de individualidades ya independientes que componen la élite, y de masas aún confusas e informes que constituyen la multitud”*⁴⁵. La *alegría* común que, por medio de la percepción más o menos aguda del espectáculo, une al filósofo y al ganapán es la de su común aspiración en un proceso que convierte el placer de cada uno, esté donde esté, en el principio de su ascensión por la espiral de la individualización. Lo que unifica al público es precisamente la diversidad de emociones entre las que esta dicha se puede repartir.

La cuestión crucial es entonces maximizar esta intensificación de la energía vital producida por la magia teatral y que puede resumirse con una palabra: emancipación. Es el mismo movimiento el que hace que el arte dramático se emancipe y emancipe a su público habitual de sus muros cerrados y de sus telas de araña, y que emancipe al pueblo que hasta ese momento había sido abandonado en las tinieblas del afuera. La cuestión del lugar pasa a ser capital. Este lugar debe permitir la comunicación más amplia y más inmediata entre la vida cotidiana del pueblo y la intensificación propia de la magia teatral. El teatro al aire libre abre la caja teatral, su elevado techo, su público seleccionado y la trapería mentirosa de su decorado. Derriba los muros

⁴¹ Pottecher, Maurice, *Le Théâtre du peuple*, París, 1899, p. 95

⁴² *Ibidem*, pp. 14-15.

⁴³ *Ibidem*, p. X.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 31.

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 6-7.

para colocar el gesto teatral en este “aire del afuera” que es a la vez el decorado de la vida familiar y el horizonte de la vida infinita en donde “el alma de las multitudes” puede exhalar con libertad.

La equivalencia entre los estremecimientos de la montaña de los Vosgos y los del mar Egeo,  ser a suficiente para fundar la grandeza trágica del *Diable marchand de goutte*? Esta obra nos presenta al diablo que, disfrazado de vendedor ambulante alemán, utiliza el comercio de aguardiente para sembrar el odio en la aldea y enfrentar a un hijo y a su padre. Es cierto que esta historia pueblerina, mitad realista, mitad fantasiosa, es dignificada por la lucha wagneriana de una mujer –encarnación del amor y de la piedad– que ofrece su vida como sacrificio a los infiernos para compensar la falta de su marido y el mal del egoísmo masculino. Lo cual no basta, como reconoce su autor, para resucitar la grandeza de Esquilo:

“La voz sublime ha callado; la que se despierta ahora entre estas modestas cimas no es más que el más humilde balbuceo de un eco carente de gloria”⁴⁶.

Pero a este pueblo virgen de grandes recuerdos y portador de la joven esperanza le debe bastar con la expresión más modesta de la virtud, que refleja en un modo menor el genio del suelo y de la raza: la *sinceridad* de la obra en la que encontrará algo de su realidad y de sus aspiraciones. Fraternidad de raza: una palabra, “raza”, que, indudablemente más cercana a sus orígenes –en Taine– que a sus futuros apocalipsis, tiende a calificar la circulación ininterrumpida entre autor, actores y público. Obreros de fábrica, un empleado, colegiales, un profesor, un industrial, un jardinero y un consejero general son, junto a los miembros de la familia Pottecher, los intérpretes de la obra. Al reconocer en los personajes del autor unos rasgos familiares, podrán, gracias a la “*fraternidad del instinto*”, encontrar los “*gestos precisos*”, las “*entonaciones naturales*” y las “*actitudes pintorescas*” de determinado “*tipo popular*”⁴⁷. Gracias a ellos, otra clase de fraternidad se manifestar  entre el público y el autor que escribe para “*hombres que pertenecen a la misma raza que él y casi al mismo rango; hombres de los que conoce su historia, sus instintos, sus pasiones y aspiraciones, y en los que puede, mejor que en cualquier otro sitio, estudiar y fijar esta realidad de la que toda obra de arte toma su valor [...]*”⁴⁸.

La gran comunidad en la que exhala la vibrante alma de la libertad tendería así a resumirse en la complicidad del instruido con su tierra. Pero la “*sinceridad*” de la obra no se resuelve tan fácilmente. Esta debe, en efecto, obedecer a un principio de máxima rentabilidad. Aun a riesgo de convertirse en una revista campesina, debe tocar todos resortes susceptibles de movilizar las energías desigualmente cultivadas que componen su público. “*Sencillo como un relato de los que se cuentan en las veladas*” y construida sobre una pasión que le resulta familiar al público local, debe combinar lo “*bajo cómico con lo patético de la tragedia, y lo fantástico con la búsqueda precisa de la realidad*”⁴⁹. Lo que equivale a decir que su “*sinceridad*” debe lograr una mezcla en la que est n cuidadosamente dosificados lo realista – spero y cómico– y lo fantástico –ni demasiado oscuro, ni demasiado familiar– para fijar los

⁴⁶ *Ibidem*, p. 96.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 103.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 101.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 31.

intereses contradictorios de su público local y de su público instruido. Para uno, las escenas de la vida rústica, las alusiones tanto a las historias del día a día como a las leyendas tradicionales, deben procurar un placer de reconocimiento. Para el otro, deben satisfacer un interés en el que se mezclan las brumas de la leyenda con los exotismos de la ingenuidad. Pottecher lo reconocerá cuando presente su segundo espectáculo:

*“Esta predilección por las piezas campestres, por idilios en acción, más o menos ingenuos, es más propia del público cultivado y de la minoría ilustrada que de la parte verdaderamente popular del auditorio a la que se dirige el Teatro del pueblo”.*⁵⁰

Los habitantes del campo, al igual que los obreros de las ciudades, *“frente al teatro que los lleva a ellos mismos a escena, prefieren otros espectáculos que, por el heroísmo de las pasiones, la novedad de sus decorados y sus vestuarios, les trasladan lejos de sí mismos y de sus vidas”* al *“mundo desconocido del ideal”*.

Este segundo espectáculo añade a una farsa, llena de folklore rústico dirigida a los ilustrados (*Le Sotré de Noël*), una obra de un género completamente diferente. *Morteville* relata un conflicto que se remonta a tiempos inmemoriales entre los leñadores de la montaña salvaje y los habitantes de la ciudad industrial, avivada por las intrigas de un intermediario, el comerciante de pieles. Es el clásico tema de la unión de intereses y de atavismos contra la paz. Pero es también una parábola de la acción misionera de los jóvenes ilustrados al servicio del pueblo. El hijo del gobernante de la ciudad, Laurent, llega cual apóstol a predicar la paz y a instruir a los montañeses. Acaba siendo víctima de los fanatismos atizados por las intrigas del comerciante de pieles, pero su sacrificio, unido al de la mujer del jefe de los leñadores, servirá más tarde a la causa de la paz entre las razas. Las representaciones anuales del teatro de Bussang van así oscilando entre los negros dramas de los atavismos –los de la aidez rural o la superstición que mantienen los intrigantes– y los entretenimientos fantásticos y bufos a partir de las tradiciones locales. Y, a través de esta doble forma, van tratando poco a poco el mismo asunto: el encuentro entre valores rurales y urbanos, las formas buenas y malas de permanecer en la tradición o de impregnarse de valores extranjeros. *Le Sotré de Noël* enfrenta a un hijo de campesino que, tras pasar por la ciudad, regresa como modesto emprendedor, con un viejo campesino al que su codicia terrena lo cierra al progreso urbano, exponiéndole a las malversaciones de un agente comercial corrupto de la localidad vecina. *L’Héritage* muestra a la montaña solitaria como decorado del drama atroz de un granjero vencido por la avaricia de su esposa, que le obliga a expulsar a su hijo natural y que organiza una maquinación que concluye con el asesinato del hijo a manos del padre. *Chacun cherche son trésor* trata de un príncipe que busca a un hombre feliz en contacto con todas las figuras representativas del universo rural: la superstición de un granjero codicioso, las maniobras de un sacristán intrigante, la bonhomía de un fabricante de zuecos filósofo arruinado por esas intrigas, las pretensiones burguesas de su esposa, las habladerías de un apuesto militar que retorna al pueblo... todo ello en el marco de una fiesta tradicional de la juventud. *Liberté* enfrenta, en la época de la Revolución, a un padre tradicionalista con un hijo que ha gozado del espíritu de la ciudad revolucionaria y que ha asesinado a su maestro noble, que había levantado la

⁵⁰ Prefacio de *Morteville*, Paris, 1897.

mano sobre él: conflicto entre dos grandes fuerzas sociales, la libertad y la tradición, llamadas a reconciliarse en el combate por la patria en peligro. Mientras, *Le Lundi de la Pentecôte* sitúa a una pareja de jóvenes en medio de un conflicto entre Montescos y Capuletos pueblerinos. La educación que han recibido en colegios los convierte en extraños en aquel universo en el que deben actuar como mediadores.

Esta oscilación entre lo familiar y lo grotesco no cesa, ni en su forma ni en su contenido, de contar la misma historia: el conflicto siempre por apaciguar entre un mundo arraigado en el terruño, mundo que es también el del egoísmo y los prejuicios, y un mundo de los valores civilizados, en el que la voz del Ideal está inserta en las frases y los modos de la ciudad. Esta exterioridad sostenida se manifiesta hasta en la combinación financiera en la que descansa el teatro de Bussang. Como es gratuito, para cubrir sus gastos, cada año se ofrece en primicia a un público de entendidos y de benefactores rurales la obra que al año siguiente le será propuesta al público popular. Así, un día al año el Teatro del pueblo pone en escena su propia metáfora y conjura su propia imposibilidad.

La excepción y la regla

Cierto es que, para algunos, esta impotencia es el fruto de una infidelidad. En un artículo de la *Revue d'art dramatique*, Adrien Souberbielle reprocha a Pottecher haber traicionado los “deseos de Michelet”. Sustituyó la “leyenda hecha cuerpo” de los episodios nacionales por la leyenda simbolista, forjada por el mero arbitrio del poeta. Pero “*la leyenda no se impone a la multitud por iniciativa de una aristocracia intelectual [...]. La leyenda es la «historia resumida, concentrada en imágenes sencillas y sublimes» por el genio popular. Es ella quien conforma el fondo del pensamiento del pueblo. Fuera de ella, todo es para él cuento frívolo rápidamente olvidado*”⁵¹.

La fiesta estival anual de Bussang no resuelve por ello la cuestión del teatro popular. Como mucho, alcanza a desempeñar un papel pionero en esa otra exigencia, la del arte para el pueblo: ese objetivo de descentralización que –según las convicciones– puede identificarse con el pueblo de Michelet, el entorno de Taine o los idilios folclóricos. De hecho, la obra de Pottecher crea escuela allí donde se produce de distinta forma el encuentro entre el pueblo y los instruidos, y el choque entre lo antiguo y lo nuevo. En Ploujean, cerca de Morlaix, un alcalde muy avanzado tuvo que superar las iras del clero para que una compañía de actores campesinos, que “*suplián la falta de oficio con desconocidos acentos y un verbo singular y lenguaraz*”, representase la *Vue de saint Guénolé*. Este teatro, impulsado por Charles le Goffic, no debía sin embargo poseer un carácter demasiado revolucionario, y el medievalista Gaston Paris expresa su deseo de que “*la capacidad de hacer sentir y de convertir en formas dramáticas ideas religiosas*” propia del pueblo bretón, sirva hoy para expresar esa unión de los hombres con Dios y en Dios que es, según Tolstoi, la religión de nuestra época⁵².

En Grenoble, Émile Roux-Parassac, que promueve simultáneamente el teatro y el alpinismo populares, saca partido a su doble pasión haciendo que se le represente al pueblo la historia de un guía que salva al acaudalado hombre que ha seducido a su

⁵¹ Souberbielle, Adrien, «Le Voeu de Michelet», *RAD*, marzo 1899, p. 444.

⁵² Le Goffic, Charles, «Le Théâtre breton», *RAD*, octubre 1898, p. 107

esposa⁵³. En Poitou, una “*élite compuesta por miembros de la Sociedad de etnografía y por cierto número de invitados*”, se propone asistir, en las ruinas del castillo de Salbart, a la representación de *Bonne Fée* (hada buena) en honor a un poeta de Niort, M. Émile du Tiers. Pero “*las cosas se conocen rápido en provincias, especialmente en el campo. Por todo el país se extiende la noticia de que una comedia se representaría en Salbart y que un hada haría su aparición. ¡Gran emoción! Llegaron gentes de todos los lugares. Justo antes del comienzo, habría unas 1.500 o 2.000 personas repartidas por todas partes*”⁵⁴.

Así es como el teatro de la Sociedad etnográfica llega a ser *de facto*, y pese al obstáculo de los alejandrinos, un teatro popular. Y, con el impulso de un promotor que adopta el pseudónimo de Pierre Corneille, proseguirá los siguientes años: representa *La Légende de Chambrille*, otra fantasía interpretada por dos obreras inteligentes y bonitas en la estrecha y profunda garganta del Puy de Enfer; y *Erinna, prêtresse d'Hésus*, tragedia gala y patriótica en la que los actores son aficionados cultos y los figurantes, campesinos.

Estos intentos de “descentralización”, en cualquier caso, no pueden resolver el problema del teatro popular parisino. Al margen de la siempre joven prehistoria administrativa de este teatro, la *Revue d'art dramatique* toma en 1899 la delantera convocando un concurso para elegir el mejor proyecto de teatro popular. El proyecto elegido, el de Eugène Morel, muestra *a contrario* la inutilidad de las fiestas populares de verano, pues no se trata, en efecto, de crear con la magia del teatro el momento de una relación especial entre una obra y un público. Se trata de crear un hábito. El teatro no es un lugar de comunión sino de educación. Y la educación implica una cierta disciplina. De entrada, es necesario asegurar la condición primera de toda escuela sería: la asiduidad. Esta forma hábitos y crea una disponibilidad específica, sobre todo porque no transmite contenidos específicos:

“El gusto sólo se forma contemplando cosas bellas; la educación exige la repetición. Para actuar eficazmente sobre un público, hay que tenerlo constantemente bajo control. Unas fiestas excepcionales pueden parecer más deslumbrantes, pero su influencia es nula. Un público accidental, al que le atrae un espectáculo determinado y al que le desagrada otro [...] no progresa. Por el contrario, sólo se le atrae llamando a sus peores instintos”.⁵⁵

Para que el pueblo sea “habitualmente llamado a la belleza”, la solución no puede residir en la gratuidad—vestigio de las representaciones excepcionales otorgadas por la monarquía al pueblo—, sino en el abono, forma de popularizar el modo en que la aristocracia frecuenta los grandes escenarios líricos. El abono hace del teatro un lugar familiar en donde uno se encuentra con su sitio, sus vecinos y sus costumbres.

“Si hemos conseguido, aunque sólo sea una vez, que tome la decisión de abonarse, el obrero acude por sí mismo al teatro, se dejar ir. Nada hay en ello de extraordinario, es sólo la costumbre. No le cuesta mucho más ir que privarse de hacerlo. Acude al teatro, se siente feliz al encontrarse con el mismo ambiente de la semana pasada, con los actores que conoce, etc. El teatro es como un pequeño negocio que supervisa porque tiene

⁵³ RAD, 1904, p. 143.

⁵⁴ Corneille, Pierre, «Le Théâtre poitevin», RAD, octubre 1898, p. 112.

⁵⁵ Morel, Eugène, «Projet de théâtres populaires», RAD, diciembre 1900, p. 1117.

«intereses» en él».⁵⁶

Para reforzar este aspecto, se establece un servicio de recogida para los abonados, se añade al teatro un restaurante en donde se puede comer en familia, un periódico para que la educación que proporciona la emoción teatral se prolongue; también se organizan una exposición en la sala común, intermedios musicales con la ayuda de orfeones, reuniones plenarias de los abonados que juzgarían, como en Atenas, las obras presentadas a concurso; por fin, habría bailes en los que se honraría al auténtico arte de la danza, y tal vez incluso en verano espectáculos al aire libre y hasta pequeños viajes. En definitiva, todo lo que pueda “*crear una corriente habitual, una tendencia permanente hacia la belleza*”. Así es como se tendrá controlado al público para poder elevar incesantemente, pero también cuidadosamente, el nivel de los espectáculos.

A medio camino entre el entusiasmo militante y las obligaciones administrativas, Eugène Morel encuentra la lógica de Léon de Laborde y define, en línea con el schillerismo estatal de éste, lo que podría denominarse un schillerismo sindicalizado. Este teatro-asociación busca con total naturalidad una clientela muy concreta: la de las asociaciones profesionales. Las comunes condiciones de trabajo en un gremio se prestan maravillosamente a que se constituyan públicos de abonados según sus oficios. El carácter de convivencia festiva se vería así reforzado —una vez al año el sindicato podría tener allí su revista—, así como su carácter educativo: se tendría una condición propicia a toda escuela, un “*público de igual nivel intelectual*”. Así se sabría cada vez y según el nivel propio de cada gremio, “*con qué lengua hablarle y qué medios adoptar para elevar de nivel su comprensión artística*”⁵⁷.

No obstante, este dispositivo suscita una pregunta. Ya no se sabe bien si la estructura asociativa es el medio de educar al pueblo en la belleza, o si el establecimiento de determinado régimen de sociabilidad honesta no define el fin último de la institución. Esta segunda hipótesis parecería desprenderse de la extraña indiferencia de Morel a la pregunta: “*¿Qué se representa?*”. Eso, dice él como provocación, no nos concierne. La educación estética es, de entrada, una revolución del *habitus* en forma de conversión pascaliana. Es preciso venir y admirar con confianza para que lo demás pueda darse:

*“la admiración no es un estado en el que un bello espectáculo nos sumerge; es, casi siempre, un estado previo, una disposición que el espectador aporta”.*⁵⁸

En resumen, la educación tiene por motor la sugerencia. Y es específicamente eso para lo que los apoyos oficiales podrían servir:

*“El gobierno tiene que ayudarnos a decir:
«Al venir al Teatro popular honráis a vuestra patria y a vosotros mismos.
¡Qué cosas tan hermosas vais a escuchar! ¡Vais a oír cosas bellísimas! Las cosas que
vais a escuchar son realmente bellas.
Esforzaos: tenéis que llegar a sentir que eso es bello».
¿Y si no lo fuera?*

⁵⁶ *Ibidem*, p. 1152.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 1150.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 1153.

*Ya lo hemos dicho: no nos concierne lo que se vaya a representar. Si nuestro proyecto es bueno, lo será sea lo que sea lo que se represente”.*⁵⁹

¿Qué teatro para qué pueblo?

Dejando a un lado cualquier provocación, Romain Rolland encarna la voz de quienes, creyendo menos en el teatro que en el pueblo, creen saber qué hay que darle a este último. Él prefiere la movilización de las energías antes que la formación de hábitos. La noción de energía se halla en el centro de los tres mandatos que le fija al teatro popular. Este debe, en primer lugar, ser un esparcimiento, lo cual excluye tanto las “enfermedades” wagnerianas que la élite debe dejar para sí misma, como también las obras demasiado sombrías de muchos amigos del pueblo, como el Tolstoi de *El poder de las tinieblas*. Hay que rechazar la tristeza por disminuir la fuerza vital. La segunda ley es, en efecto, que el teatro sea una fuente de energía, un “baño de acción” en el que el pueblo, para prepararse de cara a la acción, encuentra en el poeta “un buen compañero de viaje, alerta, jovial, heroico cuando la circunstancia lo requiere, en cuyo brazo se apoya y cuyo buen humor le hace olvidar las penurias del camino”⁶⁰. Quedémonos con este origen teatral del concepto de compañero de viaje que Romain Rolland, antes que Sartre, aplicará a la política. El viaje en cuestión es el de la comprensión de sí mismo y del mundo: el teatro debe ser una luz para la inteligencia. En esta producción de la luz a partir de los relajamientos de la materia, la energía ocupa el lugar central. Es quien comanda la caducidad de casi todo el teatro clásico para el teatro del pueblo. “Ninguna belleza, ninguna grandeza, podrían ocupar el lugar de la juventud y de la vida”⁶¹. A esta “bella muerte” que las intrigas de los conferenciantes querrían reanimar mediante la comparación con los sucesos cotidianos, hay que oponerle un teatro de creación, ligado a los sufrimientos de la vida, pero que no deja de exaltar sus alegrías.

Romain Rolland apenas encuentra huellas de este teatro en las tentativas militantes o comerciales empeñadas en anticipar la interminable gestación oficial. La vertiente militante está especialmente representada por el teatro instalado en los locales de la Universidad popular del barrio de Saint-Antonie. Esta universidad fue en sus inicios obra de un grupo de obreros positivistas, reunidos por vez primera en 1886 en la trastienda de un vendedor de vinos. Su organizador, Georges Deherme, la bautizó como *Cooperación de las Ideas*. En 1899 instaló su teatro en una antigua sala de café con espectáculo que se inauguró con *Liberté*, la única pieza de Maurice Pottecher que exaltaba la leyenda de Michelet. Su promotor pensaba que este teatro no se convertiría en algo vivo a no ser que crease su propia literatura dramática. Pues la creación es “la única marca de la vida. Aquello que no hace más que reproducir, copiar, pero no engendra, no es más que una máquina más o menos perfeccionada, un autómatas sin alma”⁶².

A decir verdad, creaciones como la *École des juges* –una campesinada cómica– o *Dis-donc Ugène* no parecían llevar al público muy lejos en el viaje de la Idea. Estaban

⁵⁹ *Ibidem*, p. 1154.

⁶⁰ Rolland, Romain, *Le Théâtre du peuple*, 2ª edición, París, 1913, p. 115.

⁶¹ *Ibidem*, p. 64.

⁶² Dargel, Henri, «Le Théâtre du peuple à la Coopération des Idées», *RAD*, 1903, p. 124.

atadas a una elección ecléctica que reproduce básicamente todas las tendencias del teatro que se representaba en otros escenarios, desde el teatro de Courteline al de Porto-Riche, el de Labiche y el de Brieux, pasando por Mirbeau, y con fragmentos de Molière y, más raramente, Corneille. Ese teatro se verá metido de lleno en el declive que rápidamente afecta a estas universidades populares en las que, de acuerdo con Rolland, el público acude a ver, a aplaudir cortésmente a los conferenciantes, pero que acaba por sentir un aburrimiento fatal para la causa.

Las otras iniciativas para fundar teatros del pueblo conocen éxitos inversamente proporcionales a la radicalidad social de su proyecto. En el teatro Moncey, Robert Beaulieu, antiguo alumno de Antoine, muestra sus cartas desde su primera creación: *L’Affaire Grisel*, de Lucien Besnard, cuenta cómo un rico industrial obliga a abortar a su amante, una empleada del servicio postal. El feto, que había sido ocultado en un matorral, es descubierto, y la acusación recae en un peón que acaba de llegar a la ciudad y que vive en concubinato. Condenado, es salvado *in extremis* por el remordimiento del industrial, que se quita la vida tras confesar su crimen. Este tono negro parece que no sedujo excesivamente al público –pequeño-burgués, a juicio de Romain Rolland– de Batignolles, y al cabo de seis meses cerró sus puertas.

El teatro de Belleville, fundado por Ernest Berny, otro antiguo alumno de Antoine, también hace suyos los tres principios de Romain Rolland. Pero sabe cuándo debe guardárselos para sí según las circunstancias, lo que le vale una mayor prosperidad, fundada en un repertorio más ecléctico, antes de acabar por convertirse en un empresario más.

Todos estos intentos de teatro popular sufrieron, según Rolland, un prejuicio peor aún que los errores o las medias tintas de sus promotores: la sospecha que la población obrera mantiene respecto a los espectáculos considerados “populares”. Para el pueblo obrero de París, “popular” es sinónimo de espectáculo de ínfima calidad para pobres:

El peor enemigo fue el pueblo. No quería ser pueblo. Le decía a M. Beaulieu: ¡Pueblo lo serás tú! Yo soy tan burgués como lo eres tú...

Para que el pueblo asistiera a este teatro, hubo que cambiarle el nombre: Teatro de la Burguesía.⁶³

Tal es, según Rolland, el mal que afecta a la raíz del proyecto de teatro popular: la desaparición de su pueblo:

La inmoral atmósfera de la obscena ciudad de lujo, de placeres y de negocios, ha acabado por agotar sus fuerzas. Por ser más preciso, existen en París dos pueblos: aquél que, salido de la miseria, se ve de inmediato atraído y absorbido por la burguesía; y aquél que, vencido, abandonado por sus hermanos más afortunados, yace en el fondo de su miseria. El primero no quiere ya un teatro popular; el segundo ya no puede asistir más a él, molido por el trabajo y extenuado por tanta fatiga.⁶⁴

Si la política de la burguesía es absorber uno de estos pueblos para acabar con el otro, la de los promotores del teatro popular debe volver a unir los dos fragmentos

⁶³ *Le Théâtre du peuple*, p. 105.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 106.

separados del cuerpo popular. Será el seno del pueblo lo que ahora atraviese la barrera socio-cultural. Pero, al mismo tiempo, los poderes del teatro son revocados. Como con Jaurès, será la política quien deba darle al teatro un pueblo digno de ese nombre. “*Sólo una nueva sociedad podrá levantar el teatro nuevo*”.⁶⁵

El fin del 14 de julio

Pero este límite, el de la eficacia del teatro, tal vez sea el límite del propio teatro. El teatro del pueblo aparece, una vez más, como el sucedáneo de una *vida* que toma como imagen la fiesta cívica de la nación unida y victoriosa.

“El teatro supone una vida pobre e inquieta, que busca en el sueño un refugio contra sus pensamientos. Más felices y más libres, dejaremos de tener hambre. La vida nos resultará el espectáculo más glorioso. Sin pretender nunca más alcanzar un ideal de felicidad que se aleje conforme nos aproximamos, atrevámonos a decir que el esfuerzo de la humanidad tiende en apariencia a disminuir el ámbito del arte y a extender el de la vida; o, más bien, a hacer del arte un ornato de la vida, y ya no un mundo cerrado, una vida imaginaria. Un pueblo feliz y libre necesita más fiestas que teatros: será siempre el más bello espectáculo para sí mismo”.⁶⁶

A partir de ahí se entiende la doble tensión que anima el *teatro de la Revolución* que, desde los últimos años del siglo XIX y hasta la víspera de la Segunda Guerra Mundial, Rolland intentará poner en pie. Podría decirse que un único pensamiento anima toda esta empresa: la del ardid de la razón, de su triunfo, que pasa por las fuerzas ciegas del pueblo y las caricaturas de diosas y fiestas de la Razón. Pero este tema incesantemente explotado, en especial en *Le Triomphe de la raison* –que trata del fin de los Girondinos– o en *Le Jeu de l’amour* –que trata del fin de Condorcet–, abre a dos formas de teatro.

La primera es puesta en escena por el *14 de julio*, para la que Romain Rolland escribe dos finales diferentes: uno destinado a una representación normal, el otro para una representación a modo de fiesta popular con orquesta y coros. El objeto de esta escena rehecha es “*efectuar la unión del público con la obra, tender un puente entre la sala y el escenario, convertir una acción dramática en una auténtica acción*”⁶⁷. La principal diferencia tiene que ver con el propio texto y consiste en que Camille Desmoulins, Marat o Hoche apelan directamente al público para que continúen lo que ellos han comenzado. Un procedimiento que no tendría mucho recorrido sin la entrada en escena de una nueva fuerza:

“La Música, la fuerza tiránica de los sonidos que agita a las multitudes pasivas; esta ilusión mágica que suprime el tiempo y dota a cuanto toca de un carácter absoluto”.

Si la música vuelve a adquirir su prioridad, es al precio de una inversión de los papeles. Es ella quien suple con su ilusión la insuficiente “sinceridad” del teatro. Su

⁶⁵ *RAD*, 1907, p. 145.

⁶⁶ *Ibidem*, pp. 153-154.

⁶⁷ *Théâtre de la Révolution*, París, 1909, p. 150.

papel es aquí de saturación. Debe ser continua para “llenar todos los silencios que una multitud de teatro no consigue llenar del todo, silencios que se abren pese a todo en medio de sus gritos y que destruyen la ilusión de la vida continua”⁶⁸.

Ahora bien, la mera fuerza del tema musical que salva toda la distancia entre la representación y la vida no sería suficiente para realizar el nuevo principio del arte popular: “el pueblo convirtiéndose en actor en la fiesta del pueblo”⁶⁹. Será necesaria una nueva disposición de la orquesta y de los coros: los himnos cantados por los personajes serían retomados por uno o por varios grupos de voz en el auditorio. Y, tras el discurso de Hoche al pueblo, el mismo himno sería “retomado en todas las plantas de la sala, desde todos los lugares, por grupos de voces, de pequeños coros, incluso de pequeñas orquestas que rodearían al público, obligándole moralmente a cantar con ellos”⁷⁰. Finalmente, uniéndose a los coros, por todas partes estallará el repicar de trompetas, de danzas y de coros, “el tumulto de un pueblo y de un ejército”⁷¹.

La gran fiesta nacional. Romain Rolland y los adeptos del teatro del pueblo intentarán inútilmente representarla el 14 de julio de 1907 en la explanada del Hôtel de Ville. Siete años más tarde comenzarán otras fanfarrias unitarias, las de la Unión sagrada. La energía de Louis Lumet y de otros militantes del teatro popular encontrará por fin su culminación. Romain Rolland decidirá quedarse al margen. Después de la guerra, él, como tantos otros, sacará las conclusiones. En un teatro que ya no pretenderá ser del pueblo, buscará, obra tras obra, la demostración de aquella filosofía de los compañeros de viaje: la razón viajando a través de la insensatez y los crímenes de la dictadura revolucionaria; la necesidad de que los Condorcet desaparezcan para que los pueblos, instruidos por sus planes educativos, puedan triunfar sobre sus verdugos y se conviertan así en dignos de tener su teatro.

A falta de poder efectuar el teatro soñado por el siglo XIX, al menos habrá elaborado la filosofía del siglo XX.

La “mecrópolis”

Es así como el teatro popular pronuncia su acta de defunción un poco antes de que la administración firme su acta de nacimiento. Lo que en adelante queda fuera de juego es la idea de que un pueblo pueda proporcionar el principio para un arte nuevo. Y lo que también acaba aquí es la tentativa de crear una literatura dramática inspirada en el principio de dicho teatro. La *Revue d'art dramatique* constata a su modo la defunción. Unos años después de haber respaldado el proyecto –que se quedó en el tintero – de Eugène Morel, tiene la idea de abrir un nuevo concurso, orientado en esta ocasión a seleccionar las mejores piezas que podrían constituir el repertorio del teatro popular. El resultado la hunde en un abismo de meditaciones. El propósito de primar ante todo la calidad literaria de los manuscritos propuestos hace que se concedan tres premios. El primero a *Pain*, tragedia socialista en cinco actos de Henri Ghéon; el segundo, a *L'Asinaire*, adaptación de Plauto en versos libres por Henri

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 151.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*.

Dargel; el tercero, a *Electre*, drama en versos imitación de la Antigüedad por Pierre Clésio.

*“Indudablemente –concluye la Revue– es una amarga ironía que en un concurso cuyo objetivo declarado fue suscitar o descubrir una nueva forma de arte dramático, dos de las tres piezas seleccionadas sean adaptaciones de la antigüedad”*⁷².

Pero hay que rendirse a la evidencia: las piezas más interesantes desde el punto de vista social son aquellas que resulta imposible recompensar.

Por lo que a ella respecta, la *Revue d'art dramatique* pasa página. Decide convertirse en el órgano *“resueltamente práctico”* de la Asociación de autores dramáticos. Dedicada prioritariamente en adelante a la defensa de los jóvenes autores, desde 1908 únicamente se dirigirá a los miembros de la Asociación el día del cobro de la mensualidad.

Antes de entrar en su existencia oficial, el teatro popular ha hecho así su duelo de su forma y su contenido. La poco ambiciosa doctrina de la administración se impondrá en adelante, y Firmin Gémir, encargado de organizar el Teatro nacional popular, la hará suya: la función del teatro popular es dar a conocer a quienes no suelen frecuentar la Comédie-Française o la Opéra obras maestras clásicas en dignas representaciones y por un precio módico. Incluso si la doctrina pedagógica admite siempre un horizonte de grandes fiestas del pueblo:

*“Antes de llevar a la multitud a las grandes fiestas de arte con las que soñamos, es indispensable lograr su educación, familiarizarla con las obras del repertorio. Comencemos por inculcarle el gusto; después vendrá la necesidad de la belleza, difundiendo las obras que constituyen la cima de la literatura y de la música [...]. Un programa que corre el peligro de parecer demasiado estrecho a ojos de los más ansiosos. Pero hay que aprender a leer antes de estudiar filosofía”*⁷³.

Ahora ya se sabe cuál es el arte que le conviene al pueblo. Ahora también se sabe de qué se compone el pueblo que le conviene al arte. Testimonio de ello es la activa correspondencia de Firmin Gémier con las escuelas, los cuarteles, los ayuntamientos y las empresas que prometen –con algún descuento de por medio– mandar a su gente a que se aproveche de esta *“obra de descentralización (¡!) y de educación moral”* que divulgará los clásicos *“demasiado ignorados”*, combatirá *“la perniciosa influencia del cine”* en los niños y les será extremadamente útil *“de cara a su preparación del diploma de primaria”*⁷⁴. Tras sesenta años de prehistoria, el adjetivo “popular” ha sido fijado: no quiere decir otra cosa que “destinado a las escuelas”. Pero algunos ya lo decían en el siglo XIX respecto al hombre del pueblo y a la mujer. Así que se acaba por asimilarlos a un colegial de trece años. Bajo estos auspicios en noviembre de 1920 el Teatro nacional popular abre sus puertas en Trocadero. Se le confía a un prestigioso comediante y a un ardiente militante del teatro ambulante que no tiene otra cosa que hacer allí que acoger a las estrellas –o sus dobles– de los cuatro grandes teatros a razón de una sesentena de representaciones por año.

⁷² RAD, 1907, p. 67.

⁷³ Relación de explotación del Teatro nacional popular para 1922, Archivos nacionales, F²¹5269.

⁷⁴ *Ibidem*.

Nacimiento póstumo contra el que no dejarán de oírse advertencias, si bien es cierto que provienen de un lugar algo sospechoso. Contra este proyecto, fervorosamente apoyado por los sindicatos y partidos de izquierda, la campaña de los moderados reivindica un mejor conocimiento del pueblo. El obrero, sostiene, cuando salga de su trabajo no se alejará nunca de Belleville o les Gobelins para acudir a un teatro “popular” situado en los confines de los barrios burgueses. El teatro popular debe llamar a las puertas del domicilio de su público. Pero un teatro como éste ya existía: es el viejo teatro de los barrios en el que el obrero iba antaño a ver los melodramas procedentes de los bulevares parisinos, aunque también se le podía hacer apreciar obras más elevadas. De ello da fe la obra de Edmond Feuillet, antiguo tenor de ópera cómica que, para salvarles del café con espectáculo, retomó el “teatro del pueblo” de Belleville y los pequeños teatros de Montparnasse, de Grenelle y de los Gobelins. Feuillet acoge al mismo tiempo la ópera cómica, el drama, la ópera, el vodevil y la opereta. Desempeña todos los oficios de la escena, incluido el de electricista. Recuerda que, durante la guerra, actuó bajo los bombardeos, contribuyendo así a mantener la moral de la población obrera y se atreve, si se le dan los medios, a montar al mismo tiempo *Britannicus* en Montparnasse, *Le prophète* en los Gobelins, *La Closerie des Genêts* en Grenelle y *La Mascotte* en Belleville. Después de cincuenta años, dice, “en Belleville y en los Gobelins, las familias se han transmitido de generación en generación los asientos 32, 33 y 34; nunca los cambian”⁷⁵. A menos que estos teatros, víctimas de monopolios, no deban ceder ante la competencia que lentamente va transformando en music-halls, cines o en grandes superficies como Monoprix la mayor parte de los viejos teatros de barrios populares y de ciudades de provincias. Se pone entonces en marcha una campaña que muestra cómo estos pequeños teatros, últimos vestigios de cierta vida popular en donde se interpreta “*la opereta que distrae y el drama que hace mejor*”⁷⁶, son víctimas de una doble ofensiva, atrapados entre la invasión comercial del cine y las ilusiones administrativas del teatro popular centralizado. Con motivo de esta campaña, un extraño lapsus, o gazapo, se desliza en un artículo que critica al joven TNP. El Trocadero, puede leerse, no puede servir más que de sede social o de lugar de gala:

“Para representaciones regulares, tiene que ser la mecrópolis lejana, inaccesible y sin atractivo, en donde los ecos chocan en el silencio y se quiebran en el vacío. El Teatro popular puede pasar por allí de gira. Pero, sobre todo, no debe quedarse allí. Acabaría por sucumbir”.⁷⁷

A decir verdad, no sucumbirá. Continuará viviendo allí la muerte de su idea tanto tiempo como el suicida Werther pueda despertarlo con el aliento de su primavera. Para que recupere ambiciones de mayor enjundia, será necesario que la Resistencia haga por un tiempo que el pueblo de Michelet reviva.

Traducción de Jordi Massó Castilla

⁷⁵ Archivos nacionales, F²¹5284.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ Ricou, Georges, «À propos de la fondation du Théâtre populaire», en *L'Opinion*, 11 de septiembre de 1920.