

De un teatro social en Francia

Si alguien quiere examinar las formas de existencia de un *teatro social* en Francia hoy, de entrada choca con una sorpresa y una dificultad.

La sorpresa es constatar que en nuestro país ni los participantes, ni los investigadores, ni los responsables políticos de los medios de comunicación no utilizan esta fórmula, a pesar de la creciente insistencia de los unos y los otros en el tema de la acción cultural y artística, en especial de la acción teatral, en la *lucha contra las exclusiones* y la *reducción de la fractura social*.

Quizás sea de utilidad preguntarse qué esconde, o qué revela, una ausencia de tal naturaleza en nuestro vocabulario...

La dificultad –que en parte podría explicar esta ausencia– nace de la diversidad de acepciones o del énfasis posible de cada uno de ambos términos.

Cuando se dice *teatro*, ¿se habla de un arte como tal? ¿de los edificios o instituciones que se consagran a este? ¿de las obras (por escrito o en escena)? ¿de sus condiciones de producción, difusión o recepción? ¿de los temas históricos (grupos, teatros, compañías) que se escenifican? ¿de sus prácticas, técnicas o formas de actuar? ¿de las tradiciones, estilos y corrientes estéticas que defienden?

Cuando se dice *social* se entiende: ¿*que es relativo a la sociedad?* ¿*que forma una sociedad?* ¿*que estudia la sociedad?* ¿*que trata de mejorar las condiciones de existencia en sociedad?* ¿*que está al servicio del bien común?* ¿*que favorece las cualidades necesarias para la vida en sociedad?* ¿*que promueve un ideal de transformación de la sociedad?*

Esta claro que estos equívocos disminuyen desde el momento en que se relacionan ambos términos: entonces, ¿qué demonios puede significar la fórmula *teatro social*?

Sería demasiado fácil dejarla por redundante, con el pretexto de que toda actividad teatral es, en esencia, una actividad social en sentido general, sino que intentaremos extraer, a partir de connotaciones más específicas, los principales énfasis que puede aportar la conexión del calificativo *social* con el sustantivo *teatro*.

Personalmente veo seis de posibles.

1. Se trataría de instituciones teatrales con vocación social (en el sentido que se habla de alojamientos sociales), es decir, destinados a la mayor cantidad de población o a las categorías más desfavorecidas de esta, que apliquen una estrategia adaptada: facilitación pedagógica del acceso a las obras (*), política de precios bajos, etc.

2. Se trataría de obras –tanto a nivel escrito como escénico– que consideran como términos prioritarios los *problemas sociales* (las condiciones de salud de los trabajadores, por ejemplo) y expresan sobre estos temas un punto de vista determinado que tratan de hacer compartir a los receptores.

(Es evidente que aquí se identifican en una misma línea obras susceptibles de apoyar *puntos de vista* muy diferentes, incluso antagónicos: es decir, tanto un teatro *conservador* de edificación como un teatro *revolucionario* de concienciación).

3. Se trataría de prácticas que se apropian y readaptan un cierto número de técnicas de trabajo teatral, que las ponen al servicio de un objetivo específico, como pasa en la *teatro-terapia* con el *psicodrama* y el *sociodrama*, en determinados dispositivos de removilización escolar, de reinserción social o también en determinadas formas de teatro de empresa por ejemplo.

Una particularidad de estas prácticas es que convoquen a sus destinatarios no como *espectadores* sino *actores* o *espectadores que intervienen*, de acuerdo con unas reglas precisas.

4. Se trataría de empresas colectivas con vocación de trabajo teatral, que por su modo autónomo de organización y funcionamiento, presentan los rasgos de un laboratorio social, si no de una contra-sociedad (igualdad de salarios, repartición íntegra de tareas, proceso de creación colectiva, etc.).

Independientemente de la dimensión social de las temáticas tratadas, con su propia existencia parecen contradecir el modelo social dominante.

5. Se trataría de empresas que se consagran a retejer ataduras sociales, sin pasar por una lógica de instrumentalización sino a partir de una *socialización* del propio proceso de creación teatral: asociación de profesionales y no profesionales, de actores disminuidos y no disminuidos,

* Retomo aquí, sin someter a crítica, la noción convenida de *obra*.



de personas detenidas y en libertad en una responsabilidad artística compartida.

6. Se trataría de empresas que definen su trabajo de creación teatral como respuesta a la demanda de una entidad social concreta, con trato de materiales (relatos, escritos, temas...) aportados por esta o elaborados conjuntamente. Este proceso se inscribiría en el diálogo i la interacción constante con la entidad.

Esbozamos ahora un examen de la realidad francesa a la vista de estos seis modelos.

■ El **primero**, en el eufórico contexto de los años cincuenta, no es difícil relacionarlo con la ambición de un teatro nacional popular (el Théâtre National Populaire) anticipada por Jean VILAR con el apoyo de un audaz Ministerio de Cultura, con las luces de los primeros Festivales de Aviñón, con las aventuras de la **descentralización teatral** que implantaba de forma progresiva establecimientos y equipos consagrados a hacer compartir a todo el mundo las grandes fiestas de un teatro que reconciliara el *pueblo* y el *patrimonio* en todo el territorio.

Evocaremos, como más cercana, la fórmula de Antoine VITEZ: *un teatro elitista para todos*, y, para llegar al presente, el concepto de **misiones de servicio público** reafirmado con fuerza hace menos de un año por la señora Catherine TRAUTMANN, actual ministra de Cultura.

Esta bonita ambición, que ya fue objeto de una fuerte oposición en los años setenta por lo que tenía de idealismo patrimonial, hoy se contradice con más brutalidad que nunca por los hechos: el recogimiento en sus privilegios de casta arrogante de *Barones del teatro*, el estancamiento de la minoría social, la salida de las clases dominantes a frecuentar los establecimientos teatrales del estado, y el mayoritario *no público* excluido por siempre de los más apreciados círculos culturales.

Muchos denuncian hoy, con una cantidad de argumentos, *el fracaso histórico* de esta política y las derivaciones perversas del sistema que lo apoya.

En este contexto, la empresa, generosa pero aislada, de redefinición de un **teatro ciudadano** por el equipo de Stanislas NORDEY (Teatro Gérard Philippe en Saint-Denis) corre el riesgo de no ser sino *la excepción que confirma la regla*.

■ El **segundo modelo**, que ha conocido múltiples avatares al largo de la historia (todas las obras *clásicas*, poco o mucho, ¿no son útiles a un **teatro de tesis**?), se ha avivado con fuerza en esta segunda mitad de siglo bajo dos influencias primordiales: las de Bertolt BRECHT y, más recientemente, las de Augusto BOAL.

Pero si las concepciones brechtianas de un **teatro didáctico**, de un **teatro dialéctico**, de un **teatro de la era científica**, han sido defendidas con vigor por un grupo de hombres de teatro y de intelectuales progresistas (y denunciadas con la misma fuerza como *terroristas* por el pensamiento conservador dominante), sus implicaciones más decisivas no han sido demasiado tenidas en cuenta en las prácticas teatrales francesas.

Las obras maestras de BRECHT se han integrado en el *repertorio clásico* del teatro oficial y algunas de sus propuestas formales (estructura dramática no lineal, articulación del relato o el canto a la acción dramática, etc.) han inspirado a los directores. pero el aspecto más chocante de la reflexión brechtiana sobre las relaciones críticas del acto teatral con su contexto económico, político y social, es que ha sido ampliamente rechazada y la *revolución brechtiana* sigue siendo un asunto de especialistas universitarios.

Mucho más directa y fecunda ha sido la introducción de las técnicas del **Teatro del Oprimido** de Augusto BOAL en Francia, la difusión de las cuales se ha producido a través de múltiples circuitos, y ha producido el nacimiento de diversas corrientes mucho más allá de la esfera teatral especializada.

El interés principal de la propuesta boaliana (que además radicaliza una hipótesis de BRECHT) es que renueva radicalmente el modelo didáctico:

- por un lado porque no se trata de *dar una opinión sobre el mundo*, sino, por lo que se refiere al tipo de juego teatral, de cuestionar situaciones concretas de opresión o de dificultad social y experimentar diferentes formas posibles de respuesta o cambio;

- por otro porque los actores de verdad de este trabajo han salido del propio público (BOAL escribe: *Espectador: palabra obscena*), incitado, según procedimientos definidos, a ocupar la escena al lado de los *profesionales*.

Añadimos que la línea boaliana es, por definición, la de un **teatro de la intervención**, susceptible de ocupar todos los espacios de la vida social y de interesar a todas las categorías de la población. Asocia el modelo didáctico

Las técnicas del Teatro del Oprimido de Augusto BOAL han producido el nacimiento de diversas corrientes más allá de la esfera teatral especializada



renovado, elementos de los que ya he señalado. Pero a estas formas, incontestablemente ricas, de *teatro social* se les puede reprochar el permanecer sometidas (incluso si desbaratan el efecto mistificador) a una estética normativa de la representación y a una dramaturgia de la mimesis, que hacen recaer sobre la instancia lineal del *relato de realidad* el grueso físico y simbólico del lenguaje teatral, celebrado no hace mucho por Antonin ARTAUD, y a la vez amenazan de amputar al hecho dramático su dimensión fundamental de experiencia estética.

■ Esta inquietud está tanto más fundamentada por el hecho que los herederos de Augusto BOAL han llevado a cabo un trabajo decisivo para los recientes éxitos de nuestro **tercer modelo**: que, sin duda, en Francia ha conocido su evolución más significativa.

Dentro del amplio campo de lo que se llama el *trabajo social*, hoy no hay una estructura dedicada a la acción educativa, al acompañamiento terapéutico, a la reinserción social o a la formación profesional que no incluya en su *abanico de herramientas* técnicas de tipo teatral, este fenómeno – paralelo a la inflación de términos sacados del vocabulario del teatro (empezando por la palabra *actor*) en el discurso contemporáneo de las ciencias sociales– ya merecería por sí solo una obra entera.

¿Se ha de tener en cuenta la manifestación más ferviente de una relación revivificada entre *teatro y sociedad*? Tendremos cuidado de hacer una interpretación tan entusiasta, porque esta *diseminación* parece tener bastante con un empobrecimiento considerable, por no decir una desaparición pura y simple de la dimensión artística, creadora y atrevida, de la experiencia teatral y, a la vez, de su potencial de provocación social... En cualquier caso se plantea la cuestión de hasta que punto el teatro puede prestarse a una instrumentalización sin perder su alma o, mejor dicho: su cuerpo.

■ El **cuarto modelo** ha inspirado, con el aire de los años setenta, algunas admirables aventuras que devuelven el sentido más noble a la noción de *troupe*: el Théâtre du Soleil (Teatro del Sol) es, sin duda, el ejemplo más célebre.

Tanto el trabajo social, que tiene en cuenta las preocupaciones de la sociedad, como la invención cotidiana de una *calidad social* de la comunidad artística se enriquecen de forma excepcional.

Pero en la mayoría de los casos la violenta evolución del contexto ideológico, cultural y sobretudo económico (el triunfo del orden neo-liberal) y la deriva inquietante de la política cultural del Estado han hecho explotar a estas

No hay una estructura dedicada a la acción educativa que no incluya en su abanico de herramientas técnicas de tipo teatral

tripulaciones ricas de utopía. Y si en la Francia de hoy múltiples asociaciones teatrales aún llevan el nombre de *Compañía*, término que ya sólo designa agregados precarios, que a duras penas sobreviven, sometidos a una competencia salvaje y feudatarios de los poderes administrativos.

He aquí, se dirá. un panorama desolador... Llegamos a nuestros dos últimos **modelos**. Es precisamente en ellos que se pueden entrever las evoluciones más audaces y alentadoras, a pesar de que (¿hay que extrañarse?) llevadas a cabo por equipos frágiles, excluidos del circuito teatral dominante, o que, como máximo, ocupen un lugar marginal, y la mayoría desconocidos de los medios de comunicación.

El elemento decisivo que permite conectar experiencias, por otra parte muy diferentes, recae en *la exigencia de dar al acto de creación toda su dignidad (rechazando toda instrumentalización reductora) y crear una aventura que todos puedan compartir*.

Se trate de un proceso de creación teatral con un grupo de detenidos o de jóvenes marginales, o con personas que sufren una disminución física o psíquica, o con los habitantes de un barrio periférico, o con los residentes de un hogar de jubilados o con personas *sin domicilio fijo*: este tipo de experiencias comenzaron a desarrollarse en los años setenta, mucho antes que los temas de la “exclusión” y de la “lucha contra la fractura social” ocuparan la portada de los periódicos.

Hoy en día lo nuevo no es tanto su aparición como la dinámica de intercambio, de confrontación, de reflexión y de acción común que se ha iniciado desde hace poco entre equipos, estructuras, compañías aisladas durante largo tiempo, y la afirmación pública de su identidad.

Nombramos la reciente constitución (1998) del Colectivo **Théâtres de l'autre** (Teatros del otro), que reúne una veintena de firmas, y (1999) la del Movimiento **Théâtres en Mouvement** (Teatros en movimiento), que reúnen cincuenta.

Paradójicamente, esta puesta en sinergia –que marca para unos y otros el paso a un nivel de conciencia superior– habrá sido favorecida por las brutales manifestaciones de menosprecio y de rechazo que sufren por parte de las instancias de decisión del aparato teatral del Estado, *en el mismo momento en que este pretende redespigar una política de acción cultural y teatral a favor de los públicos más desfavorecidos*: sin duda el doble juego de discursos de poder nunca había alcanzado tal grado de cinismo.



No será difícil de entender que la afirmación común se sitúa simultáneamente –y esta es su característica– a escala poética, ética y política.

Concretamente, el Manifiesto de los **Théâtres de l'autre** (1998) indica lo siguiente:

“Al alejarse de los modos de producción dominantes, incluidas formas que habitualmente son objeto de repertorio, estos creadores hacen que en su búsqueda y en su espectáculo a menudo coincidan comediantes profesionales y no profesionales, de todos los orígenes y horizontes, y también disminuidos mentales o sordos, jóvenes de una barriada, etc. La barrera sacralizada entre aficionados y profesionales tampoco les parece pertinente. Para estos artistas, pensar el “vivir juntos” se ha convertido en un compromiso y les parece urgente escuchar a aquellos para quienes el teatro es espontáneamente el permiso de una expresión diferente. Para ellos no se trata de enseñar un modelo de ciudadanía sino de hacer preguntas y de poner a trabajar las formas tan particulares de “sociabilidad” que nuestra sociedad ha engendrado, donde la alienación es cada vez más discreta y sofisticada. Se trata de mantenerse lo más cerca posible de esta crisis interior del mundo trabajando también con aquellos que viven la exclusión y son portadores de las contradicciones y las fracturas más agudas de nuestra sociedad. Se trata de encararse a un teatro donde el hombre se presenta en su límite.”

Cuanto al “texto fundador” del Movimiento **Théâtres en Mouvement** (1999), afirma entre otras cosas:

“Hoy en día nos reconocemos en actos de creación de naturaleza múltiple:

que implican de manera prioritaria aquellos que en la sociedad están en situación de opresión, sea del tipo que sea;

que cuestionan de forma concreta los modelos económicos, sociales y culturales dominantes;

que afirman así la existencia de un enfoque alternativo en resistencia a los poderes establecidos y a los saberes impuestos.

Por el hecho que estos actos de creación compartida exponen entre ellos, en el intercambio y/o la confrontación, rompen con la repetición de los modelos existentes. Permiten la aparición de nuevos contenidos y de otras formas artísticas en constante transformación. Estos actos de creación

implican en quienes participan poner distancia con aquello vivido, una abertura de lo imaginario, la expresión de la utopía y de los sueños.

(...)

No proponemos ninguna exclusiva sobre las estéticas teatrales posibles.

Pretendemos utilizarlas todas y inventarnos de nuevas, según su pertinencia en proyectos que dan primacía a la calidad de la relación con el otro.”

Formulaciones de tal naturaleza, se ha de precisar, siguen siendo provisionales.

Pero parece justo concluir la presentación de un posible “teatro social a la francesa” con esta fórmula clave: **dar primacía a la calidad de la relación con el otro.**

Marc Klein
Director artístico de Théâtre du Fil



De un teatro social en Francia

De un teatro social en Francia

Las diferentes formas del "teatro social" en Francia. Cuando se habla de teatro se abarca un gran abanico de acciones teatrales para poder luchar contra las exclusiones de los diferentes grupos sociales y, por tanto, de la fractura que puede conllevar a nivel social. En este sentido, el autor nos lleva a una visión nueva del "teatro" y de cómo su desarrollo ha influido enormemente en diferentes corrientes que utilizan la sinergia elaborada durante todo este tiempo para mejorar la calidad de la relación con el otro.

About social theatre in France

The different shapes "social theatre" has in France. When talking about theatre a wide range of theatre actions is encompassed to overcome exclusion from the many social groups and, as a result, to overcome the fracture that the mentioned exclusion may imply from a social point of view. That is why the author gives us a new vision on "theatre" and on how greatly has its evolution influenced different trends using the synergy made during this period of time to better their contact with each other.

Autor: Marc Klein

Artículo: De un teatro social en Francia

Referencia: Educación Social núm. 13 pp. 15 - 23

Dirección profesional: Théâtre du Fil, Ferme de Champagne
Rue des Palombes BP 40
91602 Savigny-sur-Orge. France.