

EL TEATRO FRANCÉS MODERNO

POR GABY DE CRUZ SANTOS

Los primeros años del siglo XX vieron, en Francia, el triunfo del movimiento naturalista, tanto en las letras como en el teatro, reacción inevitable contra todo el falso oropel del romanticismo. Fue la época del auge del Teatro Libre, de Antoine. El escenario no trasportaba el espectador a un mundo distinto del que servía de marco a sus evoluciones cotidianas, sino que prolongaba ese mismo universo de todos los días. El ideal máximo consistía en reproducir con la mayor exactitud posible la vida real. Las obras, en su mayoría construídas alrededor de tesis sociales, llevaban a las tablas conflictos obreros, familiares o matrimoniales; y el arte consistía en mostrar decorados provistos de ventanas y puertas verdaderas, que podían abrirse y cerrarse; en traer ante el público animales vivos, plantas de verdad, en derramar sobre los actores una lluvia que en realidad los mojara o exponerlos a los rayos de un sol que les produjera quemaduras innegables. Y así se alejaba el teatro de la ficción que, para él, es verdad.

Y es que, en efecto, la esencia misma del teatro es la ficción, la convencionalidad. Teatro puro es la actuación del niño que, en sus juegos, da libre curso a su imaginación y decreta que una silla es un barco o que la escoba es veloz cabalgadura. Ese niño entra a un mundo ficticio, nacido de su imaginación, donde él mismo crea y representa aventuras ajenas a su vida real. Muy cerca de este teatro embrionario está el origen del teatro en toda la humanidad. Nace casi siempre de las celebraciones religiosas, que traen a la vida material de los pueblos un elemento de maravillosa espiritualidad. Al salir del templo, cuya atmósfera bastaba para conferirle un ambiente distinto, la representación adopta

todos los convencionalismos de un juego de niños. Los griegos acuden al empleo de máscaras destinadas a mostrar al público los personajes de la tragedia o de la comedia. En las tribus salvajes de los continentes más remotos encontramos también estas máscaras, creadoras del terror o de la risa, lo que prueba hasta qué punto el hombre, en la aurora de la civilización, está cerca del niño que, durante los años de su vida, resume la evolución de la humanidad entera.

En Francia, el teatro no recurrió a máscaras, pero el convencionalismo que fijaba carteles sobre una puerta, a fin de que ésta representara a Jerusalén o al palacio de los obispos, estaba muy cerca del que impulsa a un niño a decir: "Juguemos a que esta mesa es un submarino".

Ese teatro convencional es, pues, el que más próximo está al alma popular y porque así lo han comprendido los modernos "metteurs en scène", todas sus realizaciones han tendido hacia este ideal. La reacción contra el teatro realista, inspirado del naturalismo, ha vuelto a introducir en el escenario el elemento convencional, que permite al espectador dar libre vuelo a su imaginación, de tal suerte que el espectáculo no es sólo un placer de los ojos, sino también un ejercicio del espíritu.

Aun cuando esto parezca una paradoja, lo cierto es que, cuanto más convencional sea un decorado, más fácilmente nos trae a la vida real. Por ejemplo: si la escena sucede en un bosque, por más que se traigan a las tablas árboles desarraigados del suelo, el mismo volumen real de cada elemento nos hará ver cuán limitado es el horizonte de esta selva ficticia. Pero si la acción de "As you like it" de Shakespeare se desarrolla entre unas cuantas cortinas verdes, con ayuda de algunos accesorios sintéticos, pero adecuados para despertar en la mente del espectador la reminiscencia de algún bosque que él conoce, los ojos de nuestra memoria nos harán ver la acción enmarcada en el recuerdo del mundo real, con toda la poesía y la belleza que diferencian a los recuerdos y a las creaciones intelectuales de la prosaica realidad.

Así se introduce en el teatro otro elemento que es característico del teatro francés moderno: la poesía. El texto y la imagen, llenos de sugerencias, colaboran para llevar al espectador a un mundo de fantasía y de ensueño, en cuya creación contribuyen el autor y el "metteur en scène", pero interviene también el factor puramente subjetivo e individual. Todo el movimiento

teatral francés moderno acusa marcada tendencia hacia el retorno de la poesía a la escena; es definitiva, en este sentido, la frase de Louis Jouvet, en su libro *Réflexions du comédien*: “Si el teatro de hoy tiende hacia alguna cosa, es hacia una vida donde lo espiritual parece haber reconquistado sus derechos sobre lo material, el verbo sobre la acción, el texto sobre el espectáculo; es hacia una convención dramática hecha de poesía, de gracia y de nobleza”.

El papel que de esta suerte desempeña el espectador en la representación de la obra teatral contribuye a la íntima comunicación, a la estrecha comunión entre el escenario y el público, aspiración suprema de los hombres de teatro modernos en Francia. Sostienen que el teatro, nacido del público, debe volver a él; que el espectador no es únicamente, según la definición de Shakespeare, “ese monstruo que tiene millares de ojos y de oídos, y que nos espera en la sombra”, sino un elemento vivo que interviene en la obra con tanta actividad como el que la está representando. Es lo que expresaba Gaston Baty al decir: “Un art dramatique n'est grand que lorsque le poete, les interprètes et les spectateurs en sont ensemble les officiants”.

Tales son, pues, en nuestra opinión, las características hacia las cuales se orienta el movimiento teatral moderno en Francia: convención, poesía, estrecha comunicación con el público. Pasemos una rápida revista de los principales animadores del teatro parisiense, para ver cómo cada uno responde al programa así trazado.

Debemos dar eminencia preferencial en esta enumeración a JACQUES COPEAU, ya que él fue el iniciador de la revolución contra el teatro naturalista y el maestro de casi todos los innovadores que tanto prestigio dieron al teatro francés. Jacques Copeau, parisiense por su familia y su nacimiento, sintió siempre especial atracción por el teatro al cual llegó irresistiblemente por el camino de la literatura y la crítica. Desde 1913, Copeau se preocupó por reunir un conjunto de actores, escogidos con un instinto que nunca se equivocó. Los actores son principiantes, a quienes Copeau pretende dar la educación artística que le parece apropiada: que era acertada su elección nos lo prueba la presencia en el elenco de desconocidos que se llamaban Louis Jouvet, Charles Dullin y Suzanne Bing.

En ese mismo año, Copeau se instala con su grupo en un local retirado y pobre, el teatro del Vieux-Colombier, en el cual

se construye un desnudo escenario de cemento, comunicado con la sala por tres escalones. El primer espectáculo, que incluye "L'amour médecin" de Moliere, crea el desconcierto en espectadores y críticos, suscita poco entusiasmo y numerosos reparos. La elección de una obra de Moliere para esta primera representación es significativa de la preferencia que Copeau tuvo siempre por este autor, así como por Shakespeare; ambos autores eran al mismo tiempo actores y representaban sus propias obras, en las cuales se mezclaban íntimamente el ritmo y el discurso, en una especie de "ballet" que asocia el elemento *movimiento* y el elemento *palabra*. Lo que más atrae a Copeau en estos autores es la fusión armoniosa del dramaturgo y del actor; dice: "Con Moliere, con Shakespeare, llegamos al objeto de nuestra exposición: el poeta en el teatro y el poeta hecho hombre, el poeta vivo y, por él, la obra viva en el escenario. . . . Por ellos, ya no hay intermediario entre la creación poética y su realización propiamente, técnicamente teatral. La invención dramática y su "mise en scène" no son sino los dos momentos de un acto único".

Un texto de Ramón Fernández, en su *Vida de Moliere*, expresa con perfección lo que fue el ideal perseguido por Copeau: "El espíritu de la *commedia* sugería siempre que las ideas teatrales deben expresarse con un ritmo, con articulaciones no literarias; que deben nacer las unas de las otras como un paso de baile nace de otro paso, como un movimiento gimnástico nace de un movimiento anterior. . . . Moliere dijo: formar un idioma que refleje exactamente los movimientos del cuerpo, los traslados rítmicos en el espacio del escenario. No es menester oír varias veces sus obras para notar hasta qué punto el diálogo, así como la composición de las escenas, se asemejan a movimientos de bailes o más aún de gimnasia, hasta qué punto las réplicas se encadenan por choques y contragolpes puramente físicos, hasta qué extremo la fuerza extraordinaria de las réplicas proviene menos de la elocuencia que de una especie de impulso muscular que las lanza como una catapulta. Veremos que el genio de Moliere ha consistido en hacer coincidir el efecto moral con el efecto físico, la danza con la demostración".

Esta coincidencia es la que persigue Copeau al fundar su escuela dramática, en que se enseñaba a los alumnos, no sólo a decir un texto, sino también gimnasia rítmica, baile, mímica y hasta

modelado, para que el conocimiento perfecto de los músculos faciales les permitiera utilizarlos al máximo para expresar los distintos sentimientos.

Copeau prosiguió su labor pedagógica en una aldea de Borgoña, donde instaló un conjunto de jóvenes que amaban el teatro. La primera aparición en público de esta "troupe" tuvo lugar con ocasión de festejos populares de los vendimiadores, en una obra escrita para el pueblo, donde éste, con su folklore, sus costumbres y su lenguaje, desempeñaba papel preponderante. De este grupo de jóvenes aprendices de teatro nace la *Compañía de los Quince*, que tantos éxitos conoció, y cuya obra es inseparable de la de Copeau, en su esfuerzo de renovación del teatro.

Pero donde más revolucionario se mostró Copeau fue en la "mise en scène": reclamó un escenario desnudo, una plancha de cemento: "Para la obra nueva, que me den un escenario desnudo. . . . Se regresará a esta verdad porque ella es muy sencilla y segura, muy sólida, fundamental, a la vez ingenua y solemne, y que no admite trampas: el pequeño escenario desnudo, las "cuatro bancas en cuadro y las cuatro o seis tablas" de que habla Cervantes en uno de sus prólogos, el más sencillo de todos los dispositivos, símbolo de la mayor de las libertades, y el que hace a la imaginación del poeta el más urgente y más puro de los llamamientos. La farsa surge en él de un salto, la tragedia sube sus gradas con paso mesurado, las hadas vienen a posarse con un estremecimiento de guirnaldas y de plumas, el misterio no compromete su majestad, hasta lo sobrenatural puede bajar a ese escenario. A nuestro llamamiento, el universo lo ocupará y sus tres o cuatro gradas bastarán para colocar, según su rango, el demonio, la flor y la bestia, el hombre, sus pasiones y sus dioses".

Y el público parisiense pudo darse cuenta de lo que Copeau podía hacer con su mole de cemento desnudo, cómo, con un detalle, podía sugerir una atmósfera y cómo despojaba el decorado de cuanto detalle superfluo le parecía susceptible de distraer la atención del espectador. *La Compañía de los Quince* se orientó en la misma dirección y el papel de los actores, su mímica, ayudaban a que el espectador supiera todo lo que no veía pero podía imaginar a su gusto. Era el regreso a la convención clásica, de la época en que el teatro llegó a cimas pocas veces logradas en

la historia; a la frase de Lope de Vega: “Unas tablas, dos actores, una pasión me bastan para hacer un drama”.

A pesar de su preferencia por el repertorio clásico, Copeau tiene también la gloria de haber dado a conocer las obras de noveles autores dramáticos que se llamaron Jules Romains, Georges Duhamel, André Gide, Henry Ghéon, etc.

Es mucho lo que el teatro francés debe a Copeau: actores extraordinarios, formados según las leyes nuevas que presidieron a la obra del Vieux-Colombier; jóvenes dramaturgos cuyo talento se reveló en esa sala; discípulos que quisieron proseguir la obra iniciada de purificación y tendencias nuevas; un estilo renovado de decoración escénica, a base de ficción decorativa y de significación poética, que deja al espectador imaginar libremente, lo obliga a pensar, a perseguir las palabras más allá del decorado.

* * *

Varios de los actores que habían trabajado con Copeau decidieron continuar su obra y fundar sus propios teatros. A Bogotá vino, no hace mucho, uno de los más conocidos: LOUIS JOUVET. En las obras que representó encontramos realizadas las teorías que hemos reseñado aquí. Nada más convencional y, al propio tiempo, sugerente que el decorado de “L’Ecole des Femmes”. En las obras que representó encontramos realizadas las teorías que hemos reseñado aquí. Nada más convencional y, al propio tiempo, sugerente que el decorado de “L’Ecole des Femmes” de Molière: paredes que se abren para pasar instantáneamente de la calle a un jardín, representado someramente por unos pocos arbustos sobre un fondo de pared blanca; pero, al mismo tiempo, una exquisita armonía de colores en las vestiduras, en los fondos; una gesticulación que asemeja los actores a los personajes de un “ballet”, impresión confirmada por los movimientos combinados de las comparsas. Sin duda recuerdan los espectadores el desfile final de personajes o la llegada providencial del viajero de América, rodeado de un lujoso séquito: conjunción perfecta de ritmo y de verbo, que responde a la fórmula ideal.

El decorado, tal como lo comprende Jouvet, nunca es desconcertante, sino que es una estilización de la realidad, que le

permite desplegar una mágica paleta. Es un artista del colorido: recordad la tienda de Holofores en la "Judith" de Giraudoux, con sus colgaduras moradas, sobre las cuales se destacan las púrpuras de las vestiduras de los guerreros y la virginal blancura de la túnica que viste Judith.

Jouvet ha consagrado su talento al montaje de toda clase de obras, inclusive clásicas. Entre éstas, como su maestro Copeau, da preferencia a Molière. Pero su repertorio comprende principalmente a Romain, Marcel Achard y Jean Giraudoux; de este último ha representado "Siegfried", "Amphytrion 38", "Intermezzo", "La guerre de Troie n'aura pas lieu", "Electre", "Judith", "Ondine" Para calificar a este autor tiene Jouvet frases que coinciden exactamente con las ideas que hemos tratado de definir aquí: "A menudo oigo a gente que me dice: Cree Ud. que Giraudoux sobrevivirá? Lo que puedo responder es que existe, y eso es todo lo que hay necesidad de saber hoy. Y si se os ocurriera levantaros todos al tiempo para renegar, tal vez, de mi admiración y declararme que no os gusta Giraudoux, os diría, por todo lo que sé y todo lo que he sentido, que estáis equivocados, que trescientas salas de teatro he visto encantadas por ese tema de Anfitrion, celebrado ya treinta y siete veces, y que el éxito es la prueba del arte de Giraudoux. Digo *su arte* porque, en el análisis vivo que hemos hecho al interpretarlo trescientas veces, es imposible hallar, en el puro metal de sus obras, otro elemento de éxito que no sea el del tema dramático y del verbo dramático, de la imaginación y de la palabra, los dos únicos elementos simples del arte del teatro. En qué consiste el arte de Giraudoux? En la magia conjugadora del verbo dramático. No hay otra razón".

* * *

También CHARLES DULLIN figura entre los discípulos y seguidores de Jacques Copeau. Se instaló en un teatrillo de Montmartres, *l'Atelier*, en el cual dispuso un escenario que se prolongaba en la sala, para hacer más fácil la comunicación entre el espectador y los actores. Estos entran al escenario por la sala, surgiendo simbólicamente del público.

El repertorio de Dullin reunió eclécticamente antiguos y modernos, franceses y extranjeros. "L'avare" de Molière, "Il faut

qu'une porte soit ouverte ou fermée" de Musset, alternaban con "Los pájaros", "La paz", "Pluto" de Aristófanes, "Antígona" de Sófocles, "Volpone" de Ben Jonson, "Julio César" de Shakespeare. Entre los modernos, representó obras de Jacinto Grau, de Pirandello o de Evreinoff, paralelamente con las de Alexandre Arnoux, Marcel Achard, Steve Passeur y Armand Salacrou.

Es especialmente notable su adaptación de los clásicos griegos en espectáculos que son, según un crítico, "a la vez farsas, revistas, cuentos de hadas, bailes, pantomimas, acrobacias; griegos por los nombres de los personajes, pero plenos de alusiones a la política y a la historia recientes, despojados de todo lo que es demasiado antiguo para ser percibido directamente por los espectadores, mezcla de farsa maciza y de poesía terrígena, en una sabia 'mise en scène'".

Recuerdo especialmente "La paz": Trigeo, cómicamente encaramado sobre las espaldas de un escarabajo humano, evoluciona sobre el escenario y sus movimientos, la ascensión de algunos peldaños, la oscuridad tachonada de puntos luminosos y, de pronto, una apoteosis de luces sobre el cuerpo bronceado del dios Hermes, bastaban para sugerir con un realismo increíble, el itinerario a través de los espacios celestiales. Decía Ghéon: "Nunca tal vez se haya llevado tan lejos el uso de la convención ni logrado, mediante el uso de elementos tan sencillos, imponerla al espectador como un equivalente exacto y absoluto de cosas realizadas".

No sólo es Dullin un maravilloso animador, que utiliza para sus representaciones todos los recursos de la ingeniosidad y del lujo, sino que es, como Jouvet, un espléndido actor. Su encarnación de Volpone, el viejo usurero italiano, es inolvidable; aparecía ante el público agazapado, en una actitud que lo asemejaba a la vez a un zorro y a una lechuza; su voz, áspera y chillona, completaba su caracterización. Y sea uno de sus títulos de gloria el ser el primero que representó obras de Pirandello en Francia.

Dullin se empeña sobre todo en destacar el carácter poético del teatro; quiere que en la sala se respire un aire que no es el del mundo real. Para lograr sus fines, apela a menudo a la música y a la colaboración de compositores tales como Georges Auric o Darius Milhaud. Quiere que la obra teatral sea comprendida y asimilada por el público, que la emoción que produce sea po-

pular, que la imaginación pueril de las masas encuentre en ella libre campo, como la de un niño que lee cuentos mágicos.

* * *

Sería imposible terminar un estudio somero del teatro francés moderno, sin hablar de otros animadores que, sin ser discípulos de Copeau, trabajaron en planos paralelos para lograr el mismo resultado grandioso.

GASTON BATY busca ante todo realizar atmósferas que impresionen al público. Tal era el caso de "Crimen y Castigo", que él llevó a escena; de las obras de Lenormand (tal vez sus preferidas por el papel que en ellas desempeña el medio ambiente); de las obras de Simon Gantillon, cuya "Maya" es la que más éxitos atrajo a Baty.

Desgraciadamente, Baty se ha dejado sugestionar demasiado por la importancia del decorado y sus últimos montajes reducen las obras a una sucesión de cuadros, como pasó con "Madame Bovary" o "Madame Capet". El teatro pierde alcance, pierde poesía cuando no es sino una serie de imágenes; a fuerza de desear sugerir lo inexpresado, por medio de la decoración, Baty distrae la atención del espectador que, demasiado a menudo, mira pero no piensa.

Sin embargo, Baty se salva por su abnegación a la causa del teatro, hasta el punto de despreciar el éxito con tal de dar a los clásicos nuevas interpretaciones, no siempre apreciadas por el público. La frase final de su libro sobre el teatro da la medida de su humildad: "Ojalá podamos, como los constructores de catedrales, dar nuestra vida a la obra imperfecta y necesaria, con la esperanza de la obra perfecta que no veremos, pero que otros, si Dios quiere, realizarán después de nosotros, gracias a nosotros, y de la cual aceptamos que obtengan toda la gloria".

* * *

Los esposos GEORGES y LUDMILLA PITOEFF sumaron también su esfuerzo al de los renovadores. Estaban inspirados de las mismas ideas y todo sacrificio les parecía poco para restaurar la grandeza del teatro y de su poesía. Se les debe sobre todo la introducción en el repertorio francés de innumerables aportes ex-

tranjeros: Ibsen, Tchekov, Gogol, Goldoni, Shaw, Pirandello, Tagore, Molnar, Calderón, etc., casi siempre en traducciones del mismo Pitoeff. Entre los autores franceses seleccionó especialmente a Claudel, Cocteau, Duhamel, Passeur y Anouilh.

La obra de Georges Pitoeff contó con la colaboración constante de Ludmilla, inolvidable y magnífica artista, con su aspecto casi infantil, sus ojos a la vez ingenuos y profundos, su voz dúctil y modulada. Ella continúa ahora la cruzada emprendida por su marido, que falleció en 1939, poco después de la declaración de guerra.

Pitoeff se esforzó por dar al público, en la obra de teatro, una manifestación de sublime poesía. Simplificó el decorado para concentrarlo en rasgos sintéticos, pero que pudieran despertar en las almas el choque psicológico perseguido. Creó un incomparable "Hamlet" sobre fondos plateados y geométricos, hizo caber "Romeo y Julieta" en un decorado único. Los accesorios le servían para poner de relieve la idea motriz de la obra: en el "Enemigo del Pueblo", dos mecedoras en el centro del escenario le bastaban para mostrar las oscilaciones y la inconstancia de todos los personajes que en ellas se sientan; la "Juana de Arco" de G. B. Shaw se desarrollaba en un marco gótico inmóvil, en el cual cada nuevo cuadro introducía una variación del elemento central, como esos episodios de las vidas de santos reproducidas en los ventanales de las iglesias. "Los Criminales" de Bruckner, mostraba un corte longitudinal del inmueble en el que se desarrollan las siete intrigas simultáneas que componen la obra.

Puso a menudo su trabajo y sus artistas al servicio de autores jóvenes y desconocidos; así fue como reveló al público parisiense el talento de Jean Anouilh.

* * *

Mencionemos, al pasar, a Sacha Guitry, conjuntamente autor, actor y "metteur en scène", si bien el alcance de su obra no puede compararse con los citados anteriormente. Su teatro era más bien una crónica animada de la vida de la gran ciudad, que no tenía más interés que su actualidad y el tono espiritual y ligero en que estaba escrita.

Por fin, merece ser tenido en cuenta el regreso hacia el teatro medieval y cristiano, emprendido con Henry Ghéon, Léon Chancerel y Gustave Cohen.

Henry Ghéon trata en sus obras los temas de las vidas de santos propios de los primeros siglos de la literatura francesa. Quiere devolver su grandeza al teatro cristiano y funda, según los principios de Copeau, una compañía de jóvenes que recorren las ciudades de Francia para dar representaciones de obras muy cercanas de la psicología popular, en los marcos más apropiados, como ser las grandes catedrales góticas o la entrada de la gruta de Lourdes. El estilo y el lenguaje son nobles y poéticos, pero están impregnados de genio popular, en su forma más primitiva y asequible. Como hombre de teatro, ha sufrido la influencia de su maestro Copeau y la de su amigo Charles Péguy.

Léon Chancerel es también discípulo de Copeau. Con las agrupaciones de "Scouts" forma un conjunto de jóvenes actores que, por las carreteras de Francia, recorren el país representando las antiguas leyendas del folklore. También funda un teatro para niños, en que los pequeños espectadores colaboran con los artistas de su misma edad. . . .

Chancerel aportó su experiencia a Gustave Cohen, profesor de la Sorbona, cuando éste dirigió a sus estudiantes en la representación del antiquísimo "Miracle de Théophile". Fue reanudada con toda fidelidad la tradición de los antiguos *misterios*, mostrando simultáneamente sobre el escenario las distintas y numerosas *mansiones* donde se desarrolla la acción y dejando a los actores sentados al pie del decorado mientras les llega su turno de hablar, pero sin desaparecer un solo instante del escenario. Al "Miracle de Théophile", que tuvo gran éxito, siguieron otras reconstrucciones, tales como "Le Jeu d'Adam et Eve" y "Le Jeu de Robin et Marion".

En ese mismo espíritu se inspiró la reconstrucción del "Vrai Mistère de la Passion", representada ante la catedral de Notre Dame, en París, en 1936 y a la cual asistió, no solamente un público de sabios y eruditos, sino también el pueblo en masa, tal como seguramente lo hacía en la aurora del teatro francés.

* * *

Tal era la situación cuando llegó la guerra. El teatro seguía siendo la principal diversión de los parisienses; un público refinado y culto asistía a las representaciones; los que sólo busca-

ban pasar un rato sin trascendencia se dedicaban al cinematógrafo, que casi nunca requiere trabajo mental y ha prestado así al teatro, entre otros servicios, el de permitir seleccionar la asistencia, creando y educando una "élite" comprensiva.

La ocupación alemana, con todas las restricciones que implicó, disminuyó hasta una casi completa extinción la vida teatral. Los nazis trataron de aprovechar el teatro para su propaganda, pero sus tentativas fracasaron. Algunos actores, muchos autores, tuvieron que emigrar o que ocultarse.

Sin embargo, cada uno de los años de la ocupación vio un estreno importante: en 1940, "Le bout de la route", de Jean Giono; después, "La reine morte", de Montherlant; "Sodome et Gomorrhe", de Giraudoux. La Comedia Francesa representa "Le soulier de satin", de Paul Claudel. El año 1944 fue el del estreno de "Antigone" de Jean Anouilh, y de "Huis clos" de un autor nuevo que parece destinado a un brillante porvenir en el mundo de las letras, J. P. Sartre.

Por otra parte, no se suspendieron ni un solo instante las representaciones de obras de los grandes clásicos extranjeros, en particular Shakespeare. También obtuvieron resonantes éxitos "Los amantes de Galicia" de Lope de Vega, "La vida es sueño" de Calderón y "Celestina" en una adaptación de Paul Achard.

En la actualidad, estos primeros meses de la liberación parecen una tregua, mientras se reorganizan las compañías y vuelven los autores. André Gide regresa a París con un nuevo "Hamlet"; Tristan Bernard y Francois Mauriac preparan sendas obras. La de Mauriac será el próximo estreno de la Comedia Francesa. Además, se anuncia para muy pronto "Hyménée" de Nicolás Gogol, "La danse de la Mort", de Strindberg y "Les amants terribles" de Noel Coward.

Este renacimiento permite prever para un futuro no muy remoto un nuevo impulso del teatro francés, vigorizado y depurado por las terribles pruebas a que ha estado sometida Francia. Volveremos a ver las salas parisienses vibrar de entusiasmo ante las magníficas interpretaciones que de sus autores preferidos les den sus actores predilectos. Con toda confianza podemos parodiar el célebre mensaje: "Theatre pas mort"....